

Corpo, Sexualidade e Feminismos na Arte Contemporânea Brasileira do Século XXI

Viviane Matesco¹

Resumo: O artigo analisa a relação entre corpo e sexualidade da mulher na arte contemporânea brasileira atual a partir de uma leitura feminista. Objetiva estabelecer sua singularidade em face das artistas feministas da segunda metade do século XX. A questão do corpo da mulher nas poéticas artísticas do século XXI é abordada a partir de ativismo político no qual a sexualidade tem papel central.

Palavras-chave: *Corpo. Sexualidade. Feminismos. Arte.*

Body, Sexuality and Feminisms in Brazilian Contemporary Art of the 21st Century

Abstract: The article analyzes the relationship between the body and sexuality of women in contemporary Brazilian art from a feminist perspective. The objective is to establish its uniqueness in relation to the feminist's artists of the second half of the 20th century. The question of the woman's body in the artistic poetics of the 21st century is carried out from a political activism in which sexuality plays a central role.

Keywords: *Body. Sexuality. Feminisms. Art.*

1 Doutora em artes visuais (UFRJ) é crítica, curadora e professora. Trabalhou como curadora na Funarte, no Museu de Arte Moderna/RJ e no Projeto Rumos Visuais do Itaú. Publicou os livros Suzana Queiroga (Artviva, 2005), Uma Coleção em Estudo/ Coleção Banerj (Museu do Ingá, 2010), Corpo, imagem e representação (Zahar, 2009), Em torno do corpo (PPGCA/UFF, 2016). Professora associada da Universidade Federal Fluminense, Rua Miguel de Frias, 9, Niterói, 24220-900. E-mail: vivimatesco@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3528-9548>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2457480207535693>.

O artigo visa compreender a relação entre corpo e sexualidade da mulher na arte contemporânea brasileira atual. Abordamos essa relação por meio de uma leitura feminista e objetivamos estabelecer sua singularidade em face das artistas feministas da segunda metade do século XX, quando as poéticas se centravam no questionamento da objetificação do corpo da mulher pelo olhar masculino. Naquele momento a especificidade da conjuntura brasileira em relação à internacional demonstrava o quanto o corpo feminino e sua sexualidade permaneceram em segundo plano no Brasil. A questão do corpo da mulher nas poéticas artísticas do século XXI se pauta por novas abordagens que não aquelas do feminismo tradicional. Atualmente a experiência do corpo é reterritorializada pela arte a partir de uma perspectiva ativista e política rumo a um feminismo negro e decolonial. A contraposição ao gênero do nu também é analisada como meio de contenção da sexualidade feminina, assim como os procedimentos e convenções das belas artes constituíram um elemento de controle de um corpo desregrado, colocando-o nas fronteiras seguras do discurso estético. As afinidades entre corpo, sexualidade e arte são outrossim examinadas a partir de novas formulações de gênero e concepções de mulher, compreendendo o feminismo em sua diversidade, levando em conta as múltiplas perspectivas e a amplitude do ativismo artístico feminista.

Para discutir a relação entre corpo e sexualidade da mulher não podemos deixar de lembrar que o corpo feminino se configura como elemento fundamental na história da arte europeia, central para um olhar supostamente universal da arte até meados do século XX. Esse pressuposto está na base do questionamento artístico nas décadas de 1960 e 1970, quando o corpo se torna cerne da reversão de valores defendidos pelas mulheres. Isso porque a representação da mulher na arte se confunde com a própria repressão feminina: pudor, bondade, piedade são as expressões permitidas às mulheres até o século XIX; o nu é monopólio de deusas e ninfas, não sendo extensivo às cenas cotidianas. O nu não representava um corpo, mas a ideia abstrata da humanidade; no entanto, essa universalidade é problemática, pois supõe ponto de vista masculino.¹ A sexualidade dos corpos e, sobretudo, do corpo feminino sempre constituiu uma questão para o nu. Foi necessário problematizar a universalidade do gênero nu,

1 Para mais detalhes, ver Matesco, 2010.

bem como acentuar a sublimação da sexualidade na representação da mulher e no discurso da história da arte. Repressão feminina, então, é sinônimo da repressão a seu corpo e à possibilidade do prazer. Lynda Nead (1992) em *The female nude, art, obscenity and sexuality* argumenta que o nu feminino tinha como objetivo a contenção e regulação do corpo sexual feminino. Essa regulação está presente na estética e crítica de arte, na educação artística e nos discursos legais sobre arte e obscenidade. Afirma Nead (p.7):

Se o corpo feminino for expresso sem contenção e emitindo sujeira e poluição de seus contornos vacilantes e superfície quebrada, então as formas clássicas de arte realizam uma espécie de regulação mágica do corpo feminino, contendo-o e reparando momentaneamente orifícios e lágrimas.²

A autora analisa como a distinção entre arte e obscenidade, e mesmo a pornografia, foi realizada a partir dos critérios da contemplação clássica kantiana, aquela desinteressada, que supostamente não exerceria atração e desejo no espectador.

