

TESTAMENTO VAGINAL DEIXADO POR LILITH: CORPO, PERFORMANCE & HISTÓRIA A PARTIR DA OBRA FEMINISTA DE CAROLEE SCHNEEMANN

VAGINAL TESTAMENT LEFT BY LILITH: BODY, ART & HISTORY FROM CAROLEE SCHNEEMANN'S FEMINIST PERFORMANCES

Robson Pereira da Silva¹

Av. João Naves de Ávila, 2121 - Bloco H - Sala(s) 1H42 - Bairro Santa Mônica Campus Santa Mônica Uberlândia-MG - CEP 38400-902
E-mail: robson_madonna@hotmail.com

Aguinaldo Rodrigues Gomes²

Endereço Profissional: Praça Nossa Senhora Imaculada Conceição, 163 – Centro – Aquidauana/MS
E-mail: aguinaldorod@gmail.com

Resumo: O presente artigo objetiva compreender a ambiência contextual e sensível da segunda metade do século XX, sobretudo a partir da década de 1960, na viabilização da percepção do corpo como objeto de arte em seu “desenvolvimento de qualidades expressivas” (CARLSON, 2010, p. 115). Essa perspectiva será analisada por meio da performance artística *Interior scroll* [Pergaminho interior, 1975], da performer feminista Carolee Schneemann, em que é possível perceber as alterações que esse novo paradigma, a performance, oportunizou na história da arte – a hibridação de mídias, suportes e linguagens referentes à prática artística, em um processo de intersecção do corpo como produtor de visualidades, em que se pode substancialmente investigar uma “partilha do sensível” que infere no próprio campo da arte, dialogicamente interligando estética e política, visando, nesse caso, investigar a relação entre as corporeidades da mulher e as mídias, a tecnologia e as tendências comunicacionais e suas respectivas opressões. Outrossim,

Abstract: This article aims to understand the contextual and sensitive ambience of the second half of the twentieth century, especially from the 1960s, in making the perception of the body as an art object viable in its “development of expressive qualities” (CARLSON, 2010, p. 115). This perspective will be analyzed through the artistic performance *Interior scroll* [Pergaminho interior, 1975], by feminist performer Carolee Schneemann, in which it is possible to perceive the changes that this new paradigm, the performance, made possible in the history of art - the hybridization of media, supports and languages related to artistic practice, in a process of intersection of the body as a producer of visualities, in which it is possible to substantially investigate a “sharing of the sensible” that infers in the field of art itself, dialogically linking aesthetics and politics, aiming, in this case, to investigate the relationship between the corporealities of women and the media, technology and communication trends and their respective oppressions. Furthermore, we understand

¹ Doutor em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás (Mestrado). Licenciado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso. Membro do Laboratório de Estudos em Diferenças & Linguagens - LEDLin/ UFMS e do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC/UFU). Membro associado da Rede de Pesquisa em História e Cultura no Mundo Contemporâneo. Tendo experiência na área de História, com ênfase em História Cultural e Ensino de História. Autor do Livro *Ney Matogrosso... para além do bustiê*: performances da contraviolência na obra Bandido (1976-1977).

² Possui graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia (1997), mestrado em Educação pela Universidade Federal de Uberlândia (2000) e doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2015). Atualmente é voluntário do CONSELHO MUNICIPAL DE CULTURA E DO PATRIMÔNIO CULTURAL, docente do corpo permanente - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS, docente do corpo permanente - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO RONDONÓPOLIS, docente da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Tem experiência na área de História atuando principalmente nos seguintes temas: História e Ditadura, Educação e Comunismo, Gênero e Sexualidade, Estudos Culturais.

compreendemos os trabalhos de Schneemann como um ato de dessacralização do feminino sob as lentes e sonoridades produzidas com e pelo corpo, sendo ele suporte e meio. Suas performances são como um ato de quebra dos valores convencionais das relações entre arte e sociedade, sobretudo na própria história da arte e do feminismo naquele contexto contracultural, na medida em que, a partir de seu flerte com o grotesco, inverte a dialética de objetificação do corpo feminino inerente ao olhar masculino ao longo da história ocidental.

Palavras-chave: Performance. Carolee Schneemann. Imagem.

Schneemann's works as an act of desecration of the feminine under the lens and sounds produced with and by the body, being support and medium. His performances are like an act of breaking the conventional values of the relations between art and society, especially in the very history of art and feminism in that countercultural context, insofar as, from his flirtation with the grotesque, he inverts the dialectic of objectification of the female body inherent in the male gaze throughout Western history

Keywords: Performance. Carolee Schneemann. Image.

Os homens podem utilizar mulheres maravilhosas e sexy como objetos neutros ou superfícies, mas quando as mulheres utilizam seus próprios rostos e corpos, são imediatamente acusadas de narcisismo.
(Lucy R. Lippard)

Deixem os padres tremarem, vamos lhes mostrar nossos "sextos" (trocadilho de "sexos" e "textos").
(Cixous)

*(não aceito conselhos
de homens que só falam
consigo mesmos)
PRESTE ATENÇÃO À LINGUAGEM
CINEMATOGRAFICA CRÍTICA E PRÁTICA
ELA SÓ EXISTE PARA E EM
UM GÊNERO SEXUAL
mesmo que você seja mais velho do que eu
é um monstro que eu pari
você se esgueirou para longe
dos excessos e da vitalidade
da década de 60...
ele disse que você pode fazer como eu faço*
(Carolee Schneemann)

