

Corpos, subjetivações estéticas e arte e feminismos: passagens na pesquisa em Psicologia

Roberta Stubs,^I ★ Fernando Silva Teixeira-Filho,^{II} Dolores Galindo,^{III} Danielle Milioli^{II}

^I Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR, Brasil

^{II} Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, SP, Brasil

^{III} Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, MT, Brasil

Resumo

Tendo em vista o ativismo dos feminismos, tanto nos movimentos sociais quanto nas artes, na promoção de novos modos de subjetivação e modos de existência múltiplos e voltados às práticas de liberdade, propomo-nos a refletir sobre os fazeres artísticos feministas em passagens políticas que se valem de uma força inventiva/afirmativa do corpo enquanto estratégia de subversão e resistência para propor outras formas de viver, inclusive, a pesquisa em Psicologia. O texto se volta às estéticas feministas, nas artes visuais, nas quais o corpo se torna um território para experimentação, discutindo ainda a tradução destas estéticas a uma prática de pesquisa em Psicologia.

Palavras-chave: arte feminista; pesquisa em Psicologia; subjetividade estética; feminismo; Arte e Psicologia

Bodies, aesthetic subjectivation and art and feminism: passages into research in Psychology

Abstract

Considering the activism of feminisms, both in social movements as in arts, in promoting new modes of subjectivation and multiple modes of existence turned to the practices of freedom, we aim to reflect on feminist art practices in intersection with political passages that use an inventive/affirmative force of the body as subversive and resistance strategy to propose other ways of living, including, the research in Psychology. The article turns to feminist aesthetic in the visual arts in which the body becomes a territory for experimentation. In addition the authors discuss the translation of these aesthetic into practical research in Psychology.

Keywords: feminist art; research in Psychology; aesthetic subjectivity; feminism; Art and Psychology

Introdução

Gislei Lazzarotto (2012, p. 101), quando convidada para a escrita de um verbete sobre experimentação no contexto do pesquisar na diferença, sugere: “Crie palavras para acolher os afetos que se produzem neste percurso. Deixe o método, a explicação, a interpretação desamparadas”. É a partir desta acepção do pesquisar e inspirado nas contribuições de Gilles Deleuze e Félix Guattari em entrecruzamento com autoras feministas, que o presente ensaio busca contribuir para a pesquisa na intersecção entre Psicologia e Arte.

Desde os anos 1960 até o presente, feministas, na Arte e na Psicologia, não temem normalizações que possam subjetivá-las negativamente. Tendo em vista o ativismo dos feminismos, tanto nos movimentos sociais quanto nas artes, na promoção de novos modos de subjetivação e modos de existência múltiplos e voltados às práticas de liberdade, propomo-nos a refletir sobre os fazeres artísticos feministas em passagens políticas que se valem de uma força inventiva/afirmativa do corpo enquanto estratégia de subversão e resistência para propor outras formas de viver, inclusive, a pesquisa em Psicologia.

Por estéticas feministas designamos modos de produção artística que, como pontua Rago (1998, p. 32), criam “novos padrões de corporeidade, beleza e cuidados de si,

propondo outros modos de constituição da subjetividade ou o que bem poderíamos chamar de estéticas feministas da existência”.

O texto se organiza em torno de três passagens políticas, cortes descontínuos no tempo enredados pelos efeitos dos feminismos na Arte e em diálogo com a pesquisa em Psicologia. Na primeira passagem, considerando a virada feminista da década de 1970, discutimos as estéticas feministas como saídas a um discurso de um progresso linear, dentro desses campos, que tem por efeito moldar uma história feminista da arte. Na segunda passagem, pensamos nas transformações que foram se desenvolvendo no corpo/experiência feminista. Na terceira passagem, falamos das condições e potências subjetivadoras da escrita desse corpo/experiência nas artes visuais.

Primeira passagem: estéticas feministas na virada dos anos 1970

As histórias dos movimentos e das estéticas feministas que acompanham e constituem esses movimentos, nas suas diferentes temporalidades, nos seus diferentes momentos, é sempre muito interessante e interessada. Basta que, para isso, não se produza um discurso de um progresso linear dentro desses campos na tentativa de moldar uma história feminista.

Muito do que foi produzido nos feminismos da década de 1970, por exemplo, confunde-se com as noções essencializadas de “feminino” (crença em uma identidade sexual inata, fixa, fundamental), de mulher universal

*Endereço para correspondência: Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes. Av. Colombo, 5790 - Zona 07. CEP: 87020-900. Maringá, PR - Brasil. E-mail: rostubs@yahoo.com.br, ferttilli@hotmail.com, dolorescristinagomesgalindo@gmail.com, daniellemilioli@gmail.com

sem espaço para as diferenças ou ainda com a suposição de uma possibilidade de autoexpressão não problemática (MEAGHER, 2011).

Estéticas feministas da década de 1970 possibilitaram não essencialismos e universalismos, mas a liberação do plano imaginativo da mulher a partir da mobilização do corpo autônomo e reivindicatório dela, da desconstrução de estereótipos, da inovação de técnicas pela incorporação de atividades pouco valorizadas como o bordado e a costura, da utilização de elementos ligados ao cotidiano (BOVENSCHEN, 1985).

