

ARTE CONTEXTO: CORPO COMO RESISTÊNCIA¹

Larissa Schip²

RESUMO: Este artigo aborda três trabalhos em vídeo, concernentes ao documental e ao autorretrato desenvolvidos a partir da minha experiência e da minha atuação como organizadora e participante da Marcha das Vadias de Curitiba, movimento feminista contemporâneo. Estas propostas de criação se concentram tanto no uso do meu corpo como resistência quanto nas minhas sensações resultantes desse embate social. Sendo assim, esta investigação aborda o conceito da grupalidade, central para o desenvolvimento dos trabalhos, compreendendo relações libertárias entre o corpo de artista e o outro, seja o outro humano ou animal. Destacam-se, em especial, a ideia de performance como linguagem nas artes visuais e o conceito de performatividade.

PALAVRAS-CHAVE: Ativismo. Documentário poético. Corpo do artista.

CONTEXT ART: BODY AS RESISTANCE

ABSTRACT: This article deal with three video works, concerning to the documentary and to the self-portrait developed from my experience and my role as organizer and participant in the SlutWalk in Curitiba, a contemporary feminist movement. These creative proposals focus on the use of my body as resistance as well as on my sensations resulting from this social clash. Thus, this research approaches the concept of groupality that is central to the development of my works in as much it comprises the libertarian relations between the body of the artist and the body of the others, whether humans or animals. The idea of performance as a language in the visual art and the concept of performativity.

KEYWORDS: Activism. Poetic documentary. Artist's body.

61

1 A pesquisa que originou este artigo foi apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso da graduação de Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná – *Campus* de Curitiba II/FAP, orientada pela Professora Dra. Denise Bandeira, na linha de Poéticas Visuais. Vale ressaltar que o presente artigo não desenvolve questões filosóficas acerca dos conceitos trabalhados. Os conceitos são conectados para com as reflexões dos trabalhos artísticos apresentados, seguindo a linha das poéticas visuais.

2 Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná – *Campus* de Curitiba II/FAP (2017). Formada em fotografia pelo Centro Europeu (2012). larissaschipf@gmail.com

Refletir sobre uma produção artística é conectar conceitos a um objeto estético, é pensar a arte em relação aos seus significados. A minha produção poética se inicia a partir de uma vivência ativista, a qual foi influenciada, se entrelaçou e, por vezes, se confundiu com as ações perpetradas nesse contexto. Esse tipo de reflexão sobre a experiência e combinação entre ativismo, arte e subjetividade acaba por encontrar um movimento intrínseco ao próprio corpo de artista. Esse corpo se depara com outros corpos, os quais estão em um fluxo de grupalidade.

O conceito de grupalidade desenvolvido pela autora Cassiana Lopes Stephan, elaborado a partir de seus estudos sobre Michel Foucault, está baseado em uma ideia de grupo que relaciona questões de uma amizade anárquica, de uma sociabilização espontânea e, também, de uma temporalidade fugaz. Em resumo:

Quando nos referimos à ideia de crítica libertária fazemos menção às repercussões das filosofias do período helenístico-romano, assim como interpretadas por Foucault, sobre formas de resistência modernas e contemporâneas que atribuem efetividade política à prática ética, isto é, que compreendem a potencialidade política da exercitação da amizade ou da experiência da grupalidade, as quais corresponderiam a uma forma de manifestar a escolha autarquicamente constituída por um modo de vida que confronta os padrões e hábitos instituídos no contexto da submissão de si mesmo a certa estrutura hierárquica (STEPHAN, 2015, p. 71).

A grupalidade não surge necessariamente com uma finalidade política, mas acaba por se tornar. É uma igualdade que acontece pelas diferenças, e só é possível com o entendimento e o exercício da liberdade de si e dos outros, no contexto da amizade que irrompe de forma espontânea, entrecruzando afetos estéticos, éticos e, conseqüentemente, políticos. A grupalidade escapa da luta identitária e institucional atrelada à noção de classe, seja ela socioeconômica ou sociocultural, não estabelecendo instituição ou possuindo normas, como no caso de coletivos baseados na máxima “somos todos iguais”. Na grupalidade existem outras orientações, tais como “somos todos igualmente livres”. Com efeito, foi desta maneira que o conceito de grupalidade se apresentou para mim no contexto do movimento feminista contemporâneo e, mais especificamente, da minha vivência na Marcha das Vadias de Curitiba. Nesse movimento, estive presente em todas as edições,

sendo que na terceira e quarta edição (2013 e 2014) participei da organização. E foi em contato com as/os militantes do ano de 2014 que observei pela primeira vez a relação de grupalidade.

