



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**LARA NICOLAU ANICETO**

**REMEXA MINHAS ENTRANHAS: POÉTICAS DE UM FEMININO  
MONSTRUOSO**

**FORTALEZA**

**2018**

**LARA NICOLAU ANICETO**

**REMEXA MINHAS ENTRANHAS: POÉTICAS DE UM FEMININO MONSTRUOSO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Linguística, Letras e Artes.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Patricia Lima Caetano.

Coorientador: Dr. Kaciano Gadelha

**FORTALEZA**

**2018**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

A616r Aniceto, Lara Nicolau.

Remexa minhas entranhas : poéticas de um feminino monstruoso / Lara Nicolau Aniceto. – 2018.  
111 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2018.

Orientação: Profa. Dra. Patricia de Lima Caetano.  
Coorientação: Prof. Dr. Kaciano Barbosa Gadelha.

1. Manifesto da Mulher-Monstro. 2. Subjetivação poética. 3. Gênero. 4. Feminismo. 5. Performance feminista.. I. Título.

CDD 302.23

---

para todas as bruxas e monstros.

## **AGRADECIMENTOS**

Sou grata ao meu corpo, por ter me trazido até aqui. Sou grata pelas bruxas, pelas mulheres que me fortalecem.

À amizade sincera e fiel de Bia, Bernardo, Löe e Renato. Vocês me fazem sentir a potência e a graça que é estar no aqui e no agora.

À Gabrielle Nera artista e amiga, que emprestou seu imaginário para ilustrar uma extensão deste trabalho em aquarela.

A Valeria Leon, Henrique Gomes e Leonardo Ângelo pelas contribuições no primeiro experimento público desta pesquisa.

À minha orientadora, Patricia Caetano, pela parceria, compreensão e crença nesta caminhada.

Ao meu coorientador Kaciano Gadelha, por me fazer enxergar o que eu já possuía.

Ao Fabiano, que viu *Judith* transformar-se na *Mulher-Monstro*.

Nada nela é humano, exceto pelo fato de que ela *não* é um lobo; é como se o pelo que ela pensou ter houvesse derretido em sua pele e se tornado parte dela, embora não exista. Como os animais selvagens, ela vive sem futuro. Habita apenas o tempo presente, uma fuga de continuidade, um mundo de imediatismo sensual tão sem esperança quanto sem desespero.

[...]

Num mundo de animais e flores falantes, ela seria o broto de carne na boca do gentil leão: mas como pode a carne da maçã mordida recobrir sua cicatriz?

*A câmara sangrenta e outras histórias*, Angela Carter

## RESUMO

Em busca de outras possibilidades de subjetivação, busco materializar a mulher-monstro em uma prática poética que transborda os limites entre a arte e a vida. Registro de um estudo sobre a condição da mulher numa ordem patriarcal, onde esta é situada comumente no lugar de “outro”, “abjeto”, a fronteira de um ser não humano. Através do meu repertório de vivências desse lugar “outro” e da assimilação de imagens presentes em contos mágicos, delineia-se um percurso que conflui em uma performance orientada pelo feminismo e a experiência compartilhada e incorporada do sensível. É fundamental a compreensão de um momento que é marco histórico de ódio e extermínio às mulheres: a “caça às bruxas” empreendida na Idade Média, para chegar às noções de contraprodução da opressão de gênero no âmbito do movimento de arte feminista que teve início no final da década de 1960. Ao lado de algumas performers que faziam do corpo o veículo para seu discurso, coloco-me. O processo criativo desenvolvido ao longo desta pesquisa de cunho intuitivo, afetivo e pessoal, mas também com um senso de interferência e ruído político, apresenta o *Manifesto da Mulher-Monstro* e a coleção de intersecções entre teorias sobre o corpo e práticas sensoriais coletivas, tecendo o lugar onde meu corpo despido é o centro da experiência e da subjetivação. A mulher-monstro declara suas falhas e expõe suas vísceras para que o público lhe atravesse, molde e, ao remexer suas entranhas, ela desfaça-se, para criar-se novamente em outra paisagem existencial.

**Palavras-chave:** Manifesto da Mulher-Monstro. Subjetivação poética. Gênero. Feminismo. Performance feminista.

## ABSTRACT

In search of other possibilities of subjectivation, I try to materialize the monster woman, in a poetic practice that overflows the boundaries between art and life. Record a study on the condition of women in a patriarchal order, where it is commonly located in place of ‘other’, ‘abject’, the border of a nonhuman being. Through my repertoire of experiences of this ‘other’ place and the assimilation of images present in magical tales, a path is drawn that converges in a performance guided by feminism and the shared and incorporated experience of the sensitive. It is essential to understand a moment that is a historical moment of hatred and extermination of women: the ‘witch hunt’ undertaken in the Middle Ages, to arrive at notions of counter-production of gender oppression in a realm where the performative and the performativity are found in the feminist art movement that began in the late 1960s. Alongside some performers who made the body the vehicle for their speech, I place myself. The creative process developed throughout this intuitive, affective and personal research, but also with a sense of interference and political noise, presents the Monster Woman Manifesto and the collection of intersections between theories about the body and collective sensory practices, weaving the place where my naked body is the center of experience and subjectivation. The monster woman declares her faults and exposes her viscera so that the public crosses him, mold, and by stirring her bowels, she undoes herself, to create herself again in another existential landscape.

**Keywords:** Manifesto of Woman-Monster. Subjectivation. Poetics. Gender. Feminism. Feminist performance.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| 1. INTRODUÇÃO: PARTIDA DAS INVENÇÕES   | 12  |
| 2. A ORDEM ANDROCÊNTRICA E A MULHER SOB A PERSPECTIVA DO MONSTRUOSO                  | 20  |
| 2.1 Breve inventário de figuras para inspirar um feminino monstruoso                 | 34  |
| 2.2 Novos mitos para novas ficções   | 39  |
| 3. PERFORMANCE FEMINISTA E MICROPOLÍTICA DO CORPO                                    | 46  |
| 3.1 Performance, uma linguagem para inventar subjetivações e micropolíticas          | 47  |
| 3.2 Reinvenções e subjetivações da categoria “mulheres” em trabalhos performáticos   | 58  |
| 3.2.1 Ana Mendieta   | 59  |
| 3.2.2 Janine Antoni  | 61  |
| 3.2.3 Tracey Rose  | 69  |
| 4. DESUMANO HUMANO, MEU CORPO VERTE A ESCURIDÃO: EM PROCESSO DE REMEXER AS ENTRANHAS | 74  |
| 4.1 Materializando o sensível, materializando o monstro                              | 86  |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS   | 103 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS   | 106 |

## **LISTA DE FIGURAS**

1. Esquema sinóptico das oposições pertinentes. Fonte: BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Trad. Maria Helena Kühner. - 4º Ed., Rio de Janeiro: Bestbolso, 2017: p.23.
2. Menina berbere das Montanhas Ouled Naïl da Argélia, Lehnert & Landrock collection. Fonte: <<http://www.rumisgarden.co.uk/traditional-meditations/adishankara-meister-eckhart-rumi-sri-ramakrishna-on-love>>
3. *Cut Piece* performada por Yoko Ono em 20 de Julho de 1964 no Yamaichi Concert Hall, Kyoto, Japão. Fotógrafo desconhecido; cortesia Lenono Photo Archive. Fonte:
4. Ana Mendieta, Untitled (Sillueta Series), 1977. Fonte: <<https://asuevents.asu.edu/content/energy-charge-connecting-ana-mendieta>>
5. Janine Antoni, Slumber, 1993. Performance com tear, fio, cama, camisola, máquina EGG e leitura REM da artista. Fotografada por Javier Campano no Centro de Arte Reina Sofia, Madri, 1995. Fonte: <<http://www.janineantoni.net/slumber/>>
6. Janine Antoni, Slumber, 1993. Performance com tear, fio, cama, camisola, máquina EGG e leitura REM da artista. Fotografada por Javier Campano no Centro de Arte Reina Sofia, Madri, 1995. Fonte: <<http://www.janineantoni.net/slumber/>>
7. William Holman Hunt, Lady de Shalott, final do séc. XIX. Fonte: <<https://www.wadsworthshop.org/products/william-holman-hunt-lady-of-shallott>>
8. Janine Antoni, Slumber, 1993. Performance com tear, fio, cama, camisola, máquina EGG e leitura REM da artista. Fotografada no Museu Guggenheim Soho, Nova York, 1996. Fonte: <<http://www.janineantoni.net/slumber/>>
9. The Prelude the gardenpath (still) minutagem: 00:05s. Fonte:<<https://www.youtube.com/watch?v=D0nWfDk8hbs>>
10. The Prelude the gardenpath (still) minutagem: 1:05s. Fonte:<<https://www.youtube.com/watch?v=D0nWfDk8hbs>>
11. The Prelude the gardenpath (still) minutagem: 2:37s. Fonte:<<https://www.youtube.com/watch?v=D0nWfDk8hbs>>
12. The Prelude the gardenpath (still) minutagem: 4:24s. Fonte:<<https://www.youtube.com/watch?v=D0nWfDk8hbs>>
13. Claude Cahun, 1928. Cortesia de Jersey Heritage Collections. Fonte: <<http://www.anothermag.com/art-photography/gallery/7259/claudie-cahun/related>>
14. Imagens da primeira experimentação com argila - Outubro de 2016, Arquivo Pessoal.
15. Imagens da primeira experimentação com argila - Outubro de 2016, Arquivo Pessoal.

16. Imagens da primeira experimentação com argila - Outubro de 2016, Arquivo Pessoal.
17. Primeira experimentação pública do processo criativo. 2017. Foto: Leonardo Angelo. ICA-UFC.
18. Primeira experimentação pública do processo criativo. 2017. Foto: Leonardo Angelo. ICA-UFC.
19. Primeira experimentação pública do processo criativo. 2017. Foto: Leonardo Angelo. ICA-UFC.
20. Primeira experimentação pública do processo criativo. 2017. Foto: Leonardo Angelo. ICA-UFC.
21. Primeira experimentação pública do processo criativo. 2017. Foto: Leonardo Angelo. ICA-UFC.
22. Primeira experimentação pública do processo criativo. 2017. Foto: Leonardo Angelo. ICA-UFC.
23. Remexa minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.
24. Remexa minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.
25. Remexa minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.
26. Remexa minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.
27. Remexa minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.
28. Remexa minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.
29. Remexa minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.
30. Remexa minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.
31. Remexa minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.
32. Remexa minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.



## 1. INTRODUÇÃO: PARTIDA DAS INVENÇÕES

me levanto  
sobre o sacrifício  
de um milhão de mulheres que vieram antes  
e penso  
*o que é que eu faço*  
*para tornar essa montanha mais alta*  
*para que as mulheres que vierem depois de mim*  
*possam ver além*

legado  
rupi kaur

Toda estória guarda um tanto para trás e um tanto para frente. Escolho de onde partir, buscando a ciência de que tudo teve início muito antes: para trás dos estudos, ainda mais para trás do meu próprio nascimento. Pode ser que eu esteja falando de algo já nomeado em outros contextos ou que tenha sido vivido em outros corpos que hoje habitam o meu, e se estenderá ainda mais para frente de uma conclusão acadêmica, pois que falo de uma tecitura arte-vida.

Será necessário situar-nos num tempo *chronos* mais próximo: o momento em que objetivamente esta pesquisa teve início. Na graduação em Teatro do Instituto Federal de Ciência, Tecnologia e Educação do Ceará – IFCE, lembro-me de descobrir as peças intrigantes de Pina Bausch, como também o conceito de pobreza de experiência elaborado pelo filósofo Walter Benjamin. De algum modo pude enxergar uma possibilidade de conexão entre esses elementos e o meu fascínio pelos contos mágicos. Esta paixão conduziu-me por um intenso processo que resultou no trabalho de conclusão da graduação em Licenciatura em Teatro, em 2015.

Dentre as obras de Bausch que me propus a analisar, escolhi *O Barba Azul*, escutando uma fita da Ópera de Béla Bartók, *O Castelo do Barba-Azul*<sup>1</sup>, uma adaptação da ópera de Béla Bartók<sup>2</sup>. A ópera *O Castelo de Barba Azul*<sup>3</sup> é uma adaptação do conto francês *La Barbe*

<sup>1</sup> Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper “Herzog Blaubarts Burg”.

<sup>2</sup> Béla Bartók foi um compositor húngaro, investigador da música popular do centro e do leste europeu. Realizou diversas expedições a cidades remotas do seu país a fim de capturar a essência de sua formação cultural. “A música de Bartók estabelece uma conexão entre o passado e o presente vivo, evocando tradições e ao mesmo tempo mantendo seu sentido de urgência.” (CANTON, 1994, p.162).

<sup>3</sup> “A kékszakállú herceg vára”.

*Bleu* (O Barba Azul), de Charles Perrault, de Charles Perrault, escritor do século XVII que se tornou proeminente em sua promoção da educação moral através do gênero dos contos mágicos. Os antecedentes do conto de Perrault apontam para contos populares sobre assassinos em série do período medieval europeu. Um exemplo era *Conomor Le Maudit* (Conomor, o Maldito), rei bretão que ascendeu ao poder matando seu predecessor e casando-se com sua viúva. Atentou contra a vida do enteado, até que sua primeira esposa fugiu. Foi acusado de matar a segunda esposa Tréphine e seu filho Trémeur. Há um conto popular que diz que, durante a ausência de Conomor, Tréphine encontra um quarto secreto onde estão as relíquias de três esposas anteriores, mortas por Conomor quando este descobriu que elas estavam grávidas. Quando Tréphine ora por suas almas, os fantasmas das esposas lhe avisam que, se ela engravidar, Conomor irá matá-la, pois havia uma profecia de que ele seria morto pelo próprio filho. Conomor retorna e descobre que Tréphine está grávida, mas ela consegue escapar graças à ajuda dos fantasmas das esposas mortas, e dá a luz na floresta. Ela esconde seu filho antes que Conomor a apanhe e corte sua cabeça. São Gildas encontra o corpo de Tréphine e lhe devolve a vida. Ela e o filho Trémeur vivem uma vida em retiro, até que Tréphine morre, e Conomor encontra e mata Trémeur.

O conto de Charles Perrault se inicia ressaltando as qualidades da fortuna de Barba Azul, um homem que repelia as mulheres com sua aparência – sua barba azul e seu tamanho eram assustadores –, além dos rumores dos desaparecimentos de antigas esposas. O homem propõe casamento a qualquer uma das duas filhas de uma respeitável senhora da vizinhança. A princípio, nenhuma das moças quer aceitar o pedido, mas depois de algumas festas organizadas pelo fidalgo, a opinião da mais nova sobre o homem muda e ela resolve casar-se com ele. Logo Barba Azul parte em uma viagem de negócios e deixa com a esposa todas as chaves da casa. Ele lhe dá permissão para abrir todas as portas e utilizar os tesouros que encontrar, exceto por uma porta no final da galeria térrea, que é aberta por uma pequena chave dourada. Caso desobedecesse, não escaparia à punição adequada.

Logo a esposa recebe visitas e sai com as amigas a abrir as portas do castelo. Estão todas entreidas com ouro, tapeçaria e joias, mas a mulher, tomada pela curiosidade, não consegue esquecer a chave dourada e sai à procura da porta. Quando finalmente a encontra, por um momento recorda a proibição do marido, mas segue em frente. Adentra um quarto escuro e, quando seus olhos se acostumam à escuridão, percebe que o chão está coberto de sangue e nele vê o reflexo dos corpos de todas as mulheres que se casaram com Barba Azul

---

antes dela. Haviam sido degoladas e penduradas nas paredes. Horrorizada, a mulher deixa cair a chave dourada no chão embebido em sangue. Ela apanha a chave e retorna aos seus aposentos. Quando consegue se recompor, dá conta de que a chave está manchada de sangue. Por ser uma chave mágica, toda vez que a mancha desaparece de um lado, aparece do outro.

O marido retorna na mesma noite, antes do esperado, e pede as chaves de volta. A esposa adia ao máximo a entrega das chaves, mas não consegue evitá-la de todo. Barba Azul indaga a razão da mancha vermelha na chave, já ciente da desobediência, e anuncia que o destino da esposa é juntar-se às outras. A mulher suplica, em vão. Consegue apenas um quarto de hora para fazer suas preces e pede que sua irmã vá até a janela ver se seus irmãos, que no dia fariam uma visita, estavam a caminho. Quando Barba Azul está prestes a degolar a esposa, entram os dois irmãos empunhando espadas, sendo um deles um dragão. Os irmãos matam Barba Azul, e a esposa se torna herdeira da sua fortuna, que utiliza para casar a si e a irmã, e comprar títulos de nobreza para os irmãos.

No enredo da ópera de Bartók há diversas modificações, levando a esposa – agora batizada de Judith – a um fim similar ao lado das antigas esposas. Na ópera, Barba Azul nunca se ausenta, e é ele quem abre as portas do castelo para Judith, uma a uma, revelando quartos abarrotados de armas, aparelhos de tortura, pedras preciosas e até jardins, todos inevitavelmente manchados de sangue. A cada porta que se abria, as suspeitas de Judith sobre o paradeiro das esposas anteriores aumentam, e quando só resta a sétima porta a ser aberta, Barba Azul declara que esta deve manter-se fechada para sempre. A mulher conclui que era o sangue das esposas que estavam nos quartos, que suas lágrimas haviam preenchido o lago do jardim e seus corpos estariam atrás da última porta. Esta é finalmente aberta, e lá estão as três outras esposas, vivas e empalidecidas (já tendo perdido todo seu sangue), cobertas em pesadas joias. Barba Azul faz o mesmo à Judith, que, resignada, toma o seu lugar ao lado das outras, trancadas para sempre.

Conforme minha análise, em *Blaubart* a coreógrafa Pina Bausch evidenciava os temas da solidão e a violência das relações entre masculino-feminino, envoltos por um contexto que atualizava o conto mágico e o enredo da ópera ao sentimento provocado pelas consequências de um período pós-guerra. Inspirada na análise morfológica<sup>4</sup> que Katia Canton (1994) realizou desta obra, criei outras categorias para a leitura deste conto.

---

<sup>4</sup> Método de estudo formal das narrativas mágicas desenvolvido por Vladimir Propp. A análise de Propp é baseada na função do conto, ou seja: em temas ou sequências de fatos que organizam a narrativa. “Por função compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPP, 2001: 21) - o folclorista desenvolveu um sistema de símbolos que incluem letras

Não é absolutamente aleatória ou ingênua a minha atração pelos contos mágicos. É, portanto, que, apesar de não estar mais trabalhando com aspectos da análise literária do conto, elaborando categorias de análise, os contos mágicos se presentificam a mim como um estímulo estético e político. As imagens que trazem das possibilidades do feminino me atravessam e me colocam em estado de inquietação.

O que se conhece hoje por contos de fadas ocidentais originou-se dos contos populares de magia, uma modalidade de conto oral onde as estórias eram criadas e adaptadas conforme a interação entre os narradores e os espectadores/ouvintes. Segundo Canton (1994), provavelmente o conto popular de magia coincide com os primeiros rituais de comunicação entre os seres humanos.

Em suas origens, os contos de fadas eram amorais, e abordavam a luta de classes real e a competição pelo poder, apresentando uma dura realidade de miséria, injustiça e exploração. Atos de canibalismo, o favorecimento do primogênito, a venda e o rapto de uma noiva, assim como a transformação de humanos em animais ou plantas faziam parte da realidade social e das crenças de muitas sociedades primitivas (CANTON, 1994:30).

Nos séculos XIV e XV, a aristocracia e a alta burguesia europeias começam a se apropriar das estórias populares a fim de lhes retirar o caráter amoral e introduzir preceitos de virtude, ordem e legitimação das normas sociais. Durante o século XVII e sob o patronato da corte do rei francês Luís XV, os contos de fadas são transformados em literatura voltada para a diversão dos adultos e educação das crianças. Isto foi possível através das obras de Charles Perrault, que geralmente incluíam uma moral. Foi também uma modalidade literária na qual as mulheres puderam trabalhar como autoras e assim se expressarem sobre os arranjos matrimoniais e a dominação patriarcal. O termo “conto de fadas” é possivelmente derivado da obra de uma dessas mulheres, a condessa D’Aulnoy, que em 1698 publicou o livro *Contes de fées*. O termo foi utilizado como uma linha que dividia o que era de origem camponesa e, portanto, inculto, das fantasias aristocráticas que reforçavam as próprias estruturas de favorecimento social. Sendo assim, opto pela denominação “conto mágico” por fazer tanto referência ao conto popular de magia e seu universo amoral, em certa medida brutal, como ao conto de fadas, que retém ainda o desejo de transformação social, mesmo que orientado pelas necessidades burguesas.

Estes contos possuem arquétipos e representações do feminino que, ao serem engolidos pela cultura de massa e a indústria do entretenimento, foram simplificados e

---

gregas, do alfabeto em latim e alguns índices numéricos que determinam cada episódio pelo qual passa o herói ou outro personagem da trama.

reduzidos a padrões de subserviência e docilidade. Uma retomada destes arquétipos e representações do feminino, presentes nos contos originais, poderia nos dar uma chave para refletirmos acerca das possibilidades do feminino, para além dos padrões de subserviência e docilidade, demasiadamente demarcados e impostos culturalmente. Segundo Marie Von Franz (2005), autora que estuda a interpretação dos contos mágicos sob a perspectiva junguiana, o arquétipo é um sistema energético relativamente fechado, a veia energética por onde correm os aspectos do inconsciente coletivo. Poderíamos, então, dizer que o arquétipo é um padrão de ações reiteradas do pensamento coletivo, sulco formado pelas ideias que possuímos a respeito do mundo.

À época do TCC, já sabia que desejava falar sobre e através de experiências do feminino na sociedade, contudo não assumi uma tônica feminista explícita ou sobre o empoderamento feminino. Havia começado a refletir sobre o fato de que esses mesmos padrões de subserviência e docilidade que, a meu ver, aprisionam a experiência do feminino, poderiam ser explorados num processo criativo e estético que proporcionasse uma ressubjetivação por parte da performer. O conto *O Barba Azul*, de Charles Perrault, era, à época da graduação, uma descrição muito próxima ao meu momento: estava tomada por um sentimento de aprisionamento por (mais de) uma figura masculina, tendo minhas “virtudes” constantemente testadas e, finalmente, transgredindo algumas normas sociais. As situações familiares, a liberdade de escolha profissional e o exercício da sexualidade eram cerceados pelo controle paterno/patriarcal, constituindo para mim uma paranoia similar à da chave proibida, manchada pelo sangue das esposas mortas.

No entanto, naquele período, intentava construir um lugar onde Judith, a esposa assim nomeada por Bartók, pudesse expressar o que se passava naquele corpo que havia presenciado os horrores do quarto das esposas. Buscava criar um lugar indefinido no tempo, através do qual certamente o corpo ainda se interessasse por curar, reparar. Contradictoriamente, o que eu vivenciava em termos de sensações, ao ensaiar e pesquisar o universo de Barba Azul, não tinha como objetivo primeiro me proporcionar uma cura pessoal. Embora hoje eu identifique similitudes entre o meu momento pessoal e a personagem da esposa, só pude tomar consciência deste processo de cura tempos depois. Quando, naquele momento, primava em abordar a dor e o sofrimento do feminino provenientes das interações com o masculino, já estava intuitivamente buscando um processo que reverberasse da arte para a vida. Quanto mais eu adentrava nas cenas de Bausch e Bartók, mais o conto me dizia algo de urgente sobre a condição de ser mulher. Na atual pesquisa de mestrado, busco uma abordagem do feminino não mais focada em evidenciar os processos de violência e constrangimento físico. Busco,

antes, um processo de transformação do feminino que possa ser corporificado por uma potência de ruptura com os padrões de captura do gênero na sociedade.

Desta experiência com o TCC, surgiu o desejo de dar continuidade em uma pesquisa de Mestrado em torno de questões sobre o feminino em meio a padrões de captura, docilidade e subserviência. Para tanto, aproximei-me de contos mágicos que giram em torno de personagens femininos que passam por alguma sorte de mutação física. Procuro, nesta pesquisa, abordar o feminino pela via da expansão de suas possibilidades, superando a normatividade de gênero, em especial, um modelo de feminilidade, e acreditando que os processos de mutação podem constituir uma via desta superação.

Apresento, então, o conto mágico que foi escolhido por provocar em mim um chamamento. *Okesa, a dançarina*, uma narrativa originada na tradição oral japonesa, possui outras versões além da que tivemos acesso. Este é o conto por trás da dança popular Okesa, uma manifestação cultural tradicional da ilha Sado<sup>5</sup>. Existe uma dança de Okesa comemorando uma garota que se transformou em uma gata. Dentro da morfologia do conto maravilhoso – área de estudos dos contos mágicos –, há uma forma de análise criada por Vladimir Propp baseada na função do conto, ou seja: em temas ou sequências de fatos que organizam a narrativa. “Por função compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPP, 2001: p.21). O folclorista desenvolveu um sistema de símbolos que incluem letras gregas, do alfabeto em latim e alguns índices numéricos que determinam cada episódio pelo qual passa o herói ou outro personagem da trama. Vladimir Propp ilustra as formas de pedido e obtenção do auxílio mágico combinadas entre si. Por exemplo, a função (*D<sub>5</sub>*) *Pedido de clemência* só pode ser obtida por meio das funções (*F<sub>8</sub>*) *roubo/rapto*, (*F<sub>9</sub>*) *oferecimento de serviços*, (*F<sub>5</sub>*) *achado*, (*F<sub>2</sub>*) *indicação*, (*F<sub>1</sub>*) *transmissão*. As funções (*C423*) *Tabu: revelar o maravilhoso* e (*C945*) *Pessoa levada para o outro mundo por quebrar um tabu* aparecem neste conto, transscrito em 1957 por Richard Dorson, autor de *Folk Legends of Japan*, em uma conversa com Shinosuke Yamamoto, a liderança em preservação do material folclórico da ilha Sado.

#### Okesa, a dançarina<sup>6</sup>

Dizem que Okesa viveu em Ogi-Machi, na parte sul da ilha.

---

<sup>5</sup> Isolada do arquipélago principal por 35 quilômetros, Sado possui uma extensão de 857 km<sup>2</sup> de área e é considerada a sexta maior ilha no Japão. Historicamente, Sado era o lugar para onde eram mandados os “exilados” japoneses até a Idade Média, quando muitos intelectuais contra o governo foram expulsos do país. No Período Edo (1603-1867), a descoberta de uma rica mina de ouro levou governantes da época a enviar pobres e desafortunados para trabalharem como escravos dentro da mina. Por esse motivo, Sado é tradicionalmente conhecida por suas baladas, canções e danças folclóricas em tom triste e melancólico.

<sup>6</sup> Tradução nossa. Conto extraído do livro *Folk Legends of Japan*.

Okesa era muito popular não só porque era bela, mas por sua linda voz. Ninguém nunca havia escutado as canções que Okesa cantava, então o povo do lugar as chamavam de ‘Okesa-bushi<sup>7</sup>’.

Era uma vez um casal de velhinhos, que tinham uma pequena gata da qual cuidavam de forma amável. O casal de velhinhos se tornou muito, muito pobre e seus dias eram cheios de sofrimento. A gata então pediu que lhe dessem permissão para ir um dia de volta à sua casa. E a forma da gata desapareceu. Ela reapareceu alguns dias depois na forma de uma moça muito bonita e explicou ao casal que havia vivido com eles por longos anos e era muito grata pelo amor que haviam lhe dado, e agora havia retornado na forma de uma moça para lhes ajudar. Ela havia sacrificado seu belo corpo para se tornar uma *gueisha*, e assim arrecadar fundos para o casal.

O nome dela era Okie-san e agora havia se tornado Okesa. Ela era muito popular e muitas pessoas queriam vê-la. Mas uma vez um barqueiro olhou na sala ao lado, onde Okesa estava um minuto atrás, uma gata comendo, lambendo o óleo em que o pavio estava flutuando na lâmpada. Ela estava ciente de que estava sendo espionada. Okesa disse: “Estou terrificada que você tenha visto minha forma real, mas quero que prometa que nunca contará a ninguém a verdade”.