A histórica violação do corpo feminino na arte ocidental

Ao longo da história ocidental inúmeras imagéticas sobre os corpos femininos foram produzidas, especialmente pela retina do olhar masculino, que, num ato invasivo e profanador, acabou por objetificar o corpo feminino, transformando-o num instrumento de

deleite, de fruição coletiva. Se percorrermos a vertente tradicional da história da arte ³ ocidental, sobretudo a partir do Renascimento, perceberemos que o nu feminino foi o objeto do olhar desses homens/artistas e, muitas vezes, as mulheres enquanto artistas foram elididas. Cabe salientar que, anteriormente, o nu feminino não era a principal forma de representação do corpo feminino, apesar de comum, pois na Grécia antiga havia tanto nus femininos quanto masculinos, uma espécie de “equidade” na beleza e na nudez. É recorrente, sobretudo, nas obras renascentistas a superlativação dos atributos femininos ligados à sua condição subalternizada na hierarquia social. A ideia de maternidade e o tratamento da vagina como um espaço arquitetônico de reprodução são uma constante nessas produções visuais que comunicam sentidos e constroem lugares cristalizados e de hierarquização sobre a mulher na sociedade. Nestes termos, para John Berger (1999) há um conjunto de pinturas europeias cujo tema principal é sempre a mulher, em que o critério que as classifica como “coadjuvante” é a nudez.

Na maioria das pinturas a óleo europeias do nu, o protagonista principal nunca é pintado. Ele é o espectador diante do quadro e presume-se que seja um homem. Tudo é a ele dirigido. Tudo deve parecer como sendo o resultado dele estar ali. É para ele que as figuras assumiram a sua nudez. Porém ele é, por definição, um estranho – vestindo ainda suas roupas.⁴

Assim, o corpo feminino representado nessas obras não está despido como ele é, mas nu e visto na perspectiva de determinado espectador. Para Berger há critérios e convenções que levaram a ver e julgar as mulheres como visões e modelos a serem seguidos a partir de parâmetros da construção imagética masculina. Esse crítico marxista inglês, falecido em 2017, teve uma atuação importante na análise das representações femininas nas artes visuais. Em *Modos de ver* (1999), intenta integrar a teoria feminista ao marxismo, demonstrando que historicamente a mulher é mantida pelos homens dentro de um espaço previamente designado. Por conseguinte, a aceitação desse lugar ocorre a partir de um escrutínio constante do olhar masculino e de uma ética disciplinadora introjetada na mulher. Nessa perspectiva, o autor aponta para o processo de objetificação e fiscalização da imagem da mulher:

³ Consideramos, por meio das provocações de Jo Anna Isaak (1996), que a história da arte, em sua capacidade discursiva, é capaz de realizar a ativação da produção de arte que, por sua vez, produz imagens sociais, e que se torna constitutiva de um certo tipo de conhecimento e consciência principalmente no que diz respeito às mulheres, a partir da racionalização do patriarcado como um dos reguladores do cogito. Cf.: ISAAK, Jo Anna. *Feminism and contemporary art: the revolutionary power of women's laughter*. Londres: Psychology Press, 1996.

⁴ BERGER, John. *Modos de ver: arte e comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 56.

Isso poderia ser simplificado dizendo-se assim: “Os homens atuam e as mulheres aparecem.” Os homens olham as mulheres. As mulheres veem-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas sim ainda a relação das mulheres entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo ela vira um objeto – e mais particularmente um objeto da visão: um panorama.⁵

A primeira mulher a ser representada nesses termos, segundo o crítico supracitado, foi Eva, que teve seu corpo tratado como um ícone entre a pureza e o pecado, sendo ela, na tradição cristã, a responsável por corporificar a maldade a partir de alguns binômios, como prazer e culpa, reprodução e dor, desejo e interdição, castigo e domínio. A título de exemplo, recorremos à pintura *Adão e Eva*, de Hans Baldung Grien, artista alemão discípulo de Dürer, produzida em 1531, que simboliza, segundo Bayona e Sawczuk (2009), a negatividade do corpo feminino, posto como ambíguo e erótico.



Figura 1: *Adam et Eve*, Hans Baldung Grien, 1531, (óleo sobre painel, 148 x 67 cm).
Fonte: Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Em *Adão e Eva*, notamos uma ligação entre o tom macabro e erótico a partir do jogo de claro e escuro disposto nos planos da obra, assim constituídos: no primeiro, o escuro se apresenta destacando a árvore na qual Eva repousa sua mão e a cobra que está à sua espreita; no segundo, encontra-se a imagem clara de Eva, que possui um olhar disperso no horizonte, como sujeito intermediário dos jogos eróticos e subjugada pelas artimanhas da serpente e

⁵ Ibid. p. 48.

de Adão, que, por sua vez, encontra-se no terceiro plano, tendo seu corpo tonalizado na cor “amarelo sujo”, em contraste com o branco acinzentado que torna o corpo de Eva pálido. O olhar de Adão expressa a perversão a partir da curvatura das sobrancelhas e dos cabelos, o que lhe confere um aspecto dionisíaco, quiçá demoníaco, que flerta com espectador do quadro, olhando-o diretamente. Por fim, no quarto plano encontra-se o fundo preto e cinza, que reafirma o caráter macabro da imagem.

A partir dessas disposições da imagem, notamos a influência do maneirismo, a partir da personalidade das personagens garantidas pelo ecletismo e o jogo de cores gritantes e opacas. Ademais, Adão segura o seio de Eva com sua mão direita, enquanto a esquerda segura o seu quadril, ao passo que ela apresenta um olhar reticente e, ao mesmo tempo, um sorriso de tentação pelo desejo, o que não significa sua anuência com o ato de Adão – este, sim, expressa claramente no olhar um tom lascivo e demoníaco.