O movimento tem seu início em 2011, denominado Slutwalk³, surge no Canadá e corresponde a uma (re)ação feminista. Mulheres em protesto saem às ruas em razão da fala proferida por um policial em uma palestra na Universidade de York sobre segurança e prevenção ao crime. Em seu discurso, o policial colocou a culpa dos ataques às mulheres em suas vestimentas. No mesmo ano, em várias partes do mundo, mulheres saíram às ruas ampliando o movimento: assim surgia também no Brasil a Marcha das Vadias.

As respostas contrárias ao movimento imediatamente apareceram, sobretudo, com relação ao uso da palavra “vadia”. Esse embate que ocorreu tanto por parte da sociedade machista quanto por outros grupos feministas compunha a reflexão das/dos participantes da própria Marcha. O grupo entendia que o caráter ofensivo da palavra era destinado às mulheres que exercem sua própria liberdade (como vestir roupas curtas) e, ainda, que toda mulher, em perspectiva social, carrega o eco de ser chamada de vadia só por ser mulher. Por isso, a Marcha, com a intenção de ressignificar a palavra e deslocá-la para um possível campo político, mantém o nome e identifica o movimento com a frase: “Se ser vadia é ser livre, somos todas vadias”. Além disso, o uso dessa denominação responde e provoca, já que:

Para a Marcha das Vadias, afirmar-se como Vadia parece ser uma forma de responder a uma sociedade que insiste em culpar, na forma da agressão verbal, as mulheres que exercem uma autonomia sobre seu próprio corpo. Exercer a autonomia sobre o corpo, no contexto da Marcha das Vadias, é exercitar novas formas de perceber e dar sentido ao corpo, tentando desprender-se dos estereótipos da ideia normativa do que significa ser mulher (ATHAYDE, 2015, p. 45).

Outro caráter da marcha que causou reação imediata consiste na maneira pela qual as mulheres se comportam no dia destinado à manifestação. As integrantes saem às ruas vestidas de vadias, exibem os seios e escrevem sobre os corpos palavras de ordem:

O impacto da reterritorialização da palavra Vadia, em conjunto com os corpos que marcham seminus e rabiscados com denúncias de violência contra a mulher, possibilita que a Marcha das Vadias possa ser pensada como um meio potente para

3 Em uma tradução livre, Slutwalk significa Caminhada das Vadias.

denunciar a violência contra a mulher. É nesse sentido, portanto, que a Marcha das Vadias tenta debater os discursos que tomam o corpo da mulher e suas experiências como objeto, ao culpar ou duvidar da experiência da vítima em crimes sexuais. Tal discurso tem como fim fazer com que a mulher tenha que se proteger para não sofrer violência, como por exemplo, usar uma roupa que não “provoque” agressões sexuais (ATHAYDE, 2015, p.48).

Apesar de o movimento ser vivenciado em várias cidades e ter algumas características em comum, os ideais variam de um lugar para outro. A Marcha das Vadias de Curitiba se denomina um movimento horizontal e tem a interseccionalidade como vertente:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p. 177).

A Marcha das Vadias de Curitiba tem a autonomia do corpo como pauta central. Isso inclui pensar questões que a luta por direitos das mulheres já vem elaborando e defendendo dentro do feminismo, como a violência contra a mulher e a legalização do aborto. Contudo, a Marcha das Vadias também se propõe pensar e defender a legalização da prostituição, com o protagonismo de prostitutas no que tange a tal problematização, bem como o combate ao racismo, com base na protagonização de negras e negros. Nesse sentido, o movimento entende os sujeitos da sigla LGBT (Lésbicas, gays, bissexuais e pessoas trans) não apenas como aliados, mas, sobretudo, como protagonistas do feminismo. A organização da Marcha em Curitiba, desde sua primeira edição, tem a preocupação de pensar as diversas identidades que compõem a manifestação na tentativa de criar um sujeito Vadia, para isso se utiliza de atos teatrais durante a manifestação. Os atos criados pela organização são momentos de pausa na caminhada, já previamente estabelecidos em alguns pontos da cidade, em que se enfatiza uma condição. Nesses momentos, um sujeito em destaque encena, fazendo uso da linguagem teatral, uma situação representando a identidade a qual pertence. A exemplo dessa prática: atos com temas como mulheres negras e pessoas trans, ou ainda atos sobre aborto e violência contra mulher.

No entanto, essa tentativa de criar um sujeito Vadia foge do controle no dia da manifestação, o que se observa são corpos, corpos que escapam a denominações.

A “marcha das vadias” vale-se de uma estratégia política inovadora ao ocupar e politizar as ruas, expondo os corpos nus (ou vestidos) a fim de veicular mensagens políticas de denúncia de todas as formas de violência de gênero. Distintamente dos movimentos identitários de minorias, que tendem a privilegiar os canais burocráticos da representação política institucionalizada em sua atuação, a “marcha das vadias” faz da rua o local da política e do próprio corpo o suporte vivo de veiculação de uma outra relação entre vida e política: uma política da vida escandalosa ou da vida como escândalo político (ATHAYDE; CESAR, 2013, grifo das autoras).