Em 1971, a historiadora de arte Linda Nochlin (1988) publicou o ensaio no qual colocava a seguinte questão: “Por que nunca existiram grandes mulheres artistas?” No ensaio, a autora aponta a lógica dominante nas práticas dos curadores e diretores de museus e galerias que desconheciam e achavam menos relevante o trabalho das artistas mulheres. A historiadora destaca também as dificuldades que acompanham as mulheres: suas vaginas e úteros davam menos acesso à educação, à cultura, ao universo público e as destinavam às atividades domésticas e à subserviência ao homem.

Sem desconsiderar as dificuldades e práticas opressivas, Hemmings (2011), em análises das histórias feministas, questiona narrativas como a supramencionada que acabam por aprisionar a categoria mulher e sugere que é preciso superá-las em prol da potência dessa categoria. A autora pontua que para escapar destas ainda dominantes narrativas sobre a história feminista é preciso um trabalho político, epistemológico e ontológico que não busque considerar a história mais “verdadeira” e se debruce numa escrita transversal e heterogênea.

Louise Bourgeois, artista francesa radicada nos EUA, reconhecida por sua obra *Maman* (1999), afirmou: “Uma mulher não tem lugar como artista até que ela prove repetidamente que não se deixará eliminar” (BOURGEOIS, 2000, p. 97). E não se deixando eliminar, Louise Bourgeois aponta as possibilidades de transformação a partir de trabalhos que levantam questões como a relação corpo e espaço, violência, sexualidade e inclusão das diferenças (AFONSO, 2008).

Beatriz Preciado (2013), escrevendo sobre a experimentação artística *Womanhouse*, iniciada em 1969 em Fresno State College (agora Califórnia State University), por Judy Chicago e outros artistas, nos ajuda a pensar melhor essa primeira passagem política. Em *Womanhouse*, o espaço doméstico, historicamente naturalizado como feminino, é politizado e desnaturalizado pela linguagem, pintura, instalação e performance.

Womanhouse era uma casa abandonada e se transformou em uma resposta a exclusão das mulheres do espaço público da universidade e da produção e exposição artística. *Womanhouse* foi destruída pelo governo Reagan, mas é possível visitá-la através do documentário de Demetrakas (1974), conta-nos Preciado (2013, [online](#), tradução nossa), e se afetar no presente:

Entrar na cozinha transformada por Vicki Hodgetts em um espaço totalmente rosa em que os ovos fritos se convertem

em seios nutritivos e invadem as paredes, ou em “Banheiro Menstruação” de Judy Chicago cheio de tampões vermelhos – que serão depois injustamente denunciados como um clichê de arte feminista, sem entender que Chicago indica a aparição de novas técnicas biopolíticas e higiênicas que “penetram” no corpo -, ir para o armário transformado em corpo de mulher de Sandy Orgel, ver a Chris Rush realizando a performance “Esfregando” onde ela limpa o solo em tempo real frente a um público tão incomodado quanto surpreendido, a Faith Wilding e Janice Lester vestidas respectivamente de pênis e vagina na performance escrita por Judy Chicago “Jogo de Galo e Vagina”.

Womanhouse leva a cabo uma crítica à naturalização do corpo, aos aparatos institucionais e suas relações normativas com o espaço doméstico como tecnologia de produção e dominação do corpo da mulher, bem como das instituições matrimoniais e sexuais como regimes disciplinares. A casa, há muito destruída, ainda é atual e nos permite imaginar nossas histórias e as mutações possíveis das estéticas feministas.

Segunda passagem: corpo/experiência como território inventivo

Na discussão sobre o tornar-se mulher, a psicóloga e escritora, Betty Naomi Goldstei, conhecida como Betty Friedan, publicou um trabalho icônico: *A mística feminina* (FRIEDAN, 1971). Neste livro, a autora se propõe a pensar o modelo identitário/opressor dona-de-casa-mãe-de-família como uma construção cultural branca, classe média, estadunidense que estava buscando se converter em modelo para as demais mulheres. A partir daí, Friedan pontua que as dificuldades “domésticas” vividas pelas mulheres não se restringiam à esfera do pessoal, sendo uma experiência coletiva. Na parte final do livro de Friedan (1971, p. 289), “Um novo plano de vida para a mulher”, mais propositiva, ela sugere às mulheres um modo de se desvencilharem das armadilhas da mística feminina:

Enfrentar o problema não é resolvê-lo, mas enfrentando-o, como as mulheres de todo o país estão fazendo hoje, sem muita ajuda dos especialistas, perguntando a si mesmas “que farei?”, começarão a descobrir por si mesmas as respostas. Tão logo se desfaçam das ilusões da mística feminina e compreendam que nem marido, nem filhos, nem os objetos domésticos, nem sexo, nem o fato de serem iguais a todas as outras mulheres é capaz de dar-lhes uma personalidade, encontrarão, mais rápido que imaginavam, a solução do problema.

Outro ponto importante, que abrirá espaço para a subjetivação feminista, foi o fato de que, ao situarem a opressão da mulher, seria preciso definir o que chamavam de opressão. Nem todas as respostas à pergunta levavam, entretanto, a um denominador comum. Nem sempre a luta política contra a opressão podia ser encontrada em regimes políticos ou sistemas econômicos. Neste sentido, a opressão passou a ser tudo o que as mulheres, a partir de “suas experiências”, definissem enquanto tal.

Passa-se a visualizar diferentes tipos de opressões, que podem ocorrer tanto no espaço público quanto no espaço privado. É neste sentido que desde a mais íntima

relação entre um homem e uma mulher (o ato sexual, por exemplo) até a vida profissional (direção de uma escola, de uma empresa) tornam-se objetos de investigação da nova busca de epistemologias feministas.

A estreita relação pessoal-político inaugura nos feminismos uma frente radical de liberação das mulheres, incluindo nas discussões de classe questões ainda não consideradas políticas, tampouco respeitadas pelo universo masculino, visto que prejudicavam apenas as mulheres, como a sexualidade e a divisão das responsabilidades sobre os afazeres domésticos.

Merecem destaque aqui, as críticas realizadas pelas feministas negras ao aspecto parcial da análise efetuada pelos feminismos da época. Falamos de Gloria Jean Watkins que, buscando se desvencilhar do preconceito de cor, grafou em seu trabalho o nome de sua bisavó, bell hooks, em letras minúsculas. Como esta autora, outras feministas utilizaram nomes de suas ancestrais para honrá-las e dizer que elas eram os produtos de mulheres que as antecederam, de coletividades. Em 1981, em seu livro *"Ain't I a woman: black women and feminism"*, Bell Hooks aponta que as mulheres brancas, classe média e norte americanas não poderiam ser representativas do Movimento de Liberação das Mulheres, pois desconsiderar-se-iam categorias, como as de raça, como fatores determinantes de opressão.

Nas artes visuais, a relação entre o pessoal e o político reverberou de várias maneiras, abrindo todo um campo de experimentação às mulheres que tinham no cotidiano e no espaço doméstico elementos profícuos para criação artística. Nesse contexto, o corpo ganha enorme notoriedade e se torna sinônimo de empoderamento e contestação das mulheres, sinalizando a disposição para contar a própria história e para viver de acordo com regras mais negociadas e menos impostas.

A performance *Rolo Interior* de Carolee Schneemann é um bom exemplo de como o corpo é também um território político. Nessa performance, apresentada por duas vezes em 1975 e 1977 (Figura 1), a artista se desnuda, pinta os contornos de seu corpo e assume poses de modelo enquanto lê trechos de um livro antigo. Em seguida, joga o livro para longe e começa a ler outro texto que retira de sua vagina. Enquanto lê, assume poses que remetem às representações clássicas sobre a mulher, como numa aula tradicional de desenho do corpo humano.¹



Figura 1 - Carolee Schneemann, Rolo Interior, 1975

O fato da artista performar poses estereotipadas enquanto lê palavras que tira de dentro de sua vagina, nos leva a pensar sobre como a mulher pode reinventar certas linhas de subjetivação. A performance nos faz visualizar uma resistência ao silêncio pela força e poder de comunicação encarnada.

Nesta passagem política, uma série de trabalhos insurge valorizando o espaço cotidiano e doméstico. Ao invés de serem oprimidas, sufocadas e impedidas de realizarem atividades artísticas por terem que desempenhar o papel de mães, esposas e donas de casa, as feministas e outras mulheres artistas incorporaram em suas obras a relação entre o pessoal e o político, de modo que “a vida doméstica, repensada e transformada, tornou-se a própria temática da arte” (ARCHER, 2013, p. 136).

Uma artista brasileira que explorou as questões do corpo cotidiano é Leticia Parente (1930-1991). Ela destaca-se como uma das primeiras vídeo-artistas do Brasil (MACHADO, 2003; COSTA, 2007). No contexto da década de 1970, marcado pelo questionamento dos suportes tradicionais, pela exaltação da experiência e da mobilização corporal como forma de produzir subjetivação, a obra de Leticia Parente chega para se somar a essas questões a partir de seus “vídeos/ performances sem audiência” (TEJO, 2007). Em geral, Leticia Parente utiliza seu corpo para explorar e redimensionar a questão da identidade da mulher e dos papéis sociais a ela associados.

Em *Preparação I*, 1975, Leticia Parente se embeleza para sair de casa e evidencia o quanto o ato de maquiarse, por exemplo, significa também vestir uma máscara social, um fazer-gênero. A artista cola esparadrapos sobre a boca e com um batom desenha o contorno dos lábios. Com um delineador, faz o mesmo com os olhos. Sobre a boca real, a representação de uma boca; sobre os olhos reais, a representação dos olhos. Nesta obra, a boca que

¹ Conferir a descrição detalhada desta performance, *Interior Scroll*, na página da artista: <<http://www.caroleeschneemann.com/works.html>>.

mastiga, beija, cospe e morde é falseada pela boca que supostamente tem as mesmas funções. Sobre os olhos, o mesmo falseamento.