A questão emblemática da referida imagem, sendo o que nos interessa aqui discutir, é pensar que na narrativa imagética novamente vemos a dialética da nudez, em que o sexo de Adão é protegido pela solidez do corpo pálido de Eva, que, por sua vez, tem sua vagina desnuda pela transparência de véu diáfano que cinicamente pretende escondê-la, mas a exhibe como um troféu para o espectador, que estabelece um pacto com Adão por meio do olhar, inserindo-se na longa trajetória da história da arte influenciada pela tradição cristã. Tal objetificação é perspectivada pelo semblante reticente de Eva frente à certeza do olhar de Adão, que compactua com a serpente e com o espectador. Na tradição judaico-cristã o desfecho dessa trama é conhecido: Eva sairá como vilã, sendo assim culpabilizada por introduzir o pecado no mundo ao despertar em Adão o desejo pelo reconhecimento da nudez, rememorando a figura e a trajetória de Lilith, sua primeira mulher, que foi expulsa do paraíso em função de seus desejos eróticos e pela tentativa de subversão do papel feminino no jogo dos corpos.

As interpretações feministas acerca dessa imagem, a exemplo das autoras Bayona e Sawczuk (2009), coadunam com essa análise:

[...] esse Adão estaria próximo da imagem do Diabo, personificando o prazer sexual. Nessa pintura Eva se aproxima das bruxas que, por meio de seus encantos e beleza, dominam as vontades dos homens e os submetem, levando-os à perdição.⁶

⁶ BAYONA, Yobenj Aucardo; SAWCZUK, Susana Inés González. Bruxas e índias filhas de Saturno: arte, bruxaria e canibalismo. *Revista Estudos Feministas*, v. 17, n. 2, 2009, p. 512.

As reflexões trazidas acima permitem inferir que há na tradição cristã e nas pinturas renascentistas a construção de uma subordinação feminina, a partir do texto bíblico e da própria tradição imagética, que trazem constantemente narrativas e visualidades alusivas à relação entre a mulher, a serpente e o mal, que ratificaram o histórico domínio e a fiscalização sobre as mulheres na garantia do privilégio do poder masculino na sociedade. Nessa tradição, o homem é tomado como “agente fiscalizador de Deus na terra”⁷.

Cabe salientar que as imagens são espaços visuais de disputas de poder, portanto, não são nunca neutras. Essa problemática já foi tratada por Maria Eliza Linhares Borges⁸, quando questiona a ideia naturalizada de que as imagens servem apenas para ilustrar, traduzindo uma visão de que as relações entre o real e o simbólico são sempre consensuais. Suas problematizações críticas introduzem a questão: as imagens não poderiam expressar contradições, conflitos e até mesmo antagonismos? Por que considerar, sempre, as “informações” que nos chegam das linguagens iconográficas como meras confirmações da forma e do conteúdo do material textual? No cerne desse debate encontra-se a necessidade de pensar a imagem como um campo minado que pode permitir, ao mesmo tempo, construção de consensos por meio de uma tradição imposta por escolas imagéticas, e, por outro lado a desconstrução dessas leituras por meio da produção de ressignificações de seus sentidos, principalmente a partir de atos de performance.

A primeira personagem feminina da tradição religiosa judaico-cristã que recusa a lógica da dominação masculina foi Lilith, que não se submeteu sexualmente a Adão e acabou abandonando o paraíso para se ligar à natureza e aos demais seres vivos, tornando-se, portanto, uma personagem que causa medo no imaginário masculino, tendo sua imagem associada às bruxas. Isso se dá, especialmente, por seu “processo de inversão natural como sinal de preposteridade cultural”⁹. O referido processo de inversão é caracterizado pelo mito de exclusão de Lilith, que se deu da seguinte maneira:

O amor de Adão e Lilith, portanto, foi logo perturbado; não havia paz entre eles porque quando eles se uniam na carne, evidentemente na posição mais natural – a mulher por baixo e o homem por cima –, Lilith mostrava impaciência. Assim perguntava a Adão: “Por que devo me deitar embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob o teu corpo?” Talvez aqui houvesse uma resposta feita de silêncio ou perplexidade por parte do companheiro. Mas Lilith insiste: “Por que devo ser dominada por você? Contudo, eu também fui feita de pó e, por isso, sou igual”. Ela pede para inverter as posições sexuais para estabelecer uma paridade, uma harmonia que deve significar uma

⁷ BERGER, John. *Modos de ver: arte e comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 50.

⁸ Cf.: BORGES, Maria Eliza Linhares. *Imagens do Brasil do século XVII: um estudo sobre o Atlas de Albernás*. Anos 90, v. 7, n. 11, 1999, p. 54-72.

⁹ CLARK, Stuart. *Pensando com demônios: a ideia de bruxaria no princípio da Europa moderna*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 40.

igualdade entre os dois corpos e as duas almas. Malgrado esse pedido, ainda úmido de calor súplice, Adão responde com uma recusa seca: Lilith é submetida a ele, deve estar simbolicamente sob ele, suportar o seu corpo. Portanto: existe um imperativo, uma ordem que não é lícito transgredir. A mulher não aceita essa imposição e se rebela contra Adão. É a ruptura do equilíbrio. (...) A recusa de Adão de conceber a inversão das posições do coito, ou seja, recusa em conceber a paridade significativa à companheira, Lilith pronuncia irritada o nome de Deus e, acusando Adão, se afasta.¹⁰

A partir disso, sua imagem é associada às práticas de subversão, inversão e bruxaria e, por conseguinte, passa a ser representada muitas vezes como a chefe dos rituais pagãos, especialmente por ser responsável pela noite, “conforme a referência do vocábulo hebraico”¹¹. Na narrativa judaica, Lilith foi rejeitada por Adão por conta das secreções produzidas por seu corpo. É por suas secreções e seu sangue que ela é clamada como “bruxa do deserto” e da noite, especialmente no ritual da passagem do inverno para a primavera, na realização do sabá (ritual de bruxas), na qual é vista como demônio feminino que vem na ordem do vento, sendo assim o oposto daquilo que foi designado a Eva: a submissão quebrada pela curiosidade do desejo. Sobre isso, Asenath Mason (2006) aponta que