No dia seguinte, o barqueiro levou um barco a Hokkaido, e diante de uma grande tripulação de passageiros ele contou a estória que havia sido proibido de contar. De repente, o céu ficou nublado e uma nuvem preta cobriu o sol. Uma enorme gata preta desceu da nuvem e o puxou para o céu (DORSON, 1961: p.147-148).

Vislumbro que a necessidade de meu próprio corpo passar por alguma sorte de processo mutacional diz respeito ao desejo de autoinvenção. Por outro lado, este desejo de autoinvenção toca nas questões de desarticulação de um estado de dominação binária e hierarquizante homem-mulher. Assim, o fascínio pelo obscuro conduziu-me ao conto de *Okesa*, onde há intensa transformação física, bem como a associação do feminino com práticas de transformação em formas animais ou monstruosas, subvertendo a imposição do princípio androcêntrico.

Os animais parecem-me estar acima do sub jugo. Sua natureza instintiva os liberta, ainda que morram tentando escapar aos homens. Portanto, a despeito da má reputação que é atribuída às mulheres que se envolvem em transformações bestiais, vislumbro a possibilidade de experimentar estas transformações sob o ponto de vista da emancipação do feminino. É em busca de articular outras possibilidades de existência dentro deste feminino que nomeio a mulher-monstro, a figura de subjetivação em minha performance.

No capítulo a seguir, tratamos de apresentar os fundamentos da ordem androcêntrica. Este é um momento fundamental para compreendermos o que, na nossa estrutura social, produz o masculino como referencial do humano, enquanto o feminino é definido, em um sistema de oposições simbólico e ligado aos sistemas mítico-rituais, como o “outro”, como o não masculino. Após a compreensão do que legitima uma hegemonia dada e acatada como natureza biológica fundamental, atentaremos para um momento histórico onde se constituiu ameaça à ordem androcêntrica. Trataremos da caça às bruxas na Idade Média, marco do

---

<sup>7</sup> *Bushi* ou *fushi* significam “ar”.

estabelecimento da ordem patriarcal e do surgimento das práticas de produção capitalista. Durante aproximadamente dois séculos, promoveu-se intensa propaganda de ódio contra as mulheres camponesas e a favor de seu aniquilamento através de estruturas financiadas pelo Estado e pela Igreja. O capítulo segue explorando a figura da bruxa e a questão da apropriação dos corpos das mulheres pelo capital, até fazermos a conexão entre a bruxa e a monstruosidade associada ao feminino como uma forma de produzir novas ficções, auxiliadas aqui pelo pensamento de Rose Braidotti e o de Donna Haraway, teorizando através das figurações e do ciborgue, possibilidades de novos mitos políticos.

O capítulo terceiro trata de um breve panorama da arte informada pelo feminismo, que começa a se manifestar na linguagem performática de algumas artistas a partir da década de 1960. Neste capítulo, apresentamos as noções de feminismo das sombras e de passividade *radical*, ambas de Jack Halberstam, o que fundamenta e enriquece a leitura de performances escolhidas por inspirarem processos de subjetivação, questionarem os lugares de uma feminilidade burguesa, frágil e submissa. Ana Mendieta, Janini Antoni e Tracey Rose falam através de seus corpos e reverberam no meu, fazendo menção a uma realidade mítica-ritual para abordarem os assuntos que atravessam suas condições de gênero, raça, etnia, nacionalidade e classe.

O quarto capítulo é dedicado ao processo criativo desenvolvido ao longo desta pesquisa. De cunho intuitivo, afetivo e pessoal, mas também com um senso de interferência e ruído político, vem o *Manifesto da Mulher-Monstro* e a coleção de intersecções entre teorias sobre o corpo e práticas sensoriais coletivas, tecendo o lugar onde meu corpo despido é o centro da experiência e da subjetivação. A mulher-monstro declara suas falhas e expõe suas vísceras para que o público lhe atravesse, molde e, ao remexer suas entranhas, ela desfaça-se, para criar-se novamente em outra paisagem existencial.

Este texto, tal qual meu corpo, coloca-se diante de vocês, leitores, para que o remexam, estripem, reestruturem, não só em mim, mas em nós, poéticas e sobrevivências. Nenhuma ficção pode ser definitiva.

## 2. A ORDEM ANDROCÊNTRICA E A MULHER SOB A PERSPECTIVA DO MONSTRUOSO

*As monsters, can we demonstrate another order of signification?*  
Donna Haraway

Para compreender os incômodos que me conduzem a buscar discutir e partilhar artisticamente os lugares e as experiências que constituem a minha perspectiva de um feminino monstruoso, faz-se necessária a compreensão dos fundamentos da produção social de corpos femininos normalizados. A compreensão desses processos históricos que subjugaram o corpo da mulher erupciona cada vez com ainda mais urgência na minha investigação poética. Apresento os atributos de uma ordem social androcêntrica, qual seja aquela que privilegia a masculinidade e o gênero masculino em detrimento e exploração do gênero feminino, em um sistema paramentado de forma que a dominação esteja presente nos mais sutis e diversos âmbitos da construção social, obtendo a cumplicidade dos que são dominados para se sustentar. No livro *A Dominação Masculina – A condição feminina e a violência simbólica*, o sociólogo francês Pierre Bourdieu apresenta um estudo realizado no início dos anos 1960 acerca dos berberes da Cabília, os cabilas, povo que tradicionalmente habita o nordeste da Argélia, na África Setentrional. Por meio de uma análise etnográfica das estruturas sociais e suas formas cognitivas, o autor busca identificar neste grupo social o funcionamento de uma “ordem androcêntrica”, que serviria então para explicar as categorias do inconsciente androcêntrico e a hegemonia do masculino sobre o feminino, que subjaziam no funcionamento de outras sociedades mediterrâneas. Bourdieu, segundo relata, escolheu essa sociedade por considerar que ela teria salvaguardado em suas práticas, de maneira bem visível, estruturas que são paradigmáticas da cosmologia androcêntrica. Essas estruturas ancestrais teriam sobrevivido nas sociedades modernas, ainda que desfiguradas. Contudo, ainda produziriam efeitos nas práticas das sociedades atuais, caracterizando estas como herdeiras de uma ordem androcêntrica.

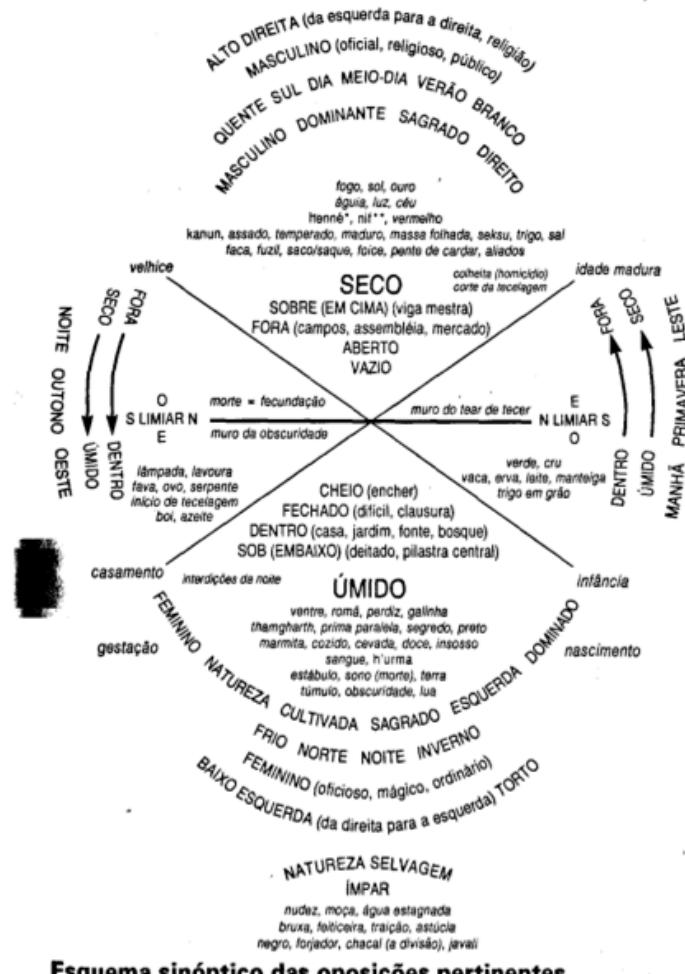
Em sua divisão das coisas e de suas atividades cotidianas, a sociedade cabila comprehende que a oposição entre o masculino e o feminino não é resultado de uma relação social de dominação, mas como algo que recebe a sua necessidade objetiva e subjetiva a partir de um “sistema de diferenças” ontológico, que inclui oposições como alto/baixo, em cima/embalixo, na frente/atrás. Isso permite que os acontecimentos biológicos e cósmicos acabem sempre confirmando o que é do interesse da visão androcêntrica: a hegemonia do

masculino sobre o feminino. Por isso, essa hegemonia nunca é reconhecida como uma visão do mundo, mas como o próprio mundo si, como a natureza das coisas.

Segundo Bourdieu:

Esses esquemas de pensamento, de aplicação universal, registram como que diferenças de natureza, inscritas na objetividade, das variações e dos traços distintivos (por exemplo em matéria corporal) que eles contribuem para fazer existir, ao mesmo tempo que as “naturalizam”, inscrevendo-as em um sistema de diferenças, todas igualmente naturais em aparência; de modo que as previsões que elas engendram são incessantemente confirmadas pelo curso do mundo, sobretudo por todos os ciclos biológicos e cósmicos. Assim, não vemos como poderia emergir na consciência a relação social de dominação que está em sua base e que, por uma inversão completa de causas e efeitos, surge como uma aplicação entre outras, de um sistema de relações de sentido totalmente independente das relações de força. O sistema mítico-ritual desempenha aqui um papel equivalente ao que incumbe ao campo jurídico nas sociedades diferenciadas: na medida em que os princípios de visão e divisão que ele propõe estão objetivamente ajustados às divisões pré-existentes, ele consagra a ordem estabelecida, trazendo-a à existência conhecida e reconhecida, oficial (BOURDIEU, 2017:21).

Isso significa dizer que a divisão entre os sexos e suas respectivas atividades sociais ocorre segundo a oposição natural entre o masculino e feminino, que está inscrita em um sistema de oposições que lhes são homólogas: alto/baixo, em cima/embaixo, na frente/atrás, direita/esquerda, reto/curvo, seco/úmido, duro/mole, temperado/insosso, claro/escuro, fora (público)/dentro (privado). Podemos utilizar o esquema criado por Bourdieu para visualizar estas atribuições de diferenças simbólicas, em leitura vertical das oposições, observando os processos (ciclos da vida, estações do ano) e os movimentos (abrir/fechar, entrar/sair).



**Esquema sinóptico das oposições pertinentes**

Esquema sinóptico das oposições pertinentes in: Bourdieu, 2017:23.

Da mesma forma, ações corporais tornam-se símbolos ligados à masculinidade (estar ereto, fazer frente a, atirar) ou feminilidade (curvar-se, buscar água), constituindo, assim, oposições que se sustentam mutuamente.

Semelhantes na diferença, tais oposições são suficientemente concordes para se sustentarem mutuamente, no jogo e pelo jogo inesgotável de transferências práticas e metáforas; e também suficientemente divergentes para conferir, a cada uma, uma espécie de espessura semântica, nascida da sobredeterminação pelas harmonias, conotações e correspondências (BOURDIEU, 2017:20).

Bourdieu reconhece nesta sociedade que as demarcações que dividem o masculino do feminino se assentam em mitos fundadores, as sociodiceias, que são decisivas para constituir e perpetuar uma ordem social dominada pelo princípio masculino, que é norteada por uma oposição entre a natureza e a cultura a partir do exercício da sexualidade. Os mitos consagram a ideia de que haveria uma “sexualidade” ligada à natureza e uma “sexualidade” ligada à cultura. As narrativas míticas, por exemplo, descrevem o ato sexual como uma relação de dominação. Esta relação de dominação, tida como natural, estende-se aos papéis e às atuações

sociais, pois é naturalizada através da própria linguagem mágica dos mitos. Na análise do mito já é possível evidenciar uma dimensão simbólica da ordem androcêntrica. É possível reconhecer isso no mito da tradição cabila citada abaixo:

Foi na fonte (*tala*) que o primeiro homem encontrou a primeira mulher. Ela estava apanhando água quando o homem, arrogante, aproximou-se e pediu de beber. Mas ela havia chegado primeiro e também estava com sede. Descontente o homem a empurrou. Ela deu um passo em falso e caiu por terra. Então, o homem viu as coxas da mulher, que eram diferentes das suas. E ficou paralisado de espanto. A mulher, mais astuciosa, ensinou-lhe muitas coisas: ‘Deita-te, disse ela, e eu te direi para que servem teus órgãos.’ Ele se estendeu por terra. Ela acariciou seu pênis, que se tornou duas vezes maior, e deitou-se sobre ele. O homem experimentou um prazer enorme. Ele passou a seguir a mulher por toda parte, para voltar a fazer o mesmo, pois ela sabia mais coisas que ele, como acender o fogo etc. Um dia, o homem disse à mulher: ‘Eu quero te mostrar que eu também sei fazer coisas. Estende-te e eu me deitarei sobre ti.’ A mulher se deitou por terra, e o homem se pôs sobre ela. E ele sentiu o mesmo prazer. E disse então à mulher: ‘Na fonte, és tu (quem domina), na casa sou eu’. No espírito do homem são sempre estes últimos propósitos que contam, e desde então os homens gostam sempre de montar sobre as mulheres. Foi assim que eles se tornaram os primeiros e são eles que devem governar. (BOURDIEU, 2017:34)

Para Bourdieu, o papel desse sistema mítico-ritual consistiria em consagrар tal ordem de dominação, fazendo coincidir a aparência natural das oposições simbólicas e a diferença sexual. Neste contexto, a divisão entre os sexos se apresenta como “a ordem das coisas”: compulsória e normal, presente em estado objetivado.

Nesse sentido é que a divisão entre os sexos, tendo um deles supremacia em relação ao outro, alinha-se ao mundo tal como ele é independente do homem socialmente relacionado. É assim que a divisão se passa por natural, ou normal. E sendo natural não é possível condená-la, evitá-la ou tentar superá-la. A divisão está, assim, naturalmente presente de maneira objetiva nas coisas, nos utensílios e na casa, nas práticas do mundo social, bem como nos corpos e nos comportamentos dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, ideologia e atuação social.

As aparências biológicas e os efeitos, bem reais, que um longo trabalho coletivo de socialização do biológico e de biologização do social produziu nos corpos e nas mentes conjugam-se para inverter a relação entre as causas e os efeitos, e fazer ver uma construção social naturalizada (os “gêneros” como *habitus* sexuados) como o fundamento *in natura* da arbitrária divisão que está no princípio não só da realidade como também da representação da realidade e que se impõe por vezes à própria pesquisa (BOURDIEU, 2017:14).

A noção de *habitus* sexuado é o ponto-chave para a compreensão do que seria gênero em Bourdieu: uma expectativa de atuação social baseada em dados biológicos e vice-versa. Tal expectativa recai como um fundamento de representação da realidade, invertendo a situação de arbitrariedade e impondo uma norma de associação direta de uma informação

biológica às atribuições ligadas ao sexo. Foi/é um processo contínuo de socialização de fundamentos sexuados daquilo que se espera e se atribui a um gênero. A hegemonia masculina teria, assim, como seu principal fator de consolidação no mundo social a ausência de necessidade de se justificar perante a comunidade. A visão androcêntrica se coloca como neutra e, como tal, não precisa produzir discursos com o propósito de se legitimar.

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos (BOURDIEU, 2017:14).

O corpo no mundo social é construído como uma realidade sexuada, como depositário de certos princípios de concepção e divisão sexualizantes. É com base numa determinada visão mítica do mundo que se vê os sexos como distintos. Contudo, esta visão mítica está enraizada, tem origem, na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, que é a prática da divisão do trabalho, na realidade da ordem social. É desse modo que a diferença biológica entre os sexos, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos性uais, é vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho. Submetidos a uma construção social, os corpos não seriam nem completamente determinados em sua significação, especialmente a sexual, nem totalmente indeterminados, de um modo que o simbolismo atribuído seria ao mesmo tempo convencional e motivado, causando uma percepção quase natural do mesmo. Como um princípio de visão social, a percepção de sujeitos radicados numa determinada ordem social que constrói a diferença anatômica entre homens e mulheres, esta diferença socialmente construída se torna o fundamento aparentemente natural ou sobrenatural da visão social que o sustenta, o que acaba levando Bourdieu a concluir que a mente e o corpo dentro da ordem social dos cabila operam numa lógica circular; ele fica preso na evidência de relações de dominação inscritas ao mesmo tempo na objetividade, sob forma de divisões objetivas, e na subjetividade, sob forma de esquemas cognitivos que, organizados segundo essas divisões, organizam a percepção das divisões objetivas.

Há uma moral a ser aprendida por toda menina cabila, que é condicionada a disciplinar o seu corpo, através de vestimentas, penteados e posturas de docilidade

convenientes à idéia do “ser mulher”. Isto porque na sociedade cabila cada um dos dois gêneros se constitui como produto de um trabalho de construção, tanto prático quanto teórico. Todo corpo é feminino na medida em que é um produto socialmente diferenciado do gênero oposto.



Menina berbere das Montanhas Ouled Nail da Algéria, Lehnert & Landrock collection. Disponível em:  
<http://www.rumisgarden.co.uk/traditional-meditations/adi-shankara-meister-eckhart-rumi-sri-ramakrishna-on-love>

[...] a moral feminina se impõe, sobretudo, através de uma disciplina incessante, relativa a todas as partes do corpo, e que se faz lembrar e se exerce continuamente através da coação quanto aos trajes ou aos penteados. Os princípios antagônicos da identidade masculina e da identidade feminina se inscrevem, assim, sob a forma de maneiras permanentes de se servir do corpo, ou de manter a postura, que são como que a realização, ou melhor, a naturalização de uma ética (BOURDIEU, 2017:46).

Segundo Bourdieu, na medida em que se opõe ao *habitus viril*, ou o não feminino, da mesma forma, o feminino é definido por ser o não masculino. Isso não é aprendido somente

mediante ações pedagógicas. É, antes, assimilado por meio de uma ordem que se coloca para as mentes e para os corpos, ordem que se organiza de acordo com o “princípio de divisão androcêntrico (o que explica a enorme força de pressão que ela exerce)” (BOURDIEU, 2017: p.41). Essa ordem está inscrita socialmente, nas coisas, nos espaços e nos corpos, “pelas rotinas da divisão do trabalho ou dos rituais coletivos ou privados (basta lembrarmos, por exemplo, as condutas de marginalização impostas às mulheres com sua exclusão dos lugares masculinos)” (BOURDIEU, 2017: p.41). No caso da sociedade cabila, são as regularidades da ordem física e da ordem social que determinam regras, que impedem, por exemplo, as mulheres de executarem tarefas sociais que seriam nobres. Da mesma forma, nos rituais, a elas ficam reservados lugares tidos como inferiores, como a parte baixa da estrada ou do talude, e a obrigatoriedade de assumirem posturas corretas para o corpo quando estão diante de homens respeitáveis – “curvadas, com os braços fechados sobre o peito” (BOURDIEU, 2017: p.42). Por outro lado, são a elas atribuídas as tarefas mais baixas e mesquinhas: “são elas que carregam o estrume e, na colheita das azeitonas, são elas que as juntam no chão, com as crianças, enquanto os homens manejam a vara para fazê-las cair das árvores” (BOURDIEU, 2017: p.42). Essas divisões corresponderiam supostamente às diferenças biológicas, legitimadas por uma visão mítica do mundo.

Todo o trabalho de socialização da mulher cabila é construído sobre entidades e virtudes negativas, definidas pela falta, pela imposição de limites que se referem ao corpo. Um trabalho psicossomático é empregado nos corpos das jovens cabilas, a fim de normalizá-los, instruí-los na “arte de viver feminina”, para que aprendam boas condutas corporais e morais, demonstradas em suas vestimentas, seu caminhar, as formas de mostrar o rosto e o olhar, comportamentos adquiridos por mimetismo inconsciente e obediência expressa. Essa forma de viver a feminilidade é o que o autor entende por confinamento simbólico, que é imposto às mulheres cabila, mas também, de forma similar, às mulheres ocidentais, em imperativos de sorrir, abaixar os olhos, aceitar interrupções, manter as costas eretas, sentar com as pernas fechadas, “ter barriga” como prova de desleixo.

Bourdieu tenta, assim, demonstrar um mecanismo de inversão da relação entre causas e efeitos. Ele quer mostrar como efetivamente ocorre a naturalização de uma construção social. Para ele, não são as necessidades da reprodução biológica que determinam a organização simbólica da divisão social do trabalho, assim como de toda a ordem natural e social. Antes, é uma construção arbitrária do biológico que dá um fundamento aparentemente natural à divisão de trabalho sexual (as funções de reprodução biológica que cabem a cada um dos sexos) e à divisão sexual do trabalho (as funções sociais que cabem a cada um dos sexos).

Os corpos masculino e feminino, seus usos e de suas funções, sobretudo em suas funções de reprodução biológica, sustentam, como se fossem naturais, as divisões sociais e cosmogônicas provindas de uma visão em que o masculino possui supremacia: é isto a visão androcêntrica.

De resto, fica ainda a pergunta: como tal sociodiceia masculina tem força para sustentar essa visão androcêntrica? Bourdieu responde em uma frase: “ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada” (BOURDIEU, 2017: p.24). A sociodiceia legitima uma hegemonia dada, transferindo o fundamento dessa hegemonia para a natureza biológica, que só é aceita como fundamento porque é reconhecida como natural, ainda que seja socialmente construída. E é assim que a hegemonia se perpetua.

Mas o que aconteceria se as mulheres cabilas colocassem de alguma forma sob ameaça a ordem androcêntrica? Fatalmente algumas medidas seriam tomadas para restituir a ordem. E é possível supor que, num primeiro momento, este esforço recorreria a alguma outra uma linguagem mágica, já que fora em narrativas míticas que a hegemonia se manteve como a ordem natural das coisas. E essa narrativa para garantir a supremacia teria que de alguma forma também fazer a mulher voltar para o seu lugar social, já que havia se iniciado um movimento de saída dele, o que justamente configuraria a ameaça.

Foi o que aconteceu na Europa quando a sua tradicional ordem patriarcal começou a se estabelecer, ganhando força com a crise do feudalismo a partir da metade do século XV, época de revoltas e epidemias. Pois foi justamente nessa época que na Alemanha, França, Suíça e Itália aconteceram os primeiros julgamentos de mulheres acusadas de bruxaria, que surgiram as mais antigas descrições do Sabá e doutrinas sobre as bruxas, momento em que a feitiçaria “foi declarada uma forma de heresia e o crime máximo contra Deus, contra a Natureza e contra o Estado” (MONTER, 1976:11 apud FEDERICI, 2017: p. 296).

Segundo a tese de Silvia Federeci, em *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, a caça às bruxas na Europa, de meados do século XV até o século XVII, foi um fenômeno decisivo para o desenvolvimento da sociedade capitalista e formação do proletariado moderno. Neste momento, observamos também o estabelecimento da ordem androcêntrica enquanto patriarcado<sup>8</sup>. O que significa dizer que não só a visão de mundo é orientada em torno dos princípios do masculino, como se constitui um sistema social de exploração e opressão das mulheres, seja no âmbito familiar, seja em sua relação com o

---

<sup>8</sup> “O patriarcalismo compõe a dinâmica social como um todo, estando inclusive, inculcado no inconsciente de homens e mulheres individualmente e no coletivo enquanto categorias sociais” (MORGANTE e NADER, 2014: p.3).

Estado. Há outras interpretações possíveis acerca da conceitualização de patriarcado, que correspondem aos mais diversos posicionamentos e feminismos. No caso de Federici, alinhada à sua leitura marxista-socialista, o patriarcado se constitui em última instância, como um sistema que beneficia o capital.

De acordo com ela, a caça às bruxas constituiu-se basicamente em “uma campanha de terror contra as mulheres” (FEDERICI, 2017: p.294), possuindo, por um lado, uma meta política e, por outro, um fundamento dogmático, assentado na metafísica e ideologia da Igreja Católica. A meta política tinha relação com o propósito de interrupção por parte da aristocracia latifundiária e dos Estados que se modernizavam, do avanço dos movimentos de resistência do campesinato europeu, que se opunham às privatizações de terra, aumento de impostos e ao progressivo controle estatal sobre a vida social. O fundamento dogmático era a já existente perseguição aos hereges, instituída pela Inquisição, instrumento para conter os desviados da doutrina, e a misoginia tradicional da doutrina católica.

Ao realizar uma análise histórica dos movimentos insurgentes camponeses na Idade Média em sua transição para o capitalismo, a autora apresenta o status da mulher em constante mudança. De independente, por ter acesso à própria terra e aos meios de controlar a natalidade – conhecimentos transmitidos de geração a geração – à condição de meio de produção e força de trabalho não remunerado para o homem, em substituição às terras que foram perdidas para o Estado. A autora argumenta ainda que a subordinação das mulheres aos homens no capitalismo foi causada pela sua não remuneração, e não pela natureza “improdutiva” do trabalho doméstico, já que a dominação masculina é baseada no poder que o salário confere aos homens (FEDERICI, 2017). Para as trabalhadoras, excluídas das relações contratuais, construiu-se um sistema de exploração naturalizada, de inferiorização, autorizando o uso de máxima violência, como ao criminalizar o controle reprodutivo e legalizar o estupro de mulheres pobres e prostitutas.

Para analisar a transição do feudalismo para o capitalismo sob o ponto de vista das mulheres e do corpo, a autora resgata o conceito de acumulação primitiva, usado por Karl Marx no tomo I de *O Capital*, para descrever o processo político no qual se baseia o desenvolvimento das relações capitalistas.

Daí que a minha descrição da acumulação primitiva inclui uma série de fenômenos que estão ausentes em Marx e que, no entanto, são extremamente importantes para a acumulação capitalista. Entre esses fenômenos estão: i) o desenvolvimento de uma nova divisão sexual do trabalho; ii) a construção de uma nova ordem patriarcal, baseada na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e em sua subordinação aos homens; iii) a mecanização do corpo proletário e sua transformação, no caso das mulheres, em uma máquina de produção de novos trabalhadores. E, o que é mais

importante, coloquei no centro da análise da acumulação primitiva a caça às bruxas dos séculos XVI e XVII: sustento aqui que a perseguição às bruxas, tanto na Europa quanto no Novo Mundo, foi tão importante para o desenvolvimento do capitalismo quanto a colonização e a expropriação do campesinato europeu de suas terras (FEDERICI, 2017:p.26).

A acumulação primitiva é, então, um tipo de exploração justificada e naturalizada que mantém as estruturas do capital funcionando. O poder não é exercido exclusivamente de fora para dentro, ou seja, somente numa relação molar-molecular, mas, também, nas instâncias íntimas, sensoriais. Esta noção de poder nos ajuda a pensar as questões de uma violência sobre o gênero num campo simbólico, quanto utilizamos cada vez mais a palavra corpo, cada vez mais reforçamos um dado simbólico, atrelado a uma visão ideológica e cosmológica do que deve se apresentar através da noção de corpo.

[...] o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho. Neste sentido, é bem merecida a importância que adquiriu o corpo, em todos os seus aspectos — maternidade, parto, sexualidade —, tanto dentro da teoria feminista quanto na história das mulheres (FEDERICI, 2017: p.19).

No século XVI, era marcante a participação das mulheres em movimentos heréticos na França e na Itália, constituindo um movimento de mulheres vindas das camadas mais pobres da servidão. Convém também destacar que a degradação e a demonização do status da mulher na Idade Média foram também ocorrendo a partir de seu envolvimento nestas comunidades, onde podiam exercer seu controle reprodutivo, bem como viver comunalmente com homens, sem a obrigação do matrimônio, ou formar comunidades exclusivamente femininas, como as “beguinhas, mulheres laicas das classes médias urbanas que viviam juntas (especialmente na Alemanha e em Flandres) e mantinham seu trabalho fora do controle masculino e sem subordinação ao controle monástico” (FEDERICI, 2017: p.83). As práticas dessas comunidades incomodavam profundamente a Igreja e também o Estado, que se estabelecia nesse processo, levando a boatos de que nessas comunidades se praticavam orgias, culto aos animais, transformações bestiais e voos noturnos, bem como assassinatos de crianças. Este cenário de perseguição herege criou o terreno para a futura caça às bruxas.