Sendo assim, neste artigo, apresento três trabalhos, selecionados entre outros da minha produção e datados entre 2014 e 2016, que dialogam com a minha vivência na Marcha das Vadias e com o conceito de grupalidade. Trata-se dos trabalhos *T-meretriz*, *Carta a uma senhorita em Paris* e *Marcha das vadias cwb 2015*. Cada trabalho pode ser visto como uma reação ao anterior, ou seja, eles estão vinculados em suas argumentações poéticas, em linguagem e também no que tange à concatenação do espaço e do tempo. São corpos-palavras, pois a estética rabiscada que possuem os corpos aqui apresentados carregam diálogos.

O primeiro trabalho, *T-meretriz* (2014), é um documentário em vídeo (2'32) composto por fotografias de seis travestis que trabalham com prostituição na cidade de Curitiba (PR). O vídeo é dividido em dois momentos, no primeiro as imagens retratam as fotografadas em um ambiente interno (fig.1), a saber, o pensionato no qual moravam; neste caso, o foco concerne aos reflexos de seus corpos nos espelhos, os quais eram encontrados em grande número pela casa. No segundo momento, o registro acontece nas ruas da cidade em pontos de prostituição (fig.2); nas imagens um olhar desfocado cria uma distância dos corpos fotografados que anteriormente era percebido pelos espelhos. Nos dois momentos, os recursos do espelho, do desfoque e do enquadramento causam a sensação de um olhar voyeur, como de quem tenta se aproximar.

Figura 1: Frames de *T-meretriz*.

Fonte: vídeo *T-meretriz* (2014)

Figura 2: Frames de *T-meretriz*.

Fonte: vídeo *T-meretriz* (2014)

Em princípio, podemos estabelecer uma relação deste processo com os trabalhos da artista Nan Goldin, o qual é considerado um registro de sua vida. Goldin ansiava guardar seus amigos em suas imagens. A artista americana fotografou por décadas sujeitos pertencentes a grupos marginalizados: homossexuais, travestis, prostitutas e dependentes químicos. Suas imagens têm um caráter de fotografia caseira, sem definições prévias, sem preparação de cenários ou maiores preocupações técnicas com as câmeras. Goldin fotografava relações íntimas, as/os fotografados eram seus amigos.

Assim, apesar de ter ficado conhecida por retratar algumas minorias, como aidéticos, travestis e *dragqueens*, o olhar de Nan Goldin sobre essas pessoas não deve ser encarado somente como uma postura militante, de denúncia. Não deve ser visto exclusivamente sob a sua dimensão macropolítica. É preciso identificar o que é mínimo dentro da obra de Nan, pensar a política de sua poética. E não esquecer, também, que era para os seus amigos que ela estava olhando. Não simplesmente para grupos excluídos e marginalizados (FILHO; VASCONCELOS, 2012, p. 233, grifo dos autores).

Em distinção a Goldin, eu não conhecia anteriormente as pessoas que fotografei em *T-meretriz* (2014), isto é, a relação foi sendo criada durante o processo das imagens. Contudo, eu já havia estabelecido, em um contexto militante, relação com outras travestis e transexuais que trabalham com prostituição, as quais estão ligadas a uma ONG da cidade de Curitiba. Em razão dessa aproximação, pensava que não iria ter problemas com discursos na ocasião do supracitado trabalho. No entanto, o trabalho causou para mim embates de protagonismo, já que o discurso das fotografadas era em alguns pontos divergentes de tudo o que eu já havia escutado. Em certa medida, até a nomenclatura a ser usada para o vídeo se tornou uma escolha difícil, o processo de contar aquelas histórias parecia impossível, pois tudo, ao passar pela palavra dita por mim, parecia irreal. Eu não podia correr riscos de criminalizar a prostituição ou de gerar qualquer forma de preconceito, minha intenção era justamente o contrário, era dar visibilidade a questões que não me pertenciam: quem teria que falar eram elas. Algumas tentativas de entrevistas, de transcrição ou mesmo do uso de áudios integrais foram frustrantes, limitavam aquela vivência. Por fim, decidi não falar com palavras. Portanto, *T-meretriz* é um registro de imagens que contam histórias a partir do meu olhar fotográfico: o áudio no vídeo é ambiente, acrescento ao final uma fotografia do meu reflexo em uma janela interna do pensionato onde fotografei com o intuito de reforçar que as imagens são um recorte que passaram por mim, ou seja, fotografei o que vi.

Os embates causados por *T-meretriz* (2014) levaram à produção do autorretrato *Carta a uma senhorita em Paris* (2014/2015). Para refletir sobre este trabalho, escolhi dois conceitos: performance e performatividade, empregados neste contexto sendo o primeiro no campo da arte e o segundo no feminismo.