As assembleias noturnas começavam à meia-noite e duravam até o amanhecer. O sabá, ao ar livre, acontecia nos picos de montanhas, dentro de um círculo de pedras, ou, em torno de um altar preto. Geralmente havia também um lago, córrego ou água de algum tipo perto do local da celebração. No meio do círculo, geralmente havia uma figura do mestre do sabá – um homem de chifres negros ou uma rainha negra dos demônios. Essa é a função que Margarita desempenha para a Wolanda quando ela faz uma barganha com ele. O que é significativo – ela está preparada para esse papel com um lote de sangue e está sempre nua durante o baile. Isso pode ser uma referência a Lilith, a arquetípica governante feminina do inferno. Lilith é quem preside o festival pagão da noite do sabá, inclusive referenciada na peça de Goethe. Ela é a rainha das bruxas e do sangue, detentora do mistério da lua vermelha e da menstruação. A amante da lua e da destruição. Ela é frequentemente descrita como quem governa o sabá junto com o consorte, Samael, o príncipe do reino infernal. Ele é o chifrudo, o bode sabático, conhecido como Baphomet, Pan ou Nyarlathotep. Juntamente com a deusa bruxa, ele preside o Sabá, a comunhão sonhadora e o congresso com entidades astrais, sombras dos mortos e sonhadores que voam para participar desta festividade infernal.¹²

Esse ritual foi, por exemplo, pintado por Hans Baldung Grien, que também se remeteu à imagem de Lilith na obra *O Sabá das bruxas*, de 1510, representando-a como a

¹⁰ PAIVA, Vera. *Evas, Marias, Liliths...* – as voltas do feminino. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 61.

¹¹ COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio (Org.). *Dicionário crítico de gênero*. Dourados-MS: Ed. UFGD, 2015, p. 403.

¹² MASON, A. *The book of Mephisto: a left hand path grimoire of the faustian tradition*. Edition Roter Drache, 2006, p. 56.

líder de uma reunião de bruxas que preparam, em um cântaro, o unguento para se vingar dos homens, conforme se pode observar na xilogravura feita em *chiaroscuro* reproduzida abaixo:

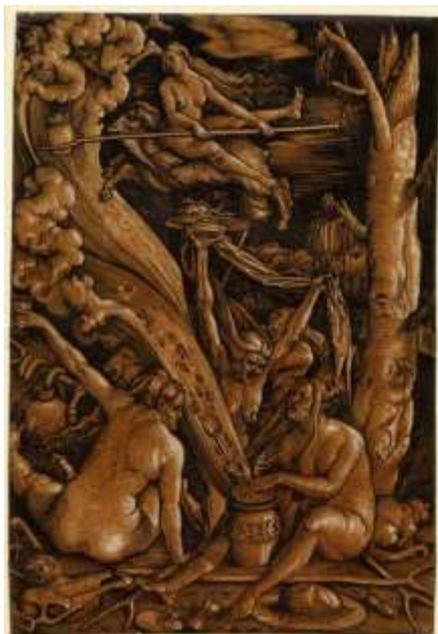


Figura 2: *O sabá das bruxas* (1510), Hans Baldung Grien
Fonte: Museu Britânico

No alto da imagem acima, podemos perceber que há uma mulher nua sentada em cima de um bode, representando a mestre de cerimônias do sabá, ritual que busca uma religação com as criaturas da noite, uma clara alusão à figura de Lilith, que, ao deixar o paraíso, encolerizada, passa a realizar coitos com os animais e parir criaturas híbridas, como narra Laraia (1997):

Ela invoca o nome de Deus e foge para o mar Vermelho, uma região abundante em demônios lascivos, com os quais ela reproduz diariamente uma centena de lilim (demônios, filhos de Lilith). A sua rebelião a transforma definitivamente em um ser demoníaco, perpétuo inimigo dos homens e de suas crianças.¹³

A associação de Lilith com os seres animais e demoníacos será bastante difundida, de maneira apócrifa, na tradição cristã. A deusa negra também recebe outras figurações similares em outras tradições religiosas, como na grega, em que é conhecida como Hécate, deusa da magia e da morte. É lícito salientar que na antiga sociedade grega não havia o maniqueísmo das narrativas judaico-cristãs, o que faz com que, diferentemente, nessa sociedade as figuras femininas, na religião e na mitologia, não se apresentem como binárias

¹³ LARAIA, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado. *Rev. Antropologia*, São Paulo, v. 40, n. 1, 1997, p. 159.

e carregadas de binômios, como as mulheres “desviadas” da arte cristã. A representação de Hécate também se relaciona à ideia de controle sobre as forças da natureza, das criaturas noturnas e dos animais. Em sua versão na cultura greco-romana, ela era a deusa da lua escura, com serpentes nos cabelos, responsável pelas divindades lunares, surgindo, por vezes, em forma de cobra.

Essas representações são apócrifas para os cristãos e foram retiradas das mitologias e narrativas de tradições religiosas do judaísmo, apesar de servirem de fonte para a criação da figura da bruxa no cristianismo e, por conseguinte, procurou-se por elas negatizar tanto a figura de Eva, que decaiu por ter provado do fruto proibido, quanto de Lilith, que se recusou a aceitar o lugar subalternizado destinado a ela na humanidade. Nessas punições pode-se ler que a relação metafórica entre o corpo feminino e a cobra designa um funcionamento moral da interdição do sexo em relação à mulher, que será sempre o grande símbolo da interdição pela animalidade. Por outro lado, é possível inferir também que as punições cumprem a função de propagar um modelo idealizado de feminino, representado por Eva antes e depois do ato de decadência, ao passo que condenou-se o arquétipo de Lilith, que explicita a ligação do mundo feminino com as forças da natureza, com as abjeções corporais, secreções e pilosidades. Essas mulheres são tratadas, na lógica cristã, como imperfeitas e insubordinadas.