É justamente à idealização do corpo feminino na arte que o cenário artístico da segunda metade do século XX vai se contrapor; a crise da visão antropocêntrica e da sublimação do corpo aparece em ações, *performances*, vídeos e fotografias. O processo de liberação sexual, impulsionado pelas teorias psicanalíticas, muda a posição da mulher, sua relação com o corpo, seu estatuto na sociedade. Nos Estados Unidos e na Europa, desenvolveram-se no final dos anos 1960 e início dos 1970 uma teoria e uma arte feminista que situam a sexualidade feminina como o componente definidor das experiências e identidades da mulher numa cultura patriarcal. Formam uma coalizão para combater o patriarcalismo na assumpção de que as mulheres dividem experiências sociais, culturais e pessoais. Para Amelia Jones (2000), as feministas apresentam a experiência da mulher como essencial ou biologicamente determinada; daí a identidade feminina ser simbolizada por formas evocativas da experiência corporal da

² Tradução livre minha. No original: If the female body is defined as lacking containment and issuing filth and pollution from its faltering outlines and broken surface, then the classical forms of art perform a kind of magical regulation of the female body, containing it and momentarily repairing the orifices and tears.

mulher; o essencialismo tem como consequência uma imagem redutora na arte pela utilização da forma da vulva como metáfora do poder sexual feminino tentando ganhar força para resistir à dominação masculina. Diversos trabalhos são realizados em torno das experiências pessoais femininas como menstruação, procriação, maternidade, amamentação, domesticidade, violência, intimidade, erotismo. Essa postura é bem diferente daquela adotada pelo feminismo pós-estruturalista dos anos 1980, que desloca a prática artística de uma noção biológica da feminilidade para um fenômeno inscrito culturalmente, como evidenciam os trabalhos de Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine e Jenny Holzer.

A questão da sexualidade, no entanto foi mais desbravadora no cenário das décadas de 1960 e 1970. O papel inaugural da relação corpo e sexo feminino é fato incontestável quando observamos o trabalho de Carolee Sheenemann (2003). Sua obra se desenvolve antes do momento da afirmação do feminismo. Apresentada várias vezes, *Meat Joy* é um rito erótico com sentido comunitário, apontando a dimensão coletiva da existência sexual; em celebração da carne, Sheenemann usa o sangue de carcaças de animais para lambuzar os corpos dos participantes. O corpo verdadeiro, não idealizado, fora esquecido na arte, daí a primazia da experiência corporal. *Performance* emblemática de Sheenemann, *Interior Scroll* envolve uma ação ritualística, a artista, nua, depois de cobrir o corpo e o rosto com pinceladas de tinta, extrai vagarosamente da vagina uma fita de papel, cujo conteúdo, reproduzido de seu livro *Cézanne, She was a great painter*,³ ela lê para o público. A ação manifesta posicionamento sobre o papel feminino na arte e, também, sobre os estereótipos do olhar masculino. *Interior Scroll* chama atenção para o fato de a não visibilidade da genital feminina ser interpretada como falta pelo pensamento falocêntrico.

Semelhante contundência tiveram os trabalhos de Valie Export no final da década de 1960; tanto *Pânico Genital* quanto *Cinema Tátil* lidam com a provocação pública ao expor uma dimensão privada e uma exploração do corpo feminino. *Pânico Genital*, de 1968, foi ação realizada em um cinema de arte em Munique em meio a uma mostra de filmes experimentais. Vestindo calças com o fundo removido, a artista andava por entre as filas de poltronas expondo sua genitália às faces dos espectadores. Em 1968 começou a realizar *Cinema Tátil*, trabalho no qual veste uma caixa de ma-

3 Ver Matesco, 2014.

deira com um dos lados coberto por uma cortina e convida as pessoas a interagir com seus seios.

Hannah Wilke merece destaque como artista cujo trabalho envolve o ativismo feminista, utilizando de maneira agressiva imagens de nudez expondo sua vagina, apresentada também por meio de materiais como barro, chiclete de mascar, látex, borracha. Em *S.O.S. Starification Object Series*, fotografias criadas a partir de suas *performances*, Wilke salpica seu próprio corpo com pequenas esculturas assemelhadas a vulvas modeladas com goma de mascar. O trabalho joga ambigualmente com sensualidade e ao mesmo tempo com uma disfunção causada pela escarificação, lesões que significam sacrifícios que as próprias mulheres se impõem para estar de acordo com as normas de beleza.

Mendieta em *Glass on Body Imprints* documenta em fotografia uma série em que pressiona o próprio corpo em material plástico distorcendo-o ou ainda aplicando-lhe bigodes ou barba, o que já introduz a discussão da questão de gênero.

Gina Pane acreditava que a dor ritualizada tinha efeito purificador para atingir uma sociedade anestesiada: em *Psyche*, de 1974, ajoelha-se diante de um espelho, metodicamente aplica maquiagem em sua face e, então, corta com uma lâmina pequenas linhas abaixo de suas sobrelhas. *Psyche* dialoga com uma série de trabalhos que interferem na imposição cultural à imagem da mulher, questão explorada por artistas que visavam subverter o culto à beleza como atributo feminino, como encontramos nas cirurgias performáticas de Orlan e também em Marina Abramovic. Na videoperformance *A arte deve ser bela*, Abramovic penteia agressivamente seus cabelos enquanto repete incessantemente a frase “art must be beautiful, artist must be beautiful” – questiona assim não só a categoria do belo na arte como as restrições impostas pela cultura à beleza feminina.