O corpo é o principal meio de expressão e, por isso, sua relação se dá de forma quase intrínseca à arte da performance. Na *body art* é onde encontramos as intervenções artísticas realizadas sobre o corpo de forma mais violenta: tatuagens, ferimentos, escarificações etc. Também, na *body art*, podemos considerar as manifestações e os gestos menos agressivos (e, nem por isso, menos intensos), em que o corpo serve de suporte para rituais não associados à dor e à tortura, sendo o “travestimento”, por exemplo, um tipo de *body art* que se concretiza enquanto uma simples inversão de códigos relacionados aos gêneros impressos sobre o corpo de um indivíduo (FREY, 2013, p. 2).

Por outro lado, o conceito de performatividade foi desenvolvido pela filósofa Judith Butler. Segundo Guacira Lopes Louro (2004), para Butler os sujeitos são produzidos no instante da nomeação e, nesse sentido, a linguagem não é uma descrição ou constatação da realidade, mas sim a sua própria construção, isto é, constrói-se aquilo que se nomeia. A performatividade produz os sujeitos e seus corpos. O conceito de gênero enquanto performativo é dado como verbo, ou seja, é ação que repete os atos, os gestos e os signos. O gênero, assim como o sexo e a sexualidade, também estão subsumidos à norma e à normalidade, ou melhor, a padrões impostos e adaptados pela ou na sociedade:

As normas regulatórias voltam-se para os corpos para indicar-lhes limites de sanidade, de legitimidade, de moralidade ou de coerência. Daí porque aqueles que escapam ou atravessam esses limites ficam marcados como corpos – e sujeitos – ilegítimos, imorais ou patológicos (LOURO, 2004, p. 84)

No entanto, como nos explica Butler, são essas mesmas normas que estabelecem sujeitos que delas desviam e, ao mesmo tempo, abrindo a possibilidade da subversão dos padrões existentes, pois “o sujeito não é *determinado* pelas regras por meio das quais é gerado porque a significação *não é um ato fundante, mas sim um processo regulatório de repetição* que esconde a si mesmo e reforça as suas próprias regras precisamente através da produção de efeitos de substancialização” (BUTLER, 2002, p.185, tradução nossa)⁴.

Sendo assim, no sentido contrário à normatização de identidades, a teoria *queer* sugere mais do que uma posição de sujeitos: sugere um movimento, um trânsito, uma ambiguidade, um não-lugar, um estar-entre. *Queer* corresponde ao sentido anárquico da grupalidade, ou seja, condiz a um constante fluxo de resistência atrelado às vivências do cotidiano:

A compreensão da resistência como intrínseca e não externa às relações de poder; uma resistência entranhada no tecido social, no cotidiano, no banal combina com o *queer*. A insubordinação, o não-acomodamento, a recusa ao ajustamento são algumas de múltiplas formas que a resistência pode assumir. A paródia e o campo, expressões de ironia e de uma estética distintas, podem representar, na pós-modernidade, um modo de resistir; podem se constituir em uma forma especial de crítica – aquela que se faz *de dentro* ou *por dentro* (LOURO, 2009, p.137, grifo da autora).

4 “The subject is not *determined* by rules through which it is generated because signification is *not a founding act, but rather a regulated process of repetition* that both conceals itself and enforces its rules precisely through the production of substantializing effects” (BUTLER, 2002, p.185).

Pensar a resistência intrínseca ao sujeito é ter consciência de que esse movimento não acontece só por meio de manifestações de grupo. Em outras palavras, é entender que se trata de uma ação cotidiana e pessoal. O pessoal é político conforme advoga a pesquisadora americana Amélia Jones e, portanto, na arte da performance, o entrecruzamento entre o pessoal e o político emerge no corpo:

Com efeito, a frase “o pessoal é político” pode ser vista como uma capitulação verbal do reconhecimento, por parte das artistas feministas, de que toda a experiência corporal carrega um inescapável aspecto social e de que todo o engajamento político tem um inevitável componente corporal. Neste sentido, pode-se dizer que quase todos os artistas do corpo estabelecem o pessoal através do político - seja consciente e progressivamente ou não. Por definição, a performance do corpo do artista como obra de arte produz este corpo/si como um meio de comunicação pública. Entretanto, alguns artistas, principalmente mulheres e artistas negros, tendem a ser mais “pessoais” ou até mesmo mais confessionais do que outros (JONES, 2000, p.15, grifo da autora, tradução nossa)⁵.

Performance e performatividade são dois conceitos explorados no trabalho *Carta a uma senhorita em Paris* (2014/2015) que enfatiza o ato performático: performance como linguagem⁶ e performatividade⁷ na qual meu corpo é produzido.

Carta a uma senhorita em Paris (2014/2015) é uma videoinstalação composta por três telas dispostas em paralelo, sendo duas projeções nas extremidades e uma tela de TV com a superfície quebrada ao centro. Cada projeção corresponde a um vídeo e, em função da disposição dos dois projetores, as duas imagens se chocam e se somam ao serem refletidas pelo vidro (tela de TV) que está no centro da sala. Cada vídeo possui um tempo, o que faz com que as imagens sejam sempre distintas.

5 In fact the phrase ‘the personal is political’ can be seen as a verbal rendition of the recognition by feminist artists that all bodily experience carries an inescapably social aspect, and that all political engagement has an unavoidably bodily component. In this sense, almost any body artist can be said to enact the personal as political —whether consciously and progressively or not. By definition, the performance of the artist’s body as artwork produces this body/self as a means of public communication. Some artists, however, primarily women and artists of colour, have tended to be more ‘personal’, even more confessional, than others (JONES, 2000, p.15).

6 A performance como linguagem é, assim como a pintura ou a escultura, uma categoria das artes visuais. Em sua historicidade, a performance incorporou nas artes visuais alguns aspectos de outras linguagens artísticas como a dança e o teatro. A linguagem que na contemporaneidade pode assumir diferentes formatos (fotografia, vídeo, texto) tem o discurso do corpo em sua essência. Para compreender melhor a historicidade e conceituação de performance como linguagem artística, ver: GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013

7 Para compreender melhor a noção de performatividade em Judith Butler, ver BUTLER, 2002, pp.163-180.

O primeiro vídeo é o registro acelerado do ato performático em que escrevo sobre meu corpo o texto do conto do escritor argentino Julio Cortázar e que dá nome ao trabalho. No conto que pertence ao campo da literatura fantástica hispano-americana, a personagem expele pela boca pequenos coelhos. Em uma interpretação pessoal, dei sentido aos coelhos como sendo sensações, crises de ansiedade, insônia, náuseas. Essas sensações eram causadas por meios externos ao corpo, mas que refletiam fisicamente.

No segundo vídeo que integra a videoinstalação, escrevo sobre o meu corpo o conto, no entanto, o tempo é referente ao real. Assim, substituí os coelhos por gatos, animais com os quais tenho uma relação de afeto e alergia. Os gatos aparecem junto ao meu corpo, andando pelo ambiente e, por vezes, encobrendo a câmera. Na tela que ocupa o centro da videoinstalação está a única imagem que permanece estática e contém uma frase retirada do conto, qual seja: “ainda preso a si pelo próprio ato, pela aura inefável de sua proximidade incertamente quebrada” (CORTÁZAR, 2013).

Durante a mostra em que a videoinstalação (ver fig. 3) foi apresentada, o local era uma sala pequena e escura. Assim, entrar nessa sala era como se aproximar e quase adentrar no próprio vídeo; como não havia espaço para além do trabalho, quem imergia nesse ambiente automaticamente estava entre as imagens. Nesse ambiente, o som, o tempo frenético e o real dos vídeos contribuíram para intensificar o caráter sufocante. Principalmente para mim e em relação aos gatos, esses elementos que combinam imagens e ambiente dão vazão às possíveis interpretações das sensações, conforme foram propostas pela poética do trabalho.

Figura 3: videoinstalação *Carta a uma senhorita em Paris* (2014/2015) apresentada na 2.^a edição do CUBIC - Circuito Universitário da Bienal Internacional de Curitiba, 2015



Fonte: acervo pessoal da artista

Para pensar o corpo de artista em relação a um outro corpo ou a um corpo outro, surgiram duas questões em *Carta a uma senhorita em Paris* (2014/2015): a primeira está relacionada ao gato e a segunda se vincula à ação de escrever que denomino de corpo-palavra.

No filme *Fuses* (1965), a artista americana Carolee Schneemann mostra a sexualidade feminina de maneira pouco explorada anteriormente na produção cinematográfica do período. Esse filme apresenta o ato sexual entre James Tenny (primeiro marido de Schneemann) e a própria artista através do retrato de uma relação de igualdade. O ponto de vista da câmera é direcionado pelo olhar de Kitch, o gato de Schneemann. Assim, o animal observa o casal e, em alguns momentos, aparece no ambiente sem se importar com o ato. As cenas representam um olhar *voyeur*, observador impassível, livre de moralidade, sem pudores ou medos. A captura das imagens revelam aquilo que o gato Kitch observaria nessa situação, é como se a câmera estivesse sendo manuseada pelo animal, recurso que obviamente foi usado pela artista na tentativa de explorar o animalismo como performance e ato político, assim como nos explica Goodeve, para quem:

[...] hoje, pós-Haraway, pós-Derrida, pós-Temple Grandin e na era dos estudos animais, nós damos crédito a Kitch como uma figura envolvida na subjetividade do filme ou, ao menos, na experiência sensual do filme de uma maneira que era anteriormente impensável. Kitch não como gato ou como humano, mas como decisões formais que dão o efeito de Kitch enquanto presença autoral ou enquanto posição do sujeito (câmera balançando, câmera levada para a cama, tiro da janela), significando uma coprodução de uma espécie formada em conjunto (com/figurada) que não corresponde apenas a Schneemann (a qual está, naturalmente, segurando a Bolex) ou a Kitch, mas a um olho-corpo metafórico relativo ao animal humano fundido ao animal companheiro⁸ (GOODEVE, 2015, grifo do autor, tradução nossa).

A relação dos humanos com os animais domésticos é profundamente analisada por Donna Haraway (2011). Na via de uma filosofia pós-identitária, Haraway, assim como Butler e a teoria *queer*, entende que os sujeitos e os objetos imbricados em todas as relações que compõem a realidade histórica e cultural do nosso mundo não são pré-constituídos.

⁸ But today, post-Haraway, post-Derrida, post-Temple Grandin, and in the era of animal studies, we give credence to Kitch as a figure involved in the subjectivity of the film, or at least in the sensuous experience of the film, in a way that was previously unthinkable. Not Kitch as cat, or Kitch as human, but formal decisions which give the effect of Kitch as authorial presence or subject position (camera swinging, camera taken into the bed, shot from windowsill), signifying a coproduction of a coshaped species that is neither just Schneemann's (who is of course holding the Bolex) or Kitch's, but a metaphorical eye-body of human animal fused with companion animal (GOODEVE, 2015).

Nesse sentido, Haraway desmantela a hierarquização entre o homem e o animal, a qual fora histórica e filosoficamente fundamentada no binarismo que separa o sujeito substância dotado de razão e o objeto animal dotado de sensação ou impulso natural.

Quando mesclamos Haraway a Butler, somos capazes de entrever que esse mesmo binarismo incide sobre a diferença entre o masculino e o feminino, já que o sujeito substância parece possuir um gênero muito bem delimitado pelos padrões que criam e regem nossa cultura, ou seja, o sujeito substância é o homem masculino dotado de razão, ao passo que o objeto atinente às trocas patriarcais, a saber, a mulher feminina (esposa, mãe e filha), corresponde a este objeto animado que não é dotado de razão, mas sim de uma sensação instintiva que naturaliza a sua devoção incondicional ao homem que lhe governa, seja ele o marido, o filho ou o pai. A partir da subversão e da performatividade, Butler despontencializa esse humanismo demasiadamente machista; mais precisamente, assim como nos explica Richard Iveson, ou seja para Butler, “o ser humano não sendo nem substância nem espécie, não é mais que o *efeito* agregado do poder reprodutivo regulador” (IVESON, 2016, p.90 tradução nossa)⁹.

Ademais, Haraway desmitifica a natureza hierárquica e dominadora atinente ao binarismo humano/animal quando nos mostra que os animais são domesticados pelas pessoas, mas estas também são domesticadas pelos animais. De acordo com Haraway, os animais aceitaram estabelecer uma série de conexões com as pessoas, adaptando-se a viver e coevoluir junto delas. Haraway afirma que se um humano tem um animal, esse animal tem um humano. Trata-se de um processo de coevolução ou codomesticação que desconstrói a hierarquia e revela a possibilidade da criação de um elo afetivo entre pessoas e animais sob a chave da grupalidade, já que dessa maneira tanto o animal quanto o homem experienciam a liberdade através da elaboração de uma coexistência na qual sensações e afetos são reciprocamente compartilhados:

Estamos no meio de existências conectadas, múltiplos seres em relacionamento, aqui um animal, ali uma criança doente, uma aldeia, rebanhos, laboratórios, bairros numa cidade, indústrias e economias, ecologias que ligam naturezas e culturas sem fim. É uma tapeçaria de ser/devir compartilhada e que se ramifica entre criaturas (inclusive humanas) na qual viver bem, desabrochar e ser “educado” (político,

9 “[...] el ser humano, no siendo ni sustancia ni especie, no es más que el *efecto* agregado del poder reproductivo regulador” (IVESON, 2016, p.90).

ético, corretamente relacionado) significa permanecer dentro de uma materialidade semiótica compartilhada, que inclui o sofrimento inerente em relacionamentos instrumentais ontologicamente múltiplos e desiguais (HARAWAY, p.31, 2011).

Diferente da relação de Scheemann e seu gato Kitch, conforme retratados no filme *Fuses* (1965), na videoinstalação *Carta a uma senhorita em Paris* (2014/2015), os gatos que aparecem nas imagens não eram meus, embora eu tivesse uma relação de afeto bastante íntima com esses animais. A filmagem do vídeo em que os gatos aparecem foi realizada em um ambiente ao qual os animais estavam habituados. Eu estava junto a esses animais na medida em que disposta à troca, ou seja, estava junto deles em virtude deste feixe *queer e animalista* que nos aproxima, já que neste entrecruzamento coafetuoso na casa que lhes pertencia podíamos viver a subversão de um certo humanismo machista que embrenha o corpo da sociedade com a qual compartilhamos este tempo e espaço. Por isso, nos gatos me interessavam seus hábitos libertinos ou libertários. Eles são metonimicamente usados como a linguagem que expressa o incômodo representado no vídeo. Ao contrário de Kitch que seria o responsável pela filmagem segundo a proposta encetada por Scheemann, os gatos neste vídeo ocupam e se apropriam completamente do ambiente de modo a encobrir a câmera.

Em comparação ao filme *Fuses* (1968), pode-se destacar o protagonismo do animal. Os gatos são tão importantes para o desenvolvimento dos vídeos quanto o próprio corpo de artista. Foi a partir da referência aos gatos que tive o primeiro contato com o conceito humano-animal defendido por Haraway e, nessa direção, comecei a refletir sobre a maneira pela qual animais humanos e animais não-humanos podem criar grupalidades e, assim, ensejar resistências.

Além disso, em *Carta a uma senhorita em Paris* (2014/2015), escrevo em meu corpo palavras de um texto literário. A palavra está diretamente ligada ao corpo. O corpo é sempre socialmente nomeado, pelo gênero, pelo sexo e pela cultura. Quando nascemos geramos expectativas normalizantes, já que os discursos impostos ditam os nossos destinos sociais: “Não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através dos signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias” (LOURO, 2004, p. 84). Contudo, do mesmo modo que o

corpo pode ser docilizado e disciplinado, ele também pode insurgir e se revoltar e, portanto, se tornar performaticamente revolucionário: escrever no próprio corpo é uma maneira de conhecer a si próprio, mas também de subverter estas verdades e saberes que incidem no si. Os dois ritmos de tempo empregados neste trabalho mostram uma escrita frenética que anseia por percorrer o corpo e uma escrita calma que conecta o corpo a ele mesmo. O ato de escrever fica evidente e o conto continua indecifrável, já que em muitos momentos a compreensão foi dificultada pela falta de foco, pelos gatos, pela luz, pelo tempo e, também, pela própria letra manuscrita.

O trabalho *Woman of Allah* (1993), da artista Shirin Neshat, pode contribuir para esta reflexão. Mesmo sem conhecer a língua dos textos é possível compreender a poética de Neshat. Mulher iraniana forçada ao exílio, sua obra está diretamente ligada a suas origens e condições. Em seu trabalho, a artista busca a si mesma. *Women of Allah* é uma série de fotografias em preto e branco em que a artista retrata o corpo junto a objetos com forte simbologia. Na superfície das imagens, a artista escreve poemas que são a voz das imagens e que marcam o corpo com a quebra do silêncio de tal modo que as palavras estão vinculadas ao que as mulheres não estão autorizadas a falar. Nesse sentido, Em *Carta a uma senhorita em Paris*, adoto a literatura, um conto que escolhi para ser meu/eu. Não podemos escapar dos discursos que o corpo carrega e por isso proponho uma tentativa de ter autonomia sobre um corpo-palavra. A palavra passa a pertencer ao corpo em um novo sentido. Apropriar-se do vocabulário que não carrega estereótipos de identidade pode ser uma maneira de resistir aos conceitos impostos pela norma. Uma resistência intrínseca que não necessita de legibilidade, ao contrário, quer subverter a linguagem.

Já no documentário autorretrato *Marcha das vadias cwb 2015* (2015/2016), faço uso das experiências adquiridas nos dois trabalhos anteriores na tentativa de produzir o documental sem os desconfortáveis embates de protagonismo. O vídeo (5'4) mostra um registro da manifestação da Marcha das Vadias no ano de 2015, o enquadramento é fechado nas palavras escritas nos corpos das manifestantes (fig.4). Como autorretrato insiro imagens do meu corpo nas quais escrevo palavras que aparecem na Marcha, mas que também se referem às minhas condições, ao passo que, simultaneamente, o registro

da manifestação é projetado sobre o meu corpo (fig.5). Uma legenda amarela repete os escritos marcados nos corpos, é uma leitura silenciosa que enfatiza a palavra como imagem e, ao mesmo tempo, reforça a palavra até a sua exaustão.

Figura 4: Frames de Marcha das vadias cwb 2015.