Belo (2019) discute a figura da serpente na narrativa bíblica invertendo a lógica corrente que impõe a malignidade deste ser que, segundo ela, seria a própria Lilith disfarçada, tentando alertar Eva para a possibilidade de conhecimento do mundo:

Lilith é frequentemente retratada com uma maçã na mão, como no Jardim do Éden; ela se transformou em uma serpente para convencer Eva a comer a maçã, pois era o fruto de todo o conhecimento. A intenção de Lilith não era de vingança, era criar uma irmandade, pois ela esperava que ao comer a fruta Eva ganharia a habilidade de enxergar Adão com clareza e tornar-se mais sábia, mais consciente de sua feminilidade, assim ela não se comprometeria apenas em agradá-lo.¹⁴

Erika Bornay (1995) trata do enfrentamento da ética sexofóbica e misógina perpetrada pelo texto bíblico do Gênesis, que produziu e produz práticas subalternizadoras e representações sobre as mulheres e seus corpos. Concordamos com Paiva (1999), para quem, hoje, o mito arquetípico de Lilith revigora a luta feminista de igualdade entre homens e mulheres que pode ser observada também pelos atos performativos femininos.

¹⁴ MYLES, Alex. September's Black Moon: The Rare, Powerful, Feminine Goddess Lilith. *Elephant Journal*. 29 de setembro de 2016. Disponível em: <https://www.elephantjournal.com/2016/09/septembers-black-moon-the-rare-powerful-feminine-goddess-lilith/>. Acesso em: 04 de abril de 2020.

A dessacralização do corpo a partir da performance nos 1960

Na década de 1960, as movimentações da contracultura, em suas contravenções às normatividades da vida social e cultural, fizeram com que o corpo deixasse de ser rascunho da sociedade e passasse a invadir a cena das reflexões e debates sobre o funcionamento dos vários aspectos que circundam o debate político, tecnológico, discursivo e econômico. A problemática do comportamento corporal passa a centralizar os enfrentamentos de compreensão da sociedade, como performance que completa atitude humana no tempo e no espaço. Assim, aqui, a partir do campo da performance¹⁵, compreendemos o corpo “como lugar da práxis social, como texto cultural, como construção social, como a tabuinha na qual se inscrevem novas visões de uma *écriture féminine*, como sinal de união em vez de disjunção entre o mundo humano e o mundo ‘natural’”¹⁶.

Ou seja, considera-se a relação imediata do corpo com a sociedade, como sujeito e objeto de ação dos discursos e resistências a eles. Segundo Marcelo Rede, pelo corpo se percebe a ambiência social, histórica e antropológica,

[...] mas também de articulações menos evidentes e que, no cotidiano, podem passar despercebidas, como, por exemplo, a disposição espacial dos elementos no ambiente frequentado pelo corpo. Certas situações diluem consideravelmente a percepção do vínculo físico, é o caso da articulação corpo-paisagem ou das relações em que os contatos são predominantemente visuais. No entanto, em todos os casos, o corpo se impõe como um balizador maior da experiência material do homem (do indivíduo, como da sociedade) e, por consequência, como variante importante do estudo antropológico¹⁷.

¹⁵ Compreendemos performance, aqui, enquanto linguagem artística polifônica que, sobretudo a partir da década de 1960, dedicou-se a tornar o sujeito e a vida objeto de arte. Essa arte se incumbe de investigar “novos modos de comunicação que convergem para uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria prima, não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra”. Cf.: GLUSBERG, Jorge. *A arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 43. Ademais, a performance aponta para quebra da estabilidade da relação histórica do homem com o corpo. Segundo Jorge Glusberg, “a performance é um meio de resgatar a história, pelo fato de rejeitar o estereótipo corporal, o número de possibilidades de ação e vai resgatar as mais variadas formas de utilização do corpo, possibilidades estas alimentadas ou não a partir da cultura e da sociedade. [...] Nas performances, esta estabilidade que proporciona identidade e segurança vai ser quebrada, convertendo-se num elemento perturbador: nem todos os gestos e movimentos são identificáveis, nem toda transformação é imediatamente suscetível a uma leitura.” Cf.: GLUSBERG, Jorge. *A arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp. 88-89.

¹⁶ JAGGAR, M. Alison; BORDO, Susan R. *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p. 11.

¹⁷ REDE, Marcelo. Estudos de cultura material: uma vertente francesa. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 8, n. 1, jan. 2001, p. 283.

No campo das artes essa retomada da experiência material do corpo fez com que o aspecto corporal retornasse ao princípio originário e produtivo da história da arte, e, por conseguinte, “tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo a própria origem da arte”¹⁸. Isso, especialmente, pelas escritas feministas do corpo, que, de certa maneira, retiram a carga negativa depositada sobre o corpo diante de um desejo de objetividade dos *cogitos*. Essas escrituras feministas, segundo Jo Anna Isaak (1996), passaram a enfrentar as implicações da história da arte, enquanto disciplina, nos empregos metodológicos que reproduziram a hegemonia cultural da classe, raça e gênero dominante, com capacidade de racionalizar o material “sobre o qual o patriarcalismo em sociedades capitalistas repousa: o controle do homem sobre o poder do trabalho, sexualidade e acesso a representação simbólica da mulher”.¹⁹