Um dos aspectos mais significativos do movimento herético é a elevada posição social que este designou às mulheres. Na Igreja, como destaca Gioacchino Volpe, as mulheres não eram nada, mas entre os heréticos eram consideradas como iguais; as mulheres tinham os mesmos direitos que os homens e desfrutavam de uma vida social e de uma mobilidade (perambulando, pregando) que durante a Idade Média não se encontravam em nenhum outro lugar (Volpe, 1971, p. 20; Koch, 1983, p. 247). Nas seitas hereges, principalmente entre os cátaros e os valdenses, as mulheres

tinham direito de ministrar os sacramentos, de pregar, de batizar e até mesmo de alcançar ordens sacerdotais (FEDERICI, 2017: p.83).

A partir do momento em que o controle que as mulheres exerciam sobre a própria reprodução e a própria vida passou a ser percebido como uma ameaça à estabilidade econômica e social, no período de queda demográfica pós-Peste Negra, verifica-se o que se conheceu por “crise do trabalho” na Baixa Idade Média. Os aspectos sexuais da vida em heresia adquiriram maior importância em sua perseguição, sendo distorcidos em formas que anteciparam as posteriores representações dos sabás de bruxas. A partir do século XIV, acusar os hereges de sodomia e de licenciosidade sexual já não bastava aos inquisidores. As acusações foram se agravando: “os acusavam de cultuar animais, de praticar o infame *bacium sub cauda* (beijo sob o rabo) e de regozijarem-se em rituais orgiásticos, voos noturnos e sacrifícios de crianças (RUSSELL, 1972 apud FEDERICI, 2017: p. 85-86)”. Relatava-se também a existência de uma seita de adoradores do diabo, conhecidos como luciferianos. Gradativamente as perseguições à heresia foram transicionando, o que se constituiu como marco da perseguição aos hereges se tornando caça às bruxas, substituindo a figura do herege pela figura da mulher, da bruxa.

A caça às bruxas aprofundou a divisão entre mulheres e homens, inculcou nos homens o medo do poder das mulheres e destruiu um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista, redefinindo assim os principais elementos da reprodução social. Neste sentido, de um modo similar ao ataque contemporâneo à “cultura popular” e ao “Grande Internamento” de pobres e vagabundos em hospícios e workhouses [casas de trabalho], a caça às bruxas foi um elemento essencial da acumulação primitiva e da “transição” ao capitalismo (FEDERICI, 2017: p.294).

O processo de perseguição às mulheres na transição do sistema de produção feudal para o capitalista tinha como propósito demonizar e condenar suas práticas e crenças, a fim de conter e descreditar os movimentos sociais, recorrendo à violência sexual e à desvalorização do seu trabalho, privando-as do controle sobre seus corpos. O Estado negava o direito à integridade física e psicológica, confinando-as à função de produzir filhos: a maternidade na condição de trabalho forçado. Com o processo de acumulação primitiva, a mulher não ocupa mais seu lugar enquanto sujeito. Na nova divisão sexual do trabalho, há não somente a degradação pela procriação forçada, como também pela não remuneração do trabalho doméstico. Esse esquema foi armado de modo que, mesmo trabalhando fora de casa, as mulheres recebessem um valor tão ínfimo em relação ao trabalho masculino que não pudessem se manter sem ele(s), fazendo do casamento a verdadeira carreira destinada a uma mulher. A perda de poder com relação ao trabalho assalariado levou à massificação da

prostituição, legalizada ou proibida segundo os interesses do Estado, condição que marginalizava, pauperizava e violentava estas mulheres com o aval da lei.

Os crimes diabólicos das bruxas estavam mais ligados à luta de classes na escala do vilarejo: o “mau-olhado”, a maldição da mendiga a quem se negava dar esmola ou um pedaço de pão, a inadimplência no pagamento do aluguel, o furto de alimentos. As bruxas eram, em sua maioria, mulheres velhas e viúvas que sobreviviam da assistência pública. Nas confissões, obtidas por meio de torturas e ordálias diversas, sobressaía a condição de miséria na qual viviam, e era nos momentos de necessidade que o diabo lhes aparecia. Não era de se surpreender que as “classes baixas” eventualmente se rebelassem, neste contexto em que estavam sendo despossuídas de seus bens; isso causou na classe dominante um temor constante, que foi dirigido como um ataque às práticas de magia popular.

A premissa da magia é que o mundo está vivo, que existe uma força imprevisível em todas as coisas, como a água, as árvores, as palavras. A interpretação do mundo, segundo a magia, fazia de cada acontecimento uma expressão de um poder oculto que poderia ser decifrado e desviado de acordo com as vontades. Os praticantes dos rituais de magia popular eram pessoas pobres que lutavam pela sobrevivência, tentando evitar desastres e direcionando seus desejos no sentido de aplacar ou dissuadir as forças que regiam seu universo. Era uma prática voltada à proteção e à conquista do bem-estar, da fertilidade, da saúde.

[...] aos olhos da nova classe capitalista, esta concepção anárquica e molecular da difusão do poder no mundo era insuportável. Ao tentar controlar a natureza, a organização capitalista do trabalho devia rejeitar o imprevisível que está implícito na prática da magia, assim como a possibilidade de se estabelecer uma relação privilegiada com os elementos naturais e a crença na existência de poderes a que somente alguns indivíduos tinham acesso, não sendo, portanto, facilmente generalizáveis e exploráveis. A magia constituía também um obstáculo para a racionalização do processo de trabalho e uma ameaça para o estabelecimento do princípio da responsabilidade individual. Sobretudo, a magia parecia uma forma de rejeição do trabalho, de insubordinação, e um instrumento de resistência de base ao poder. O mundo devia ser “desencantado” para ser dominado (FEDERICI, 2017: p.313).

Em meio aos movimentos de resistência, começaram a aparecer protagonistas mulheres (insurgentes e indóceis), o que, conforme nos relata Federici, despertaram um senso de alerta na Igreja e no Estado em relação à manutenção da ordem patriarcal dada. Isto porque deixar que as mulheres assumissem algum poder no ordenamento político significava também uma ameaça de terem poder sobre a sua capacidade de procriação e sexualidade. E isto seria intolerável numa sociedade patriarcal. Seria necessário então conter uma possível emancipação e garantir que se mantivesse nas mãos da Igreja e do Estado o controle sobre o corpo feminino e seus poderes. É assim que a bruxaria se torna crime, um crime feminino.

Seria, contudo, necessário tipificar esse crime, mas de maneira a torná-lo hediondo diante da população, de modo que ela se terrificasse diante dele e aprovasse as medidas para combatê-lo: julgamentos sumários, torturas, queimas e enforcamentos de mulheres. Isso só foi possível instigando a população a acreditar que mulheres, uma vez cedendo seu corpo e sua alma ao demônio, tornar-se-iam seres praticantes de todo o tipo de abominações e, dessa forma, seriam potencialmente monstruosas.

A teoria que sustentava essa ideologia era de que a própria natureza das mulheres estaria na origem da perversão humana. E a propaganda misógina da Igreja e do Estado difundiu, na caça às bruxas, que as mulheres seriam, por natureza, propensas ao diabólico e vulneráveis às investidas do demônio, a se tornarem dele escravas. E como os poderes sexuais e de reprodução estão no domínio do feminino, seria necessário conter o desvio de seu papel social, dado pela natureza de seu sexo. A figura da bruxa seria a amplificação do lado monstruoso da natureza da mulher, pois a bruxa é uma mulher que não contém o seu lado atroz: a) ela assassina crianças, b) ela atrai infertilidade, c) ela castra, aprisiona, escraviza ou deixa os homens impotentes (enfeitiçando ou roubando os seus pênis), d) ela se envolve em práticas sexuais degeneradas (orgias macabras), e) ela se casa com parentes; f) ela muda de forma e assume aparência animal (o sapo, sobretudo, que simbolizava a vagina).

Vê-se, então, que as condenações das bruxas quase sempre tinham a ver com a procriação e a sexualidade. De fato, eram as mulheres que dominavam o campo da procriação. Eram elas que entendiam de medidas contraceptivas e abortivas e, na medida em que se valiam dessas medidas, no interesse de seu próprio corpo, é que viriam a ser acusadas de destruidoras da potência geradora dos humanos, “hostis à vida nova”. Por outro lado, a atração sexual que provocavam nos homens, ou a paixão sexual excessiva que despertariam neles, também os fragilizava, deixando-os viciados, débeis e impotentes. Isto é, a sexualidade feminina tinha que ser exorcizada para não arruinar moralmente os homens. “Para as mulheres, então, os séculos XVI e XVII inauguraram, de fato uma era de repressão sexual” (FEDERICI, 2017: p.344). As formas de sexualidade das mulheres não produtivas e não procriativas foram todas proibidas. A atividade sexual das mulheres converteu-se em um trabalho, um serviço a ser feito para os homens e em nome da procriação.

Fora isso, toda atividade seria associada à bestialidade, ao demoníaco, ao monstruoso.

Esse fato era sugerido pela cópula com o deus-cabra (uma das representações do demônio), pelo infame beijo sub cauda e pela acusação de que as bruxas guardavam uma série de animais — “diabinhos” ou “familiares” — que as ajudavam nos seus crimes e com os quais mantinham uma relação particularmente íntima. Eram gatos, cachorros, lebres, sapos, dos quais a bruxa cuidava, supostamente mamando neles

por meio de tetas especiais [...]. Havia também outros animais que cumpriam um papel na vida das bruxas como instrumentos do demônio: cabras e éguas (noturnas) levavam-nas voando ao Sabá, sapos forneciam veneno para suas poções. A presença dos animais no mundo das bruxas era tamanha que devemos presumir que eles também estavam sendo julgados (FEDERICI, 2017: p. 347-349).

Nesse sentido, Federici defende que a degradação das mulheres promovida pela caça às bruxas acabou forçando socialmente uma imagem da feminilidade com base na natureza dos sexos. A propaganda misógina contra os modos de vida dessas mulheres justificava sua fraqueza de caráter pelos atributos biológicos e uma “propensão natural” ao maléfico, ao envolvimento com o demoníaco. Quando o que ocorria, na realidade, era a elaboração de estratégias de apropriação dos corpos das mulheres para o estabelecimento de uma ordem social e econômica que interessava às instituições de poder.

A caça às bruxas foi, portanto, uma guerra contra as mulheres; foi uma tentativa coordenada de degradá-las, de demonizá-las e de destruir seu poder social. Ao mesmo tempo, foi precisamente nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade (FEDERICI, 2017:p. 334).

Tal imagem do feminino canonizou na Europa uma mulher estereotipada, “fraca do corpo e da mente e biologicamente inclinada ao mal” (FEDERICI, 2017:p.335), um ser de potência monstruosa em relação à procriação e à sexualidade. Essa imagem abriu espaço para a institucionalização do controle estatal sobre o corpo feminino e, desse modo, sacramentou a supremacia masculina e a manutenção de uma ordem patriarcal, androcêntrica.

O feminismo de Federici dá atenção ao fenômeno da caça às bruxas, fazendo-o emergir da clandestinidade. O que justificaria o massacre de centenas de milhares de mulheres durante aproximadamente dois séculos, senão a sua proposta de desafio às estruturas de poder? É desta forma que conclamo minha aproximação à figura da bruxa e seus aspectos monstruosos, lidos como insurgência e indocilidade frente às normalizações do feminino que estavam sendo impostas pela nova ordem sócio-econômica.

As bruxas sempre foram mulheres que se atreveram a ser corajosas, agressivas, inteligentes, não conformistas, curiosas, independentes, sexualmente liberadas, revolucionárias [...] WITCH vive e ri em cada mulher. Ela é a parte livre de cada uma de nós [...] Você é uma Bruxa pelo fato de ser mulher, indomável, desvairada, alegre e imortal. (MORGAN, 1970, p.605-606 apud FEDERICI, 292)

A caça às bruxas se dirigia a uma ampla gama de atividades do feminino, mas principalmente era voltada às suas capacidades como feiticeiras, curandeiras, encantadoras ou adivinhas. O recurso dessas mulheres à magia debilitava o poder estatal, dando confiança aos pobres de que poderiam manipular o ambiente natural e social, possivelmente subvertendo a

ordem constituída. É neste poder de subversão que aposto na associação entre a monstruosidade e o feminino como positivação, empoderamento para desafiar as estruturas que nos contêm, nos limitam a papéis sociais específicos, tais como o de matrizes reprodutivas. Com o poder social drasticamente reduzido através da demonização, da criminalização do controle reprodutivo e da desvalorização do trabalho produzido pelas mulheres, seu status como atuantes sociais relega-se ao lugar de uma diferença inferiorizada, que inspira temor.

É urgente observarmos como as práticas daquelxs que sustentam os sistemas de economia são passíveis de criminalização. Constituindo ameaças à moral cristã e ao modo de vida implantado pelo recém-nascido capitalismo, a existência da mulher campesina e a resistência de suas crenças eram provas vivas de um imaginário que devia ser eliminado, a fim de que a nova ordem pudesse prosperar. Fazendo uso de propaganda multimídia, implementando um aparato burocrático e legal, criou-se uma psicose em massa entre a população (FEDERICI, 2017:p.299), a primeira ação a atingir tais proporções na Europa. Foi uma grandiosa iniciativa de política estatal, que encontrou na Igreja Católica o arcabouço metafísico e ideológico que estimulou a caça às bruxas, como antes havia incentivado a perseguição aos hereges. Uma política combinada com genocídio, que uniu nações católicas e protestantes, não deve ser subestimada nem colocada de lado na história. É importante notar que este processo ocorreu simultaneamente à colonização e ao extermínio das populações nativas das Américas, fato que representava uma recompensa muito mais exorbitante, em termos de lucro monetário, que a execução e o confisco de mulheres pobres. O que pode nos levar à conclusão de que, levando em conta o gênero e a classe das acusadas, a perseguição à bruxaria foi um ataque à resistência que as mulheres apresentaram contra a difusão das relações capitalistas, contra o poder que obtinham em virtude de sua sexualidade e de seu controle sobre a reprodução e contra o seu domínio em práticas de cura.

A caça às bruxas foi um marcante instrumento da construção da nova ordem patriarcal, em que os corpos das mulheres, seus poderes sexuais e o seu trabalho foram colocados sob a tutela do Estado e transformados em recursos de produção de riquezas. A bruxaria era investigada como *crimen exceptum*, uma investigação conduzida por meios especiais como a tortura, passível de punição inclusive na ausência de danos comprovados a pessoas ou coisas. As acusações eram praticamente impossíveis de serem comprovadas e frequentemente indicavam eventos ocorridos em décadas passadas. Torna-se óbvio que o direcionamento dessa repressão tinha por objetivo a erradicação de certo grupo de indivíduos através do terror e da criminalização.

## 2.1 Breve inventário de figuras para inspirar um feminino monstruoso

A Teratologia, conforme analisada por Rose Braidotti (1994), em seu livro *Nomadic Subjects*, apresenta-se não só como a ciência dos monstros, mas também como um importante fator que explica como o corpo, no geral, e o corpo feminino, em particular, foram concebidos no Ocidente, passando de uma dimensão fantástica dos organismos corporais a uma construção mais racionalista de corpo-máquina. Ao cabo do século XVIII, o monstro, considerado como o ser humano que nasce com más-formações congênitas, representado de formas variáveis através da história, dá lugar à ascensão do discurso científico sobre o corpo. É a partir do desejo de controlar a re/produção de anomalias humanas que a Teratologia se estabelece como disciplina e como um discurso sobre o monstro.

Na história do discurso sobre monstros em seu primeiro período cronológico, gregos e romanos mantiveram uma noção de “raça” de monstros, entidades étnicas possuindo características específicas. Eles também se basearam na noção de “abjeto”, vendo o monstro não apenas como sinal de maravilha, mas também de desordem e ira divina. A prática de expor crianças monstruosas como criaturas não naturais foi inaugurada pelos gregos. Assim, a destruição do monstro deveria estar na ordem das coisas – a exemplo do que acontece na tragédia de Édipo (pés inchados). Rose Braidotti explica que a associação da feminilidade com a monstruosidade remonta a Aristóteles, quando em *História dos Animais* descreve o modelo humano de organização corporal como um modelo masculino. Na reprodução, quando tudo ocorre de acordo com a norma, se produz um menino, as meninas apenas acontecem quando alguma falha se dá no processo reprodutivo. As mulheres ocorrem, segundo o pensamento aristotélico, como uma variação.

É assim que Braidotti relaciona o estudo dos monstros à teoria feminista: os discursos sobre o monstruoso evidenciam como o pensamento racional ocidental entende as diferenças. A lógica de oposições binárias, que trata a diferença como aquilo que é “outro” em relação à norma estabelecida, e o monstro, a “encarnação corporal da diferença da norma humana básica; é um desviante, uma a-nomalia; é anormal” (BRAIDOTTI, 1994: p.78). Dentro do sistema dual, os monstros, assim como os sujeitos femininos, são figuras de uma diferença que é desvalorizada e produzem o combustível da produção do discurso normativo. Se a posição das mulheres e dos monstros é comparável na lógica dualista, não é por acaso; é uma construção sistemática dos discursos misóginos, erigindo a norma a partir da pejoração dos sujeitos femininos.

The theme of woman as devalued difference remained a constant in Western thought; in philosophy especially, “she” is forever associated to unholly, disorderly, subhuman, and unsightly phenomena. It is as if “she” carried within herself something that makes her prone to being an enemy of mankind, an outsider in her civilization, an “other”. It is important to stress the light that psychoanalytic theory has cast upon this hatred for the feminine and the traditional patriarchal association of women with monstrosity (BRAIDOTTI, 1994: p.80).

A guerra contra as mulheres e seu corpo ocorre com a instrumentalização de uma diferença que é percebida como negativa, inimiga, pactuada com o demônio, naturalizando a ideia de um “outro” que polariza toda a simbologia profana, desordenada. A associação das mulheres com a monstruosidade revela uma estratégia do patriarcado e do capitalismo, impondo suas forças sobre os sujeitos desviantes, para apagá-los. Tais demonstrações de poder e violência, a ponto de se desenvolver toda uma máquina de execução sistemática, disciplinas científicas e literatura jurídica – o conhecido Martelo das Bruxas (*Malleus Maleficarum*), um guia inquisitório para identificar as práticas ligadas à bruxaria e idolatria ao demônio – revelam que, se o Estado e a Igreja Católica aplicaram tantos esforços em eliminar certos sujeitos, é porque residia uma potência nas suas subjetividades que ameaçava a continuidade da organização social.

No que concerne à origem dos monstros, suas causas variavam entre as cópulas bestiais (entre uma mulher e um animal) e algumas imoralidades corriqueiras, tais como manter relações sexuais frequentemente, ou numa noite de domingo, ou qualquer outro dia santo. Em verdade, qualquer prática sexual que não fosse direcionada à reprodução era suspeita de conduzir a eventos monstruosos.

Apesar de, primordialmente, a noção de monstro estar ligada ao nascimento de organismos com más-formações congênitas, sua característica de ser algo “entre”, ambíguo, pode ser extremamente interessante para uma apropriação e ressignificação empoderadora do feminino. Reconheço e proponho as representações da experiência feminina que não podem ser encaixadas no sistema falogocêntrico/androcêntrico, como uma apropriação daquilo que é apontado como o negativo, débil, para potencializar a minha experiência de mulher-monstro.

O imaginário que alimenta os contos mágicos, encontrado na tradição oral medieva, como já abordamos, segundo a tese de Federici, se deu num período turbulento, marcado pela caça às bruxas, na transição ao sistema capitalista e de supremacia da Igreja Católica. Rosane Cardoso (2014), autora de *Princesas que viram monstros: o corpo feminino nos contos de fadas*, lembra-nos de que a Igreja demonstrou, até o século XI, preocupação em apagar o paganismo da cultura medieval e falhou quando não pôde impedir o surgimento da literatura de cavalaria, de base nitidamente oral. Por esta razão, a cavalaria, também chamada de

maravilhoso cortês, apresentava-se como uma busca individual e coletiva do *cavaleiro idealizado*. Havia uma necessidade de identificar-se com um herói que fosse retrato das virtudes, capaz de vencer provações que afligiam o povo.

Este gênero formou oposição à cultura eclesiástica, mas não o suficiente para ser banida: em pouco tempo a Igreja aprendeu a fazer dos eventos maravilhosos um instrumento de estabelecimento dos seus princípios, refletidos no enfrentamento dos símbolos do mal. Sagas que abordam o bizarro e o sobrenatural conquistam mais e mais popularidade, à medida que os séculos avançam. A interferência do cristianismo transforma o mundo das bestas em obscuro, onde há o aviso de Deus e, da mesma forma, conhecimento do mal. “Esse aprendizado é fartamente reforçado pelos bestiários, compilações sobre caracterização, habitat e costumes de animais, plantas e pedras, reais e imaginados, que oferecem por séculos, o tom para o comportamento humano desejado pela Igreja” (CARDOSO, 2014:p.22). Ressurgem os bestiários, compêndios que descreviam e ilustravam as mais terríveis bestas e monstruosidades que constituíam ameaças à conduta dos fiéis do cristianismo. Condenavam, de modo geral, criaturas em conluio com as bruxas e a zoolatria. Um grande número dessas criaturas era de fêmeas antropomorfizadas, meio-humanas com a capacidade (ou maldição) de transformarem-se em animais. Os homens eram advertidos a não se deixarem envolver pela sua sensualidade e autonomia sexual, um caminho de perdição e paganismo.

Este feminino associa-se em suas práticas à monstruosidade, expondo os mecanismos culturais em ação. Para fugir das representações androcêntricas, surge a anormalidade. A identificação da mulher com o monstro é possível porque ambos transcendem normas e fronteiras. Uma identificação do feminino com o monstruoso que acontece pelo deslocamento, pela ambiguidade, a indefinição, um estar entre outros territórios que não aqueles pertencentes à norma. Um exemplo de como essa hibridação aparece nas narrativas está na recorrência a figuras animais como a serpente, que contém símbolos tanto do masculino quanto do feminino. A serpente apresenta-se sorridente e ligada ao solo, às águas e à noite, nos quais se salienta o aspecto feminino. Ao mesmo tempo em que a serpente é caracterizada em mitos medievais sobre a concepção de linhagens reais, aproxima-se também de uma relação com a espada como falo. Embora esta hibridação nem sempre seja explícita, pode ser identificada como o *auxiliar mágico* de algumas heroínas decaídas – o caso de Medeia, princesa bárbara que deserta sua pátria de origem para casar-se e, em seguida, é abandonada pelo marido. Na tragédia de Eurípedes (431 a.C.), comete filicídio como vingança pelo abandono. Medeia foge de Jasão numa carroagem puxada por dragões. Aqui

podemos notar um dos aspectos abominados e temidos na bruxa: a mulher que mata sua prole e se envolve com animais e magia.

A agressividade e a predominância das emoções de uma mulher como Medeia vêm justificadas pelo seu envolvimento com a magia. Praticante de rituais desconhecidos dos gregos, é temida como deusa e demônio, e retorna ao seu mundo “demoníaco” após matar os filhos. Frequentemente identificada com a serpente, Medeia se torna inspiração para obras de arte dos primeiros séculos cristãos, onde um rosto feminino é dado à serpente. Tais criaturas são chamadas *draconcópedas*, grandes serpentes com rostos de virgens humanas. Este seria o monstro que, guiado pelo diabo, se aproxima de Eva para tentá-la e corrompê-la. Cardoso (2014) aponta também a hipótese sustentada por alguns autores de que a arte medieval representava a serpente do paraíso com rosto de mulher para expressar o pacto de ambas com o maligno, em sinal de solidariedade feminina. Assim, a mulher se conecta a um lado animalizado oculto e invoca poderes extraterrenos. Esta resposta violenta, a capacidade do feminino para o envolvimento com o místico ou como escrava do demônio, está presente no sistema cognitivo binário que a coloca como um outro em relação à figura masculina. Segundo a ordem androcêntrica, a mulher é aquela que é assim designada, não o sujeito que denomina a si.

Lilith é outra figura conhecida nas mitologias suméria, babilônica, assíria, cananeica, persa, hebraica, árabe e teutônica. Uma criatura nascida do caos bíblico, representada com rosto de mulher e corpo de serpente, confundida muitas vezes com a serpente que seduziu Eva. No imaginário popular, contudo, é uma mulher alta e séria, a primeira mulher criada por Deus, referida no Antigo Testamento como “mocho e demônio da noite”. O *Zohar*, livro fundamental da cabala, afirma que, quando Deus criou Adão, o fez macho e fêmea, para depois cortá-lo ao meio e chamar a nova metade de Lilith, que é entregue em casamento a Adão. Lilith se recusa a ser oferecida como um prêmio, pois não quer ser inferior, e foge para ir falar com o Diabo. Eva, criada da costela de Adão, já nasce submissa e consciente de sua inferioridade perante o homem. Depois da queda de Adão e Eva, Deus retira Lilith do fundo do mar e dá-lhe poder sobre as crianças, filhas dos homens, para impedir que sigam o caminho pecaminoso dos pais. Por isso, Lilith empunha uma espada flamejante, tornando-se ora deusa, ora demônio, por vezes tentadora, assassina, noiva de Satã e esposa de Deus.

Também no *Talmude* é apresentada como a primeira mulher de Adão. Tendo brigado com o marido, Lilith quer liberdade de agir, escolher e decidir, tanto quanto o homem. Quando constata que não pode obter posição igual, rebela-se e, decidida a não submeter-se, abandona o Éden. Segundo as versões aramaica e hebraica do alfabeto de Ben Sirá (século VI ou VII), todas as vezes que faziam sexo, Lilith

mostrava-se inconformada e indagava por que deveria deitar-se embaixo dele e abrir-se sob seu corpo, apesar de também ter sido feita de pó e por isso ser igual a ele. Porém, Adão recusa-se a inverter as posições, consciente de que existe uma ordem que não podia ser transgredida. Diante da recusa do companheiro, Lilith revolta-se, renega a Deus e abandona Adão. O sol, então se despede e a noite começa a descer seu manto de escuridão soturna, tal como na ocasião que Jeová-Deus fez vir ao mundo os demônios. Lilith parte rumo ao Mar Vermelho, onde habitam os demônios e espíritos malignos, segundo a tradição hebraica. Lá torna-se a noiva de Samael, o senhor das forças do mal. Como consequência, dá à luz uma descendência demoníaca, os *Liliotes* ou *Linilins*, na prodigiosa proporção de cem por dia (CARDOSO, 2014: p.63-64).

Lilith, por não se conformar com a submissão sexual, em não ser entregue como um objeto para que dela façam seus usos, abandona o Éden, abandona Deus, para se refazer segundo seus próprios termos. O domínio de sua sexualidade aterroriza, pois seu “destino é seduzir os homens, estrangular crianças e espalhar a morte, ato que representa a vingança sistemática contra Adão por ter sido obrigada a ficar sob o corpo dele durante o sexo” (CARDOSO, 2014: p.64).

Há uma convergência na monstruosidade destas figuras femininas: Medeia, Lilith ou a draconcópeda são bruxas que flirtam com as bestas, que vêm em caráter de insurgência e de não conformação com a ordem patriarcal e com o cerco que lhe é dado, rechaçando o confinamento simbólico e empreendendo suas revoltas. O simbólico negativo que lhes é atribuído não é necessariamente a fonte de seu poder, como nos faz crer uma ordem androcêntrica. O poder com que elas lidam é o de transmutação de suas realidades. Um poder que incomoda o Estado, o modo de produção capitalista, incomoda os sistemas de produção de corpos da ficção binária. Figuras que adotam práticas de insurgência são, comumente, alvo de repressão e extermínio. Então, longe de permanecer na associação negativa do feminino com a irracionalidade, mistérios inexplicáveis e obscuros, aposto na apropriação positiva dessas figuras femininas que são sobrepostas pelo abjeto, pela monstruosidade e a inspiração de terror, do lugar em que se apresentam como formas de existências desviantes, rupturas com a normalização dos usos do corpo, das práticas de sexualidade e da produção de gênero através da exploração do trabalho de reprodução humana.