Fonte: vídeo *Marcha das vadias cwb 2015* (2015/2016)

Figura 5: Frames de Marcha das vadias cwb 2015



Fonte: vídeo *Marcha das vadias cwb 2015* (2015/2016)

Marcha das vadias cwb 2015 se distancia de *Carta a uma senhoria em Paris* ao fazer uso de palavras que sugerem identidades. Ainda que tenha sido produzido no momento seguinte, as reflexões de *Carta a uma senhorita em Paris* só se estabeleceram posteriormente a sua execução. Os três trabalhos sugerem corpos que, como mencionado antes, carregam discursos, alguns impostos outros desejados. Corpos que anseiam pela própria autonomia, corpos que transgridem as normas de gênero e sexualidade, corpos que pertencem ao não-lugar, ao estar-entre, corpos que resistem na própria existência, por vezes corpos feministas, corpos vadia, corpos queers, corpos animais, corpos performáticos.

Quando insiro a minha produção nesse contexto, defendo que meus trabalhos artísticos apresentam relação direta com a luta de corpos em resistência e que esses só foram possíveis pela minha aproximação com os diferentes modos de viver e de pensar

que constituem outros corpos, sejam eles humanos ou animais. Os ideais que permeiam esses corpos só foram percebidos por uma relação de empatia e se mantiveram através do complexo jogo entre amizade e política, já que a partir da amizade pude perceber estes corpos, meus e seus, e que não se comportam como resistência somente quando unidos na militância, estes corpos são cotidianamente insurrecionários.

Em *T-meretriz* conto histórias e entrego o meu mais significativo silêncio, em *Carta a uma senhorita em Paris* me faço em literatura e em *Marcha das vadias cwb 2015* retorno às identidades plurais que configuram e desfiguram o feminismo e a feminilidade. A palavra como nomenclatura foi mantida porque corresponde diretamente a minha vivência no movimento feminista; a grupalidade neste contexto poético foi ativismo e virou reflexão artística, um processo de conhecer a si e ao outro, seja o outro humano ou animal, em um trânsito contínuo de transfiguração de si mesmo. Por fim, minha poética não poderia não falar de feminismo: da arte à política ou da política à arte, não estou interessada em traçar o início deste caminho, mas apenas em me embrenhar neste jogo performático que permite que meu corpo se transforme e transite entre o documentário de si mesmo e o autorretrato que não é meu.

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, Thayz Conceição Cunha de. **A marcha das vadias e a escola**. Feminismo, corpo e (bio)política. 2015. 171 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2015. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/38362/R%20-%20D%20-%20THAYZ%20CONCEICAO%20CUNHA%20DE%20ATHAYDE.pdf?sequence=3&isAllowed=y>>. Acesso em: out. de 2017.

ATHAYDE, Thayz Conceição Cunha de; CESAR, Maria Rita de Assis. Por um feminismo 'vadio' e outras considerações contemporâneas. **Labrys**. Jul/dez, 2013. Disponível em: <http://www.labrys.net.br/labrys24/libre/maria%20rita.htm#_ftn2>. Acesso em: out. de 2017.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista de Estudos Feministas**, ano 10, p. 171-188, jan./jun. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>> Acesso em: out. de 2017

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: feminism and subversion of identity**. London: Taylor & Francis e-Library, 2002.

FILHO, Osmar Gonçalves dos Reis; VASCONCELOS, Larissa Souza. Da porta para dentro: Nan Goldin, Cia de Foto e as poéticas da intimidade na fotografia contemporânea. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 229-245, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/26862/21116>>. Acesso em: out. de 2017.

FREY, Tales. Diálogos com Amelia Jones: Avaliações sobre Identidade, 'Body Art' e Documentação de Ações Performativas. **eRevista Performatus**, c, ano 1, n. 5, jul. 2013. ISSN: 2316-8102.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOODEVE, Thyrza Nichols. "The cat is my médium": Notes on the Writing and Art of Carolee Schneemann. **Art Journal Open**, jul. 2015. Disponível em: <<http://artjournal.collegeart.org/?p=6381#fn-6381-13>> Acesso em: out de 2016.

HARAWAY, Donna. A partilha do sofrimento: relações instrumentais entre animais de laboratório e sua gente. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 17, n. 35, p. 27-64, jan./jun. 2011.

IVESON, Richard. Escenas domésticas y la especie en disputa: sobre Judith Butler y los outros animales. **Revista Latinoamericana de Estudos Críticos Animales**, Buenos Aires, ano 3, n. 2, p. 85-110, dez. 2016.

JONES, Amelia. Survey: Body, splits. In: JONES, Amelia; WARR, Tracey (orgs.). **The Artist's Body**. Londres: Phaidon, 2000. p. 17 - 47.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

_____. Foucault e os estudos queer. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Para uma vida não fascista**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 135-142.

STEPHAN, Cassiana Lopes. **Michel Foucault e Pierre Hadot**: um diálogo contemporâneo sobre a concepção estoica do si mesmo. 2015. 180 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/41866/R%20-%20D%20-%20CASSIANA%20LOPES%20STEPHAN.pdf?sequence=1>>. Acesso em: out. de 2017.