De Platão a Descartes esse material humano foi historicamente oposto à mente e à alma – *res extensa* e *res cogitans*. Na modernidade, de maneira dual, o corpo adquiriu caráter instrumental, “em associação à negação de sua dimensão espiritual”²⁰. Jaggar, Wiggers e Jube (2014) apontam que essa política de dissociação dualista é anterior à própria modernidade:

Acontecimentos anteriores ao período moderno concorreram para a consolidação dessa política de corpo. As chamadas anatomias públicas do Renascimento europeu constituíram práticas de produção de conhecimento e visualização do corpo, que colaboraram significativamente para a definição de fundamentos da ciência empírica moderna. Antes disso, o corpo havia sido estudado apenas por meio de métodos escolásticos, que eram baseados na interpretação de textos clássicos. O teatro anatômico renascentista surgiu, assim, como prática de conhecimento sobre o corpo na passagem do período medieval para o moderno. [...] Mais do que difusão do conhecimento entre os praticantes da Medicina, construída com base na observação direta do corpo, esses espetáculos eram carregados de dramaturgia, pois o corpo era encenado como centro de uma nova ordem simbólica do mundo.²¹

Na modernidade, o corpo se definia materialmente na organicidade e no funcionamento da estrutura da vida social, porém mediado pela ciência moderna, inclusive em práticas de controle e disciplina.

¹⁸ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 51.

¹⁹ ISAAK, Jo Anna. *Feminism and contemporary art: the revolutionary power of women's laughter*. Londres: Psychology Press, 1996, p. 47.

²⁰ ALMEIDA, Dulce Figueira de; WIGGERS, Ingrid Dittrich; JUBE, Carolina Nascimento. Do corpo produtivo ao corpo rascunho: aproximações conceituais a partir de relações entre corpo e tecnologia. *Soc. estado*, Brasília, v. 29, n. 3, dez. 2014, p. 965.

²¹ *Ibid.*, p. 965.

Em adição, entre os acontecimentos que se destacam no início do período moderno, encontramos as revoluções político-ideológica e econômico-tecnológica, pelas quais passaram a França e a Inglaterra, respectivamente. Tais acontecimentos culminaram com o processo de industrialização da sociedade, que também concorreu para a consolidação de uma concepção instrumental de corpo. A concretização dos novos objetivos políticos e econômicos transita entre o controle ideológico e o controle corporal, com ênfase no corpo dos indivíduos (FOUCAULT, 2007). A experiência do corpo, por conseguinte, seria mediada por atividades que contribuíssem para um melhor funcionamento do organismo, visando ao adestramento corporal. A sensibilidade do ser humano deveria ser controlada para suportar a carga de trabalho que compete a cada um nas relações de produção do capitalismo, tornando o corpo dócil e útil. Essa experiência deveria, sobretudo, buscar assegurar o controle das populações, por meio da implementação de políticas de saúde. Nessas políticas ancoradas na concepção cartesiana, os corpos dos indivíduos foram abordados como objetos.²²

Na contemporaneidade, os estudos e performances feministas, em resposta, “começaram a explorar alternativas às abordagens tradicionais sobre o conhecimento, centradas na mente, revendo o papel do corpo na compreensão intelectual e insistindo em sua centralidade na reprodução e transformação da cultura”²³. Assim, o corpo e a sexualidade feminina se afastam da alienação que historicamente lhes foi atribuída, em uma revisão feminista da história do corpo em um modelo não falocêntrico de leitura da realidade.

Portanto, ao trabalharmos com o paradigma artístico da performance é mister compreendermos a polifonia que essa palavra carrega em sua historicidade corporal de linguagem, pois ela possui uma pluralidade semântica que vai da dimensão cultural à ideia de desempenho econômico, como afirma Patrice Pavis:

Se o termo inglês *performance* se aplica a toda ação, atividade, operação, a tudo aquilo que se pode executar, o termo em francês, além de seu sentido atual de rendimento, de façanha esportiva ou de proeza comercial e econômica, limita-se àquilo que se denomina em francês (e em português) “a performance” (em inglês: *performance art*). Há aqui, pois uma diferença radical que torna a comparação, entre uso da palavra nas duas (três) línguas, extremamente problemática, mas também estimulante, se quisermos de fato refletir a seu respeito. Partamos, do inglês porquanto a noção francesa de “la performance” vem dessa palavra francesa.²⁴

²² ALMEIDA, Dulce Filgueira de; WIGGERS, Ingrid Dittrich; JUBE, Carolina Nascimento. Do corpo produtivo ao corpo rascunho: aproximações conceituais a partir de relações entre corpo e tecnologia. *Soc. estado.*, Brasília, v. 29, n. 3, dez. 2014, p. 966,

²³ JAGGAR, M. Alison; BORDO, Susan R. *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p. 10-11.

²⁴ PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 225.

Interessa-nos aqui pensar a performance enquanto um catalizador dialógico das interpenetrações entre arte e cultura na vida social, de maneira que a entendemos enquanto atos corpóreos que completam o processo de significação da cultura em aspectos antropológicos, éticos, estéticos e sociais que envolvem um corpo que quer desenvolver sua expressividade diante de uma audiência, considerando o processo de produção, difusão, circulação e recepção de produções artísticas e culturais. Ou seja, a performance preconiza o sujeito da ação e do processo em atividade espetacular, estendendo assim a ideia de cenicidade para a vida cotidiana. Esse proceder, de capacidade comunicativa audiovisual, faz com que nos reaproximemos do corpo enquanto matéria dotada de significante e de poder significativo das relações humanas e sociais. Trata-se da retomada consciente da corporeidade na cultura. Assim, a performance projeta-se para além dos limites gráficos da mimesis, a partir do profundo diálogo com a dimensão antropológica, em que o aspecto ritualístico e plástico da encenação adquire centralidade na prática cotidiana da vida humana.