No mesmo momento na conjuntura brasileira não há cenas de nudez, e as poéticas feministas não exploram o erotismo, como analisa Roberta Barros (2016) em *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. O período de ditadura militar fez com que as artistas plásticas brasileiras se ocupassem mais com o corpo materno e social, enquanto internacionalmente se focalizava o corpo da mulher. Também Luana Tvardovskas (2015) observa que nas décadas de 1960 a 1990 não havia um movimento feminista organizado nas artes visuais no Brasil, embora houvesse ressonância das

tendências internacionais. Analisa o modo como, no cenário latino-americano, as ditaduras civil-militares interferiram diretamente no movimento feminista, sugerindo que, por isso, não encontramos no Brasil uma corrente de arte feminista tão bem demarcada como a estadunidense e a europeia. As artistas brasileiras não se compreendiam como feministas embora tivessem poéticas que se contrapunham à sociedade patriarcal, ao poder político masculino.⁴ Artistas como Anna Maria Maiolino e Letícia Parente focalizaram o papel da mulher na sociedade tradicional brasileira por meio de trabalhos inovadores como *Preparação I*, vídeo de Leticia Parente, exemplo de subversão da imagem estereotipada da mulher: a artista se coloca diante do espelho preparando-se para sair, mas, em vez de se maquiar, cobre os olhos e a boca com esparadrapo e sobre ele desenha outros olhos e outra boca, como para revelar que eles são pura máscara assujeitada pelas convenções. Aqui a arte explicita ironicamente a coisificação da condição feminina bem como o silenciamento imposto pela ditadura. Também no vídeo *In*, de 1975, a objetificação da mulher é evidenciada; a artista entra em um armário e se pendura em um cabide, tal qual um objeto manipulável que pode ser guardado. Uma mulher que ali permanecerá, quieta e à disposição de quem dela quiser se servir, se vestir. Entre a geração de Leticia Parente e aquela atual que iremos contrapor, algumas artistas como Cristina Salgado, Ana Miguel e Marcia X desenvolvem trabalhos perpassados pelo corpo; alguns com viés feminista, como em Salgado e em Miguel, outros pela sexualidade e nudez mais pujantes, como em Marcia X.⁵ Nenhuma delas desenvolve um ativismo feminista ou mesmo compreende sua linguagem por um viés identitário, embora as três estejam cada vez mais sendo estudadas a partir de uma perspectiva feminista.

4 Cecília Fajardo-Hill (2017) defende uma arte latino-americana de artistas que exploram o erotismo e a sexualidade, como Monica Mayer, Liliana Maresca, Cecilia Vicuña, Marta Maria Perez, Eugenia Vargas, entre outras. Cita as brasileiras Teresinha Soares em desenhos eróticos e Marcia X. Em ambas não há uma defesa de bandeiras feministas (p. 272). Ver também Fajardo-Hill (2018).

5 Em Marcia X observamos que as instalações e os objetos estão ligados às performances, como nas séries que associam a infância à sexualidade, *Fabrica Fallus* e *Kaminhas-sutrinhas*, originadas das performances *Sex Manisse* e *Lovely Babies*. Na série *Fallus*, a artista ironicamente transforma em brinquedos objetos comprados na sex shop, questionando a proibição da imagem do pênis. O sentido de ritual religioso está presente em outros trabalhos, seja por alusão, como em *Pancake* (2000), na qual a imagem de uma santa é produzida pelos confeitos colados no manto de leite condensado, ou de maneira mais direta, mediante a associação entre uma imagem sexual – o terço em formato de pênis – e uma imagem religiosa, em *Desenhando com terços* (2000), trabalho apresentado pela primeira vez em Petrópolis e, muitas outras vezes censurado por pressão da Igreja. Ver Matesco (2016).

Como situar os trabalhos de artistas mulheres que fazem do corpo um meio central de suas linguagens, seja pela exacerbação da sexualidade, pelo empoderamento ou ainda pela relação com a violência sobretudo nos corpos negros? Uma chave possível para compreender esse novo cenário é não tomar a representação de maneira independente, mas interpretá-la pelas relações sociais e culturais que envolve. Nas linguagens de artistas do século XXI, a relação com o corpo acentua a diferença, a violência, a fortaleza da mulher negra em oposição à fragilidade eurocêntrica de classes favorecidas. Corpo e sexualidade ganham novas formulações a partir das questões de gênero e novas concepções de mulher, ampliando o escopo dos feminismos em função da diversidade de perspectivas e da inserção ativista das artistas. Ao enfoque crítico da exposição do corpo feminino como fetiche se contrapõem novas abordagens como de Aleta Valente, Márcia Falcão, Castiel Vitorino, Michelle Mattiuzzi, Rosana Paulino, Ventura Profana, Pamela Castro.

O contraste com as poéticas feministas brasileiras do século XX fica mais evidente quando analisamos algumas artistas da atualidade, mulheres trans, negras, periféricas que têm o ativismo como prática artística. Aleta Valente atua no universo da estética suburbana e focaliza o corpo feminino massificado. Ativista, usou a internet, explorando a dinâmica e a interatividade das redes sociais. Em 2015 criou um perfil no Instagram “Ex-miss Febem” em que se dedicava a mostrar autorretratos com temáticas ligadas à exploração, violência e sexualização do corpo feminino. Em 2017 o perfil foi censurado pelas normas da rede em relação à nudez, sobretudo feminina. Aleta aparece em poses sensuais que contrastam com cenários precários, como terrenos baldios no periférico bairro de Bangu; é vista em um vagão de trem lambendo a axila não depilada ou vestindo uma camiseta com a marca Cytotec, remédio com efeito abortivo. São foto-performances acompanhadas de frases publicadas no Instagram, como a que aparece em pose contorcionista com uma calça de ginástica branca ensanguentada e os dizeres “O patriarcado está vazando, a misoginia está vazando. Não seremos censurados”.

O que me interessa enfatizar é a singularidade de um projeto artístico ativista calcado na periferia e que se fala do corpo feminino não o faz a partir de uma fragilidade, mas de um enfrentamento, uma luta diária, perpassado pelo viés do vagão de trem. A mulher objetificada produto de um olhar



Figura 1
Aleta Valente
Quentinha, 2015
fotografia

masculino apresenta outras camadas de significação. Luiz Camillo Osório⁶ considera que em seus autorretratos ela é objeto e sujeito ao mesmo tempo, posa e provoca; a imagem não é um personagem, mas seu duplo, uma vez que ressignifica com ironia e transgressão sua própria vida.⁷ A objetificação do corpo feminino foi durante décadas alvo do ativismo feminista. A magia de Hollywood codificou o erotismo na linguagem patriarcal dominante, como explica Laura Mulvey;⁸ mesmo que reforce padrões preexistentes na sociedade, o cinema jogaria com o instinto escopofílico, o prazer de olhar para outrem na qualidade de objeto erótico em contraposição à libido egoica, à formação de processos de identificação. A imagem da mulher como matéria-prima (passiva) destinada ao olhar (ativo) do homem estruturaria o cinema narrativo tradicional. A “superexposição” produzida

6 Ver <https://www.premiopipa.com/2020/07/aleta-valente-jogos-de-cena-por-luiz-camillo-osorio/>.

7 “Meu trabalho é confrontar as formas de representação mainstream do corpo da mulher, um corpo sempre asséptico, depilado e passivo. Esse lance de pudica é foda. Mas pornografia não tem pudor e nem por isso é feminista. Acho que, quando cai nessa coisa de vadia ou moça de família, em ambos os lados há uma desumanização da mulher. De um lado, ela é um bem privado. Do outro, é uma propriedade pública”, declara Aleta em entrevista a Márion Strecker (2018).

8 Muito além de realçar a “contemplatividade” da mulher, o cinema constrói a maneira como se deve contemplá-la passivamente. Jogando com o tempo e o espaço, os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto (Mulvey, 2017, p.43).

por Aleta Valente, título da mostra da artista na Galeria Gentil Carioca em 2020, alude à exibição nas redes sociais e coloca em curto-circuito essa passividade da mulher ao lidar com as reações a suas imagens. Aqui a artista detém sua narrativa e produz um deslizamento, uma vez que, ao trabalhar com o consumo público do corpo feminino, emprega uma chave irônica que seduz, debocha e chega a se aproximar do pornográfico. Ivana Bentes (2017) analisa o projeto ativista de Aleta a partir da estética do escândalo, a resignificação dos *selfies*, o erotismo fora de lugar. Significa um feminismo disruptivo, uma vez que coloca em questão a exposição do corpo em uma época de visibilidade máxima das mídias digitais. As imagens funcionam como contradiscurso, usam a sedução, o erotismo e provocam todo tipo de reação de agrado ou ódio. Essas imagens exploram a popularidade irônica e típica da pop arte ao produzir uma estética que subverte, mas dialoga com o consumo sem pudor. Para Bentes (p.105) o corpo da mulher torna-se um campo conflagrado, e Valente

faz do nu feminino a exposição do sangue, dos fluxos, do corpo, nas suas formas mais cruas. Um erotismo deslocado e paródico, ao performar cada cena com caras, bocas e poses de uma sensualidade *standard* e reproduzida aos milhões com o advento das *selfies*, um processo de autorrepresentação, narração de si, que atingiu um estágio massivo. Trata-se nitidamente de um deslocamento do discurso pornográfico, mas também do discurso feminista essencialista.

Como não refletir a respeito de que a obscenidade e pornografia não são categorias dadas, mas interdependentes de contextos culturais de uma época? A antropóloga Mary Douglas (2014), ao examinar os tabus e interditos sexuais em sociedades não europeias, acentua que a representação e as fronteiras do corpo não podem ser separadas da operação social e das fronteiras culturais – elas implicam valores e crenças da sociedade. O sexo e a potência erótica transgridem imposições de normas estabelecidas pela sociedade oficial, mas essas barreiras assumem interpretações diferentes a partir das referências de estratificações sociais específicas, como em populações da periferia.

A mulher periférica e/ou a mulher negra estão muito distantes da fragilidade feminina contestada pelo feminismo tradicional. São novas vozes dos diversos segmentos feministas, bem como demanda por um lugar de fala, pontua Heloisa Buarque de Holanda (2020). Nessa nova conjuntura, o feminismo eurocêntrico é associado a uma elite branca patriarcal, e o ativismo demarca fronteiras com as gerações anteriores. Na cultura bra-

sileira o corpo das mulheres negras é estereotipado e alvo de sistemática opressão histórica. Aqui, violência, desigualdade social, misoginia e racismo conjugam-se no corpo feminino. Rosana Paulino, desde meados dos anos 1990, desenvolve profunda pesquisa artística que abarca as raízes históricas da escravidão, a memória dessa violência.⁹ A artista tem produção vasta, e em muitos trabalhos o corpo é central. São mulheres com olhos e bocas suturados, como na série Bastidores, de 1997. Na instalação *Assentamento*, Paulino utiliza fotografias de catalogação científica do século XIX marcadamente eugenistas; a artista imprime em tecido a imagem de uma mulher nua, em escala natural, mas em recortes desencontrados, que são costurados e deixam soltas as linhas da sutura, a evocar as marcas da escravidão. Corpos sofridos, escravizados, esquadrihados pela lente colonial. Ao lado da fotografia e de bordados, o desenho atravessa toda a trajetória da artista. A série *Tecelãs*, de 2003, se constitui de desenhos de mulheres nuas, de cujos corpos saem fios pela boca, vagina, ao redor das

9 Ver <https://rosanapaulino.com.br/>.

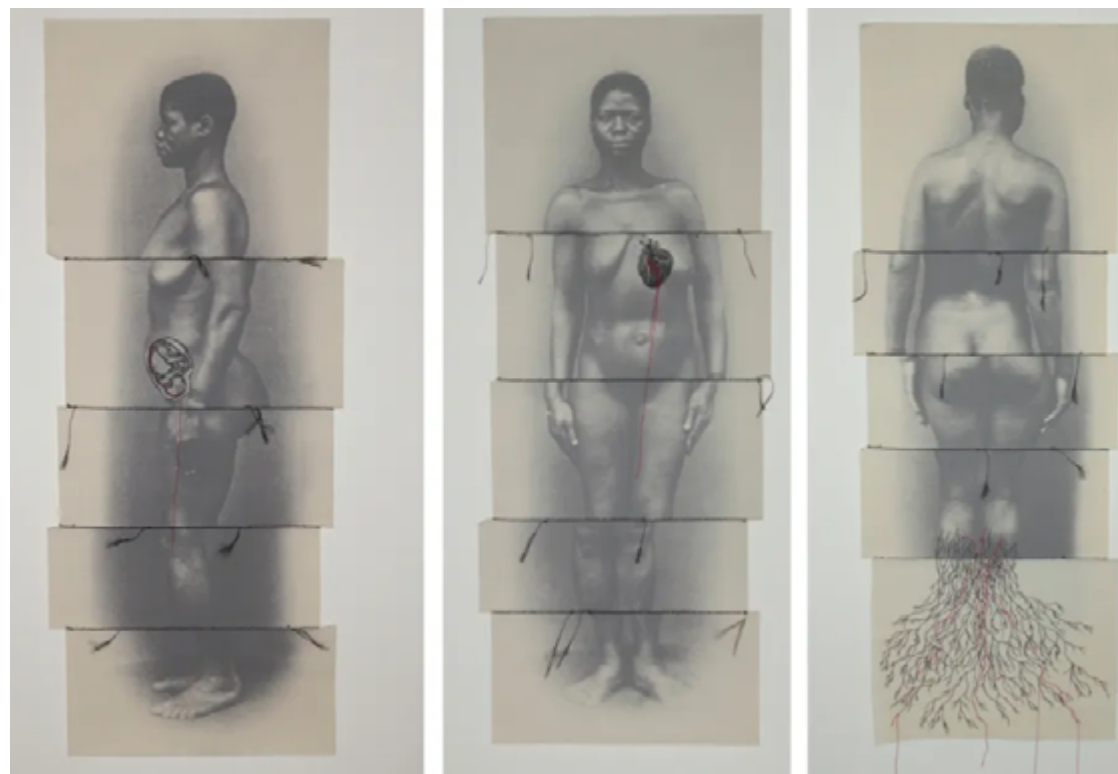


Figura 2
Rosana Paulino
Assentamento, 2013
Instalação

mãos, da cabeça; “o corpo da mulher, uma ênfase frequente em seu órgão genital, manchado, marcado, quase entreaberto, o sexo projetado como atributo doloroso do corpo” (Aracy Amaral apud Picoli, 2018, p.187). É importante enfatizar a dimensão autobiográfica da obra de Paulino que, se tem vasto material de pesquisa e referências, costura literalmente sua própria vivência de mulher negra.

Também a Musa Michelle Mattiuzzi centra sua linguagem no corpo e especificamente na subversão do lugar exótico atribuído ao corpo da mulher negra pelo imaginário cisnormativo branco. Michelle Mattiuzzi trabalhou como bancária, operadora de telemarketing antes de se tornar artista. Para Alexandre Bispo Araújo (2013) suas *performances* condensam diferentes representações da mulher na arte brasileira, como as mulatas de Di Cavalcanti, *A Negra*, de Tarsila do Amaral, as escravas carecas, bem-vestidas e descalças de Debret, entre outras. Seu trabalho tensiona o lugar exótico do corpo da mulher negra: manipula representações sobre a associação entre a cor da pele e os juízos de valor que recaem sobre o corpo negro feminino. Investiga as marcas da violência colonial deixadas em seu próprio corpo; em suas *performances*, ela se apropria dos mecanismos de objetificação e de exotização do corpo feminino negro. Sueli Carneiro (2020) afirma que a mulher negra é figurada como exótica, sexualmente provocativa, estereótipo que a põe em lugar de uso exclusivo para o prazer sexual branco masculino. Nas *performances* de Mattiuzzi, a nudez ocupa lugar central. Em entrevista, ela informa:

No começo do trabalho autoral em *performance*, minha questão era quanto tempo eu conseguiria ficar pelada em espaços públicos. Em Salvador, percebi que conseguia ficar nua em espaços públicos por muitas horas, se eu quisesse. A grande maioria da população de lá é negra e essa população vive as circunstâncias de um país racista estruturalmente. Então eu posso ficar na rua nua desse jeito porque têm muitas mulheres negras em situação decrépita na cidade de Salvador. Eu começo, assim, a perceber meu privilégio de classe e também que eu poderia fazer um trabalho artístico articulando o meu corpo negro e a cidade, pensando nas intersecções políticas que ela abarca. Em determinado momento desse processo, convidei pessoas do circuito de arte para me assistir(...) eu já faço há sete anos o trabalho *Merci beaucoup, blanco!* O meu fazer artístico em *performance* vai criando essa narrativa política. Eu saio do lugar do subjetivo e vou entendendo a ação do ato político.¹⁰

10 <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2018/03/musa-michelle-mattiuzzi-fala-sobre-a-performance-como-ato-politico.html>.



Figura 3
Musa Michelle Mattiuzzi
Merci beaucoup, blanco!,
2010-2017
Performance

Em *Merci beaucoup, blanco!*, pinta seu corpo com tinta branca, em clara metáfora de apagamento do corpo negro – que, por uma corrente presa ao pescoço, é puxado por outra pessoa –, usa no rosto uma máscara que deixa escorrer sangue pela boca. O corpo é ao mesmo tempo meio artístico e modo de se compreender social e politicamente em uma sociedade racista. Em *Experimentando o vermelho em dilúvio*, filme de 2016 em que Mattiuzzi aparece caminhando nos arredores da estátua de Zumbi dos Palmares, no Rio de Janeiro, ela porta máscara usada em escravos e a retira vagarosamente enquanto sua face é recoberta de sangue. A tensão propositalmente gerada por seu corpo feminino negro, gordo e nu, divergente do corpo de estética socialmente aceita, causa no público uma relação de desconforto sobre sua figura, em especial nas *performances* com perfurações corporais e sangue.¹¹ Sueli Carneiro (2020) afirma que o que poderia ser considerado reminiscências do período colonial está presente no cotidiano de luta dos corpos das mulheres negras. Quando trata da fragilidade feminina diante do domínio masculino, o feminismo eurocêntrico não leva em conta a experiência das mulheres negras – “Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar” (p. 314).

11 <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638686/musa-mattiuzzi>.

A relação entre o feminismo e a representação do corpo feminino deve ser tratada a partir da criação de estratégias inovadoras de intervenção. Novas concepções de mulher ampliam as fronteiras do feminismo; artistas trans atuam expandindo a luta mediante mecanismos diferentes de expressão. Judith Butler (2015) desconstrói a ideia de uma mulher natural biológica, base das feministas tradicionais que se relaciona com uma mulher essencializada e universal. O esforço da teoria de Butler foi o da desnaturalização: a desmontagem do que se chama de mulher de verdade. Propõe uma desnaturalização a partir do conceito de “performatividade” dos atos de fala e afirma que o gênero é um fazer, resulta de uma ação do(a) falante. Desse modo, o discurso habita o corpo, faz esse corpo, com ele se confunde. Por isso, a diferença entre sexo e gênero não seria mais o caminho para a luta feminista. A diferença entre Butler e o feminismo essencialista é que ela defende, além das mulheres, todos aqueles não enquadrados nos discursos que invocam a “natureza” fixa do corpo.

É justamente a condição do transfigurável, da transmutação da carne que observamos nos trabalhos de Castiel Vitorino. Os corpos não brancos se despreendem das amarras da colonialidade mediante uma prática que se alimenta na diáspora banto, passando pela “espiritualidade e ancestralidade travesti”. Castiel trabalha na intersecção da psicologia, das artes visuais e da espiritualidade afro-brasileira, evidencia “o corpo como um lugar de memória”, uma reterritorialização das “geografias que eu coabito”. Ela explora “as relações entre os corpos, a prática da macumba e as marcas da colonialidade” por diversas linguagens, como aquarelas, fotografias, foto-performances, filmes, instalações em que prevalece a ideia de transmutação, seja material ou espiritual. A série *Corpo-flor* (2016-2021) foi criada a partir da concepção de transfigurável das vidas e foi correlata à transição de gênero iniciada pela artista em 2016. *Corpo-flor*, ela afirma,

é o jeito que decidi para continuar transmutando num hibridismo radical com vidas de outros reinos e mundos; sempre que *Corpo-Flor* aparece, há uma nova aparência, uma nova mistura de signos, símbolos, cores, texturas, caretas, olha (...) essa promessa de dar continuidade às minhas transfigurações da carne... nas imagens eu registro momentos de medo, dor, coragem, raiva, tesão dessa promessa. Algumas mitologias construídas para nós, pessoas racializadas como negras, em especial, e nós, pessoas travestis, não passam de falácias e distrações. O que eu faço são convites e lembretes de que nós podemos viver outra história, que não essa racial e de gênero.¹²

12 <https://castielvitorinobrasileiro.com/sobre>.