No vídeo *In*, 1975 (figura 2), a artista entra em um armário e se pendura em um cabide para demonstrar a coisificação da mulher ao transformá-la em objeto imóvel e manipulável que pode ser guardada dentro do armário. Uma mulher que ali permanecerá, quieta e a disposição de quem dela quiser se servir, se vestir. Em termos de produção de subjetivação outras, ao fechar-se no armário, a artista provoca as mulheres a saírem dele, a se fazerem outras: *transvestirem-se*.



Figura 2 - Leticia Parente, *In*, 1975

Experiência, uma passagem conceitual

Em 1985, a historiadora estadunidense Joan Scott aponta, em seu texto “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, que o gênero não deve ser considerado uma categoria descritiva, mas sim uma categoria analítica e constitutiva. Ou seja, descrever a história das mulheres apenas daria visibilidade a elas, não se configurando tão eficaz para a desconstrução dos fundamentos biologicistas que estruturam as diferenças e semelhanças entre homens e mulheres. A autora aponta a necessidade de perceber as relações de poder que atravessavam essa história, sendo o gênero a ferramenta de análise adequada para perceber o elo entre sexo e relações de poder. Para Scott (1995), o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais e uma das primeiras formas de significar as relações de poder. Nas suas palavras:

Como elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre diferenças percebidas entre os sexos, o gênero implica quatro elementos relacionados entre si: primeiro – símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações múltiplas (frequentemente contraditórias) [...] Segundo – conceitos normativos que colocam em evidência interpretações do sentido dos símbolos que tentam limitar e conter as suas possibilidades metafóricas. [...] O objetivo da nova pesquisa histórica é explodir a noção de fixidade, descobrir a natureza do debate ou da repressão que leva a aparência de uma permanência eterna na representação binária dos gêneros. Esse tipo de análise tem que incluir uma noção do político, tanto quanto uma referência às instituições e organizações sociais. Esse é o terceiro aspecto das relações de gênero. [...] O quarto aspecto do gênero é a identidade subjetiva. [...] O gênero é, portanto, um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana. Quando os (as) historiadores (as) procuram encontrar as maneiras como o conceito de gênero legítima e constrói as relações sociais, eles/elas começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e das formas particulares, situadas em contextos especifi-

cos, como a política constrói o gênero e o gênero constrói a política (SCOTT, 1995, p. 21-22).

Para Scott (1995), o gênero forma a identidade subjetiva da pessoa, engendrando sujeitos e corpos. Diante disso, com a autora, podemos afirmar que somos subjetivados pelo gênero; nosso corpo e nosso campo de experiência são engendrados em complexas relações de poder que demarcam lugares, docilizam, controlam e disciplinam.

A filósofa Judith Butler propõe-se a desconstruir a ideia do “ser” mulher ou “ser” feminino presente na história das teorias feministas, relacionada a uma mulher essencializada e universal, problematizando a categoria gênero. O corpo entra aqui como argumento que naturaliza esse “ser” mulher e, conseqüentemente, reforça a ideia de corpo a-histórico. Desconstruir essa mulher pressupõe questionar a categoria identidade, sendo a categoria gênero uma das ferramentas que auxiliam nesse processo, já que clarifica as forças políticas que constroem as identidades.

Para Butler (2003), não bastaria verificar a história do corpo (as diferentes representações sociais e históricas que o corpo adquiriu ao longo dos tempos). Constitui tarefa necessária uma análise que tenha como referência os mecanismos regulatórios do sexo/gênero. Preocupada com o conclave político dos feminismos para uma luta das “mulheres”, seja pela via da solidariedade, seja pela via da coalizão entre as “mulheres”, a autora começa por questionar o substrato ontológico que dá sentido a este conjunto indiscriminado chamado “mulher”. Um substrato que lhe confere, no mínimo, uma identidade biológica da qual nada mais se pode dizer, um axioma, um “nada-além” irrefutável. Pautada em teóricos, como Jacques Derrida e Michel Foucault e, deste último, sua compreensão da genealogia nietzschiana que leva em conta as dimensões éticas e políticas deste processo de desnaturalização, ela comenta:

Enquanto a indagação filosófica quase sempre centra a questão do que constitui a “identidade pessoal” nas características internas da pessoa, naquilo que estabeleceria sua continuidade ou auto-identidade no decorrer do tempo, a questão aqui seria: em que medida as práticas reguladoras de formação e divisão do gênero constituem a identidade, a coerência interna do sujeito, e, a rigor, o status auto-identico da pessoa? Em que medida é a “identidade” um ideal normativo, ao invés de característica descritiva da experiência? E como as *práticas reguladoras* que governam o gênero também governam as noções culturalmente inteligíveis de identidade? Em outras palavras, a “coerência” e a “continuidade” da “pessoa” não são características lógicas ou analíticas da condição da pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às

normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas (BUTLER, 2003, p. 38).

Ao levar em conta a tese de Gayle Rubin (1993a) em sua análise de Levi-Strauss sobre as regras que naturalizam o sexo e o gênero como sendo uma linearidade natural e inexorável, Judith Butler abstrai o parentesco como prática regulatória que administra e funda o gênero. Isto é, ela vai além de Rubin e situa o sexo/gênero como uma linha construída pelas regras de parentesco acrescentando nessa linha o desejo/práticas sexuais. E, seguindo as orientações de Joan Scott, ela se pergunta:

E o que é, afinal? O “sexo”? É ele natural, anatômico, cromossômico ou hormonal, e como deve a crítica feminista avaliar os discursos científicos que alegam estabelecer tais “fatos” para nós? Teria o sexo uma história? Possuiria cada sexo uma história ou histórias diferentes? Haveria uma história de como se estabeleceu a dualidade do sexo, uma genealogia capaz de expor as opções binárias como uma construção variável? Seriam os fatos ostensivamente naturais do sexo produzidos discursivamente por vários discursos científicos a serviço de outros interesses políticos e sociais? (BUTLER, 2003, p. 25).

Assim, para mostrar que o gênero não é condição biológica, Butler (2003) pautada pela teoria do filósofo John Langshaw Austin sobre a “performatividade” dos atos de fala, e do desconstrucionismo proposto pelo filósofo Jacques Derrida, afirma que o gênero é um fazer, resulta de uma ação do(a) falante. Para ela, o ato de fala só adquire “valor de realidade” por conta de dois processos: iterabilidade e citacionalidade. Isto é, são constantemente repetidos e reificados historicamente pelo(a) falante que os enuncia. Pautada nestes pressupostos, Butler (2003) dirá que o gênero se processa a partir das performances em equivalência ao que afirma Austin sobre os atos de fala. Desse modo:

A forma como se usa a linguagem, criando um discurso coercitivo em relação ao gênero, é performática porque produz uma realidade, criando limites e regras para sua expressão. Simultaneamente, garante o caráter performático do próprio gênero, pois este se cria ao mesmo tempo em que é normatizado. Referindo-se ao conceito de interpelação de Louis Althusser, Butler afirma que o gênero começa a ser regulado desde que se anuncia que um bebê é “menino” ou “menina”. Afinal, esse anúncio determina uma cadeia de atos que visam a moldar o gênero e a forma como o indivíduo viverá sua sexualidade. Haverá controle sobre o tipo de roupas que a criança poderá usar, as cores, os brinquedos, etc. (BENTO, 2007, p. 2).

Como vimos, a performance é a linguagem posta em ato e por ela são engendrados corpos atravessados pelo gênero e pelo sexo. Relembremos aqui o texto de Joan Scott e podemos dizer que Judith Butler levou ao limite, também, a proposição de mais uma autora, na medida em que, a partir da sua tese do gênero como performatividade, homens e mulheres e corpos são forjados

historicamente já que não os pensa como constantes invariáveis, ou seja, dados inexoráveis da natureza onde o sexo determina o gênero.

Tanto para Joan Scott quanto para Judith Butler, o pensamento genealógico foucaultiano é uma ancoragem importante. Para Scott (1995, p. 21), gênero corresponde à “organização social da diferença sexual percebida”, isto implica dizer que o “gênero é o saber que estabelece significados para as diferenças corporais”. Judith Butler, já considerando sexo/gênero menos como uma diáde pré-definida e mais como divisão que se produz nos jogos de poder que resguardam o sexo como categoria intocada, tal como já o propusera Gayle Rubin (1993b), ressalta que os atos performativos podem ser compreendidos como práticas regulatórias de materialização de corpos e de manutenção da heterossexualidade compulsória necessária para a inteligibilidade da vida social, uma estratégia biopolítica que dá consistência ao biopoder.

Como lembrou Piscitelli (2002), a análise de Butler também vem demonstrar que as estabilizações de gênero produzidas pelo biopoder são frágeis, por isso mesmo necessitam de intensa iterabilidade e citacionalidade, o que justifica as tecnologias de sua produção, como a mídia, os discursos científicos, a literatura, enfim, os aparatos sociais de manutenção do poder.

As discontinuidades de gênero que têm lugar nos múltiplos contextos nos quais o gênero não deriva do sexo e o desejo e a sexualidade não seguem o gênero [a transexualidade, por exemplo], são ocultadas por construções de gênero sempre coerentes. Gênero seria a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos reiterados dentro de um marco regulador altamente rígido, que se congela no tempo, produzindo a aparência de uma substância, de uma espécie de ser natural. Atos e gestos produziram o efeito de uma substância. Mas, esses atos e gestos seriam “performativos”, no sentido em que a essência ou identidade que supostamente expressam são construções manufaturadas e sustentadas através de signos corporais e outros meios. Na perspectiva de Butler, gênero poderia ser considerado como um “ato” intencional e, ao mesmo tempo, “performativo”, no sentido de construção dramática e contingente de significado (PISCITELLI, 2002, p. 15).

Teresa De Lauretis (1989) se debruçou sobre a concepção de tecnologias que contempla tecnologias sociais tais quais o cinema ou mesmo o binarismo que orienta a partição dos banheiros como femininos e masculinos. A autora irá, segundo Hayward (2003, p. 126), dizer que “as tecnologias de gênero constroem o gênero em termos de diferença sexual seja biologicamente, seja na divisão do trabalho (economia)”. A partir desta análise, pode-se concluir que De Lauretis “está sinalizando que homens

e mulheres não são submetidos aos mesmos investimentos em termos de discursos e práticas da sexualidade” (HAYWARD, 2003, p. 126).

Terceira Passagem: a escrita de um corpo/ experiência

Estéticas feministas dizem de um território político de resistência e criação no qual a produção de subjetivações inventivas, potentes e desejantes é condição necessária para visualização de nosso campo de experiência e de nossas relações com o mundo. Como vimos, essa visualização passa, inevitavelmente, por uma relação mais íntima com o corpo e que está relacionada à indissociabilidade entre o político e o privado.

Em oposição a um corpo que performatiza atributos segregativos e excludentes de gênero, convocamos aqui o corpo sensível, aberto às experiências, vibrátil. Para tanto, recorreremos ao conceito de devir como ferramenta que revela um corpo/subjetivação em processo, em constante fazer-se, desfazer-se e refazer-se. Segundo Teixeira-Filho (1993), devir significa “diferenciar-se, transvalorar-se”, implica a destruição/reconstrução de nossos territórios de vida. Ao falar dos devires na literatura, Gilles Deleuze se empenhará em mostrar que devires escapam às categorias identitárias e por isso se aproximam mais das forças minoritárias que, por sua vez, se afastam das homogeneizações representativas. Sobre o devir mulher na escritura, juntamente com Claire Parnet, ele dirá:

Não se trata de escrever “como” uma mulher. Madame Bovary “sou” eu – é uma frase de trapaceiro histórico. Nem mesmo as mulheres conseguem sempre e, quando se esforçam, escrever como mulheres, em função de um futuro de mulher. Mulher não é necessariamente o escritor, mas o devir-minoritário de sua escritura, seja ele homem ou mulher. Viríginia Woolf se proibia de “falar como uma mulher”: ela captava ainda mais o devir-mulher da escritura. Lawrence e Miller são tidos por grandes falocratas; no entanto, a escritura os levou para um devir-mulher irresistível. (Deleuze e Parnet, 1998, p. 36).

Nesse sentido, estar em devir é “tornar-se cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples, cada vez mais desértico, e por essa mesma razão, cada vez mais povoado” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 35). Com as passagens dos feminismos aprendemos a resistir e subverter a suposta superioridade do sujeito, do homem, que como vimos justifica uma série de violências. Com o devir-mulher, a abrir mão dos identitarismos e nos inserirmos em processos singularizadores.

Na intenção de dialogar com as estéticas feministas e com o devir mulher, trazemos aqui algumas proposições artísticas realizadas pela artista, pesquisadora e psicóloga [nome de autor], durante seu processo de doutoramento ainda em andamento. Em tais proposições a artista, pesquisadora e psicóloga se vale de performances fotográficas

para buscar produzir outra relação com a paisagem e refletir sobre nossa inserção no mundo, sobre nosso corpo/experiência mobilizando conexões e não separações.

Assim como Ana Mendieta que se fundia com a natureza para escrever outro enredo para a inscrição social e cultural da mulher na história, queremos apontar a ética-estética-política como horizonte artístico e existencial na construção de paisagens nas quais o corpo da mulher não é mais utilizado como objeto de satisfação do olhar masculino. Um corpo-paisagem efeito de linhas de desconstrução das homogeneidades e que propõe uma relação de mutualidade humano-natureza.²

Buscamos o corpo político, a experiência política/intima, e nos valem de nossa experimentação visual com o corpo como via de ampliação da potência, contestação, desconstrução. O fator apagamento é o operador de passagem política que assumimos para dissolver os contornos do corpo que o separam da paisagem e o pensar aberto às forças e intensidades do mundo. Aqui, o apagamento é diferente do relacionado à exclusão das mulheres, questionado pelas artistas feministas da década de 1970. Apagar os contornos do corpo, em nosso percurso, é uma forma de produzir devires e corroer os endurecimentos identitários. É via esse apagamento positivo da autoria em detrimento dos devires que buscamos propor modos de subjetivação menos atrelados às categorizações e que não temem a dissolução, pois entendem que o devir é condição de existência e transformação.

O trabalho que narramos é *Um mesmo e outro corpo* (Figuras 3) projeto cujas fotografias foram selecionadas para a Primeira Exposição Arte e Gênero, realizada em 2013 no X Seminário Internacional Fazendo Gênero em Florianópolis. Em 2014, esse projeto foi premiado pela Secretaria de Cultura de Maringá, o que possibilitou uma exposição individual composta por um conjunto de 20 fotografias.³

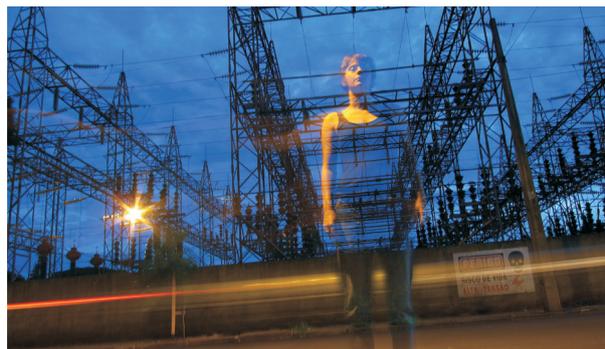


Figura 3 - Tríptico elaborado a partir de *Um Mesmo e Outro Corpo* (2012-2014)

A pele é permeável, já diziam Gilles Deleuze e Félix Guattari em diferentes textos, o que possibilita fusão e metamorfose sem fim. Assim, a partir da pele, nos afetamos pela paisagem: essa paisagem nos penetra e se (com)

² Para maiores informações sobre a obra de Ana Mendieta, conferir: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/573>

³ O trabalho foi desenvolvido no âmbito do Grupo de Estudos e Pesquisa sobre as Sexualidades (GEPS) alocado no Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual Paulista – UNESP, onde pesquisas performativas vêm sendo desenvolvidas em diálogo com as estéticas feministas, com destaque para o trabalho corporal.

funde com o nosso corpo que treme a cada toque daquilo que vê, que cheira. Cada espaço que percorremos, uma luz, um vento, uma história vibra e faz vibrar nosso corpo, deixando rastros e resquícios; nos “transpaisageando”.

Para Oliveira (2011, p. 72, grifo nosso), a paisagem “refere-se aos níveis de composição e de percepção de um território, aos diversos agenciamentos possíveis no território, aos encontros pertinentes nos modos de habitá-lo, ao entre dos corpos (des)territorializados”. Neste sentido, o que vemos não são coisas isoladas, mas aquilo que está entre as coisas, o elo, ou seja, a paisagem. A paisagem não é mimese da natureza e nem está separada da cultura, do humano, do subjetivo. Ao contrário, a paisagem é justamente a relação entre corpo e espaço, natureza e cultura, sujeito e objeto.

Em diálogo com o conceito de rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1972), mobilizamos nossa relação não hierárquica com o ser afetado pela natureza. A partir deste modelo descentrado, pelo qual se afeta e se é afetado ao acaso, não é mais a superioridade que determina a relação do sujeito com o mundo. Esse modelo rizomático é uma ferramenta para a produção infinita de um conhecer onde o principal é a invenção contínua de possibilidades conectivas.

O corpo/experiência em *Um mesmo outro corpo* buscou o apagamento para se abrir ao trabalho de agenciamento com a paisagem; para se abrir à liberação da capacidade imaginativa e inventiva; para se conectar às estéticas feministas naquilo que elas trazem como princípio: a invenção de modos de existência enquanto potência de resistir que se desdobra em várias faces e visualidades. Nesses desdobramentos, não temos dúvidas de que muitas combinações são geradas, às quais singularidades se acoplam, se fundem e se metamorfoseiam. Esclarece-nos Oliveira (2011, p. 84):

A produção de subjetividade não está na unidade, mas na multiplicidade das paisagens; não se encontra no indivíduo finalizado e blindado, mas na multiplicidade do fora que produz a emergência de outros “eus” em cada paisagem que cruza. O indivíduo não é autônomo à paisagem, não a habita de forma indiferente, não é o mesmo indivíduo que passa por todas. Há inúmeras paisagens em locais diversos, mas também há inúmeras paisagens sobre o mesmo local. Os corpos aparecem apenas demarcados por uma membrana porosa que os liga à mesma atmosfera do meio. A multiplicidade exterior também nos habita, já que o contorno do indivíduo não passa de dobras do fora que o forma, isto é, o indivíduo pertence à paisagem.

Passagens infinitas: considerações

É o processo de produção de subjetivações inventivas que nos interessa, o que envolve deixar de afirmar um “sujeito” feminino enquanto identidade opositiva. Para assumir esse interesse, foi preciso abrir o corpo/experiência/subjetivação ao campo das experimentações e estéticas feministas; foi preciso romper disciplinas. Como pontua Foucault (2006, p. 295) uma experiência somente se fará

plena “na medida em que escapará à pura subjetividade e que outros poderão, não digo retomá-la exatamente, porém aos menos cruzá-la e atravessá-la de novo”.

Vale pontuar que a performance/pesquisa em Psicologia de [nome de autor] não se insere em práticas que buscam um individualismo exacerbado e autocentrado. É enquanto “cuidado de si” que as estéticas feministas se afirmam. Como bem nos aponta Rago (2006), a concepção foucaultiana de “cuidado de si” é um conceito importante para entendermos esse movimento de voltar-se para si, para o corpo e para a própria experiência de como nos tornamos mulheres sob a ótica da potência e da resistência.

O recurso de apagar-se e fundir-se com a paisagem é estratégia para ativar a potência de nosso corpo de vibrar a música do mundo (ROLNIK, 1999). Nesse sentido, pensar a relação entre Arte e Psicologia, como vimos, é falar de encontro com a vida. Ao refletir sobre a tríade arte/vida/subjetividade, Teixeira-Filho (1993) e Rolnik (2002) utilizam o termo subjetividades estéticas para se referirem a um modo de subjetivação vibrátil e sensível, disposto a movimentos de criação e de devir, abertos à (des)construção de outros e novos universos de referência, assim como à (re)significação de si e do mundo. Segundo Rolnik (2002), investir em subjetividades estéticas mobiliza o desenvolvimento de uma capacidade de reciclagem do repertório existencial e promove a abertura para outros modos de ser, estar, desejar e se relacionar no e com o mundo.

Ao longo do percurso deste texto, observamos que, na contemporaneidade, estéticas feministas se caracterizam por uma resignificação das nossas relações com o corpo, os desejos e as práticas. Tal resignificação passa pela experimentação radical para além dos limites impostos aos corpos assinalados como femininos. Nesse sentido, na contemporaneidade, podemos dizer que estéticas feministas nos ajudam a reinventar nossos elos com o mundo, com a paisagem criando um novo umbral de sensibilidade sem hierarquias ou naturalizações excludentes, próprias dos modos de funcionamento patriarcais, machistas, centrados na figura do masculino, branco, dominador.

Referências

- AFONSO, L. Louise Bourgeois: Tate Modern. *Artecapital*, 2008. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/exposicao-154-louise-bourgeois-louise-bourgeois>>. Acesso em: 20 fev. 2015.
- ARCHER, M. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENTO, C. *O gênero atuante: a performance de gênero em The passion of new Eve and Goodnight Desdemona (Good morning Juliet)*. 2007. Disponível em: <http://150.164.100.248/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2012/O%20g%C3%AAnero%20atuante.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2012.
- BOURGEOIS, L. *Maman*. 1999. Escultura.
- BOURGEOIS, L. *Louise Bourgeois: destruição do pai reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-97*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

- BOVENSCHEN, S. ¿Existe una estética feminista? In: ECKER, G. (Org.). *Estética Feminista*. Barcelona: Icara, 1985. p. 21-58.
- NOCHLIN, L. Why have there been no great woman artists? In: NOCHLIN, L. *Women, Arte and Power and Other Essays*. Boulder: Westview, 1988. p. 147-158.
- BUTLER, J. *Problemas de Género*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COSTA, C. *Leticia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo*, 2007. Disponível em: <<http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2014.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *L'Anti-Edipe: capitalisme et schizophrénie*. Paris: PUF, 1972.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- FOUCAULT, M. *Ética, sexualidade, política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Coleção Ditos e escritos, v. 5.
- FRIEDAN, B. *Mística feminina*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- HAYWARD, S. *Cinema Studies: the key concepts*. London: Routledge, 2003.
- HEMMINGS, C. Telling feminist stories. *Feminist Theory*, v.6, n.2, p.115-139, 2011.
- HOOKS, B. *Ain't I a woman: black women and feminism*. New York: South End Press, 1981.
- LAURETIS, T. D. *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- LAZZAROTTO, G. Experimentar. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L.; MARASCHIN, C. (Org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 25-27.
- MACHADO, A. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MEAGHER, M. Telling stories about feminist art. *Feminist Theory*, v. 12, n. 3, p. 297-316, 2011.
- BOVENSCHEN, S. ¿Existe uma estética feminista? In: ECKER, G. (Org.). *Estética Feminista*. Barcelona: Icaria, 1985. p. 21-58.
- NOCHLIN, L. Why have there been no great woman artists? In: _____. *Women, arte and power: and other essays*. Boulder: Westview, 1988. p. 147-158.
- OLIVEIRA, A. M. Do Ilusionismo à paisagem-simulacro. *Concinnitas*, v. 2, n. 19, 2011. p. 72-85.
- PISCITELLI, A. Recriando a (categoria) mulher? In: ALGRANTI, L. (Org.). *A prática feminista e o conceito de gênero*. Campinas, SP: IFCH-Unicamp, 2002. p. 1-25. Disponível em: <<https://sociologiajuridica.files.wordpress.com/2015/03/adriana-piscitelli.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2015.
- PRECIADO, B. *Volver a la human house*. 3 oct. 2013. Disponível em: <<http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/volver-a-la-womanhouse/>>. Acesso em: 5 mar. 2015.
- RAGO, M. *Epistemologia feminista, gênero e história: masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Mulheres, 1998. p. 25-37.
- RAGO, M. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORE, M. del. (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 578-606.
- ROLNIK, S. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: CARVAJAL, R.; RUIZ, A. *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2015.
- ROLNIK, S. Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea. In: BARTUCCI, G. (Org.). *Psicanálise, Arte e Estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 365-381.
- RUBIN, G. *O tráfico de mulheres: notas sobre a "economia política" do sexo (1975)*. Recife: S.O.S. Corpo, 1993a.
- RUBIN, G. Thinking Sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: ABELOVE, H.; BARALE, M. A.; HALPERIN, D. M. (Org.). *The lesbian and gay studies reader*. New York: Routledge, 1993b. p. 3-44.
- SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.
- TEIXEIRA-FILHO, F. S. *Subjetividade estética: o gesto da sensação*. 1993. Dissertação (Mestrado em Psicologia) Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1993.
- TEJO, C. Persistência da Consciência: marcas da identidade. Disponível em: <<http://www.pacodasartes.org.br/exposicao/preparacoasetarefas.aspx>>. Acesso em: 13 jun. 2014.
- WOMANHOUSE. Direção: Johanna Demetrakas. USA: [s.n.], 1974. 1 DVD.

Recebido em: 7 de abril de 2015

Aceito em: 17 de setembro de 2015