Como indicam os estudos sobre as representações sociais de Erwin Goffman, “uma performance é um arranjo que transforma um indivíduo em performer para a cena, sendo esta última, por sua vez, um objeto que pode ser olhado devido ao seu comportamento interessante por pessoas que desempenham o papel de público”²⁵. Isso configura a possibilidade de pesquisa e estudos de ações espetaculares, o que se convencionou rotular de *performance studies*, em que se busca investigar ações “que devem ser realizadas por pessoas para outras pessoas, alguém deve mostrar alguma coisa a alguém”²⁶. Nesse processo o corpo se torna um filtro, o espaço da simultaneidade (ao mesmo tempo o contido e o recipiente) das ações no âmbito cultural. Assim, como sugere Sabine Wilke, pensar no corpo significa assumir suas fronteiras e tê-lo como ponto de partida para a compreensão das diferenças, significados e conexões com tudo dentro e fora.²⁷

Assim, sob a ideia de exibição ativa, corporeificada e participativa, em uma das décadas mais voláteis do século XX, a de 1960, as artes passaram por um processo que, seguramente, podemos considerar como propositor de uma reconfiguração operacional/conceitual no que tange à produção, execução e recepção dos procedimentos que as envolvem, sobretudo a partir de uma proposta de cunho intermediático, a qual nos dedicamos a colocar em pauta: a *performance art* e o corpo feminino. Performers, como

²⁵ GOFFMAN apud PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 225.

²⁶ PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 227.

²⁷ WILKE, Sabine. *The Body Politic of Performance, Literature, and Film: Mimesis and Citation in Valie Export, Elfriede Jelinek, and Monika Treut*. *Paragraph*, v. 22, n. 3, p. 228-247, 1999.

Joan Jonas, Gina Pane, Valie Export, Helena Almeida, Yoko Ono, etc.²⁸, se dedicaram à pensar em suas obras a articulação entre corpo, mídia e feminilidade (inclusive, a questionando), para a construção de atividades feministas de experimentação no campo da linguagem e da arte, sobretudo a partir da quebra de padrões de beleza por meio de cirurgias, automutilação, sacrifício, violência da audiência, afronta aos cânones artísticos, e questionamento dos aspectos machocratas de organização da vida social. Assim, essas artistas buscaram a quebra do estereótipo do corpo da mulher e as relações de gênero que o envolve, especialmente no espaço midiático, por meio da violência como metáfora política no intuito de “desafiar continuamente a maneira pela qual fomos ensinadas a olhar para nós próprias e para os outros”²⁹. Segundo Pinho e Oliveira (2013), a performance, na contemporaneidade, tem oportunizado a construção de representações de corpos femininos e das mulheres sem a reprodução unidimensional da óptica masculina e mantenedora das desigualdades de gênero historicamente fixadas:

Este dilema relativo à representação da Mulher tem desencadeado uma variedade de respostas performativas e teóricas: a performance, particularmente a pós-moderna, concebida como representação sem reprodução, procura romper a tentativa totalizante do olhar e as convenções da percepção, permitindo um panorama representacional mais diversificado e inclusivo (Dolan, 1989); o feminismo pós-estruturalista recorre à descentração pós-moderna do sujeito para encorajar as performers e espectadores a pensarem criticamente sobre o aparato tradicional da representação, incluindo a relação particular sujeito/objeto.³⁰

Assim, como aponta Jo Anna Isaak (1996), as artistas feministas estão intervindo no itinerário do repositório de imagens, textos, cenas e sons que compuseram a história da arte. Por meio de seus corpos impuseram e interviram por grandes construções de diferença e cultura, interrompendo “a celebração da individualidade masculina e seu mito dominante acerca da natureza da arte e dos artistas, o que pode ser apontado como um exemplo de falsa consciência ou como uma forma arcaica e, portanto, suscetível às reformas”.³¹ Esses princípios norteadores, a partir da obra de Carolee Schneemann, serão aqui evocados como componentes do campo da performance que se caracterizam em: corpo, sensibilidade, ação

²⁸ Sobre a relação dessas artistas no entrelaçamento entre performance e feminismo conferir: PHELAN, Peggy. The Returns of Touch: Feminist Performances, 1960–80. In: IN: Butler, C. and Mark, L. (orgs.) *WACK! Art and the feminist Revolution*. Londres: MIT Press, 2007, p. 346-361.

²⁹ DOLAN, Jill. Editorial voices. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 1, 1983, p. 3.

³⁰ PINHO, Armando F.; OLIVEIRA, João Manuel de. O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. *Ex aequo*, Vila Franca de Xira, n. 27, p. 66, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S087455602013000100005&lng=pt&nrm=is>. acessos em 24 jun. 2020.

³¹ ISAAK, Jo Anna. *Feminism and contemporary art: the revolutionary power of women's laughter*. Londres: Psychology Press, 1996, pp. 47-48.

e visualidades de políticas feministas. Busca-se, assim, descaracterizar o “olhar pornô” – produto das projeções masculinas –, por meio das escrituras corporais feministas³², que requerem o protagonismo da sexualidade feminina às mulheres, e das eróticas não normatizadas, com ênfase em marcadores da diferença, valendo-se de uma inspiração da estética grotesca como forma de (des)erotização dos corpos femininos em performances que buscaram bifurcar os corpos da significação masculina e seus respectivos olhares de organização fálica da sexualidade em seus códigos.