Mais do que autorretratos, são experiências e relações imagéticas do que pode ser corpo, do que pode ser flor. Em entrevista a Luis Camillo Osório, ela revela que foi

criada de um jeito que não me deixou esquecer da inseparabilidade de meus órgãos e membros em meu corpo, ou do meu corpo com a comunidade biótica que me pariu e me alimentou nas primeiras décadas desta encarnação: a Fonte Grande. O que há são distâncias e que no Brasil são misturadas através do embranquecimento (...) E se aqui na superfície sou Castiel Vitorino Brasileiro, quando mergulho já não importa este nome, ou tais mitologias modernas encarnadas em mim (negritude, travestilidade), porque meu sangue pertence às águas, e não à brasilidade.¹³

Ventura Profana é pastora missionária, cantora evangelista, escritora, compositora e artista visual, cuja prática está entrelaçada à pesquisa dos efeitos sociais do embranquecimento e da concentração de poder político.¹⁴ Com colagens, vídeos, *performances* e trabalho musical, clama contra todas as formas de opressão, sobretudo aquela que gera violência social. Realiza interferências visuais sobre imagens, objetos e produtos relacionados ao universo evangélico, questionando justamente a religiosidade frente à “neutralização” dos corpos.¹⁵ Utiliza diversas linguagens com várias camadas de significação, mas vamos nos deter aqui nos trabalhos visuais em que o corpo ocupa lugar central, como em *Mulher Virtuosa*, de 2019, colagem digital desenvolvida para capa do *single* “Resplandecente”, na qual observamos seu corpo nu sobreposto a uma cena de cerimônia evangélica em que todos estão vestidos, lendo e louvando cânticos religiosos. Também em *folhetos para evangelização, consagração*, de 2017, contrapõe a imagem de uma bunda ao símbolo do McDonald com palavras como “encontrei o santuário no meio das minhas pernas acima de onde as coxas labutam uma contra a outra, marcando a pele, ao mesmo tempo gargalhei aleluias com louvores cheios de borogodó”.¹⁶ Embora tenha rompido com a Igreja na qual foi criada, ainda defende seu papel como pastora missionária, que não distingue de sua vida artística. Proclama o evangelho do

13 <https://www.premiopipa.com/2021/09/luz-camillo-osorio-conversa-com-castiel-vitorino/>.

14 <https://www.premiopipa.com/ventura-profana/>.

15 <https://www.jaca.center/ventura-profana-br/>.

16 <https://volumemorto.com.br/entrevista-ventura-profana/>.

fim do tempo colonial e do macho. No país em que travestis e transexuais vivem em média 35 anos, Ventura diz:

Eu não vou morrer. A seriedade de dizer e de profetizar a não-morte, sendo que tudo que a gente recebe é o extermínio. A responsabilidade de profetizar vida. Eu identifiquei a profecia como parte fundamental do trabalho. A arte é o campo de batalha que eu escolhi. Eu, Ventura Profana, escolhi batalhar no terreno da arte, da música, da arte contemporânea, da literatura.¹⁷



Figura 4
Ventura Profana
Eu não vou morrer,
2020
Videoperformance,
foto de kerolaine
kemblin

Gilberto Leal (2021, p.73), ao analisar o sentido religioso nos trabalhos da artista argumenta que “se não descorporificamos a transcendência espiritual, temos o erótico como objetivo da ação cristã amorosa no mundo, o corpo não pode ser castrado ou desmembrado de suas propriedades eróticas” e, referindo-se ao álbum e videoclipe “Eu não vou morrer”, afirma:

17 <https://www.identidadesmarginais.com/ventura-profana>.

o cu não somente pode deixar de ser visto como membro abjeto, mas pode ser incorporado como parte desse lugar de prazer e liberdade, reconciliado no Espírito erótico divino. É dessa reconciliação que Ventura Profana fala, a reconciliação do cu que reconcilia com a vida as sexualidades marginalizadas pelo regime da decência colonial.

É justamente sobre corpos dissidentes que ela contrapõe a visão tradicional de corpos hegemônicos presentes nas narrativas religiosas. O prazer do corpo com o mundo, o desejo em relação a outros corpos bate de frente com a interdição nas premissas religiosas, desnuda e denuncia os louvores a um Deus senhor macho, como eram os senhores de escravos, os senhores engratados do mercado e da política (Leal, 2021).

O ativismo feminista assumido e a relação com a cidade, especificamente a periferia, são pontos em comum da geração. Em comunidades das periferias, o papel da mulher também vem reencontrando seu novo lugar. Embora muitas mulheres sejam mães solteiras, o papel social relacionado à maternidade não é um requisito para que sejam consideradas fortes; são retratadas como guerreiras vindas das “quebradas”, como são chamadas as comunidades – predomina o retrato de uma mulher de periferia que é empoderada e ativa, forte; uma lutadora que garante o sustento dos filhos –, e se posicionam como pessoas autônomas, ativas, fortes, que lutam pelos seus direitos e são responsáveis por si mesmas e pelos seus.

Nessa nova conjuntura, o feminismo eurocêntrico é associado a uma elite branca patriarcal, e o ativismo demarca fronteiras com as gerações anteriores. A pintura de Márcia Falcão articula corpo feminino e a cidade, partindo da experiência da própria artista na periferia do Rio de Janeiro. Com a vivência marcada pela violência, a artista a contrapõe ao prazer, criando a tensão estrutural do erotismo, como explicita Raphael Fonseca (2021):

O corpo que aparece em *Moça reclinada no fio do facão: presa em casa* (2021) faz referência ao próprio corpo da artista e pode ser observado em outras obras que, em menor escala, apresentam situações mais concisas. Deitada entre o chão vermelho e o corte de uma faca, uma mulher sangra e o líquido escorre até a margem inferior da tela. Seu braço se recosta sobre um muro cheio de vidro, elemento visto em muitos bairros do Rio de Janeiro para proteger o espaço privado da casa. O espaço doméstico sugerido por Márcia Falcão parece ser um território de solidão, conflito e pequenas violências.

Também a vivência periférica marca a pintura de Pamela Castro. Proveniente do *grafitti* no subúrbio do Rio de Janeiro, centrou sua linguagem na relação do corpo feminino marginalizado com a cidade. Pamela dá ênfase ao ativismo sobretudo aquele ligado à defesa dos direitos da mulher e da igualdade de gênero, como ao retratar em murais rostos de personagens femininos duplicados, conectados e envoltos por elementos simbólicos.¹⁸ Além dos *grafittis*, realiza videoperformances em que explicita a violência sofrida pelas mulheres. Sobrevivente de violência doméstica, tem atuação engajada por meio da Rede NAMI, que acompanha artistas e mulheres em situação de vulnerabilidade.¹⁹ Em suas videoperformances o papel padronizado da mulher é posto em questão; a artista aparece sempre com peruca, supermaquiada e com vestidos vermelho ou rosa, simbolicamente femininos. Como em *Ato delicado*, *performance* em que usando vestido rosa bufante composto por camadas de tule, a artista pega uma agulha e costura na própria pele um colar composto por pérolas. Em *Vagina dentada*, num vestido rosa-choque comprido e de brucos, é submetida a incisões angulosas realizadas por um tatuador. Nos dois trabalhos contrapõe a beleza à violência. Esta última está presente também em *Caminhar*, de 2017, em que Pamela entra em uma bacia de tinta e caminha pela rua, marcando o chão de vermelho, em referência aos índices de feminicídio. Já em *A noiva*, de 2019, traja um vestido tradicional de noiva que incendeia vagarosamente com ajuda de fósforos e o despe, permanecendo nua. Ela afirma que seu objeto de trabalho é o pertencimento:

construo um pensamento a partir de experiências pessoais, em busca de uma afetividade recíproca com o outro de experiência similar. (...). É um trabalho sobre a busca do amor, do afeto, do cuidado, e que repetidas vezes é parada pelo preconceito, pela violência, pela perversidade e pelo silenciamento. Um debate interseccional sobre privilégios, sexualidade, gênero e etnia. Quando um outro se identifica com uma história minha, pessoal, a obra se transmuta em política.²⁰

18 <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa558382/panmela-castro>

19 <https://panmelacastro.wordpress.com/>

20 <https://www.premiopipa.com/panmela-castro/>



Figura 5
Pamela Castro
A noiva, 2019
Performance

São corpos periféricos, gordos e/ou supersexualizados, fora dos parâmetros da classe média. Aqui as mulheres se assenhoram dessa corporeidade. Nudez, ativismo e feminismo compreendidos por claro viés identitário marcam a relação entre corpo e mulher na arte contemporânea atual. Em comparação às artistas brasileiras da segunda metade do século XX, observamos o quanto a relação corpo/sexualidade demarca fronteiras. São artistas periféricas cuja vivência é caracterizada pela violência. Violência e sexualidade são centrais nessas novas poéticas: o erotismo assumido de frente.

Referências

BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed do Autor, 2016.

BENTES, Ivana. Biopolítica feminista e estéticas subversivas. *Matrizes*, São Paulo, v.11, n.2, 2017.

BISPO ARAÚJO, Alexandre. Michelle Mattiuzzi: corpo, festa e dor. 2013 Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/corpo-festa-e-dor>. Acesso em: 20 abr. 2022.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. *Pensamento feminista hoje – perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. *Pensamento feminista – conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FAJARDO-HILL, Cecília. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.

FAJARDO-HILL, Cecília. O corpo emancipado – radical women: Latin Ame-

rican art 1960-1985. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André. *História da sexualidade*. São Paulo: Masp, 2017.

FONSECA, Raphael. Cacos vermelhos. Marcia Falcão. 2021. Texto curatorial disponível em <https://fdag.com.br/en/artists/marcia-falcao/>. Acesso em: 19 abr. 2022.

JONES, Amelia. Body splits. In: WARR, Tracy (ed.). *The artist's body*. London: Phaidon, 2000.

LEAL, Gilberto Alves Junior. *Tensão entre cristianismo e arte em Ventura Profana*. Porto Alegre: UFRGS, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/222955>. Acesso em: 20 abr. 2022.

MATESCO, Viviane. *Em torno do corpo*. Niterói: PPGCA/UFF, 2016.

MATESCO, Viviane. Olhando *Interior Scroll*. *Performatus*, n.8, 2014.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo [1975]. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André. *História da sexualidade*. São Paulo: Masp, 2017.

NEAD, Lynda. *The female nude. Art obscenity and sexuality*. New York: Routledge, 1992.

PICOLI, Valeria. Rosana Paulino: a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.

SCHNEEMANN, Carolee. *Imaging her erotics: Carolee Schneemann: essays, interviews, projects*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003.

STRECKER, Márion. Entrevista com Aleta Valente. *Select*, São Paulo, v.7, n.38, 2018.

TVARDOVSKAS, Luana. *Dramatização dos corpos. Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