## **2.2 Novos mitos para novas ficções**

Do final do século XVII e dos acontecimentos que subordinaram os corpos e as subjetividades das mulheres camponesas europeias ao novo modo de produção capitalista, saltamos temporalmente para pensar ficções que constroem o corpo atualmente, recorrendo à bióloga e ativista feminista Donna J. Haraway e à teoria que elabora em seu *Manifesto*

*Ciborgue: Ciência, Tecnologia e Feminismo-Socialista no final do Século XX*, publicado em 1985 no *Socialist Review*. Neste manifesto, a autora critica a biologia que faz questão de fixar as fronteiras entre natureza e cultura de uma forma que reforça os argumentos do patriarcado, apresentando um novo mito político, o mito do ciborgue, transformando-o de um “ícone de poder da Guerra Fria, em um símbolo da libertação feminista”(KUNZRU, 2009: p.25). O ciborgue é definido por Haraway como “um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção”. A realidade social sendo, para autora, o conjunto de nossas relações sociais vividas, constituindo nossa construção política mais importante, uma ficção capaz de mudar o mundo. Compreendendo a figura ciborgue, pretendo construir a noção de monstruosidade que me interessa, conectando-me às bruxas e à invenção de uma forma de estar como mulher-monstro.

A figuração, em Haraway, atua como um pensamento ou expressão que pode provocar formas de desviar a lógica falogocêntrica/androcêntrica da construção de subjetividades. Figurações são relatos políticos de subjetividades alternativas (BRAIDOTTI, 1994: p.71). A relevância do pensamento de Haraway ao elaborar esta figuração (o ciborgue) está em pensar as formas como conhecemos e reconhecemos as diferenças a partir do gênero, num contexto pós-industrial, pós-moderno, em que a biotecnologia e as novas tecnologias (microeletrônica, telecomunicações e videogames) têm impacto direto na condição das mulheres:

Nem nossos corpos pessoais nem nossos corpos sociais podem ser vistos como naturais, no sentido de existir fora do processo de autocriação chamado trabalho humano. O que experienciamos e teorizamos enquanto natureza e enquanto cultura é transformado pelo nosso trabalho. Tudo que tocamos e, portanto, conhecemos, incluindo nossos corpos orgânicos e corpos sociais, são possíveis para nós através do trabalho. Portanto, cultura não domina natureza, nem a natureza é uma inimiga ((HARAWAY, 1991: p.10)<sup>9</sup>.

A crítica direcionada às ciências “biossociais” tem servido como uma forma de expor os reflexos sexistas da sociedade, as ferramentas de reprodução e legitimação de ideologias, bem como de materialização de poder. É importante o que Haraway aponta no sentido de manter a consciência de que o corpo é produto das suas relações de trabalho. É o trabalho humano que produz nossos corpos pessoais e sociais, um trabalho de autoconstrução que modifica nossas experiências do que é natureza e do que é cultura. A autora sustenta que tudo que tocamos e produzimos enquanto conhecimento nos é possibilitado através do trabalho, não existindo uma dominação absoluta da cultura sobre a natureza. O *Manifesto Ciborgue* é

---

<sup>9</sup> Neither our personal bodies nor our social bodies may be seen as natural, in the sense of existing outside the self-creating process called human labour. What we experience and theorize as nature and as culture are transformed by our work. All we touch and therefore know, including our organic and our social bodies, is made possible for us through labour. Therefore, culture does not dominate nature, nor is nature an enemy.

um argumento em favor da confusão de fronteiras e da responsabilidade que advém de sua construção. O ciborgue é uma criatura de um mundo pós-gênero. Ele não guarda pretensões de unir os opositos, de unir as partes em nome de uma totalidade orgânica. Não é um ser polarizado. É um ser destituído de memória do cosmos, por isso não sonha em restaurá-lo, nem em voltar ao pó, pois não é feito de pó. “O principal problema com os ciborgues é, obviamente, que eles são filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal, isso para não mencionar o socialismo de estado (KUNZRU, 2009: p.40).” E, como filhos ilegítimos, prescindem de seus pais, voltam-se contra eles.

“O ciborgue aparece como mito precisamente onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida” (KUNZRU, 2009: p.40).”, o ciborgue é a aproximação do humano com o animal, borramento de fronteiras que definem os humanos como singulares, as distâncias entre natureza e cultura vão se desfazendo, à medida que animais e humanos se acoplam.

No final do século XX, neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues. O ciborgue é nossa ontologia; ele determina nossa política. O ciborgue é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material: esses dois centros, conjugados, estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica. Nas tradições da ciência e da política ocidentais (a tradição do capitalismo racista, dominado pelos homens; a tradição do progresso; a tradição da apropriação da natureza como matéria para a produção da cultura; a tradição da reprodução do eu a partir dos reflexos do outro), a relação entre organismo e máquina tem sido uma guerra de fronteiras (HARAWAY, 2000: p.37).

A partir de sua análise sobre a biotecnologia, um poder obtido pela capacidade de transformar “vida” e “organismos” em objetos, concentrado no ato de tornar visível e representável o que costumava ser invisível, Haraway coloca a noção de corpo como conhecimento situado, e o visual como localização do poder.

[...] Haraway inscreve sua análise sobre a condição das mulheres em uma atual análise do sistema pós-industrial de produção. Argumentando que o patriarcado branco capitalista se tornou na dominação pela tecnologia informacional. Haraway pensa que as mulheres têm sido canibalizadas pelas novas tecnologias, que elas têm desaparecido do campo de agentes sociais visíveis. (BRAIDOTTI, 1994: p.104)<sup>10</sup>.

Falamos anteriormente do estabelecimento da ordem androcêntrica a partir dos códigos inventados pelo próprio dominador. Se são outras as formas de dominação, tão sutis quanto a presença quase simbiótica da tecnologia em diversos âmbitos de nossas vidas, é de

---

<sup>10</sup> Haraway inscribes her analysis of the condition of women into an up-to-date analysis of the postindustrial system of production. Arguing that white capitalist patriarchy has turned into the domination by information technology, Haraway thinks that women have been cannibalized by the new technologies, that they have disappeared from the field of visible social agents.

outro tipo de resposta que precisamos, não um enfrentamento direto, mas difuso. É preciso que inventemos, ainda, outras linguagens e saberes que não estejam a serviço da dominação de uma categoria sexual sobre a outra (homem/mulher). Haraway nos propõe repensar o humano sem cairmos nas oposições dualísticas. Quem pode ser considerado humano?

Advogando que vivemos imersos no ficcional, rodeados por ciborgues – simultaneamente animais e máquinas – os mundos que habitamos seriam tanto naturais quanto são fabricados. O ciborgue de Haraway é um mapeamento da realidade social e corporal, um recurso imaginativo. Nossos corpos seriam produto tanto da nossa realidade material quanto da nossa imaginação. Este exercício implica um rompimento com a racionalidade da dominação, da qual somos cúmplices estruturais. Estando envolvidos em teias de relação entre o pensamento hegemônico e a dominação, sob as categorias de classe, raça e gênero. Rose Braidotti, em sua leitura de Haraway, pontua: “uma vez que a ideia da razão como um conjunto de princípios dados por Deus é posta de lado, a estrada está aberta à desconstrução das dicotomias conceituais em que a razão descansou. Mas o que vamos colocar no seu lugar<sup>11</sup>?” (BRAIDOTTI, 1994: p.107-108). O olhar que Haraway direciona a essa racionalidade científica traz à tona o conflito que se apresenta tanto em seus aspectos de dominação quanto na possibilidade de liberação. Se há uma luta pelo controle das tecnologias reprodutivas, por exemplo, isso não implica que as mulheres devam rejeitar essa interação com a ciência e a tecnologia. O ciborgue pode ser visto como um modelo alternativo da intersecção corporal e a realidade externa.

Para Haraway, o futuro das políticas feministas traça(rá) seu curso a depender das negociações que forem feitas entre as mulheres e as questões de tecnologia, a transição para a maternidade *high-tech* e as implicações complexas e gerais destas em seus corpos. Deixando para trás uma nostalgia naturalista, tratar de existências ciborguianas seria um trabalho para as mulheres lidarem com as contradições históricas e epistemológicas da pós-modernidade. Quais sejam reestabelecer os parâmetros de construção das subjetividades, levando em conta o gênero, mas também o ultrapassando, abarcando, promovendo espaços para as questões raciais, de classe e as possibilidades de gênero. Pensar o mundo sob a perspectiva de Haraway é reconhecer que a vida em sociedade está sendo construída em um compartilhamento de figuras discursivas ou mitos fundamentais. Os mitos seriam ferramentas de intervenção na realidade, na medida em que produzem impacto imaginativo e conhecimento. O feminismo

---

<sup>11</sup> Tradução nossa: “[...] Once the idea of reason as a set of God-given principles is set aside, the road is open to the deconstruction of the conceptual dichotomies on which reason rested. But what are we going to put in its place?”

que a autora propõe se ocupa de fundamentar novos mitos políticos. Um feminismo difícil de nomear, mas que conclama uma aproximação das/os que resistem pelas afinidades. Depois que reconhecemos que gênero, classe e raça são estruturas socialmente concebidas, estas já não podem constituir-se como atributos de uma crença em uma unidade essencial. Até a situação “ser mulher” é encarada por Haraway como ficcional:

Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis. A consciência de classe, de raça ou de gênero é uma conquista que nos foi imposta pela terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado (HARAWAY, 2000: p.47).

A afinidade a que se refere é um parentesco político, pois que é impossível fixar, apreender uma singularidade, uma coisa qualquer que se chamassem “ela” ou “a mulher”. O que existe é a diferença entre diversos grupos de mulheres, que se identificam por afinidades políticas, coalizão, e não por um dado natural que as une. “A mulher” se desintegra em “mulheres”. O feminismo-ciborgue intenciona quebrar o pacto com a lógica das linguagens e práticas do “humanismo branco”. A proposta que Donna Haraway lança para a política feminista socialista é partir de uma observação direcionada à ciência e à tecnologia, incluindo os sistemas de mito e de significado que estruturam nossas imaginações. “O ciborgue é um tipo de eu – pessoal e coletivo” (KUNZRU, 2009: p.63). As tecnologias de comunicação e as biotecnologias são cruciais no remodelamento dos corpos; junto ao trabalho, são ferramentas que corporificam e impõem novas relações sociais às mulheres. “A fronteira entre ferramenta e mito, instrumento e conceito, sistemas históricos de relações sociais e anatomias históricas dos corpos possíveis (incluindo objetos de conhecimento) é permeável. Na verdade, o mito e a ferramenta são mutuamente constituídos” (HARAWAY, 2000: p.64).

A escrita-ciborgue, que aqui leio como uma possível atitude-ciborgue, tem a ver com o poder de sobreviver, na tomada de posse dos instrumentos que o mundo utiliza para nos marcar, e utilizá-los para imprimir uma marca no mundo. Como fazer isso? Recontando nossas próprias histórias, invertendo os dualismos hierárquicos, as identidades naturalizadas, subvertendo as sociodiceias falogocêntricas. Dualismos específicos têm sido persistentes nas tradições ocidentais, ferramentas essenciais à lógica e à prática da dominação sobre as mulheres, as pessoas racializadas, a natureza, os trabalhadores, os animais – em suma, a dominação de todos que foram constituídos como outros e cuja tarefa consiste em espelhar o eu (dominante). Os mais importantes desses problemáticos dualismos são: eu/outro, mente/corpo, cultura/natureza, macho/fêmea, civilizado/primitivo, realidade/aparência,

todo/parte, agente/instrumento, o que faz/o que é feito, ativo/passivo, certo/errado, verdade/ilusão, total/parcial, Deus/homem.

A união entre o político e o fisiológico é a maior fonte de justificativas ancestrais e modernas da dominação, especialmente a dominação baseada em diferenças que são vistas como naturais, dadas, inescapáveis e, portanto, morais (HARAWAY, 1991). Ainda segundo Donna Haraway, devemos estar atentos para a filosofia de uma ciência baseada em explorar a ruptura entre sujeito e objeto para justificar a dupla ideologia de uma firme objetividade científica sobrepondo-se à subjetividade pessoal. Este *core* antiliberacional do conhecimento e da prática nas ciências é importante pilar do controle social.

Nossos próprios corpos são nossos eus, nossos mapas de poder e identidade, que podem e devem criar outras práticas e propósitos que não sejam apenas o de se definir em relação a um “eu dominante”. Como nossos corpos podem ser reimaginados e vividos? A reiteração das práticas sexuais e sociais esculpe, nos sujeitos e em seus corpos, o gênero. Este processo de normatização – a diferenciação sexual – produz um tipo específico de corpo, correspondente a cada gênero, segundo a lógica androcêntrica. A escultura generificada desses corpos é a própria figura do sistema laboral que captura as mulheres como meio e como força sujeita aos seus fins. Esse sistema se faz presente desde o modo como se percebe e vive o erotismo, simbólica e corporalmente, penetrando (de fato) em todas as instâncias sociais onde se situem indivíduos generificados.

É o mesmo método de apontar na mulher e no homem uma razão biológica para sua divisão, fora dos fatos sociais, que oferece uma concepção aprisionada pelas categorias do sexo (mulher e homem). Baseando-se na capacidade biológica de produzir descendentes para definir o que é uma mulher. Naturalizando a diferença sexual entre mulheres e homens, naturalizamos a história, assumindo que “homens” e “mulheres” sempre existiram e sempre existirão. É naturalizado, assim, o fenômeno social que expressa nossa opressão. Ao contrário de tudo isso, as mulheres são criaturas forjadas por um mito social.

Gostaria de me apropriar desta noção a respeito da ficção corporificada do que é “mulher”, do feminino, para divertir – criar desvios – em ser monstro, apropriando-me desta marca opressora. Estando de acordo com as afirmações que negam as diferenças biologizantes do sexo, as tomarei para outro lugar discursivo. Não negar as marcas do gênero, mas transformá-las em potencializadoras de uma mulher-monstro. Explorar o corpo depravado, sujo, imoral das mulheres que dá origem ao monstro.

Os monstros sempre definiram, na imaginação ocidental, os limites da comunidade. Os centauros e as amazonas da Grécia antiga estabeleceram os limites da pólis

centrada do humano masculino grego ao vislumbrarem a possibilidade do casamento e as confusões de fronteira entre, de um lado, o guerreiro e, de outro, a animalidade e a mulher. [...] Os monstros-ciborgue da ficção científica feminista definem possibilidades e limites políticos bastante diferentes daqueles propostos pela ficção mundana do Homem e da Mulher (HARAWAY, 2000: p.96).

Desejo explorar outras possibilidades de corporificações femininas, partindo dessa associação entre as mulheres e os monstros. Há algo para além das representações dadas do feminino, há algo mais para significar além das habilidades relacionadas à maternidade e os papéis sociais como se apresentam na ordem patriarcal. Exercitando uma corporificação feminina monstruosa, estaríamos redefinindo tais fronteiras, refazendo as delimitações, construindo e reconstruindo a experiência subjetiva de habitar nas fronteiras ficcionais entre Homem e Mulher, que em Haraway é um monstro-ciborgue; para mim, vem como mulher-monstro. As políticas organicistas que arregimentam o sexo reprodutivo se utilizam da metáfora do renascimento, enquanto o ciborgue tem a ver com regeneração, desconfiança da matriz reprodutiva.

Para as salamandras, a regeneração após uma lesão, tal como a perda de um membro, envolve um crescimento renovado da estrutura e uma restauração da função, com uma constante possibilidade de produção de elementos gêmeos ou outras produções topográficas estranhas no local da lesão. O membro renovado pode ser monstruoso, duplicado, potente. Fomos todas lesadas, profundamente. Precisamos de regeneração, não de renascimento, e as possibilidades para nossa reconstituição incluem o sonho utópico da esperança de um mundo monstruoso, sem gênero (HARAWAY, 2000: p.98).

Pesquisar acerca de ideias tão múltiplas quanto “mulheres” e “femininos”, ao invés de me colocar diante de uma batalha já vencida, me dá a possibilidade da invenção. Eu posso inventar para mim um modo de conceber a existência dentro (e também fora) das ideias binárias. Ou, quem sabe, provocar uma breve ruptura no tecido binário, concebendo a mim mesma como mulher-monstro, esgarçando as fronteiras entre as oposições simbólicas (mulher/homem, humano/animal). A analogia com o processo regenerativo da salamandra me toca sobremaneira, pois é justamente das minhas feridas que nascem meus monstros, que invoco a bruxa. Seja pela imagem do ciborgue, da bruxa ou da mulher-monstro, que aqui me proponho a imaginar saídas do labirinto fatalista das dualidades, tão enraizado no nosso imaginário e na forma de conceber o mundo, que imaginar é um verdadeiro exercício para produzir novas práticas. Práticas que constroem e destroem identidades, categorias, relações, narrativas e mitologias. Assim como Medeia e Lilith, ambas cúmplices, ambas inconformadas, recriando rotas de existência monstruosa.

Esta reflexão a respeito dos sistemas de sociodiceias e oposições pertinentes e do que essa cosmovisão acarreta na produção de corpos dentro do sistema sexo/gênero (e mesmo de

como a diferenciação sexual penetra em todos os âmbitos da sociabilidade) introduz a busca pela minha subjetivação e corporeidade monstro, recorrendo às bruxas que foram condenadas por suas práticas, que propunham manipular as forças e modificar os sistemas de opressão. Desejo criar/experienciar um “eu” monstro através da manipulação sensorial do corpo, do gênero, do corpo generificado, sexuado, abjeto e objeto pelo qual experiencio as tecnologias de sujeição da ordem androcêntrica e patriarcal. Proponho uma realocação do discurso através de um corpo que cria para si uma poética do monstruoso enquanto prática de insurgência e não adequação. Pode ser que no ápice do aprisionamento e captura dos desejos, no ápice do controle que começa dentro de mim e se afirma pela ordem social, esteja finalmente uma potência revolucionária.

### 3. PERFORMANCE FEMINISTA E MICROPOLÍTICA DO CORPO

Teóricas e artistas feministas têm expressado sua subjetividade dentro do feminismo recorrendo frequentemente a diferentes nomeações do sujeito. Há diversos termos, justamente porque há diversas formas de explorar a subjetividade e seus esforços em produzir uma linguagem de representações do que seriam os sujeitos. Monique Wittig escolhe representá-lo como lésbica, uma criatura não identificada com a “mulheridade” definida em parâmetros heterossexuais, que foge à norma patriarcal e pode recriar o significado de seu gênero (HALBERSTAM, 2011: p.5); assim como Judith Butler ao abordar as “paródias políticas das mascaradas”, Donna Haraway com o “ciborgue” e Rosi Braidotti pela “nômade”, outras subjetividades feministas alternativas têm sido descritas como “inapropriados outros”, “sujeitos pós-coloniais” e há ainda outros termos geopolíticos de análise do gênero. Estou elegendo a minha como a “mulher monstro” ou “feminino monstruoso”. Estas representações surgem para quebrar com a rigidez de uma essência identitária associada à “mulher” – sem pluralidade, um modelo de feminilidade estrategicamente vendido, comercializado, objetificado, que deve ser seguido à risca.

Feminismos que compreendem que a subjetivação social é um processo que não se desliga do gênero, atravessado por diversos eixos de opressão e desigualdade social. Estes, orientados pelo pensamento de Kimberlé Crenshaw<sup>12</sup> sobre a interseccionalidade, nos ajudam a perceber o gênero não como uma categoria pura ou isolada dos outros elementos que compõem as identidades, mas a compreendê-lo como um produto das articulações e dimensões identitárias. Eu mesma me reconheço em meus lugares privilegiados enquanto mulher cisgênero e de classe média, falando aqui, primordialmente, do conhecimento que é produzido atravessando o meu corpo, impresso por essas e outras marcas, sem a pretensão de universalizar ou verticalizar as experiências e saberes de outras mulheres e sujeitos feminizados.

Neste capítulo nos dedicaremos a compreender os atos de criação em torno de subjetividades ligadas aos femininos, em suas dimensões estéticas e políticas, bem como o lugar da performance feminista na história da arte, e o que isso nos diz em um contexto mais amplo, sobre os lugares que ocupam/invadem estas novas subjetividades.

O ponto de partida para estas redefinições da subjetividade feminista é uma nova forma de materialismo, uma que desenvolve a noção de materialismo corpóreo, enfatizando a

---

<sup>12</sup> Ativista e feminista negra, norte-americana. Autora do ensaio *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*.

estrutura incorporada (*embodied*) e, portanto, sexualmente diferenciada do sujeito falante (BRAIDOTTI 1994: p.3). A filósofa feminista Rose Braidotti propõe, como parte do seu projeto de nomadismo, que o corpo ou a incorporação (*embodiment*) do sujeito não seja vista como uma categoria exclusivamente social ou biológica, mas como um ponto de sobreposição entre o físico, o simbólico e o sociológico. Que “mulheres” não sejam uma essência rígida, definida, mas, sim, uma multiplicidade complexa e potencialmente contraditória de conjuntos de experiências definidas por variáveis como classe, raça, idade, estilo de vida e sexualidade. A autora nos diz ainda que quando alguém fala como mulher, está falando para empoderar outras mulheres, para ativar mudanças sócio-simbólicas em suas condições.

Para Donna Haraway, essa redefinição de subjetividade emerge através do ciborgue. O ciborgue de Haraway é uma criatura de realidade social, híbrida de máquina e organismo, uma criatura de ficção. A realidade social é, para a autora, o conjunto das relações sociais, a construção política mais importante, uma ficção com a possibilidade de mudar o mundo. “O ciborgue é matéria de ficção e também da experiência vivida – uma experiência que muda aquilo que conta como experiência feminina no final do século XX (HARAWAY, 2000: p.1).”

### **3.1 Performance, uma linguagem para inventar subjetivações e micropolíticas**

Igualmente, quando nos indagamos sobre o que vem a ser “mulher”, há uma dificuldade, um impasse, próprio da categoria dos estudos da performance, que envolve a sua definição: o que é performance? Do que trata? Pertence ao campo antropológico ou cênico? É matéria de estudos culturais e sociais ou do campo da estética?

Na época de seu aparecimento, nos anos de 1970, como produto dos levantes sociais e disciplinares que, no final da década de 1960, sacudiram a academia, os estudos da performance buscavam atenuar as divisões disciplinares entre a antropologia e o teatro, encarando os dramas sociais, a liminaridade e a encenação como formas de escapar das noções estruturalistas da normatividade (TAYLOR, 2013: p.32).

Durante o século XX, quase sempre quando artistas deparavam-se com um esgotamento da escola artística a qual pertenciam, fosse o cubismo, o minimalismo ou a arte conceitual, voltavam-se para a performance como um mecanismo de rompimento, demolição, que apontaria para novas direções. Na história da vanguarda, a performance seria “uma vanguarda da vanguarda” (GOLDBERG, 2015: p.7). Enquanto expressão artística independente, a performance é aceita na década de 1970, em sua maior parte, como execução

das ideias da arte conceitual (ideias figurando como mais importante que o produto, impossibilidade de comercialização das obras de arte), que encontrava o seu apogeu.

As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado”. Em um primeiro nível, a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos - dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais, - que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião (TAYLOR, 2013: p. 27).

Através dessa afirmação de Diana Taylor, confirmamos que a performance está intimamente ligada a aspectos sócio-culturais e estéticos. A performance é um acontecimento em que os campos antropológico e cênico estão imbricados, onde é possível acessar e criar conhecimentos, memórias, identidades. A performance constitui uma afirmação sobre o contexto cultural onde é concebida, pois a definição de evento e não evento são particularidades sociais; o que é um evento em um dado contexto social pode não ser em outro. A vida cotidiana de cada comunidade possui uma estética e performance próprias, que refletem a especificidade cultural e histórica existente na encenação e recepção das performances. Comportamentos humanos referentes à fixação de etnicidade, gênero e identidade sexual também podem ser considerados como performance, assim que se constituem e realizam-se em repetições teatralizadas da vida pública. Ainda, para a autora, “o construído é conhecido como vizinho do real”, o que implica dizer que, embora uma dança, um ritual ou uma manifestação exijam uma separação ou um enquadramento que os diferenciem de outras práticas sociais à sua volta, isso não implica que a performance não seja real ou verdadeira (TAYLOR, 2013: p.28).

Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens *como* performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia. A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer (TAYLOR, 2013: p.27).

Reconhecer que as práticas da vida em sociedade são comportamentos performativos nos permite compreendê-los como uma forma de elaborar e retroalimentar práticas culturais; refletindo sobre o acontecimento no momento em que ele se dá, produz-se conhecimento sobre o acontecimento em si e sobre seu impacto social. A performance é um conjunto de práticas que reúne discursos supostamente autônomos, historicamente separados (tais como classe, raça e gênero). Isto sugere que a performance funciona como uma epistemologia e uma ontologia, ou seja, uma metodologia para conhecer e originar eventos que produzem conhecimento humano no momento mesmo da sua realização.

As genealogias da performance trazem consigo a ideia de movimentos expressivos como reservas mnemônicas, incluindo movimentos padronizados feitos e lembrados por corpos, movimentos residuais guardados implicitamente em imagens ou palavras (ou nos silêncios entre eles) e movimentos imaginários sonhados em mentes, não anteriormente à linguagem, mas como partes constitutivas dela (apud TAYLOR, 2013: p. 30).

O conhecimento corpóreo, vindo das tradições de práticas incorporadas, e a linguagem que se refere a esses conhecimentos corpóreos mantêm uma ligação com as tradições teatrais. Do mesmo modo, a performance inclui, sem reduzir-se a eles, os seguintes termos: teatralidade, espetáculo, representação e ação. Diana Taylor (2013) concebe **teatralidade** como um enredo esquematizado que conta com participantes e que aconteceria supostamente ao vivo, para um fim específico; o **espetáculo** seria aquilo que “liga os indivíduos a uma economia de aparências e de olhar que pode parecer mais invisivelmente normalizadora, isto é, menos ‘teatral’”; a **representação** “invoca noções de mimese, de uma quebra entre o real e a sua representação”; e o termo **ação**, que concebe igualmente a proibição e o potencial para transgressão (TAYLOR, 2013: p.42).

Ainda sobre os termos associados à performance, notam-se “performativo” e “performatividade”, noções que se distinguem a partir do pensador que o emprega. Taylor (2013) sugere que tomemos de empréstimo do uso contemporâneo de performance em espanhol o *performático* para sinalizar a forma adjetiva do domínio não discursivo da performance. Tal separação se faz necessária, mesmo que o performativo e o discursivo estejam comumente entrelaçados, pela caracterização deste último como campo privilegiado pelo logocentrismo ocidental. A abrangência de comportamentos atingidos pelo termo “performativo”, que vai desde uma dança aos comportamentos culturais convencionais, revela uma indefinibilidade que caracteriza os estudos da performance como campo de pesquisa:

Como termo que conota, simultaneamente, um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo, a performance excede, em muito, as possibilidades dessas outras palavras oferecidas em seu lugar (TAYLOR, 2013: p.44).

Performance é “uma prática estética com raízes, por um lado, no surrealismo e dadaísmo e, por outro, em tradições performáticas antigas como o cabaré, o jornal vivo e os rituais de cura e possessão” (TAYLOR, 2013: p.36), entendida como prática inspirada fortemente em representações teatrais não convencionais e nas artes visuais: *happenings*, instalações, *body art* e *performance art*. Vemos aqui a descentralização do sujeito cartesiano que a performance e a *body art* operavam, a intersubjetividade que se dava entre artista e

público quando o corpo da performer era o objeto artístico da performance, a contingência do significado e da noção de alteridade e a mudança no regime de recepção da obra de arte.

Interessa-nos, agora, compreender um pouco da história da arte performática de cunho feminista, destacando as artistas que, em minha opinião, fizeram um trabalho de ressubjetivação da categoria “mulheres”.

Linda Nochlin inaugura, com o artigo “*Why Have There Been No Great Women Artists?*”, o emblema do “pessoal é político” na academia. Thalia Gouma-Peterson e Patricia Matthews, em uma resenha sobre o desenvolvimento da arte feminista, declaram que esse artigo propôs as primeiras questões sobre feminismo na história da arte. A arte informada pelo feminismo torna possível identificar uma distintiva história da arte criada por mulheres. O feminismo redefiniu os termos da arte do final do século 20, expondo acepções culturais sobre gênero, politizando a ligação entre público e privado, explorando a natureza da diferença sexual, apontando as especificidades dos corpos marcados por gênero, raça, idade e classe.

Laura Cottingham (apud PHELAN e HECKIT, 2014: p.19) sugere que a única coisa em que as artistas feministas nos anos 70 concordaram foi a respeito da convicção de que o sexismo distorcia todos os aspectos da arte – da escrita da história da arte à economia do mercado de arte, ao ponto cego dos curadores que pareciam literalmente incapazes de ver a arte feita por mulheres, quem dirá exibir em suas galerias arte feita por mulheres. Apesar do sexismo presente nas primeiras performances e *happenings*, as mulheres artistas dos anos 1970 enxergavam novas formas de explorar a intersecção entre o político e o pessoal.

Yves Klein, Alan Kaprow e membros de coletivos, como o Fluxus, produziram obras sobre a dimensão performativa da pintura. Em 1958, Klein apresenta suas performances *Anthropometry*, onde utilizava o corpo nu de três mulheres como um pincel. Ele as conduzia e falava delas como objetos que o permitiam ter controle total do ato de pintar, sem se sujar com as cores. A dominação de Klein sobre as mulheres sujas não se tornou excepcional, já que pouco depois as mulheres passaram a se interessar sobre as políticas de limpeza e sujeira ao redor do próprio corpo. Adrian Piper, artista conceitual, em uma das performances da série *Catalysis*, pinta suas roupas com tinta branca, usa uma placa de “TINTA FRESCA” sobre elas e vai até uma loja Macy’s. *Catalysis III* é ao mesmo tempo um comentário sobre o uso de mulheres brancas na performance de Klein e sobre a amnésia provocada pelo consumismo. *Carving*, de Eleanor Antin, é composta por 144 fotos da artista nua enquanto fazia uma rigorosa dieta por 36 dias. A escultura (*carving*) se constrói pela passagem do tempo registrada nas poses diárias que mostram o corpo da artista diminuindo. A peça é uma

resposta às ideologias dietéticas e às expectativas sociais sobre o corpo feminino considerado atraente, bem como um comentário sobre a violência contida na magreza das mulheres judias.

A repetição era encarada como um recurso de revisão das histórias de vida. As experiências pessoais passam de fonte de vergonha a sintomas de fatores políticos maiores. O teor revisional das próprias vidas performadas criou, entre essas mulheres, um sentimento de solidariedade, principalmente em relação ao sofrimento e abuso.

Artistas feministas nos anos 1970 começaram a considerar a proposição de que se as mulheres são associadas com o sexual acima de todo o resto, como esta associação poderia ser utilizada para servir, ao invés de oprimir as mulheres? Enquanto a capacidade de controlar a gravidez tenha se tornado generalizada após a invenção, a aprovação e a disseminação generalizada da pílula anticoncepcional em 1960, demorou um pouco até que a própria sexualidade das mulheres se tornasse uma zona de criatividade, jogo e reinvenção. O feminismo na década de 1970 propiciou um novo interesse no prazer sexual das mulheres e com ele um novo interesse tanto na imagem do corpo feminino como na política de incorporação. Arte erótica feminista, heterossexual, lésbica e bissexual, tornou-se uma das arenas em que esse interesse foi expresso mais explicitamente (PHELAN e HECKIT, 2014: 31)<sup>13</sup>.

Sobretudo para as mulheres que testemunharam a segunda onda do movimento feminista, a performance permitiu que seu corpo se tornasse obra viva, suporte de criações que não têm o mesmo fim da arte objetual: o corpo feminino como o próprio lugar de resistência, exposição e questionamento dos tabus e de novas invenções para o gênero. O corpo como lugar da sexualidade, cosmologia. O lema feminista “o pessoal é político” se tornaria a grande questão da arte ação, o que justifica tantas artistas “performanceras” partirem de proposições ligadas à intimidade e às suas experiências do mundo generificado. A performance situa-se num campo que dialoga fortemente com a crítica do social.

Este feminismo, surgido entre as décadas de 1960 e 1970, no caso do cenário norte-americano, o feminismo da segunda onda, foi um movimento de mulheres que se tornou explicitamente plural. As mulheres negras passaram a expor suas necessidades e experiências, que não eram totalmente abordadas por um feminismo majoritariamente branco e burguês, argumentando que era necessário um movimento para combater opressões confluentes de gênero, raça e classe. Esta abordagem é aquela que coloca as mulheres negras (ou feminismo negro) no centro do movimento. Angela Davis, Alice Walker (autora de *The Color Purple*),

---

<sup>13</sup> Feminist artists in the 1970s began to consider the proposition that if women were associated with the sexual above all else, how might this association be used to serve, rather than to oppress women? While the ability to control pregnancy became widespread after the invention, approval and widespread dissemination of the birth control pill in 1960, it took a while before women's sexuality itself became a zone for creativity, play and reinvention. Feminism in the 1970's propelled a new interest in women's sexual pleasure and with it a new interest in both the image of the female body and the politics of embodiment. Feminist erotic art, heterosexual, lesbian and bisexual, became one of the arenas in which this interest was most explicitly expressed (PHELAN in HECKIT, 2001:p. 31).

Audre Lorde e Frances Beal (autora do *Manifesto da Mulher Negra*) foram importantes líderes nesta movimentação em que as mulheres atuavam tanto dentro do movimento negro de libertação, apontando o sexismo, como no movimento feminista em geral, destacando o racismo presente em algumas de suas pautas, assim como questionando os valores de classe presentes em ambos os movimentos sociais. A partir do movimento Chicano dos anos 1960, focado na justiça social, igualdade e reforma educacional, nasce em meados de 1970 o feminismo chicano, que propõe uma reforma do movimento Chicano na percepção de que a ênfase no “orgulho e sobrevivência cultural” necessitava também de uma mudança nas relações entre homens e mulheres na comunidade chicana. Tendo em conta a crítica dos movimentos e conceitos de interseccionalidade e articulação das diferenças (BACELLAR, 2016: p.68), forma-se a terceira onda feminista, um movimento que aponta o apagamento das diferenças e particularidades de cada sujeito objeto de opressão.

Vivendo intensamente a experiência de seu gênero, essas mulheres promoviam questionamentos através da imagem de seus corpos em estados próximos ao abandono da humanidade, de despojamento das requisições da estética moderna. A corporeidade da mulher foi eleita como um lugar de revolta para resgatar o sujeito da produção de si mesma. E quando falo em abandono da humanidade, refiro-me à tentativa de romper com um modelo de humanidade. Aqui, ser um tanto desumana, ao contrário de diminuir a condição de sujeito generificado, proporcionaria uma performatividade empoderadora no sentido de que o sujeito já não se comprometeria com a norma, recusando-se a instalar seus modos de vida em um modelo de liberdade pré-determinado pelas estruturas econômicas e sociais.

Apresento aqui a autora Jack/Judith Halberstam<sup>14</sup>, que, em *The Queer Art of Failure* (2011), analisa várias obras de arte produzidas por mulheres, sujeitos queer e/ou feminizados, propondo um feminismo das sombras, um feminismo negativo, feminismo que se serve da potência do masoquismo feminino, da autodestruição, da dor e do fracasso para recusar a feminilidade convencional, reprodutiva. Usar as mesmas tecnologias para transformar o racismo e o sexismo em críticas a si mesmos, como um espelho, é o que Halberstam está chamando de negação feminista. Um exemplo aparece em sua análise da performance *Cut Piece* (1964), de Yoko Ono. Para a autora, Ono faz de seu corpo um campo de batalha que faz emergir os impulsos sádicos das plateias burguesas sobre a noção que têm de “mulher”.

Sua performance “Cut Piece” não é uma colagem, mas os elementos da performance - cortar, enviar, inverter as relações entre figura e fundo, público e intérprete - estão

---

<sup>14</sup> Halberstam aceita pronomes masculinos e femininos, bem como o nome “Judith”, em relação à sua identidade de gênero.

de acordo com a definição de colagem que estou usando aqui. Além disso, na dinâmica que Ono explora entre quietude e movimento, produção e recepção, corpo e roupas, gênero e violência, ela permite que um discurso complexo e fascinante sobre feminismo e masoquismo surja no local do corte ou da própria castração. Em sua performance de nove minutos, ela senta em um palco enquanto membros da plateia aparecem e cortam pedaços de sua roupa. O ato de cortar é, portanto, atribuído à platéia e não à artista, e o corpo da artista torna-se a tela, enquanto o gesto autoral é disperso pelos gestos sádicos e sem nome que a despiram e a deixam aberta e desprotegida do toque do outro. À medida que a performance se desenrola, mais e mais homens do que mulheres chegam ao palco, e eles se tornam cada vez mais agressivos em cortar suas roupas até que ela é deixada, seminua, mãos sobre seus seios, sua suposta castração, desconforto emocional, vulnerabilidade e passividade totalmente em exibição. Como podemos pensar sobre feminilidade e feminismo no contexto de masoquismo, gênero, exibição racializada, espectadorismo e temporalidade? (HALBERSTAM, 2011: P.173-174. Tradução nossa.<sup>15</sup>)

Halberstam se alia à análise que Julia Bryan Wilson produziu da performance de Ono, situando o trabalho na zona do masoquismo feminino. Embora esta perspectiva corra o risco de fixar o silêncio e a imobilidade do corpo feminino de Yoko Ono em um sistema fechado de submissão feminina e agressão masculina, em sua leitura não sobra muito espaço para interpretar a performance como um ato reparador ou ritual de rememoração. A oferenda de suas roupas, seu corpo e seu silêncio estabelece um cenário de reciprocidade com o público. Expondo suas vulnerabilidades, a artista aproxima-se de estranhos e entrega-lhes uma tesoura para que cortem pedaços de suas roupas como souvenirs. Para Julia Wilson, não é suficiente localizar a peça como autodestrutiva (“masoquismo solipsista”) ou com o cenário de pós-guerra da arte japonesa; é preciso centrar-se no ato de observação e o lugar de Ono como uma “mestra na arte do sacrifício”. Halberstam, no entanto, mesmo conectando a imagem de Ono com as fotografias de roupas despedaçadas após as explosões atômicas no Japão em 1945, propõe também um retorno aos modelos ambivalentes de individualidade feminina que a performance habita. Esta ambivalência se apresenta nos gestos reconhecidos como submissão feminina: quietude, silêncio, passividade, ser o “objeto” que sofre a ação e, ao mesmo tempo, ter sido a provocadora desse cenário. Para Halberstam, os gestos de cortar no trabalho de Ono

<sup>15</sup> Her performance *Cut Piece* is not a collage, but the elements of the performance - cutting, submitting, reversing the relations between figure and ground, audience and performer - do conform to the definition of collage I am using here. What is more, in the dynamics that Ono explores between stillness and motion, production and reception, body and clothing, gender and violence, she allows for a complex and fascinating discourse on feminism and masochism to emerge at the site of the cut or castration itself. In her nine-minute-long performance she sits on a stage while members of the audience come up and cut off pieces of her clothing. The act of cutting is thus assigned to the audience rather than to the artist, and the artist's body becomes the canvas while the authorial gesture is dispersed across the nameless, sadistic gestures that disrobe her and leave her open and unprotected from the touch of the other. As the performance unfolds, more and more men than women come to the stage, and they become more and more aggressive about cutting her clothing until she is left, seminude, hands over her breasts, her supposed castration, emotional discomfort, vulnerability, and passivity fully on display. How can we think about femininity and feminism in the context of masochism, gender, racialized display, spectatorship, and temporality?

se relacionam às práticas de um feminismo antissocial, que recusa os modelos de feminilidade que refazem, reconstroem ou reproduzem a ordem social; ao contrário, “dedica-se completamente e ferozmente à destruição do self e do outro” (HALBERSTAM, 2011:175).

O território do masoquismo masculino é visto por Halberstam como extremamente distinto daquele que as performances femininas têm apresentado. Enquanto na prática masoquista masculina há uma espécie de recusa dos privilégios sociais e oferecimento de si martirizado, a performance masoquista feminina oferece uma crítica às bases do próprio humano. Não por acaso, muitas performances realizadas nas décadas de 1960 e 1970 exploravam um colapso masoquista, em atos de se quebrar, fragmentar, reconhecer contratos invisíveis com a violência e nas negociações das relações com os outros. Embora não tenhamos como propósito, agora, desenvolver um estudo aprofundado e específico das práticas sadomasoquistas e suas novas propostas de aprendizados para lidar com o poder e a violência, não é possível negar a importância deste impulso em performances como a de Ono, e que reconheço presente também na construção da minha própria performance.



*Cut Piece* performada por Yoko Ono em 20 de Julho de 1964 no Yamaichi Concert Hall, Kyoto, Japão.  
Fotógrafo desconhecido; courtesia Lenono Photo Archive.

Halberstam aborda o problema de tentar ligar críticas masoquistas do sujeito às renegociações humanísticas da individualidade: em várias maneiras, essa reconfiguração do masoquismo como uma forma de lutar com e chegar a um acordo com a violência se reinscreve no dilema que a autora identifica, ainda, em termos de um feminismo que necessita resgatar outras “mulheres” de suas próprias tendências autodestrutivas. “Performances como ‘Cut Piece’ e ‘Rhythm 0’ [...] não necessariamente querem resgatar a mulher, ao contrário elas querem abandoná-la à própria sorte” (HALBERSTAM, 2011: p. 175-176, tradução nossa). O feminismo nesta performance seria um comentário constante sobre fragmentariedade, submissão e sacrifício. Seria possível pensar na recusa/abandono de si presente na performance de Ono como um ato antiliberal? Seria esse um modelo para o sujeito feminista? O gesto de recusa do self acessa outro léxico de poder? Estas perguntas são propostas pela autora e respondidas com a afirmação: “Se entendermos passividade *radical* como um modo anti-social conectado com alguma afirmação anti-autoritária feita dentro da teoria e ficção pós-colonial das mulheres, nós podemos começar a vislumbrar sua política”.<sup>16</sup> (HALBERSTAM, 2011: p.176)

Quando o reino liberal insiste em nos exigir a busca por felicidade, fórmulas desejáveis de individualidade (ativas, voluntárias, propulsoras, decisivas) dominam a esfera política, e a passividade radical pode sinalizar uma nova forma de recusa. O masoquismo feminino presente nessa passividade radical, em se entregar ao poder do outro, em dramatizar o próprio desfazimento, faz com que o espectador veja tal desfazimento não como uma função do corpo feminino, mas como um desejo de revolta.

“Ao contrário, se o feminismo pressupõe que ‘mulheres’ designa um campo de diferenças indesignável, que não pode ser totalizado ou resumido por uma categoria de identidade descritiva, então o próprio termo se torna um lugar de permanente abertura e redesignificação” (BUTLER, 1998a: p.24 apud RODRIGUES, 2012: p.158). O corpo na performance – artística ou relativa ao gênero coloca em jogo uma realidade, ao mesmo tempo íntima e coletiva – é norteador de processos de invenção de si em meio a uma micropolítica. A performance, como prática de investigação corporal, revela-se como metodologia que parte do corpo para gerar compreensão de si, do outro e do entorno. É uma linguagem que provoca deslocamento constante da norma moderna de “corpo”, propondo não negá-lo sob os aspectos

---

<sup>16</sup> If we understand *radical* passivity as an antisocial mode with some connection to the anti-authorital statements made within postcolonial women’s theory and fiction, we can begin to glimpse it’s politics.

que são constantemente apagados na ritualização do cotidiano, voltando-se para tudo aquilo que é relegado à intimidade como tabu.

Neste situar a performance como um exercício de micropolítica do corpo, e a micropolítica do corpo como um processo que cada vez mais aproxima arte e vida, reconfigura-se o sujeito e as cartografias dominantes (GUATTARI; ROLNIK, 1996). Ao nos aproximarmos da micropolítica do corpo, faz-se importante demonstrar que a abordagem a respeito do corpo que nos interessa nesta pesquisa se aproxima mais da noção de corporeidade. A corporeidade como um anticorpo, segundo o teórico Michel Bernard (2001), vem a ser uma proposta de compreensão sobre o corpo que subverte a categoria tradicional de corpo tal como ela foi construída no Ocidente. Segundo o autor, a categoria tradicional de corpo diria respeito à enunciação dos modos existenciais que se fixam a padrões culturais de delimitação da identidade. Já a corporeidade seria “uma visão original, ao mesmo tempo plural, dinâmica e aleatória, como jogo chiasmático instável de forças intensivas ou de vetores heterogêneos” (BERNARD, 2001: p.21). Tendo a corporeidade como norte, perguntamo-nos: que relações poderíamos estabelecer entre o conceito de micropolítica e uma arte que se constrói sobre/a partir do corpo?

A palavra **corpo** é, segundo Bernard (2001), fundadora de sua própria referência: dela emanam uma cultura específica e sua história. Ainda que não exista uma palavra equivalente em todas as línguas, o corpo é um enunciado e uma forma singular de enunciação que nos dá uma pista a respeito da gestão da experiência vivida do eu, do outro e do mundo. Consentir no uso do vocábulo *em si* já denota uma visão de mundo e, portanto, um processo também relacionado a uma estrutura de poder. Neste viés que entende o corpo como processo, a nomeação torna-se cada vez mais difícil, uma vez que implicaria inevitavelmente em uma classificação capaz de fragmentar o movimento. Para Bernard (2001), ao elaborar novas possibilidades anatômicas indissociáveis das suas ações ou do que seria a noção de “corporeidade”, ocorreria uma espécie de subversão estética da categoria tradicional de corpo. Neste sentido, a corporeidade seria como uma rede de anticorpos para romper com a noção de corpo monolítico. Paradoxalmente, mais uma vez, não se escapa da tentativa de nomeação, embora mude o nível de descrição. A diferença entre discutir “o corpo” ou “as suas corporeidades” é a tentativa evidente de estudar “diferentes estados” de um corpo vivo, em ação no mundo (GREINER, 2008: p. 22).

A corporeidade se apresenta para que o corpo não estanque. Maurice Merleau-Ponty sugere o estudo de uma corporeidade do conhecimento, da cognição e da experiência vivida; onde “a noção de corporeidade possuiria um sentido duplo, designando ao mesmo tempo

estrutura vivida e contexto ou lugar de mecanismos cognitivos” (GREINER, 2008: p.23). Inventando corporeidades performativas, pensamos micropolíticas do e para o corpo, em exercícios de resistência que consideram o sujeito da corporeidade situado em sua experiência cognitiva e nas estruturas sociais que movimenta no exercício de tal corporeidade. Um corpo constituído por corporeidades sempre cambiantes, nunca sedimentadas e que não permitam cristalizar o controle.

A questão micropolítica – ou seja, a questão de uma analítica das formações do desejo no campo social – diz respeito ao modo como se cruza o nível das diferenças sociais mais amplas (que chamei de “molar”), com aquele que chamei de “molecular”. Entre esses dois níveis, não há uma oposição distinta, que dependa de um princípio lógico de contradição. Parece difícil, mas é preciso simplesmente mudar a lógica [...] as lutas sociais são ao mesmo tempo molares e moleculares... (GUATTARI; ROLNIK, 1996: p. 127 apud TORRALBA, 2016: p. 45)

Deveria haver, segundo Michel Bernard, uma mudança na lógica com a qual depreendemos as formações do desejo no campo social. Nesta outra lógica, os movimentos molares, que dizem respeito às diferenças sociais de caráter amplo, entrecruzam-se com o nível molecular e microfísico deste mesmo campo. Poderíamos afirmar que, na dimensão do corpo, também estes dois níveis estão presentes e entrecruzam-se o tempo todo. Segundo a psicanalista Suely Rolnik, a ação micropolítica age sobre o campo sutil e invisível que afeta os corpos. É justamente neste câmbio entre a dimensão molar e molecular do campo social que uma micropolítica do corpo se insere.

Suely Rolnik (2008) nos diz ainda que a ação micropolítica interfere na relação entre a cartografia social dominante e a realidade sensível, invisível e indizível que está sempre em movimento e é fruto da presença intensiva da alteridade que não cessa de afetar nossos corpos. Assim, a ação micropolítica produz crises, colapsos, fazendo ruir as estruturas e diagramas vigentes (TORRALBA, 2016: p. 45).

Refazer o tecido invisível que nos envolve, reimaginando a realidade social e corporal, uma ação micropolítica e ciborguiana. Micropolítica, pois acontece primordialmente em um âmbito molecular, que circunda, constrói o sujeito e suas alteridades, fazendo desse mesmo tecido, que compreende o nosso sensível, a fonte para os colapsos, pequenas grandes ruínas na estrutura patriarcal. Ciborguiana, pois a monstruosidade que penso e sinto nas minhas práticas, reconheço como poéticas desviantes do poder que perfuram a casca que me moldou, por muito tempo, dócil e subordinada. Em sobreviver como ciborgue, tomo de posse dos instrumentos que o mundo utiliza para nos marcar e tento utilizá-los para imprimir uma marca no mundo, elaborando minha própria micropolítica.

Fazer do trabalho performático um trabalho de reelaboração, autoconstrução, modificando as minhas experiências com a natureza e a cultura, me emancipa, pouco a pouco,

a cada vez que sigo performando. Emancipa-me das questões de violência que eu não consigo colocar ainda em palavras, mas que ficaram marcadas à minha existência, à minha corporeidade.

Discursar sobre a micropolítica do corpo na atualidade nos aproxima de uma discussão acerca dos modos de exercício do poder que nos cerca. Num exercício de observar a produção de micropolíticas feministas na arte, apresento as artistas Ana Mendieta, Janine Antoni e Tracey Rose como expoentes de uma arte em que reinventam a suas subjetividades, seja em relação com a natureza, em estados limiares entre humanidade e desumanidade, inspiradas pelo mítico e o mágico, criando novos mitos para a figura da mulher, seja questionando seus direitos reprodutivos e de controle sobre o próprio corpo. Buscarei, assim, na temática e na política de seus trabalhos, formas de exercer a subjetividade da categoria “mulheres”. Após a apresentação dos trabalhos destas performers, refarei o meu próprio caminho, procurando trabalhar no nível dos afetos invisíveis, no intuito de desviar-me como uma mulher-monstro.

### **3.2 Reinvenções e subjetivações da categoria “mulheres” em trabalhos performáticos**

#### *3.2.1 Ana Mendieta*

Ana Mendieta nasceu em Havana em 18 de novembro de 1948. Aos 12 anos, depois que seu pai se juntou a forças contrarrevolucionárias anti-Castro, Mendieta foi enviada aos Estados Unidos com sua irmã sob a Operação Pedro Pan. Elas passaram suas primeiras semanas em campos de refugiados antes de serem enviadas para um orfanato em Dubuque, Iowa. Em 1966, ano em que começou a estudar pintura na Universidade de Iowa, Mendieta se reuniu com a mãe e o irmão mais novo; seu pai se juntou a eles em 1979, tendo passado 18 anos em uma prisão política cubana por seu envolvimento na invasão da Baía dos Porcos. Seu trabalho foi fortemente influenciado pelo exílio e a vida de refugiada.

Mendieta gravava rituais privados de reconexão com a terra através de entalhe, escultura, imergindo e queimando sua silhueta em paisagens naturais. Foi membro fundadora da *Artists in Residence – AIR*, a primeira galeria de arte exclusiva para mulheres em Nova York, onde expunha seus trabalhos e realizava curadoria de exposições de outras artistas.

Artistas feministas da década de 1970 eram fascinadas pelas conexões entre as mulheres e a natureza. Mendieta performou uma série de ações chamadas *earthworks* ou *earth-body* (corpo-terra). Para a artista, o corpo feminino estava profundamente conectado ao solo. Suas intervenções em que seu corpo estava colado à terra e delineado com barro, fogo

ou sangue, eram uma tentativa de recuperar a ligação do corpo à natureza, que, segundo suas crenças, estariam fortemente ameaçadas pelo sistema capitalista e a cultura ocidental.

A arte de Mendieta aponta para um sistema de crenças animistas, convicções sobre a história geofísica e espiritual. “Meus trabalhos são a reativação de sistemas de crenças primitivos dentro do humano” (BLOCKER, 1999: p.30). Sua arte era composta por uma série de investigações sobre as relações entre o corpo das mulheres e suas subjetividades, enquadradas pela linguagem performática. As obras de Mendieta são gestos poderosos que comentam, através da ausência, sobre a experiência de se reconectar à natureza que só existe numa espécie de passado saudoso. Destruindo a própria silhueta, evidenciando sua ausência, Mendieta estava, talvez, empreendendo o que Jack Halberstam reconhece como um ato antiliberal, ao mesmo tempo em que espelhava suas relações com a ordem social, a necessidade de exílio para sobrevivência.

Ana Mendieta comumente utilizava recursos como o fogo para destruir símbolos, falar das contradições de gênero, etnicidade e nacionalidade, como por exemplo, na ação (1978) em que uma mão de ferro, moldada a partir da sua própria mão, queima a página inicial do livro de Mircea Eliade, *Rites and Symbol's of Initiation*. Compreender que a artista imprimia sua marca através da prática de ausência, evanescência, ou mesmo destruição, é fundamental para a abordagem de seus temas e também do cenário de práticas artísticas da época. Segundo a leitura de Jane Blocker (1999), a marcação que Mendieta faz no livro de Eliade é uma referência direta ao cenário de discussões feministas influenciadas pelo Marxismo, críticas de identidade, “debates incendiários” que marcaram as décadas de 1970, 1980 e 1990 através do *Women's Liberation Movement* e a emergência dos pensamentos pós-coloniais, pós-estruturalistas e psicanalistas. Estas teorias trazem pautas de discussão acerca das diferenças entre as mulheres como classe, raça e sexualidade.

Ao fim da década de 1970, Mendieta fez parte de um grupo chamado *The Task Force on Discrimination Against Women and Minority Artists*<sup>17</sup>, que nascia dos mesmos impulsos de outros grupos de diversidade étnica e racial, tais como o *Art Workers Coalition*, o *Black Emergency Cultural Coalition* e *El Movimiento Artístico Chicano*.

Em 8 de Setembro de 1985, o corpo de Mendieta caiu do 34º andar de seu prédio, onde viveu por oito meses com o marido Carl Andre. Os vizinhos relataram ouvir o casal brigando violentamente pouco antes da morte da artista. Carl Andre foi acusado do seu assassinato e depois inocentado por falta de evidências que comprovassem o crime. Houve

---

<sup>17</sup> Força Tarefa para Discriminação Contra Mulheres e Minorias Artísticas (tradução nossa)

grande onda de protestos por parte de ativistas feministas, que se manifestaram na abertura de uma exposição do Museu Guggenheim que incluía uma das obras de Andre. Cartazes foram levantados com os dizeres “Onde está Ana Mendieta?” e, ao chegarem junto à obra de Carl Andre, as manifestantes jogaram diversas imagens de Ana Mendieta sobre a peça. Em 2010, foi realizado um simpósio chamado “Onde está Ana Mendieta?” na Universidade de Nova York, para homenagear os 25 anos de sua morte. Em maio de 2014, o grupo feminino de protesto *No Wave Performance Task Force* fez um protesto em frente ao *DIA Art Foundation*, onde era exibida uma retrospectiva de Carl Andre. O grupo depositou litros de sangue e intestino animal em frente do estabelecimento com a frase “Eu gostaria que Ana Mendieta ainda estivesse viva”. Em março de 2015, o mesmo grupo viajou para Beacon, ainda dentro do estado de Nova York, e continuaram os protestos, criando silhuetas na neve em frente às entradas do museu e em sua própria galeria, ressignificando a neve com páprica, glitter e sangue falso.

A arte de Mendieta tem a marca do conflito mais fundamental do feminismo, que foi travado ao seu redor ao longo de sua carreira, mas os riscos eram mais altos para ela do que para algumas mulheres, porque a feminilidade era o menor de seus problemas. Era sua qualidade mais prontamente legível dentro dos termos inflexíveis de identidade; sua etnia e nacionalidade eram muito menos claras. Mendieta não resolveu esse conflito de maneira definitiva. Em vez disso, ela trouxe para uma abordagem que revelou a instabilidade dos fundamentos em que é construída, uma abordagem que transmite significado através do desaparecimento, faz marcas com cinzas e chama a nossa atenção para uma chama trêmula (BLOCKER, 1999: p.33)<sup>18</sup>.

A questão de produzir marcas através do desaparecimento é central à compreensão de sua obra, não só porque foi empregada por uma geração inteira de artistas, mas porque se relaciona diretamente aos temas tratados por Ana Mendieta. O fogo, vivo e instável como a sua identidade, as contradições de gênero, etnia e nacionalidade. O trabalho de Ana Mendieta nos encoraja a observar que, enquanto gênero, etnia, raça e nacionalidade são atributos identitários oferecidos como se fossem os sujeitos livres para assumir uma posição essencialista – a posição de que há atributos inerentes à condição de sujeito, partindo de uma categoria identitária – ou construcionista – de que os atributos que identificam o sujeito advêm de uma relação social. Segundo o ponto de vista de Jane Blocker, os processos identitários são constituídos por ambas as filosofias essencialista e construcionista. Não

---

<sup>18</sup> Mendieta's art bear the imprint of feminism's most fundamental conflict, which was waged all around her throughout her career, yet the stakes were higher for her than for some women because femininity was the least of her problems. It was her most readily legible quality within the unyielding terms of identity; her ethnicity and nationality were far less clear. Mendieta did not solve this conflict in any definitive way. Rather, she brought it to an approach that revealed the instability of the footings on which it is built, an approach that conveys meaning through disappearance, makes marks with ashes and draws our attention to a quivering flame.

haveria liberdade na questão da delimitação da identidade: para que existam tais categorias identitárias (gênero, etnia, raça e nacionalidade), em todos os meios, cada um deve representar tanto um indivíduo quanto um grupo, tanto a diferença quanto a semelhança.

Blocker sublinha o caráter ambivalente e autodestrutivo das performances de Mendieta ao afirmar: “Ao mesmo tempo, quero insistir, seguindo o exemplo de Mendieta, que o limite é feito de cinzas. Essa nomeação é tão ambivalente e autodestrutiva quanto qualquer outra forma de linguagem sujeita ao excesso de significado” (BLOCKER, 1999: p.32). Se o processo de subjetivação de Mendieta passava pelas cinzas, por perecer na neve, arranjar-se em silhuetas que se hibridizavam com elementos da natureza, a sua subjetivação se dava pela ausência, pela negação dos símbolos, ao mesmo tempo em que emprega metodologicamente rituais para se reconectar com a perda de algo que talvez nunca possuía. Reconheço nos trabalhos da artista os aspectos do feminismo negativo de Halberstam. Aproximando-me de seu processo cíclico de autodestruição e produção de novas silhuetas, consigo me conectar aos gestos de Mendieta que, não podendo definir-se identitariamente, opta por não ser.



Ana Mendieta, Untitled (Sillueta Series), 1977

*Sillueta Series* faz parte das intervenções chamadas *earthworks*, que conectavam o corpo feminino ao solo. O corpo junto a terra, delineado com barro, fogo ou sangue, expõe as negociações entre suas crenças espirituais e o seu ativismo político contra o sistema capitalista e a cultura ocidental.

Sinto, de fato, uma atração por essa sua obra de 1977, à qual tive acesso apenas por meio de registros fotográficos. Silhuetas que a artista criava com o próprio corpo em meio a paisagens naturais. Nas imagens onde é possível ver o corpo de Mendieta posicionado no chão, temos a forte impressão de que ela não está de fato ali. Ao contrário, quando vemos a

marca que delimita sua silhueta ausente, ali sim, temos a certeza de que esta é Ana Mendieta. Se ela nunca pôde responder às próprias questões imbricadas em raça, gênero, etnia e nacionalidade, a disposição de seu corpo, a interação com materiais não humanos, a sua não resolução identitária em termos de etnia e nacionalidade, a interrupção de sua vida, tudo isso nos inspira em diferentes aspectos sobre como pensar o fracasso – inspirado pelo pensamento de Jack Halberstam – em delimitar uma identidade que seja reconhecida pelas normas sociais, como uma possibilidade que conduza à existência da mulher-monstro.

A ausência e a autodestruição aparecem como atos combativos às exigências do modo de vida produtivo capitalista. Permitir que as fronteiras identitárias se tornem cinzas, não ter pátria, nem pertencimento, é de fato uma forma de existir-criando outra realidade que se faz no constante fracasso em estar de acordo com a norma.

### 3.2.2 Janine Antoni

Janine Antoni nasceu em Freeport, Bahamas, em 19 de janeiro de 1964. Bacharel pelo Sarah Lawrence College em Nova York, obteve seu MFA na Rhode Island School of Design em 1989. Desde o início dos anos 1990 desenvolve sua arte performática sobre corpo, identidade e ser mulher. *Loving Care* (1993), por exemplo, foi uma performance em que a artista criticava a imposição de padrões de beleza às mulheres e utilizava o próprio cabelo, embebido em tintura, para esfregar o chão<sup>19</sup>.

Peggy Phelan (2014) afirma que o nascimento do feminismo contém o mesmo núcleo do conto *A Bela Adormecida*, sendo que, ao invés do beijo de um príncipe, o despertar se dá pela força de um *insight* coletivo que faz várias mulheres serem “eletrizadas” ao mesmo tempo. Este mito original do despertar coletivo pode ser entendido como a revolução do quadro das diferenças de gênero. Enquanto o “despertar feminista” foi fundamentalmente pessoal e social, de uma vez só, o despertar da consciência de uma para o despertar da consciência de outras mulheres forma um nova espécie de coletividade. A Bela Adormecida transforma-se, de sua própria referência como “mulher” para a própria referência enquanto “feminista”.

---

<sup>19</sup> Crítica de Benjamin Buchloh sobre a performance *Loving Care* (1993): “O que acontece no trabalho de Antoni é, precisamente, a espetacularização da teoria feminista. E a espetacularização das práticas Fluxus. As duas convergem numa operação estratégica bem planejada. E, certamente, um modo fabuloso de ser bem sucedido é usar uma performance Fluxus de 1965, de Shigeko Kubota, modificando-a um pouco numa galeria elitizada de Londres, bancada para fazer uma performance feminista pública e radical. Estou me referindo à obra [de Antoni] com tintura de cabelo”. (BUCHLOH, 1994: p.14-15 apud MYOSHI, 1999: p.35).

Os contos mágicos têm um importante papel na teoria e prática de uma arte feminista, sendo reescritos como uma forma de imaginar mitos contemporâneos nos quais as mulheres podem se inspirar. Um dos mais interessantes tratamentos desses mitos para a história da arte feminista é a peça *Slumber*, de Janine Antoni.

Em *Slumber* (Sono), performada entre 1993 e 1996, Janine Antoni passava a noite no espaço de uma galeria, coberta por um longo cobertor branco que se estendia através da sala até um tear, fabricado especialmente para tecer um cobertor “potencialmente infinito”. Antes de dormir, Antoni se conecta a um aparelho médico de eletroencefalograma que registra o seu movimento rápido dos olhos (REM<sup>20</sup>). No dia seguinte, os sinais das ondas cerebrais gravadas enquanto sonhava à noite são utilizados como um padrão para tecer o cobertor:

Uma performance dedicada ao que poderia significar fazer arte dos sonhos de uma mulher, *Slumber* também medita sobre o quadro entre a consciência privada e pública e a inconsciência, entre o esquecimento histórico e o REMemorar contemporâneo. (PHELAN e HECKITT, 2014: p.33)<sup>21</sup>.

À medida que se tece o cobertor, a camisola de Antoni vai se desfazendo, pois é ela que fornece a matéria para bordar seus sonhos. Nesta performance, a artista encena seus próprios despertares e o do feminismo enquanto algo que ainda está se tecendo e sendo interpretado, como a frequência dos sonhos. Numa leitura contemporânea do conto *A Bela Adormecida*, a artista é responsável pelo próprio despertar e a materialização de seus desejos. Ela é a bruxa no tear e a princesa que dorme e desperta.

---

<sup>20</sup> “O sono é um estado transitório e reversível, que se alterna com a vigília (estado desperto). Trata-se de um processo ativo envolvendo múltiplos e complexos mecanismos fisiológicos e comportamentais em vários sistemas e regiões do sistema nervoso central. São identificados no sono dois estados distintos: o sono mais lento, ou sono não REM, e o sono com atividade cerebral mais rápida, ou sono REM (do inglês, movimentos rápidos dos olhos). O sono não REM é dividido em três fases ou estágios, segundo a progressão da sua profundidade. Já o sono REM caracteriza-se pela atividade cerebral de baixa amplitude e mais rápida, por episódios de movimentos oculares rápidos e de relaxamento muscular máximo. Além disso, este estágio também se caracteriza por ser a fase onde ocorrem os sonhos.” Fonte: Instituto do Sono. <<http://www.sono.org.br/sono/sono.php>>

<sup>21</sup> A performance dedicated to what it might mean to make art from a woman’s dreams, *Slumber* also meditates on the frame between private and public consciousness and unconsciousness, between historical forgetting and contemporary REMembering.



Janine Antoni, *Slumber*, 1993. Performance com tear, fio, cama, camisola, máquina EGG e leitura REM da artista. Fotografada por Javier Campano no Centro de Arte Reina Sofia, Madri, 1995.



Janine Antoni, *Slumber*, 1993. Performance com tear, fio, cama, camisola, máquina EGG e leitura REM da artista. Fotografada por Javier Campano no Centro de Arte Reina Sofia, Madri, 1995.

Do mesmo modo, também é possível referenciar *Slumber* a antigos mitos de tecelãs, como Ariadne e Penélope. Em particular, o paralelo com o poema *The Lady Of Shalott* pode lançar um olhar especial ao trabalho de Antoni. A personagem foi consagrada no século 19

nos versos de Alfred Tennyson, que contam a história de uma dama sem nome, condenada a viver tecendo uma rede. Proibida de olhar para fora de seu quarto, ela vê o mundo através dos reflexos em seu espelho. Certa feita, a moça não resiste e olha diretamente para Camelot. Amaldiçoada, Lady de Shalott morre em uma embarcação.

O quadro mais impressionante sobre o episódio é o de William Holman Hunt. Ele retrata a dama numa espécie de convulsão, enlaçada pelos fios coloridos de sua rede, que se movimentam em ondas pelo quadro, como que vivos ou eletrificados. A cabeleira de Lady de Shalott se lança aos ares, como se recebesse uma lufada, tomando a forma de uma grande labareda. O poema não a descreve desse modo. Mas Hunt o interpretou livremente e propôs sua cena, refazendo-a obsessivamente ao longo dos anos. Contrapor essa cena às fotografias de To Draw a Line é suficiente para perceber o modo pelo qual Janine Antoni se nutre dos mitos e acaba tecendo a sua própria história (MIYOSHI, 2015: p.139).



William Holman Hunt, Lady de Shalott, final do séc. XIX

Além das possibilidades de referenciação ao universo dos contos mágicos e sua adaptação a uma ótica feminista, a performance de Antoni nos interessa pelo fato de que seu corpo se funde com dispositivos tecnológicos, propondo outra existência física do sonhar, que normalmente não é acessível de forma palpável. Através da simbiose entre o corpo de Antoni, os equipamentos de captação da frequência REM e a extensão ao tear, ela torna-se outro tipo de organismo, que executa sobre si mesma todas as funções das personagens do conto *A Bela*

*Adormecida* (a bruxa que fia, a princesa que adormece), ou do poema *Lady de Shalott* (a mulher amaldiçoada a fiar para sempre enclausurada, condenada a “não ver”). Voluntariamente, Antoni se submete ao aparelho que registra sua atividade cerebral, apropriando-se dele como um instrumento para a recriação de sua narrativa sobre despertar, esquecer, recomeçar. O fim e o começo não são bem definidos nessa narrativa, em uma repetição com tendência ao infinito, onde não sabemos onde reside o maior dispêndio de energia: se é no estado da vigília ou do sono. Ou mesmo, se estar em vigília significa realmente despertar.

Reelaborando os mitos de mulheres tecelãs, enxergamos, tal como Haraway, a hipótese de que a artista esteja também figurando – expressando – um sonho que desvie da lógica falogocêntrica/androcêntrica. A figuração de Antoni poderia estar, assim como a de Haraway (o ciborgue), imersa em pensar/fazer num contexto em que as novas tecnologias têm impacto direto na condição das mulheres, utilizando estes recursos para a própria subjetivação e ficção. Sem esquecer que a figuração de Antoni também traz a representação de um ofício e que, no âmbito da teoria de Haraway, o trabalho é a principal forma de construir os corpos pessoais e sociais, transformando nossas relações com a cultura. O ofício de tecer, localizado em outras mitologias, flerta com o cenário de magia atribuído a figuras femininas mitológicas – Ariadne, Penélope, as Moiras. A intrigante combinação do ofício de tecer com o emprego da tecnologia de leitura de eletroencefalograma responde às questões de como a artista redefine sua subjetividade.

A discussão da opressão patriarcal está presente em sua trajetória, e seu corpo é frequentemente o lugar onde se situa a discussão. Lembrando-se dos conceitos da passividade *radical* e o de esquecimento em Halberstam, questiono se não seria justamente no momento do sonho REM (momento em que ocorre o ápice da atividade cerebral no sono e, ao mesmo tempo, o maior relaxamento muscular) que Antoni oferece sua recusa ao modo de vida liberal. O esquecimento seria, para Halberstam, uma proposta de interrupção aos modos de transmissão de ideias. Segundo o autor, a transmissão de ideias asseguraria a continuidade das mesmas e da própria normatividade. Correlaciono aqui o esquecimento ao sonho REM. A passividade *radical* retorna como um meio de não submeter-se a certos modelos de feminilidade, ou formulações que são esperadas de um corpo feminino. Esta é evidenciada pela vivência da performer em manipular um tear, gravar os próprios sonhos e bordá-los, repetindo incessantemente atividades do trabalho doméstico que era atribuído às mulheres, mas em outro contexto, onde o trabalho doméstico acaba se tornando ambíguo: ele reforça ou quebra com a norma das divisões do trabalho? Os sonhos da Artista, ao serem bordados no

tear, desfazem seu vestido, mas depois a recobrem na hora de dormir, num processo cíclico de desfazimento e refazimento a partir de si ou de materiais que se colocam como extensão de seu corpo. Antoni des(a)fia a si mesma.



Janine Antoni, Slumber, 1993. Performance com tear, fio, cama, camisola, máquina EGG e leitura REM da artista. Fotografada no Museu Guggenheim Soho, Nova York, 1996.

### 3.2.3 Tracey Rose

Nascida em Durban, na África do Sul, em 1974, Tracey Rose centra sua prática na *performance art*, incluindo vídeo, fotografia e instalação. Seu trabalho explora os estereótipos culturais impostos aos africanos, às mulheres e mulheres africanas. Seu corpo quase sempre no centro da discussão. Nascida na época do *apartheid*, seus pais sendo ativistas do movimento de união, e a família foi forçada a se mudar para Johannesburgo. Educada em uma escola privada confessional, uma das cinco estudantes não brancas. Rose se descreve como uma “católica em recuperação”. Graduada em Belas Artes pela University of the Witwatersrand, a artista reforça o quanto as teorias pós-coloniais e as questões de gênero, raça e identidade foram abordagens importantes na sua formação.

Seu trabalho faz uma referência crítica à tradição ocidental; não há motivos ou empréstimos estilísticos. Ao pesquisar as pinturas rupestres de animais e pessoas encontradas nas colinas de Drakensberg, perto de seu local de nascimento, a artista ficou “incrivelmente

frustrada pelo fato de que elas foram erroneamente interpretadas por estudiosos brancos. Tive um homem branco, falando sobre mim e eu reagi a esse fato mais do que ao conteúdo<sup>22</sup>”, explica ela. Por tudo isso, a artista afirma que, em um nível subliminar, crê empregar ferramentas que têm suas raízes na herança africana.



The Prelude the gardenpath (still) minutagem: 00:05s

*The Prelude the gardenpath* (2003) é uma realização em vídeo em que a performer apresenta uma composição narrativa caótica, dialogando com uma voz masculina, com deus, consigo mesma, refletindo sobre sua origem e sobre a condição de mulher, enquanto se perde por um jardim labiríntico. É a sua versão do episódio bíblico em que Eva conversa com a Serpente e come o fruto da árvore do conhecimento. Ela sai de uma caverna, usando uma calcinha vermelha com um alvo na parte das nádegas, tapa-seios com formas circulares, remetendo também ao alvo, um grande (e cômico, caricatural) chapéu em forma de pênis, no rosto, maquiagem de caveira.

Com humor, Tracey questiona as imposições de deus, sendo que ela já havia criado a si mesma. Seus gestos durante todo o vídeo são caricaturas e reinvenções de si mesma. Os alvos estão situados nas regiões sexualizadas do seu corpo, ela cavalga um jegue, talvez mais uma referência à sexualidade, e nestes momentos se destaca ainda mais a avantajada cabeçapênis.

---

<sup>22</sup> Tradução livre, entrevista concedida ao <<https://www.ft.com/content/a5eeeea24-ce34-11e4-86fc-00144feab7de>>



The Prelude the gardenpath (still) minutagem: 1:05s

Tracey acaricia o jegue e fala consigo mesma<sup>23</sup>:

- Eu queria vê-lo... ele me empurrou.
- E ele me empurrou assim, mas com força, sabe?
- E então eu caí - CRASH!
- O Mago de Oz!

Tracey caminha de forma exagerada, empinando o quadril com o alvo, uma caricatura do caminhar feminino com saltos altos, passos curtos e rápidos, enquanto faz barulhos que imitam uma máquina a vapor. Canta.

---

<sup>23</sup> Tradução livre das falas da artista no vídeo.

- I wished to see him...he pushed me.  
 - And pushed me like this, but hard, you know?  
 - And then I fell – CRASH!  
 - The Wizard of Oz!



The Prelude the gardenpath (still) minutagem: 2:37s



The Prelude the gardenpath (still) minutagem: 4:24s

Na imagem se lê “Snake le serpiente serpent = equal égal masculine”.

Rose fala com a serpente<sup>24</sup>:

- A Serpente? Diga-me: como é possível criar algo que já existe? Eu estava me arrastando sobre a minha barriga muito antes de que ele dissesse que eu iria.

---

<sup>24</sup> Tradução livre da fala da artista no vídeo.

- The Snake? Tell me: how is it possible to creat something that already exists? I was crawling over my belly longe before he said I would. How dare he curse me? Me, my own creation? To be something I already am.  
- This God you believe is quite a storyteller!

Como ele pode me amaldiçoar? Eu, minha própria criação? A ser algo que eu já sou!

- Este deus no qual você acredita é um contador de histórias!

Tracey retoma sua caminhada rápida em passos curtos, emitindo ora sons equinos, ora sons de máquina. A artista refaz a mitologia bíblica segundo sua experiência enquanto mulher negra e africana, educada sob os princípios católicos, segundo a forma de conhecer o mundo pelas referências eurocentradas. Questiona o deus branco dos homens, para ela um deus desnecessário que conta anedotas, já que ela é produto de si mesma.

A performance em vídeo de Rose é um comentário jocoso a respeito da feminilidade burguesa, frágil, castrada. A artista se veste com os símbolos dessa mesma ordem que a objetifica, mercantiliza os corpos femininos como produção de riquezas: o falo gigantesco, os saltos altos, a “lingerie” com alvos em partes do corpo feminino que são sexualizadas. Ela se apropria dessa linguagem para negá-la. Praticando também gestos que, a partir do que entendemos do feminismo das sombras de Halberstam, identificamos como atos de negação, de não ser aquilo que se inscreve nas normas patriarciais e capitalistas. Tracey Rose não pode ser aquilo que Deus lhe ordena, pois ela já é a criação de si mesma.

Entendo que o feminismo das sombras seja um chamamento a não produtividade. Autodestruição, abandono, passividade como revoltas radicais. E se Tracey já estiver morta? Seu rosto está pintado como uma caveira. Teria ela sucumbido às exigências do patriarcado e agora, na condição de morta, ela o nega? Ou, antes, teria ela se matado em uma ação kamizake, junto com os símbolos que recaem em seu corpo? E agora passeia pelo limbo, no seu pós-morte, já que Deus a jogou “lá de cima”?

A apresentação grotesca da sua figura feminina se encaixa naquilo que reconhecemos enquanto feminino monstruoso: Tracey Rose imagina para si uma forma de existência desviante. Performa, rompendo com uma ideia universal imposta às mulheres pelo mito de Eva, a mulher criada para servir ao homem. Ela conversa com a Serpente, sua referência ao masculino, ao fálico, representado também no seu chapéu. A Serpente, que carrega uma simbologia dual, tanto de representação simbólica do masculino quanto do feminino, o animal que era associado em conluio com Lilith, Eva e outras bruxas. Deus não tem poder sobre Rose. A Serpente está na própria Tracey Rose, falando consigo mesma, talvez representando o conflito que se opera em nossas mentes colonizadas, inseridas na ordem patriarcal, quando fazemos o exercício de nos emanciparmos.

Inspirada por essas obras, que falam de diversas facetas e possibilidades da construção de subjetividades de mulheres artistas, tendo passado pelo histórico da caça às bruxas, processo de acumulação primitiva do corpo feminino, ao movimento performático informado pelo feminismo entre as décadas de 1960 a 1990, adicionando ao meu caldeirão de pensamentos os ingredientes do feminismo das sombras de Halberstam (2011) e a figuração ciborgue de Haraway (2000), a seguir apresentarei o meu processo artístico de figuração subjetiva que venho a denominar de mulher-monstro ou feminino monstruoso.

#### **4. DESUMANO HUMANO, MEU CORPO VERTE A ESCURIDÃO: EM PROCESSO DE REMEXER AS ENTRANHAS**

*“Através do Caminhando, dissolvo-me no coletivo”*

Lygia Clark

A leitura de *The Queer Art of Failure*, de Jack Halberstam, me apresenta um otimismo em relação ao fracasso, que ressignifica a sensação que me domina principalmente quando eu falho em me encaixar no cenário familiar, no ambiente de trabalho e no cumprimento das minhas demandas acadêmicas. Sinto uma angustiante expectativa que a ordem social gera sobre mim e o que eu supostamente deveria produzir. Ser uma incansável fornecedora de satisfação sexual aos homens, obediente à família, bem-sucedida profissionalmente. Quem pode viver atendendo a tantas demandas alheias, sem se ouvir? Quando poderei viver para os meus desejos? Agora percebo e me alegro com a espécie de fracasso que venho empreendendo desde o momento em que decidi sair da rota que havia sido estabelecida para a minha vida segura, “perfeita”, me desfazendo da receita para o sucesso:

“Você começa as coisas e não termina”

“Você vai pedir esmola no sinal”

“Eu não te criei para virar puta”

“Você é lambedora de buceta?”

“Eu tenho medo do que o mundo faz com pessoas como você”

“Você está se perdendo, sua mãe falhou na sua educação cristã”

“Nenhum homem vai te querer com essa ‘ruma’ de gato em casa”

“Você se melindra por qualquer coisa”

“Eu te bati porque sou sua mãe”

me descobri um desapontamento constante.

Tornar-me um monstro é a minha estratégia para sobreviver ao mundo androcêntrico, para aprender a conviver com as marcas de afetos abusivos, estupros que se chamavam de amor, relações familiares tóxicas, repressão do meu desejo (bis)sexual. É muito difícil nomear cada uma delas, listar. Quem, quando, o quê e onde. O que eu não consigo dizer, eu entrego na matéria do meu corpo estendido no chão, mas ainda resistente. Toda essa massa obscura de experiências que foram me constituindo enquanto pessoa que se identifica como mulher, eu apresento inacabada, disforme, repugnante, convidativa.

Ser mulher já não é o bastante. Eu preciso ser também monstro, me rebelar, ainda que em silêncio, deitada. Pensam que os monstros só podem ser horríveis e agressivos, mas eles podem também sair de dentro do meu corpo, existir o meu corpo, ser a minha mente, a minha leitura para sobreviver.

*Eles* creem que, porque eu estou deitada a atividade monstruosa não parte de mim, que só os outros agem construindo a minha monstruosidade. Não é verdade! EU sou a agente central dessa existência monstro porque assim EU me concebi ao me expor com as tripas de argila, peitos, tecido adiposo, monte público, pêlos, lágrimas, suor e odor para fora. O meu mito se cria a partir de mim e também com os outros. Eu quis ser escuridão e o que as pessoas temem, para que elas vejam que a condição de uma mulher não é somente a de ter seus significados explorados e produzidos como um outro.

Eu estou no momento totalmente entregue, me desfazendo e refazendo à medida que me tocam, manipulam o meu corpo. Produzo a minha monstruosidade. A cultura do olhar me fere, e mesmo assim toca, incide sobre meu corpo, provoca movimento.

*Manifesto da Mulher-Monstro*

E é aqui que trato, finalmente, de colocar a questão dessa monstruosidade que faz e se desfaz como um processo de subjetivação e uma poética. A entrada no mestrado me colocou frente a vários dilemas criativos e acadêmicos. Enfrentar a solidão no processo de criação, tanto da ação performática quanto da escrita, foi uma situação em que me permitiu aprofundar realmente no que é importante para o meu trabalho, o que quero imprimir como artista. Ao mesmo tempo, reconheço que esta solidão é momentânea, pois o processo foi também construído na interlocução com minha orientadora, meu coorientador, colegas do curso e o público que participou de minhas performances.

Foi necessário um estudo para assumir o comprometimento do meu trabalho com o campo de conhecimentos feministas, iniciar-me em leituras que buscam a emancipação do corpo e do sensível. Não tenho a intenção de propor aqui uma universalidade do conhecimento ou da corporeidade, mas elencar as minhas ferramentas que foram se desenvolvendo para dialogar com a ordem patriarcal e as marcas desta que fizeram o meu corpo. Não trato de insistir em forças de antagonismo em relação aos homens, mas de destacar a própria ordem social que produz nossos corpos, que produz o binarismo e as condições de subalternização dos sujeitos “feminizados”. O principal ponto de mudança entre o conto mágico que inspirou a minha performance no final da minha graduação e o conto que decidi utilizar no processo do mestrado se mostra na resposta da figura feminina à opressão a que é submetida. Enquanto, em *O Barba Azul*, a esposa aguarda a chegada do **auxiliar mágico** – um irmão-dragão e um irmão humano – a dançarina Okesa concentra em si todo o poder de ação. Ela toma as rédeas do próprio destino e sabe devolver, sabe vingar a si mesma. Isto causou, em mim, profunda impressão e atração, identificação. Eu também não queria mais recorrer à imagem vitimizada da mulher. O que eu mais desejava era expressar o poder que pode derivar dessas inconformidades, do comportamento indócil das figuras femininas monstruosas, seja no campo mítico-ritual, seja na atuação social, ou a intersecção destes âmbitos, como na figura bruxa, que, pela sua potencial força de transformação da realidade, foi perseguida socialmente.

A monstruosidade, enquanto estado corpóreo que busco, não está necessariamente ligada à literalidade das imagens presentes nos bestiários medievais. É muito mais uma experiência de emancipação sensível do meu corpo, situado na realidade que o circunda como feminino, inscrito em questões de gênero e classe. Para mim, trata-se de criar meu próprio mito político e sensível, abrindo em meu corpo e em minha subjetividade um outro espaço em que me percebo, sinto-me monstruosa, desviante. É um momento em que faço isso também a

partir da interação com o outro, seja pelo toque, pelo olhar, pela sensação da energia que circula pelo espaço.

O primeiro ano da pesquisa constituiu-se de movimentos erráticos, que pareciam estar cada vez mais me distanciando do que deveria ser a minha pesquisa. O que comprehendo, hoje, é que ter passado por várias formas de me experimentar artisticamente me fez retornar ao âmago do meu trabalho – ao mais simples, que se revelou mais potente: o meu corpo despido como centro da experiência. Para isso, o contato com alguns procedimentos de exploração sensorial do trabalho de Lygia Clark foi muito importante, dada a minha atuação como pesquisadora no projeto de investigações artísticas Laboratório Abrigos Sensíveis – LAS e como pesquisadora e aluna na disciplina de Ateliê III do mestrado em Artes, ambos conduzidos pela Profª. Drª. Patricia Caetano.

Apresentarei brevemente Lygia Clark (1920-1988), artista brasileira, mulher agindo num período político repleto de tensões e insurgências. Integrante do movimento de contracultura, a artista aos poucos abandona uma forma de arte que existe independente da interação do público. Desde *Caminhando* (1963), era necessário que as pessoas se implicassem na ação para que sua obra acontecesse. Aqui começou seu projeto de religar arte e vida e, de artista plástica, Lygia Clark passa a ser propositora de uma nova corporeidade.

Por não se considerar uma artista da performance, preferia o termo **proposições**, embora sua obra tenha influenciado diretamente o campo performático, principalmente na dimensão de exploração sensorial do corpo. Certamente não pode ter sido por acaso a invenção de uma utopia na arte desde o começo do século, sua assimilação pela juventude dos anos 1960, ou a ressonância entre estes fenômenos. “A situação que mobiliza tais movimentos, na arte e na vida social, é a crise de uma certa cartografia da existência humana, cuja falência começa a se fazer sentir no final do século XIX e se intensifica cada vez mais ao longo do século XX” (ROLNIK, 1999: p.2). A problemática que Lygia elabora em sua obra risca um paralelo às questões de seu tempo. Essa afinidade com um trabalho via corpo para abordar as questões que permeiam sujeito e coletividade foi algo que quis trazer também para o meu processo criativo.

Destas cartografias da existência humana, destaca-se na obra de Lygia Clark o plano da subjetivação da experiência, do contato com o outro (humano e não humano), da mobilização de afetos e de alteridade. A costura desses afetos forma uma trama da “realidade sensível, corpórea, que embora invisível não é menos real do que a realidade visível” (ROLNIK, 1999: p.3). Em *Estruturação do Self* (1976), quando Clark concluía o que dera início com *Caminhando*, foi capaz de proporcionar experiências de um imaginário onde

outras corporeidades são possíveis; seus objetos relacionais<sup>25</sup> constituíam o principal veículo para o acesso às narrativas pessoais dos seus **clientes**<sup>26</sup>. A utilização de objetos confere ao espectador/cliente um poder de provocar acontecimento, criando a obra na medida em que se relacionava com os objetos propostos. Esta relação pode aparecer como meio de proporcionar experiências e subjetivações a partir do corpo.

É o mundo compondo-se e recompondo-se singularmente na subjetividade de cada um. Muda o mundo, muda a consistência sensível da subjetividade, indissociavelmente: entre eu e o outro, desencadeiam-se devires não paralelos de cada um, num processo sem fim. É a partir da escuta do corpo vibrátil e suas mutações, que o artista, desassossegado pelo conflito entre a nova realidade sensível e as referências antigas de que dispõe para orientar-se na existência, sente-se compelido a criar uma cartografia para o mundo que se anuncia, a qual ganha corpo em sua obra e dele se autonomiza. Através da prática artística, atividade de semiotização da experiência humana em seus devires, a vida afirma-se em seu erotismo criador, gerando novas paisagens existenciais (ROLNIK, 1999: p.3).

O que Suely Rolnik descreve desses impulsos desassossegados e a forma como o artista reformula suas referências para criar novas paisagens existenciais têm muito do que este processo criativo tem sido e é para mim: uma oportunidade de criar uma experiência que, ao me deslocar do meu referencial “mulher”, dá-me outra possibilidade de existência poética e política. As microperceções da realidade estão ligadas à criação de mundos, ao que vislumbro como uma forma de magia similar à magia produzida pelas bruxas medievais, qual seja estimular a crença de que podemos interferir no ambiente à nossa volta, desestabilizando as representações relativas às macropercepções, formas dominantes de sentir-perceber. Por que eu retorno a essa noção de magia e à relação com as bruxas? Porque, com as suas práticas e saberes e o domínio dos seus corpos, geravam uma potência micropolítica que passou a ser percebida como ameaça ao estabelecimento das estruturas patriarcas e capitalistas. O que faz lembrar bastante do movimento de ida-e-vinda do demasiado-pleno ao vazio-pleno, já que, em suas esferas pessoais, as mulheres reconhecidas como bruxas praticavam uma interferência, um movimento contrário ao dessa ordem exterior, simultaneamente sendo afetadas por essa mesma ordem.

De certa forma, reconheço nas experiências propostas por Clark uma potência similar de intervenção. Seus comandos, provocações e interações com objetos produziam, em cada

<sup>25</sup> *Objeto Relacional* é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self – trabalho praticado de 1976 a 1988, no qual culminam as investigações da artista que envolvem o receptor e convocam sua *experiência* corporal como condição de realização da obra. Incorporada ao próprio nome dos objetos, sua qualificação indica de antemão que a essência dos mesmos se realiza na *relação* que com eles estabelece o “cliente” da proposta da artista (ROLNIK, 2005:p.1).

<sup>26</sup> O cliente na obra de Clark aparece como uma ruptura da tradicional relação entre público e obra de arte; ele dispõe-se a viver a experiência da obra e a expor-se, dispor o seu corpo para a interação com os objetos criados pela artista.

uma das pessoas participantes, um estímulo sensível diferente. O corpo na obra de Clark está para promover um movimento de intercâmbio sensível e permanente, identificar a sensação que cada estímulo corporal provoca e alocá-lo num *patchwork* ou bricolagem de paisagem afetiva. O corpo é poroso aos contatos, à mobilização dos afetos de dentro e de fora. Esta mobilização quebra com a compreensão de um princípio identitário como construção de uma subjetivação.

A obra de Lygia Clark passa por diversos estágios que lhe conduzem, finalmente, à *Estruturação do Self*. A proposição *Estruturação do Self* foi constituída por rituais coletivos em seções regulares, que aconteciam na casa da própria artista, durante o tempo que fosse necessário. O depoimento final do espectador constituía o momento no qual se expelia a fantasmática do corpo, um ritual solitário, em que a sua iniciação se completava através do assentamento do corpo vibrátil em sua subjetividade. Segundo Rolnik, “no momento em que o sujeito o manipula (o objeto relacional), criando relações de cheios e vazios, através de massas que fluem num processo incessante, a identidade com seu núcleo psicótico desencadeia-se na identidade processual do plasmar-se” (ROLNIK, 1999: p.25). Aqui, Rolnik sugere que já não seria possível falar em identidade, uma ideia incompatível com uma subjetivação constituída numa dinâmica processual. É aqui que se situa, para o meu processo criativo, o ponto-chave de *Estruturação do Self*: inspirou-me a fazer do meu corpo, desrido e coberto de argila e água, às vezes de objeto relacional, um meio para explorar em mim os cheios e os vazios, o monstramento como subjetivação desmulherizadora, e verter a escuridão dos órgãos internos como um dissolver-se nas mãos dos participantes.

Ao me engajar nas atividades do Laboratório Abrigos Sensíveis ao longo do ano de 2016, como também da montagem e execução da instalação sensorial *Deriva*, realizada na comunidade do Poço da Draga durante o evento Praça das Artes, em dezembro do mesmo ano, pude experimentar sensorialmente as proposições e objetos relacionais de Lygia Clark. Nessa instalação, ao entrar em contato com os participantes e promover uma mediação entre eles e os objetos da instalação, produziu-se em mim uma espécie de encantamento por essas sensorialidades compartilhadas. Este momento revelou-me que o meu desejo envolvia a dialogicidade e a necessidade do outro.

A criação é este impulso que responde à necessidade de inventar uma forma de expressão para aquilo que o corpo *escuta* da realidade enquanto campo de forças. Absorvidas no corpo como sensações, tais forças acabam por pressioná-lo para que as incorpore e as exteriorize. As formas assim criadas – sejam elas verbais, gestuais, plásticas, musicais ou outras quaisquer – são pois secreções do corpo, como sugere Fédida a respeito das palavras. Mais precisamente, elas são secreções de suas microprecepções. Elas interferem no entorno, na medida em que fazem surgir

*possíveis* até então insuspeitáveis. É nestas circunstâncias que tais formas se fazem “acontecimentos”, mudança de paisagem, criação cultural. Para Lygia Clark, a *verdadeira saúde* corresponderia à vitalidade deste processo. Porém chegar a isto não é tão óbvio: entre os dois regimes de exercício do sensível – conectar-se com o mundo enquanto diagrama de forças ou enquanto cartografia de formas – existe uma disparidade inelutável. É a tensão deste paradoxo entre micro e macro-sensorialidade que dá o impulso à potência criadora. Porém, para que esta seja aticada, é preciso habitar o paradoxo, ou seja, ativar simultaneamente as duas capacidades do sensível (ROLNIK, 2016: p.14-15:).

A obra de Clark inspira a uma reconfiguração dos processos de subjetivação a partir da escuta do corpo vibrátil. Os participantes, que agora dão vida à obra, o fazem por meio de todo o invisível que forma sua corporeidade. A corporeidade é, então, a permanente mutabilidade dessas captações do invisível. Não estanca numa imagem, como a identidade ou a individualização. Interessa profundamente a esta pesquisa este “habitar o paradoxo”, que ativa as relações entre o micro e o macro (ou molecular e molar) da sensorialidade, transformando o corpo capturado por uma cartografia dominante em uma corporeidade da escuta vibrátil. Aqui cabe também mencionar o conceito de “vazio-pleno”, criado por Lygia Clark. Encontrar esse vazio-pleno seria uma experiência do corpo vibrátil no intervalo em que se esgota uma determinada cartografia e se opera a gestação de uma nova realidade sensível. Estas descobertas me levaram às escolhas que constituem hoje minha performance.

É isso, vomitar a fantasmática que sufoca o sentido para, a partir daí, atingir um estado de vazio que abre um novo potencial. Assim, mais uma vez, não é um estado de regressão, é um estado de vazio, de suspensão, de pré-movimento, como quiser, onde esvaziamos um demasiado-pleno de *a priori* sobre o espaço. E é a partir daí que podemos voltar a criar (GODARD, 2016 :p.77) .

A importância das sensorialidades partilhadas, do diálogo com o outro nos movimentos de ida-e-vinda do demasiado-pleno para o vazio-pleno. Esta potência de criação do sentido de si e do mundo era o que as sessões rituais “sem mito” de *Estruturação do Self* propiciavam aos seus participantes. Longe de transferir ao artista proposito a tarefa dessa reconstrução do mundo, criava-se um ritual para outras corporeidades até então impossíveis, fazendo da desterritorialização o lugar da convergência de energias e novas paisagens sensoriais.

Nas palavras de Lygia, “a obra cria uma espécie de exercício para desenvolver este sentido expressivo dentro dele [espectador]. Seria uma espécie de oração somada à participação integral dele no próprio ritual religioso. [...] Somos novos primitivos de uma nova era e recomeçamos a reviver o ritual, o gesto expressivo, mas já dentro de um conceito totalmente diferente de todas as outras épocas.” (ROLNIK, 1999: p.27)

Este novo ritual, situado além das categorias de arte e clínica, remove a subjetivação do espaço de aprisionamento da identidade. O território de criação de Clark se coloca para

mim como um espaço extremamente potente, ao mesmo tempo em que desconhecido. Na ambição de religar arte e vida, a artista contribuiu com a invenção de uma experiência estética fora dos moldes instituídos para a arte, para as subjetivações. O resgate de suas proposições promove uma incursão às camadas mais profundas deste corpo que constrói o mundo a partir de sua sensorialidade. Sua obra propôs verdadeiramente uma alteração nas cartografias dominantes da cultura, seus desejos, uma micropolítica do corpo.

Ao mesmo tempo em que experimentava todas estas novas sensações através de reproduções de algumas proposições de Lygia Clark, estava ainda experimentando sozinha em casa, fotografando autorretratos, inspirada pela artista Claude Cahun. Cahun, nascida Lucy Schwob (1894-1954), foi uma escritora, performer e fotógrafa francesa, lésbica e de ascendência judia. Sua arte se dedicava a explorar as fronteiras entre os gêneros através de seus autorretratos, em que ora se caracterizava como mulher, ora como homem, ou ambos. O que me inspirou nesses autorretratos foi a capacidade que Cahun exercitava de produzir outro corpo, que, a meu ver, parecia subverter os ideais de feminilidade e sexualidade. O que eu estava experimentando quando produzia autorretratos era uma forma de externar a necessidade de não ser, de não corresponder a uma ideia fixa de feminilidade ou expressão de gênero quando se pensa na ideia de “mulher”. Também me inspirava bastante em sua escrita do livro *Heroínas* (2016), onde a artista reescreveu o mito de diversas figuras femininas da mitologia e literatura – de Safo a Judite, Maria, Cinderela, Bela, Maria Madalena, Penélope – dando-lhes uma voz que desafia as convenções sociais. O diálogo entre as experimentações instigadas pelos retratos de Cahun com as proposições que eu estava a experimentar com Lygia Clark, na mesma época, me fez absorver a experiência de leitura dos retratos e da reescrita dos mitos como um processo de dinâmicas sensoriais, que me deslocavam, me faziam buscar algo dentro da minha imagem refletida, num processo de alimentação recíproco. Em evidência nos autorretratos de Cahun, a figura da “Andrógina, a heroína das heroínas”:

#### Retrato da Andrógina

- Seios supérfluos; os dentes pesados e contraditórios; os olhos e os cabelos do mais banal dos tons; mãos bastante finas, mas contorcidas e deformadas por um demônio - o demônio da hereditariade...A cabeça oval do escravo, a testa alta demais...ou baixa demais; um nariz bastante bem-sucedido em seu gênero - ai! um gênero que faz associações desagradáveis de imagens, a boca sensual demais: algo que pode agradar quando se tem fome, mas assim que se come, causa enjoo; o queixo mal saliente o bastante; e em todo o corpo, músculos apenas esboçados...

Vitoriosa!... às vezes vitoriosa dos incômodos mais atrozes, uma destreza tardia corrige uma sombra, um gesto imprudente - e a beleza renasce!

Pois diante de seu espelho, Narciso é tocado pela graça. Ele consente em se reconhecer. E a ilusão que ele cria para si próprio se estende a alguns outros (CAHUN, 2016: p.95).



Claude Cahun, 1928. Cortesia de *Jersey Heritage Collections*

Escrito entre 1921 e 1924, o texto sobre a Andrógina propõe uma meditação bastante complexa sobre as duas inclinações de Claude Cahun, a heterossexual e a homossexual, na presença das imagens do Poeta e do Mestre, do Amante e da Amante. O texto é considerado um retrato de Cahun como a andrógina, que, ao fim, não responde a qual das figuras será fiel no amor, deixando para si as possibilidades de permanecer em movimento, sem se fixar a uma identidade, mas produzindo sempre subjetivações com seus autorretratos.

Nestas experimentações solitárias com a criação de autorretratos, houve um momento que me chamou a atenção, que foi quando me deparei com o ato de passar argila por todo o corpo. Inicialmente era um processo cosmético, uma máscara facial, que fui levando adiante e espalhando. Um ritual, que inicialmente tinha mais a ver com hábitos de higiene e cuidado, de repente se tornou uma exploração sensorial e sensível. Comecei a tirar fotos desse processo, ao mesmo tempo em que me interessava pela materialidade da argila.

Havia uma imagem do conto escolhido – *A dançarina de Okesa* – que passara a habitar minha mente: a nuvem negra que tomava a forma de uma gata e executava sua vingança ao conduzir o pescador aos céus. Enxergava na matéria escura na qual Okesa era capaz de se transmutar alguma relação com o que experimentei com Clark. De algum modo, Clark me influenciou e ampliou o modo como eu me relacionei com o meu corpo neste momento íntimo de autocuidado e higiene, conectando a imagem da gata/nuvem negra, com a possibilidade de mobilizar tanto imagem, quanto o aspecto sensorial de um corpo que expõe suas escuridões.

Sendo justamente este aspecto que me chamara tanto à atenção para a personagem Okesa: assumindo seus impulsos e desejos, seu corpo era maleável, sua imagem, flexível. O aspecto mutável desse corpo, a meu ver, não respondia às leis humanas e representava possibilidade para uma resistência. Imaginava-me impondo resistência às estruturas sociais, fazendo Okesa, em sua forma de nuvem negra, sair das minhas vísceras. A manifestação da escuridão que irromperia do meu ventre seria a minha própria monstruosidade, selvageria, crueza.

Com Cahun, eu buscava explorar a autoficção. O autorretrato era um modo de explorar a autoficção, processo anterior à tomada de consciência do desejo de me autorreconfigurar por meio da performance. Depois disso, trabalhar as micropolíticas do corpo na performance: oportunidades de reinvenção de si. Algo que começou como um germe nas explorações solitárias com os autorretratos. O autorretrato com argila como autoficção, ao se agenciar com a imagem do conto *Okesa, a dançarina* onde surge uma nuvem negra que leva o homem traiçoeiro aos céus, transformou-se para mim em uma ligação que impulsionou a criação da minha performance. O conto narra as ações de uma gata que possui a capacidade de transmutar-se entre as formas de gata, mulher e nuvem, enquanto vive entre os homens. Tais ações levam ao desfecho que fez surgir no meu inconsciente uma imagem: a escuridão saindo da minha barriga, imagem que apontou uma pista importante para a minha poética. O processo de criação da performance estava nascendo a partir daí. A nuvem negra em forma de gata que se impõe à ordem social dos homens, era o que eu buscava, uma resposta que se materializasse pelo meu corpo.

As perguntas passaram a ser: como tornar aquilo que está me instigando agora numa experiência coletiva e sensível? Como fazer dialogar o autorretrato do corpo cheio de argila e a imagem da escuridão saindo da minha barriga que não saía da minha imaginação?

Dissolver-me no coletivo é uma escolha que faço inspirada pela obra de Lygia Clark. E, dentre as suas contribuições para o processo criativo de minha performance, está a experimentação do meu corpo despido como o meu vazio-pleno, despido a partir do contato com o outro e que, por isso mesmo, pela qualidade de ser despido, convoca o outro, a alteridade.

[...] Em dado momento, os dois extremos seriam: ou estou bloqueado num olhar objetivo, ou estou num transe completo. De fato, o ideal é poder efetuar idas e vindas. E aí, não é uma regressão, pois eu não estou submerso por algo, mas é voluntariamente que crio um diferencial. Há ainda o Outro, depois não há mais. Caso eu só tenha o olhar objetivo - isso parece louco - não há mais o Outro. O que me permite criar um diferencial quer dizer, recolocar em movimento a alteridade, o outro, é ser capaz de tomar outro caminho (GODARD, 2016: p.74).

Este outro caminho para movimentar a alteridade, como fala Hubert Godard, foi entrar em contato sensório-sensível com o meu próprio corpo. Ao me experimentar com a argila, foi possível efetuar esse movimento de vai-e-vem da experiência entre o meu corpo e o corpo do outro, fosse esse outro o material aplicado na proposição ou outro humano. Acontecia frequentemente um momento de auto-observação: agora eu estou só? agora estamos eu e o outro? eu e o outro criamos um novo espaço? Havia algo que pedia para sair e retornar.

Foi então que a necessidade de eleger o meu corpo despido como centro da experiência e como centro da minha poética começou a dar seus sinais. O corpo despido como centro do meu processo criativo. Despir o corpo das amarras, das marcas de um feminino imposto socialmente. Despir o corpo por meio da sensorialidade, despir o corpo por meio do toque e do contato com o outro humano – as pessoas que fizeram parte de minha performance-ritual – e o não humano – a materialidade da argila e da água –, esses outros que convocaram a alteridade do seu corpo, a argila e a água que convocaram os espaços interno-externo do corpo, os espaços outros do corpo.



Imagens da primeira experimentação com argila - Outubro de 2016, Arquivo Pessoal.



Imagens da primeira experimentação com argila - Outubro de 2016, Arquivo Pessoal.



Imagens da primeira experimentação com argila - Outubro de 2016, Arquivo Pessoal.

#### **4.1 Materializando o sensível, materializando o monstro**

Quando eles me enterraram viva  
eu cavei meu caminho  
para fora do chão  
com palma e punho  
eu uivei tão alto  
a terra se elevou com medo e  
a impureza começou a levitar  
parte 3/5 – enraizamento<sup>27</sup>

Sonhei com um polvo, que era pequenino, mas quando o coloquei no balde de água, aos poucos foi crescendo e querendo sair. Fiquei preocupada: para onde iria estando na terra?  
Seus braços, todo o seu corpo já parecem vísceras, como se ele tivesse nascido do avesso,  
com os órgãos delicados para fora.

Senti uma dor terrível no ventre...e instantes depois tudo saiu, caiu dentro d'água.

21.04.17 - registro de sonho

---

<sup>27</sup>

when they buried me alive

i dug my way

out of the ground

with palm and fist

i howled so loud

the earth rose in fear and

the dirt began to levitate

part 3/5 - rooting

Rupi Kaur - the sun and her flowers

Tradução livre. Rupi Kaur é poetisa e performer, autora dos livros Milk and Honey e The Sun and Her Flowers.

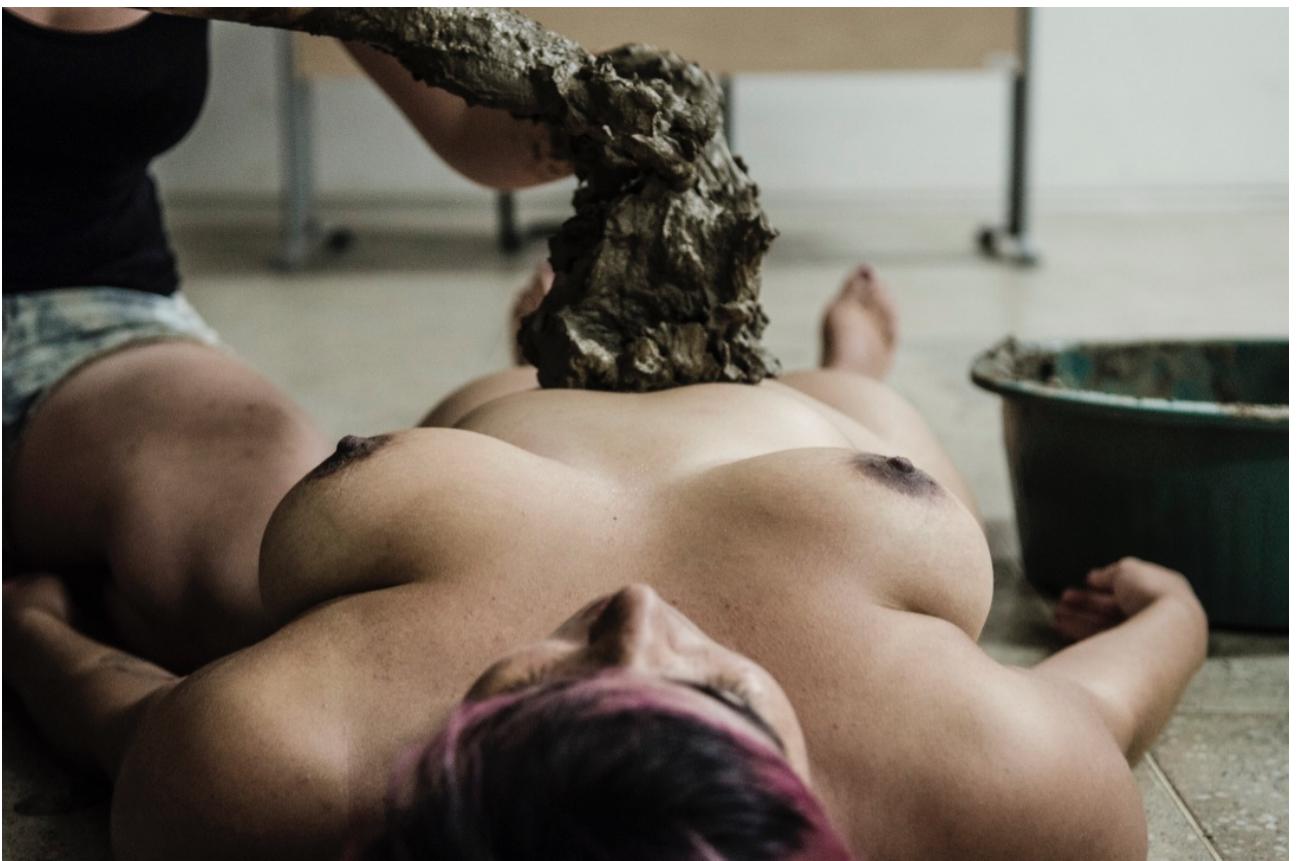


Primeira experimentação pública do processo criativo. 2017. Foto: Leonardo Angelo. ICA-UFC.

Estava fixada com a ideia de uma massa negra saindo da minha barriga, como se minhas vísceras fossem a pura escuridão da gata que se transforma em mulher e em fumaça, tal como *Okesa* se apresenta ao fim do conto. Procurei durante um tempo como simbolizar a água presente na cena, a embarcação de onde o homem é retirado, mas nada era tão forte quanto a imagem de deixar revirarem meus órgãos localizados no abdômen, já que, por alguma razão eu imaginava que a escuridão sairia dali. Essa região me remetia aos estágios mais crus de emoção e instinto, como se fosse a casa da minha monstruosidade, daí que desejassem sair todos os meus impulsos de inconformidade aos papéis que me foram designados, de vontade de vingar os abusos sofridos, virar o barco de pequenos homenzinhos que traíram meus segredos. Já não era suficiente dizer que sobrevivi às feridas que me causaram. Eu queria agora criar um espaço nos meus próprios termos, e o primeiro espaço que deve ser meu é o espaço que crio com meu corpo. Como diria José Gil (2004), “podemos já extrair daqui duas consequências quanto às propriedades do espaço do corpo: prolonga os limites do corpo próprio para além de seus contornos visíveis; é um espaço intensificado por comparação ao com o tato habitual da pele” (2004: p.47). As propriedades do espaço, assim como as do sensível, adquirem texturas: densas, tênuas, tonificantes, respiráveis ou

irrespiráveis, criando um invólucro semelhante à pele, o espaço do corpo, para Gil, é como uma pele que se prolonga no espaço.

A ideia de materializar o invisível, de expor não somente os órgãos que não se pode ver, mas também as marcas da construção de um corpo feminino (o meu), vem através da sensorialidade e expansão proporcionadas pela água e a argila. Esses elementos constroem um novo espaço no meu corpo, um espaço interno-externo, onde as pessoas podem me acessar orgânica, política e afetivamente. É justamente aí que nasce o espaço do corpo, quando nele se investe afetivamente. “De fato, o espaço do corpo resulta de uma espécie de secreção ou reversão (cujo processo teremos de precisar) do espaço interior do corpo em direção ao exterior. Reversão que transforma o espaço objetivo proporcionando-lhe uma textura própria da do espaço interno” (GIL, 2004:48).



Primeira experimentação pública do processo criativo. 2017. Foto: Leonardo Angelo. ICA-UFC.

A primeira ação pública deste processo foi a “Performance Sem Título”, realizada na Semana das Artes – Pot Pourri Daqui, no Instituto e Cultura e Arte (ICA-UFC), no dia 26 de maio de 2017. Realizar esta ação provocou um intenso movimento e outras compreensões do meu lugar e do desejo na pesquisa de mestrado. A ação consistia em uma exploração sensorial

com participação do público. A região da cintura é colocada em evidência como ponto de partida para a invenção de uma outra possibilidade de corpo abjeto, monstruoso, feminino.

Quando o público entra na sala, eu já estou há um tempo deitada, com cerca de vinte e poucos quilos de argila sobre o ventre, até os seios. Minha intenção era que o público manipulasse a argila localizada nesta região, mas eu não deixei nenhuma instrução escrita ou falada. Isso gerou bons minutos de desconforto: o público apenas me olhava, e eu os olhava de volta. A dureza dos olhares quase clínicos, a barreira que parecia haver entre nós, o frio e o peso da argila. Dei sinal a duas amigas, que estavam colaborando na produção, para que elas começassem a manipular a argila, e assim os demais se sentissem convidados.

Neste momento o público se sentiu à vontade para me tocar e afundar suas mãos naquele grande volume de argila. Eu tinha a sensação de que não havia mais uma separação entre os meus órgãos e a argila. Sentia que estavam verdadeiramente remexendo, revirando, deslocando meus órgãos, provocando sensações que eu respondia em movimento. A quantidade de informação trazida por estes toques, ora ternos, cuidadosos, ora invasivos, violentos, me levou a um estado em que não pude mais conter meus movimentos, chorando e tremendo, e o público se afastou. Eu experimentei este estado, até ter vontade de sair do solo, juntando toda a argila sob a qual eu estava “enterrada”.

No próprio dia 26/05/17, após a realização da performance, fiz um registro de minhas impressões. Do desfecho do conto *Okesa, a dançarina*, a imagem da grande massa de escuridão em que a gata se torna. Ainda, a simplicidade de seus propósitos e suas ações. Ela sempre dá na medida do que recebe dos humanos. Passa por, no mínimo, três estados físicos: felina, mulher e escuridão gasosa. Um dia, em casa, estava com o corpo coberto de argila para me limpar e surgiu, pela primeira vez, alguma relação desse material a tal escuridão: fiz alguns autorretratos, guardei.

Enquanto me perdia em uma deriva caótica, vez por outra voltava à imagem da escuridão, a cor preta da gata, um negrume no corpo? Uma banheira-canoa para ser derrubada? Obsessionando por isso, perguntei-me: e se colocasse para fora a escuridão das minhas vísceras? Talvez porque seja o lugar onde nascem as emoções, o lugar intestinal-uterino, o baixo corporal tenha sempre sido o lugar de onde imagino sair essa escuridão, essa porção de carne e de invisível, camadas de subjetividade desconhecida. Intestino, o lugar de consumo, devoração, instinto de animalidade. Muito próximo ao lugar de gestar as coisas.

Havia a preocupação inicial ao considerar que, por estar nua, um tanto vulnerável, o público quisesse me machucar do mesmo modo que já ocorreu com outras performers. Não queria dar ao meu corpo uma exploração sexualizada. Queria comunicar sem dizer com

palavras. Sem placas, sem anúncio inicial. Que as pessoas fizessem conforme sua vontade, o que é também um risco. O contato direto da minha pele com a argila foi essencial e, talvez, apresentasse a nudez feminina de alguma forma que não a mais recorrente (nas mídias, nas representações do gênero feminino). Escolhendo estar ali de tal forma, queria ter um pouco mais de controle sobre o que é visto do feminino, mesmo sabendo que o público não pode ser guiado a ponto de restringir leituras e sensações. Muito ao contrário, preferia adicionar uma nova possibilidade às leituras, às sensações de tocar um corpo. A espessa, profunda montanha de argila potencializa e intensifica o toque, parece ser um apêndice que dificulta o acesso, mas afina as conexões tátteis.

Afundando as mãos na argila, as pessoas perdia a noção de onde começava e terminava minha pele; esse afundar com as mãos me tocava por dentro: ao agarrar “minhas tripas externas”, meu corpo de emoções estava também sendo torcido e retorcido. Há coisas que ainda não é possível nomear. Perguntam-me se os tremores e o choro vieram devido a alguma memória. Nada de específico me passava pela cabeça, além de estar presente naquele momento, deitada, com mais de vinte quilos de argila úmida em cima da barriga, respirando com dificuldade, sendo tocada pelos participantes. O que se produziu não era nem de longe o que eu esperava; foi bem além da minha proposição. Se eu não queria ser objeto, foi logo no que meu corpo se tornou quando as pessoas que entraram na sala imediatamente sentaram-se a observar. Estar naquele lugar, pelo que me pareceram minutos muito longos, sendo clinicamente observada... me fez sentir uma certa agressão, um desconforto. Eu havia me colocado ali, não? Ainda assim, aquele tipo de olhar era violento. Sentindo esse toque-olhar objetificante, quando finalmente fui tocada pelas mãos das pessoas que saíram de suas cadeiras, lágrimas começaram a jorrar dos meus olhos, como que na mesma medida em que retorciam os pedaços de tripas-argila em suas mãos, afundando nos meus intestinos externos e internos; os participantes tinham medo de tocar com as mãos, evitavam se aproximar dos seios e da região da pélvis, que logo foi coberto.

A princípio, havia decidido ficar na mesma posição até que as pessoas se cansassem ou decidessem dar um fim à ação. Contudo, o incômodo crescente, causado pelo peso da argila e dos olhares, e a intensidade do que vibrara afetivamente nos tremores e lágrimas me impulsionaram a querer, mais que tudo, me levantar, sair. Pouco a pouco, comecei a me mover, tentando sair do casulo que o público havia criado ao moldar a argila. Quando comecei a usar as mãos para juntar toda a argila novamente sobre a região central do corpo, logo percebi o público se afastar. E continuei juntando, abraçando toda a argila, até me

levantar e deixar que ela escorresse, caísse da barriga por entre minhas pernas, como o que entendi por um “parto de sensações”.



Primeira experimentação pública do processo criativo. 2017. Foto: Leonardo Angelo. ICA-UFC.



Primeira experimentação pública do processo criativo. 2017. Foto: Leonardo Angelo. ICA-UFC.



Primeira experimentação pública do processo criativo. 2017. Foto: Leonardo Angelo. ICA-UFC.



Primeira experimentação pública do processo criativo. 2017. Foto: Leonardo Angelo. ICA-UFC.

A segunda experimentação pública do meu processo criativo foi realizada em 01/11/2017, na Sala de Dança da escola Porto Iracema das Artes, e chamou-se Mut-ações monstras. Integrou a programação do Seminário Interno do PPGArtes-UFC, que tinha como tema “Transversalizações: modos de pesquisar e estar no mestrado em arte”. Modifiquei o roteiro de ação. Decidi pedir que o público me ajudasse a construir a ambientação, o espaço. Primeiro pedi que uma mulher tirasse as minhas roupas. Depois, pedi que, quem se sentisse à vontade, viesse cobrir minha barriga com a argila. E, assim, fui falando e sugestionando ações e interações: pedi que remexessem a argila e me ajudassem a criar novas formas para o meu corpo. Houve uma breve interação, e logo o público se afastou e voltou a me contemplar. Este é sempre um momento em que paira no ar uma sensação de desconforto.

Tomo um momento me experimentando, experimentando movimento. Sento e tento iniciar uma conversa sobre o que me motiva, sobre me imaginar um monstro e pedir que o público me ajude nessas reconfigurações. Lembro-me de ter sido bastante questionada por não recorrer a um tipo de representação da monstruosidade que remetesse mais claramente, ou melhor, literalmente, ao imaginário do aberrante; sobre estar numa posição passiva, deitada.

Senti que a primeira forma de realizar a ação era a que mais me tocava, porque realmente me atingia sensorialmente e parecia gerar uma energia transformadora não só em mim, mas também nos participantes.

Em seguida, a terceira experimentação pública do processo, em 24/01/2018, também na Sala de Dança da escola Porto Iracema das Artes. Algumas novas elaborações vieram a partir desta terceira experimentação.

Permaneci deitada, pois o passado me pesava nas costas. Me impedia de ficar em pé. Toda minha musculatura das costas é enrijecida. E dizem que as fraquezas das costas são falta de tonicidade no abdômen. É difícil desfazer esses nós do passado, por isso me exponho de frente, aberta, vulnerável. Esse é o meu ato mais corajoso. Só aprendi a me defender depois que pude olhar para as minhas feridas, mostrar carinho, afeto por esse corpo que me sustenta, que me trouxe até aqui.

Eu não consigo falar. Eu tento. Mas dói. Então eu apresento imagens e sensações. Não necessariamente imagens de sofrimento, mas cria-se uma situação de múltiplas interpretações, vocalizações ininteligíveis, dificuldade de mover-me, porque é difícil produzir deslocamentos na ordem social que habitamos. O monstro pode inspirar carinho e cuidado, mas também terror e repulsa. A maior ferramenta ciborguiana é a imaginação, então, em Remexa minhas entranhas, crio um espaço, a partir do meu corpo, permeado por uma mitologia elaborada no momento em que me encontro com as pessoas. Elas passam muito tempo apenas me olhando, sem ter ideia do que fazer. O que pode significar uma mulher nua, estendida no chão, com uma montanha de argila sobre a barriga?

Pode ser uma mulher enterrada viva. Feminicídio. Pode ser uma mulher grávida (de discursos limitantes? direitos reprodutivos negados?). Pode ser uma alusão à exploração do corpo feminino como objeto e matéria-prima. Pode ser outro tipo de ser, que em sua anatomia efêmera possui órgãos feitos de argila e lembre vagamente a uma mulher. Este outro ser busca se alimentar da interação com as pessoas; a cada toque, o ser movimenta-se ou profere discursos em outra língua que ainda não foi assimilada integralmente, mas, com grunhidos, fala aos outros monstros que possam habitar dentro dessas pessoas.

Alternância entre ser intervista e responder, entre deixar que me moldem e depois destruir o molde.



Remexar minhas entradas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliany e Fabiano Veríssimo.



Remexar minhas entradas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliany e Fabiano Veríssimo.



Remexa minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.



Remexa minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.



Remexa minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.



Remexa minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.



Remexá minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliany e Fabiano Veríssimo.



Remexá minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliany e Fabiano Veríssimo.



Remexá minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.



Remexá minhas entranhas, 2018. Sala de dança - Porto Iracema das Artes. Registros: Carla Heliandy e Fabiano Veríssimo.

A sombra não cabe no corpo,  
nem no espaço que a contém,  
por que a sombra não existe  
do lado de fora da ausência  
da luz  
que é feita de ausência  
e não existe também.  
Se o corpo lambe a sombra  
o sabor vai ser: ninguém.  
Bruno H. Bachy

Gostaria de relembrar Rose Braidotti (1994) ao explanar a associação da feminilidade com a monstruosidade, que comentamos no segundo capítulo: a autora traça as linhas do pensamento sobre os modelos de humanidade que remontam a Aristóteles, descrevendo o modelo humano de organização corporal como um modelo masculino. As mulheres são produto da *falha* no processo de reprodução, segundo o pensamento aristotélico, como uma variação. A noção grega, além de se basear num conceito racial para determinar a monstruosidade, também relacionava o monstro à noção de “abjeto”, o monstro é ambíguo, sinal de maravilha, mas também de desordem e ira divina. Este pensamento colocou a destruição do monstro como um ideal para a ordem das coisas.

A autora, assim, relaciona o estudo dos monstros à teoria feminista, como os discursos sobre o monstruoso evidenciam o modo com o pensamento racional ocidental entende as diferenças: a lógica de oposições binárias, que trata a diferença como aquilo que é “outro” em relação à norma estabelecida. O monstro se apresenta como a encarnação corporal da diferença da norma humana básica; um desvio, uma anomalia. O que dizer então das raízes da associação das mulheres com o monstro? Se as mulheres são produzidas como uma falha da norma humana, que seria a masculinidade, os atributos do abjeto aproximam estas existências anômalas. Na lógica do sistema dual, os monstros, assim como os sujeitos femininos, são figuras de uma diferença que é desvalorizada e produz o combustível da produção do discurso normativo. Se a posição das mulheres e dos monstros é comparável na lógica dualista, não é por acaso. É uma construção sistemática dos discursos misóginos, erigindo a norma a partir da pejoração dos sujeitos femininos.

Quanto a esse pensamento ocidental de que a mulher é produto da falha, associada com o profano, o desordenado, abjeto, realizo uma conexão quase que imediata com o feminismo das sombras proposto por Halberstam. Essa proposição de negatividade me atrai e produz em mim um desejo de continuar persistindo no que o sistema cognitivo binário e androcêntrico reconhece como “falha”. Houve um momento em que me perguntei se seria necessário recorrer a uma representação mais literal da monstruosidade, com máscaras ou

objetos que remetessem a animais, demônios ou outras criaturas transmorfas. Numa oportunidade de interlocução com alguns colegas, no seminário de pesquisa do programa, surgiu o questionamento de um colega a respeito de minha ação não provocar nenhuma relação com a monstruosidade, mas, sim, com os códigos de submissão e dominação feminina. Hoje, sinto que ter insistido no que meu próprio corpo me convocava a realizar, em falhar inclusive na representação da monstruosidade, me traz uma sensação de ter sido fiel ao meu desejo, reconfigurando na minha própria corporificação a ideia de mulher-monstro.

Pois, se há forças que se dedicam a instrumentalizar a diferença das mulheres e seus corpos como negativa, inimiga, pactuada com o demônio, ou ainda frígida, frágil, incompleta, se é concebida toda uma estrutura de dominação simbólica e acumulação primitiva dos seus corpos, eu reclamo, na minha monstruosidade, subverter a estratégia opressora e, ressignificando-a, empreender meu processo de subjetivação. Se a concepção hegemônica do pensamento ocidental relega às mulheres o lugar de uma diferença desvalorizada (BRAIDOTTI, 1994), sub-humana, alvo de sistemáticas de violência e precarização que visam à eliminação destas como sujeitos, é porque nas mulheres monstruosas residem potências de subjetivação que ameaçam a continuidade da organização social.

A mulher-monstro que eu estou sendo se origina na não inscrição em demandas reprodutivas, no desejo não heterossexual, na experiência de ser tocada por pessoas, por água, por argila, de oferecer meu corpo a essa experiência para que nela a minha matéria visível e invisível seja remexida, moldada, esgarçada, molhada, acariciada. Esta prática tem por objetivo expor os mecanismos culturais em ação sobre o meu corpo. Um corpo feminino estendido no chão, que pede para ser intervindo, exposto nas dores não pronunciadas, na opressão que silencia. A debilidade e a passividade podem vir a ser uma potente experiência para a mulher-monstro.

Desejo, neste processo de subjetivação, romper com as representações androcêntricas do feminino. Combinando um corpo lido como feminino com a monstruosidade, enquanto transcendência de normas e fronteiras, procuro habitar outro território no meu próprio ser, que é ambíguo, indefinido. Redefinir paisagens existenciais, transmutar realidades, insurgir são as formas que escolho para criar no abjeto: aquilo que inspira medo e deslumbramento. Por isso me autodenominar como mulher-monstro é tão importante, porque é o meu ato criativo sobre mim mesma, de me ensinar aquilo que o meu corpo pede para saber. Este não é um poder extraterreno, mas é a minha resposta ao sistema cognitivo binário que me inscreve como um outro em relação à figura masculina.

Que essa resposta possa incomodar as instituições, o modo de produção capitalista, os sistema de produção de corpos da ficção binária. Apropriar-me da associação negativa do feminino com a irracionalidade, com mistérios inexplicáveis e obscuros, é uma aposta na apropriação através de um feminismo das sombras. Um feminismo no qual as figuras femininas que são sobrepostas pelo abjeto, pela monstruosidade e a inspiração de terror, se apresentam como formas de existências desviantes. Um feminismo das sombras seria para mim, aquele onde se possa efetuar rupturas com a normalização dos usos do corpo, das práticas de sexualidade e da produção de gênero através da exploração do trabalho de reprodução humana.

Este feminismo se utiliza das mesmas tecnologias para transformar o racismo e o sexism em críticas a si mesmos, espelhando o que Halberstam (2011) chama de negação feminista. O feminismo das sombras, negativo, nutrido pela potência do masoquismo feminino, da autodestruição, da dor e do fracasso, para recusar a feminilidade convencional, reprodutiva. Que, conforme abordamos ao tratar da performance de Yoko Ono, *Cut Piece* apresenta uma tendência das performances que abordam a condição das mulheres em oferecer, em suas criações, experiências baseadas em impulsos masoquistas. Algo que se manifestou, no meu caso, de forma inconsciente. Desejar que entrem, atravessem o meu corpo para me desfazer. Concluí, após essa leitura do masoquismo feminino, que ele também está presente no que me proponho quando disponho do meu corpo como lugar para intervenção do coletivo, e que isso toca os limites entre público e privado de um corpo. Assim como na performance de Ono, também trabalho com gestos lidos como submissão feminina (a passividade, o ser “objeto”). E essa é a leitura de gestos que o sistema de ficção binária e dos modelos de individualidade feminina proporciona.

Apetece-me imaginar que a passividade **radical** pode ser uma forma de conectar minha ação com afirmações dentro de uma ficção pós-colonial das mulheres, onde se inscreve minha poética. Apercebi-me que, afinal, não se trata de juntar os pedaços para me constituir, senão um processo de desfragmentação, dissolução, para ensinar a mim mesma outras possibilidades de existência política e sensível. Esta dissolução pode ser colocada em termos da recusa de acessar os léxicos de poder. Não se trata de “vencer” nos **modelos** do opressor, embora possa me utilizar de suas armas para expor seus esquemas de opressão.

Entre a magia que transforma a realidade, as novas paisagens existenciais da sensorialidade dos corpos em diálogo, entre ser mulher-monstro: o meu autorretrato indefinitivo e cambiante, minha autoconcepção enquanto criatura de ficção.



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mortes são reservadas  
para certa hora do dia  
onde partir se torna ofício  
mesmo a quem é companhia.  
Quando ficar se torna encargo  
de todo aquele que sobra  
e terminar é só o que falta  
na conclusão de alguma obra.

A morte é um exercício  
de ponto de chegada,  
a prática incessante do retorno para o nada.

Bruno H. Bachy

Há algo de muito intuitivo no meu processo. Não à toa foram imprescindíveis as falas e as obras de tantas outras artistas para me conduzirem ao momento em que eu digo a que estou me propondo quando falo em ser monstro, monstruosa, mulher-monstro. Também não foi por acaso que, sendo atraída pelas figuras femininas nos contos mágicos, eu me deparei com o extermínio sistematizado das bruxas na transição para o sistema de produção capitalista. Nem por acaso me identifico com o feminismo das sombras, com a negatividade em subverter estratégias de opressão, que estão tantas vezes tão profundamente inculcadas em nossos modos de vida que já nem nos damos conta. Eu permito que acessem o meu corpo, e isso não é uma rendição. Pelo contrário, é um dos poucos momentos da minha vida em sociedade em que eu posso ter certo domínio sobre o que se produz com o meu corpo, com o meu trabalho. E através do trabalho artístico em ser ciborgue, porque eu reescrevo meu mito com a minha corporeidade, com a relação de trabalho artista-público, com a recusa do molde burguês de feminilidade, do meu corpo como matéria-prima do capital.

O ritual de colocar as tripas para fora, dissolver-me no coletivo, fazendo do meu corpo outro espaço, não ser mulher ao ser **radicalmente** passiva e, no entanto, responder aos estímulos sensoriais do toque, converge aqui nas ideias de colocar para fora tripas, escuridões, recusas, insurgências e permitir que o toque do outro interfira na minha alteridade, que é primeiramente elaborada em contato comigo mesma.

O meu caldeirão, ou o buraco no meu ventre, transborda e efervesce em cada conexão que se faz entre o toque do público, o toque da argila, da água e as interlocuções com o pensamento de mulheres como Donna Haraway, Silvia Federici, Rose Braidotti, Diana Taylor, Ana Mendieta, Kimberlé Crenshaw, Audre Lorde, Angela Davis, Tracey Rose, Janini Antoni, Claude Cahun, Lygia Clark. Espero que todas essas pensadoras, artistas e

interventoras que me emprestaram suas ideias, concepções e olhares sobre o mundo e sobre a experiência de ser mulher atravessada por diversas variantes sociais, não se incomodem com o tecido sensível que faço neste texto um tanto caótico, bruto, fiado ao longo de dias e noites, me desfazendo e refazendo para que esteja aqui, assim como eu, um monstro moldado de pedaços dos outros (o primeiro outro sendo eu mesma) e com alguns orifícios abertos para fora, insistindo na tarefa de interromper a realidade tal como se apresenta e fazer com ela um cenário de existência menos misógino, menos androcêntrico, menos falogocêntrico, que acolha as manifestações mais diversas de subjetivação.

Este processo de acessar a mulher-monstro me colocou em uma jornada muito próxima comigo mesma, ao me permitir, aos poucos, falar do que é estar inscrita numa condição de gênero em que diariamente nós, os sujeitos feminizados, sofremos abusos em que a culpa recai sobre nosso corpo, morremos por termos nossos direitos reprodutivos negados, morremos por simplesmente existirmos enquanto esse “outro” que não é masculino. E a incidência da violência patriarcal torna-se ainda mais acentuada em questões de raça e classe. Exponho o meu corpo como um documento vivo das invasões e do silenciamento, do descrédito.

E, apesar do impulso criativo partir de um lugar que é tensionado, dolorido, há ainda espaço para um momento de acolhimento, empatia, cuidado na minha relação com o público. O que poderia ser mais subversivo que produzir afetos? Chamar para perto, deixar entrar, receber, o movimento de ida-e-vinda, do demasiado-pleno ao vazio-pleno... eu me sinto realmente tocada nos órgãos internos, minhas vísceras sendo reconfiguradas a cada novo afundar na argila, ao perder a noção de não haver fronteira entre a minha pele e a água, o barro, a mão de alguém novamente; respirar sob o peso da terra, empurrar e abraçar essas tripas, ser envolta pelas mãos. Assim como se dissolve o meu corpo nas mãos de desconhecidos, dissolve-se a fronteira entre arte e vida, uma regando a outra. Eu já não posso criar de outra forma.

E sendo fiel às minhas apostas, ao meu desejo, à centralização do meu corpo como lugar da experiência sensível, busquei referenciais teóricos que meu corpo pudesse entender também. Todas as filiações aqui se deram pelo parentesco político que Haraway conclama. O mesmo parentesco político que me liga às bruxas perseguidas na Idade Média, às mulheres artistas que fazem do próprio corpo seu campo de batalha, às mulheres operárias, às mulheres de cor, às mulheres bissexuais e lésbicas.

Chego ao fim do processo de escrita como quem recomeça, porque a mulher-monstro nunca estará cristalizada, definida. E não se deixar capturar pela fixação da identidade é o que renova nossas potentes e poéticas subjetivações insurgentes.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLCAZAR, Josefina. *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad.* México, Siglo XXI, Editores, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Mujeres, cuerpo y performance en América Latina* in ARAÚJO, Kathya e PRIETO, Mercedes (Editoras).*Estudios sobre sexualidades en América Latina.* 1ª Ed., Flacso Ecuador. Quito: 2008.
- \_\_\_\_\_. *Mujeres e performance: el cuerpo como soporte.* Meeting of the Latin American Studies Association, Washington DC, september 6-8, 2001. Disponível em: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AlcazarJosefina.pdf> 13/04/2017 às 13:37.
- ANTONI, Janine. Luhring Augustine. Disponível em: <<http://www.luhringaugustine.com/artists/janine-antoni/artworks/series?view=slider#43>> Acesso: 13/04/2018 às 20:16
- BACELLAR, Camila Bastos. *Performance e Feminismos: diálogos para habitar o corpo-enruzilhada.* Urdimento, v.2, n.27, p.62-77, Dezembro 2016.
- BRAIDOTTI, Rose. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory.* Columbia University Press, New York:1994.
- BERNARD, Michel. *De la création choreographique.* Centre Nacional de la Danse, 2001.
- BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity and Exile.* 3rd printing 2004, Duke University Press, Durham and London:1999.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina.* Trad. Maria Helena Kühner. - 4º Ed., Rio de Janeiro: Bestbolso, 2017.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética.* Trad. Rogério Bettoni. 1ª Ed., Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales e discursivos del “sexo”.* Buenos Aires: Paidós, 2002.
- CAHUN, Claude. *Heroínas.* Título original: Héroïnes. Trad. Daniel Lühmann. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2016.
- CANTON, Katia. *E o princípio dançou... O conto de Fadas, da tradição oral à dança contemporânea.* São Paulo: Editora Ática, 1994.
- CARDOSO, Rosane Maria. *Princesas que viram monstros: o corpo feminino no conto de fadas.* Curitiba: Appris, 2014.
- CITRO, Silvia. ASCHIERI, Patricia (Org.). *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas.* 1ª ed.- Buenos Aires: Biblos: 2012.

CLARK, Lygia. *A Propósito da Magia do Objeto*. Mundo de Lygia Clark. Disponível em: <[http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=20](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=20)> Acesso 19/01/2017 às 18:26.

\_\_\_\_\_. Nós somos os propositores. 1968: Mundo de Lygia Clark. Disponível em:<[http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=25](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25)> Acesso: 19/01/2017 às 18:26.

FEDERICI, Silvia. *O Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. Editora Elefante, 2017.

FERNANDES, Ciane. *O avesso da travessia: o espaço-tempo somático-performativo*. Performatus, Ano 2, Nº 9, Março, 2014. Disponível em: <<http://performatus.net/o-avesso-da-travessia-o-espacotempo-somatico-performativo/>> Acesso: 27/05/2016 às 20:13

FLUXUS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em: 29 de Maio. 2017. Verbete da Encyclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

HALBERSTAM, Judith. *The Queer Art of Failure*. Duke University Press, 2011.

HARAWAY, Donna J. Manifesto Ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. in *Antropologia do Ciborgue*. As vertigens do pós-humano. (org, Tomaz Tadeu). Belo Horizonte: Autêntica editora, 2000.

\_\_\_\_\_. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.

HECKIT, Helena e PHELAN, Peggy. *Art and Feminism*. New York: Phaidon, 2014.

KAUR, Rupi. *Outros jeitos de usar a boca*. Título original: Milk and honey. Trad. Ana Guadalupe. 1ª ed. São Paulo, Planeta: 2017.

\_\_\_\_\_. *O que o sol faz com as flores*. Título original: The sun and her flowers. Trad: Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

KUNZRU, Hari. Você é um ciborgue in *Antropologia do Ciborgue*. As vertigens do pós-humano. (org, Tomaz Tadeu). Belo Horizonte: Autêntica editora, 2000.

LEPECKI, André. *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Trad. Antonio Fernández Lera. España: Universidad de Alcalá, 2009.

MIYOSHI, Alex. *Janine Antoni e a História da Arte*. In: Revista 15, 2015. Disponível em <://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2015%20-%20artigo%207.pdf> Acesso: 13/04/2018 às 20:19

MENDIETA, Ana. Guggenheim Museum. Disponível em:<<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ana-mendieta>> Acesso: 13/04/2018 às 20:06.

MENDIETA, Ana. Artsy. Disponível em <<https://www.artsy.net/artist/ana-mendieta>> Acesso: 13/04/2018 às 20:12

MOMA (Org.). *Lygia Clark: The Abandonement of Art, 1948-1988*. The Museum of Modern Art, New York, 2014.

GODARD, Hubert. Olhar Cego - Entrevista com Hubert Godard, Paris, 21 de Julho de 2004. in MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE NANTES, PINACOTECA DE SÃO PAULO (Org). *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. Curadoria: Suely Rolnik e Corinne Diserens. França: 2005. Brasil: 2016.

O'HAGAN, Sean. *Ana Mendieta: death of an artist foretold in blood*. The Guardian, 2013. Disponível em:<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/sep/22/ana-mendieta-artist-work-foretold-death>> Acesso: 13/04/2018 às 20:09.

RECKITT, Helena. *Art and feminism*. New York: Phaidon Press, 2001.

RODRIGUES, Carla. *Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida*. Sexualidad, Salud e Sociedad – Revista Latinoamericana, nº 10: 2012.

ROLNIK, Suely. *Breve descrição dos objetos relacionais*. Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC: São Paulo, 2005. Disponível em:  
<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUEL/Y/descricaorelacionais.pdf> 14/07/2016 às 13:00

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. - 2ª edição, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

\_\_\_\_\_. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4º Edição, Vozes, Petrópolis: 1996.

\_\_\_\_\_. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. In: The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

SCHECHNER, Richard. 2006. “*O que é performance?*”, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51. Trad. de R. L. Almeida, publicada sob licença creative commons, classe 3. Abril de 2011.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TORRALBA, RUTH. *Sensorial do corpo - Via régia ao inconsciente*. Rio de Janeiro: Eduff, 2016.

VON FRANZ, Marie Louise. *Interpretação dos Contos de Fadas*. Trad. Maria Elci Spaccaquerche Barbosa; Revisão Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1990.

## VÍDEOS

ROSE, Tracey. *The Prelude The Gardenpath*. 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D0nWfDk8hbs>> Acesso em: 13/04/2018 às 20:23.