Pergaminho interior – a vagina enquanto espaço arquitetônico

A partir disso, por que não ler a vagina em sua condição arquitetônica, que configura a entrada da criação, ou, como um problema da arte, em que o corpo é produtor de códigos e significados? Essa é uma das indagações que Carolee Schneemann sugere ao executar a performance *Interior scroll*, em 1975, em East Hampton (Nova York) e, em 1977, no Festival de Cinema de Telluride, no Colorado. Segundo Caroline Koebel, a proposição performática dessa artista, por exemplo em *Corpo dos Olhos* (1963), metaforiza as feministas, que eram aquelas mulheres que “desenrolavam pergaminhos da vulva quando queriam falar o que pensavam”³³, além de dormirem com cobras (crítica à presença conjugal do falo). O ato de dormir com cobras, de certa maneira, fez com que Schneemann retomasse, em ato brusco de performance, a tradição imagética da abjeção de Lilith, Hécate e Medusa. Tal retomada torna a vagina o terceiro olho do corpo, sendo ela capaz de produzir espaços e saberes para além da vida conjugal e da reprodução circunstancial do sexo. A vagina e o corpo da mulher (como um todo) torna-se material e o ponto de partida que, do ponto de vista dela, acessa, produz e ilustra a realidade.

³² Em contraste, o feminismo francês, ou *écriture féminine*, enraizado numa tradição da filosofia, da linguística e da psicanálise europeias, situa o feminino como aquilo que é reprimido, mal representado nos discursos da cultura e do pensamento ocidentais. As precondições para a produção do conhecimento ocidental, seus padrões de objetividade, racionalidade e universalidade, exigem a exclusão do feminismo, do corpóreo, do inconsciente. De fato, a ordenação lógica da realidade em hierarquias, dualismos e sistemas binários pressupõe uma dicotomia de gênero anterior de homem/mulher. Não só a voz ou a experiência das mulheres têm sido excluídas do âmbito do conhecimento ocidental, ou mesmo quando o discurso é “sobre” mulheres, ou quando as mulheres são os sujeitos que falam, elas ainda o fazem de acordo com códigos falocráticos. Cf.: DALLERY, A. B. (1997). A política da escrita do corpo: *écriture féminine*. In: JAGGAR, M. Alison; BORDO, Susan R. *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p. 10-11.

³³ KOEBEL, Caroline. Do perigo à ascendência: notas relativas a Carolee Schneemann. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 9, mar. 2014, p. 4.



Figura 3- Carolee Schneemann – *Corpo dos olhos: trinta e seis ações transformadoras para a Câmera*, 1963 – imagem fotográfica

Trata-se de pensar e investigar uma sexualidade feminina exercida por e para mulheres, ou, em nível de equidade de prazer junto dos homens em práticas sexuais de horizontalidade: “chama a atenção [...] o fato de a não visibilidade da genitália feminina ser interpretada pelo pensamento falocêntrico como falta. Dar uma imagem contundente da imposição desse discurso significa subverter o condicionamento tradicional”³⁴. Ou seja, o debate gira em torno da quebra do “poder hipnótico do falo”³⁵.

Performances, como *Interior Scroll*, apresentam-se como um exercício de resposta aos críticos de suas videoperformances, como o filme experimental *Fuses* (1964-1967), em que trata do olhar pornô sob a ótica da mulher na direção de seu corpo e as dimensões de voyeurismo, especialmente, pela metáfora do gato na janela. Assim, são imagens desejanças de prazeres equânimes nas relações de gênero. Em *Fuses*, a performer questiona as coordenadas masculinas do corpo da mulher no mercado cinematográfico. Schneemann confronta a direção desigual dos corpos nos discursos sexuais audiovisuais, especialmente,

³⁴ MATESCO, Viviane. Olhando Interior Scroll. *Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014, p. 02.

³⁵ CAPELOZI, Lays; COSTA, Grace Campos. Qual o limite do desejo feminino? Uma análise sobre o filme Romance X (1999). In: SANTOS, Martha; MENEZES, Marcos Antonio; SILVA, Robson Pereira da. *História e Outras Eróticas*. Curitiba:2020, p.103.

em produções fetichizadas da pornografia. A obra fílmica dessa artista se interessa em quebrar com a replicação da vagina enquanto espaço de reprodução e, por conseguinte, é desejante de devolver a corporeidade e autoridade criativa ao corpo da mulher, não querendo a vulva apenas como figurante de modelos médicos e pornográficos. Em *Fuses*, essa pragmática é apontada no campo da forma que desestabiliza mais do que os atos sexuais performados por Schneemann e seu amante diante da câmera, segundo ela, a subversão está na maneira que os corpos desviam das estruturas da câmera e de montagem, criando gestos que ritmam o corpo na interrupção do quadro (ecrã).³⁶

Schneemann, em *Interior scroll*, investigou a potencialidade de recuperação do corpo pela propositura feminista da vagina enquanto instalação-manifesto e não uma erótica feminina definida e castrada a partir de fetiches produzidos por homens sobre as mulheres.

Ou seja, o corpo se apresenta como portador de uma linguagem de resistência da opressão advindas do falo, especialmente sob as lentes do cinema.

Por ter sido descrita e proibida pela imaginação masculina durante tanto tempo, nenhuma mulher artista hoje deseja partir do princípio de que vai definir uma “mulher erótica” para outras mulheres – essa própria noção imediatamente retoma os estereótipos tradicionais que este programa de filmes rebate com tanto vigor. Talvez estes filmes venham a redefinir “A mulher erótica”, ou, ao contrário, os filmes serão considerados como antieróticos, suberóticos, não eróticos. Talvez esta “mulher erótica” será vista como primitiva, devoradora, insaciável, clínica, obscena ou oferecida, corajosa, íntegra.³⁷

Obras como *Fuses* produziram visualidades fílmicas que, segundo Pamela Lee (2008)³⁸, concretizaram contribuições para o cinema abstrato, mas também colocaram a vida, por meio da representação gráfica, plástica e audiovisual da sexualidade, em um demonstrativo da distorção entre imagem e representação, por meio de uma estética da fragmentação que faz com que o espectador se veja confrontado na luta de identificação do que se apreende por corpo. