

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

O corpo performático como desestabilizador de opressões

Mariane Beline Tavares, Universidade de São Paulo
<https://orcid.org/0000-0003-3590-2605>
marianebt@gmail.com

Resumo

Este estudo é uma reflexão sobre a diversidade das linguagens e em como podemos estudar a história da arte das artistas mulheres a partir do entendimento do sistema da arte não como isolado, mas como um sistema socioeconômico e político. O objeto de reflexão torna-se o corpo político performativo das mulheres como um local de ações simbólicas, que questiona a normatividade e a opressão de gênero, com estudo de caso da artista Letícia Parente (Brasil) e de Ana Mendieta (Cuba).

Palavras-chave: Performance. Corpo. Político. Gênero. Mulheres.

Abstract

This study is a reflection on the diversity of languages and on how we can study the art history of women artists from the understanding of the art system not as an isolated one, but as a socioeconomic and political system. The object of reflection becomes the performative political body of women as a place of symbolic actions, which questions gender normativity and oppression, with a case study of the artist Letícia Parente (Brazil) and Ana Mendieta (Cuba).

Keywords: Performance. Body. Politics. Gender. Women.

Este trabalho propõe-se a realizar uma breve reflexão sobre o corpo na iconografia contemporânea e a violência de gênero, efetuando especificamente uma análise acerca do trabalho das artistas Ana Mendieta (Cuba) e de Leticia Parente (Brasil), de modo a investigar em como as artes visuais carregam em seu âmago a potência de subverter a lógica da desumanização do corpo e a partir do elemento estético aproximam e sensificam ao retomar narrativas tão violentas.

Antes da análise em si de alguns trabalhos escolhidos do conjunto das obras, nos parece relevante pensar sobre a questão da fotografia. Courtine (2013) entende que a fotografia é um dos quadros sociais essenciais da memória contemporânea e para o autor “toda cultura humana encerra ao estado ordinário, uma memória de imagens de desumanização ou de descivilização, não importando a maneira com a qual se designe esta perda” (COURTINE, 2013, p. 145). De forma que essas memórias dormentes podem, ao se deparar com situações de violências extremas “vir à tona, tomar corpo, autorizar ações, engendrar violências” (COURTINE, 2013, p. 145).

Assim, Courtine nos convoca a pensar sobre o sofrimento em moldes de espetáculo e como isso na iconografia contemporânea não é nenhuma novidade, haja vista que vem permeando culturas e sendo bastante previsível em relação da observação à distância do sofrimento do outro. Sobre isso, Sontag (1990) entende que o sofrimento do outro é uma experiência tipicamente moderna e o corpo é marcado por esta.

Para Nochlin (2001), crítica feminista, o corpo moderno é marcado pela fragmentação sendo os signos da mutilação e da destruição muito encontrados na retórica visual, especialmente na imagética do corpo feminino. Para a autora, o corpo fragmentado pode ter diferentes significados na representação visual, e uma das maiores implicações a respeito disso seria o senso social, psicológico e metafísico que marcam a experiência do ser moderno, essa falta de sentimento de completude, de conexão, de desintegração permanente.

Essa fragmentação se relaciona com o conceito de narrativas enviesadas de Canton (2009) em que as histórias são contadas de modo não linear, compostas de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos, que refletem no que Courtine entende como choque de realidade sem retoque artístico, em que para os espectadores há um olhar distanciado do sofrimento do corpo do outro, tendendo ao horror se tornar cada vez mais banal.

Voltando à questão do corpo, torna-se relevante aprofundar sobre que corpo distanciado e banalizado é esse que estamos discutindo e em como a arte é uma possibilidade para sua sensibilização.

Para Le Breton (2007) “o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (LE BRETON, 2007, p.7) sendo corpo uma categoria de análise. A arte, portanto, tem a potência de subverter esse corpo distanciado, fragmentado, objetificado, espetacularizado e alienado.

Deste modo, propomos uma análise do trabalho *Untitled (Rape Scene)* de 1973, da artista cubana Ana Mendieta. Radicada nos Estados Unidos, Mendieta foi estudante de artes na Universidade de Iowa. Em 1973 foi profundamente

impactada por um crime de estupro e assassinato de sua colega estudante, Sarah Ann Ottens.

Mendieta convidou colegas para um encontro em seu apartamento, no qual realizou uma reencenação da violência acometida à Sarah e a tantas outras mulheres, no qual deixou a porta entreaberta e os convidados ao entrarem se deparavam com um *tableaux vivant* (um quadro vivo da cena do crime cometido).

Para Mendieta o trabalho foi uma resposta pessoal a esta situação, entendendo que não poderia ser teórica relativamente a esse assunto, de forma que “explicou que havia criado este trabalho como uma reação contra a ideia de violência contra a mulher” (VISO, 2004, p. 256 – tradução nossa).

A registro da performance faz parte do acervo da instituição TATE¹ e a descrição consta como: uma fotografia colorida de uma mulher despida da cintura para baixo e curvada sobre uma mesa. O sangue está espalhado e escorre por suas nádegas, coxas e panturrilhas e uma poça dele é parcialmente visível no chão escuro ao lado de seus pés. A cena é dramaticamente iluminada, destacando suas pernas, o lado de seu corpo e a mesa, e lançando sombras fortes na parede atrás dela. Sua cabeça e seus braços, que estão amarrados à mesa, não são visíveis na escuridão; louças quebradas e roupas ensanguentadas desaparecem nas sombras no chão à sua direita.

Pode-se perceber como Mendieta utiliza seu corpo como elemento formal em seu trabalho poético. Ela assume o discurso sobre corpos que sofrem violências sistematicamente, não é externo ou midiático, é sua narrativa da violência de gênero, criando assim sua própria versão de ações catárticas.

Para Freire (2006), o processo de registrar a efemeridade da ação é um esforço de torná-la material, quase como dar corpo ao que era invisível, ou seja, pegar o ato violento e catártico para a artista e deixá-lo exposto, como se depende das reflexões de Auslander, para o qual,

A peça documental é encenada unicamente como um fim em si mesma: a performance está sempre num nível de matéria prima para documentação, o produto final através do qual circulará e com o qual será inevitavelmente identificado, justificando a afirmação de Slater de que a fotografia, em última instância, substitui a realidade que ela documenta. (AUSLANDER, 2013, p. 7).

Assim, a realidade documentada em *Rape* é não mais apenas a referência ao crime único e sim a uma instância coletiva que acomete milhares de sujeitos anualmente a inúmeras formas de violência.

Zumthor (2014) afirma que a performance é o saber-ser: “é um saber que implica e comanda uma presença e conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores

¹ Disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>

encarnada em um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2014, p. 34). Seu entendimento é de que a performance é reconhecimento, de forma que realiza, concretiza algo reconhecível, “performance coloca a “forma”, improvável” (ZUMTHOR, 2014, p. 36) e é isso que a artista performa.

O sangue é um elemento formal significativo, presente em diversos de seus trabalhos, como na videoperformance *Sweating Blood*, também de 1973, em que vemos a artista em uma imagem estática, cercada de escuridão por todos os lados com expressão calma e firme durante todo o vídeo, enquanto vai escorrendo manchas vermelhas pelo seu cabelo, descendo para o rosto.

Em Mendieta o corpo e a nudez não são desumanizados nem tampouco olhares impostos por outros, não é retratada pelos opressores, é uma mulher revivendo e apontando a dor e fatalidade de tantas outras que sofrem violências. Seu corpo é um corpo político, ativo, que ataca a violência, o social, cultural e o simbólico, é um objeto de representações e imaginários (LE BRETON, 2007, p. 7).

Para Greiner (2010) o corpo artista é como um desestabilizador de certezas que nos faz sentir vivos:

O conceito de corpo como um organismo biológico no qual a cultura inscreve seus traços será contestado pelo conceito de corpomídia, que invalida o entendimento de que primeiro o corpo se forma e depois começa a lidar com os traços sociais do entorno. (GREINER, p. 126, 2010).

De que são corpos inscritos, que carregam a possibilidade de se pensar um corpo cultural que “o que se inscreve (história, cultura) implica num local (corpo) para ser inscrito” (GREINER, 2010 p. 126).

Nesse corpomídia, o eu é o próprio corpo. Canton (2009) entende que essa é, de fato, uma das grandes percepções que permeiam a obra dos artistas contemporâneos:

Que se mostram atentos às tensões situadas em um corpo cada vez mais idealizado pela sociedade de consumo, confuso em meio a tantas imagens cujos modelos são espetacularizados, inseguros na projeção de uma dimensão do corpo que é sempre aquela que supervaloriza a forma e o prazer. (CANTON, 2009, p. 25).

Greiner (2010) afirma que o corpo artista é como um desestabilizador de certezas que nos faz sentir vivos e em Mendieta perceptivelmente as violências em suas obras são carregadas de aspectos político-econômicos e críticos. Como o corpo é local de resistência e como esse corpo político se posiciona diante das opressões a que as mulheres são sujeitas sistematicamente. O eu é o corpo.

Seu corpo político está constantemente em seus trabalhos, mesmo que não é o corpo em si, há uma silhueta que se refere a este, como em *Anima*, trabalho de 1976, executado no estado mexicano de Oaxaca, em que Mendieta se apropria da tradição do país com fogos de artifício, e os coloca em uma estrutura de bambu com o formato da silhueta de seu corpo, colocando fogo aos poucos para finalmente atear fogo por completo.

Blocker entende que:

Esta peça mostra a intensidade e a transitoriedade da vida. Nele, seu corpo, ou mais precisamente sua alma, é feito de ar, fumaça, calor e luz. Respira oxigênio; queima em um consumo desejoso, poderoso e perigoso. O trabalho é uma emocionante exultação do corpo, uma celebração do poder e da fragilidade da vida em que o corpo é tão intangível quanto a luz, tão difícil de ser capturado como a fumaça. Como em um truque de mágica, seu corpo parece arder em chamas que desviam nossa atenção de seu desaparecimento. Por meio desse truque, sua corporeidade e sua identidade são ilusões. A única certeza é que ela se foi. (BLOCKER, 1999, p. 103 – tradução nossa).

É a partir da força da poética e performática que somos completamente atravessados e afetados pelos trabalhos de Ana Mendieta, pelas reivindicações dos direitos e liberdades dos corpos. Foi uma artista que viveu pouco e que assim como os temas de seus trabalhos, sofreu feminicídio e seu opressor passou impune.

O foco de nossa análise é, portanto, o corpo da mulher como corpo político, que se posiciona diante das violências. Outra artista que trabalha dentro dessa perspectiva é artista baiana Letícia Parente (1930-1991).

Parente teve sua produção poética mais centrada nas décadas de 1970 e 1980. Foi de extrema importância sua contribuição para a utilização do vídeo como linguagem estética, realizando performances sem corte ou edição diante da câmera e tomando seu corpo como elemento formal na produção de sentido.

Parente desatirculou “conceitos, valores e ideias enraizadas na cultura artística e na cena política do momento” (COSTA, 2007, p.7). Nos trabalhos “são os gestos e as atitudes de um corpo cotidiano que parecem interessar à Letícia Parente, o comportamento disciplinado de um corpo dócil que age cegamente comandado por ordens que ele mesmo parece desconhecer” (COSTA, 2007, p.7), a artista evoca outros modos de sentir e de se comportar, trazendo novas subjetividades.

Além disso, ao pensar na utilização do vídeo “essas ações simbólicas são registradas pela câmera e demarcam um território vivencial, extremamente opressivo” (FREIRE, 2006, p. 55).

Torna-se muito relevante o gesto da artista como uma forma de investigação. Parente em 1975 gravou “Marca registrada”, um vídeo de oito minutos no qual costurava em seu próprio pé os dizeres *Made in brasil*, intencionalmente

para a câmera, mostrando como em apenas um plano sequência é possível trazer reflexões a respeito do corpo e da coisificação do sujeito, do que é ser brasileiro perante os outros países, da crítica do ato de costurar como uma ação estritamente feminina, que relaciona com seus outros vídeos e fotografias. Mostra assim em um ato sutil como o de costurar vem também uma forte violência.

Há uma percepção fortemente decolonial nesse trabalho, uma vez que diante da história pautada pela colonialidade do poder do sistema-mundo moderno/capitalista, Parente escancara perceptivelmente as violências em suas obras são carregadas de aspectos político-econômicos e críticos.

Na série *Mulheres*, percebemos a mutilação e a destruição a que Nochlin se refere na imagética do corpo feminino, Parente interfere em imagens apropriadas da mídia de forma a abordar temáticas sobre como as mulheres estão sendo projetadas pela sociedade. Provoca distorções nessas imagens e ao remodelar as fotografias questiona a subalternidade, normatividade e opressão de gênero. É, portanto, uma maneira de submeter o corpo a uma cerimônia, teatralização ou violência, concedendo a esse corpo uma postura impossível.

Para André Parente (2014), seu filho, o corpo não é tomado por uma imagem apaziguadora, tampouco cartesiana:

Essa ação visa a deflagrar uma problematização das taxionomias caracterológicas, que tendem a interpretar o determinismo de certos aspectos físicos sobre os aspectos psicológicos. Curiosamente, esse trabalho nos chama a atenção para os artistas do digital, que vieram a produzir deformações dos rostos por meio do uso do Photoshop. Na verdade, quando hoje se vê o trabalho de Letícia, percebe-se que a deformação do rosto não tinha nenhum sentido puramente imagético, mas visava a desencadear uma problematização dos modelos sociais de apreensão do rosto. (PARENTE, p. 9, 2014)

Dessa forma podemos entender o corpo da mulher como transgressor, é um corpo político que questiona o patriarcado quando parte da própria artista refletindo uma representação completamente diferente da apresentação persistente do corpo no feminino como um local de prazer visual masculino (CHADWICK, 1996, p. 280 – tradução nossa).

O trabalho de Letícia Parente vem sendo redescoberto, abrindo novas possibilidades de estudo deixando evidente a sua importância na trajetória contemporânea.

Tanto Parente como Mendieta humanizaram, sensibilizaram e politizaram os corpos, por isso tamanha importância de seus conjuntos de obras. Décadas posteriormente a suas feitura ainda resistimos e vemos a necessidade da discussão da violência de gênero e dos corpos políticos.

Referências

ARCHER, M. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUSLANDER, Philip. A performatividade da documentação de performance. *Inhumas*, ano 2, n. 7, nov. 2013.

COSTA, Claudio da Costa. Letícia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo. 2007. Disponível em: <http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf> Acesso em: 03 de out. de 2020.

LE BRETON, D. Antropologia do corpo e da modernidade. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

_____. A sociologia do corpo. 2. ed. tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

BLOCKER, J. Where is Ana Mendieta: Identity, Performativity, and Exile. Durham e Londres: Duke, 1999.

COURTINE, J-J. Decifrar o corpo: Pensar com Foucault. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

CANTON, Katia. Corpo, Identidade e Erotismo. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009.

_____. Da Política às Micropolíticas. São Paulo: Ed. WMF Martins, 2009.

GREINER, Christine. O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações. / Christine Greiner. – São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo).

LUGONES, María. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

MENDIETA, Ana. Untitled (Rape Scene), 1973.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>. Acesso em: 15 de dez. 2021.

NOCHLIN, Linda. The body in Pieces – the fragment as a metaphor of modernity. New York: Thames&Hudson, 2001.

SONTAG, Susan. On Photography. New York: Picador, 1990.

PARENTE, André. "ALÔ, É A LETÍCIA?". eRevista Performatus, *Inhumas*, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102

VISO, M. Olga. Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972–1985, exhibition catalogue, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC 2004, pp.152, 155 and 160, reproduced p.154.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2014.

Como citar:

BELINE TAVARES, Mariane. O corpo performático como desestabilizador de opressões. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 233-240, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.019>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>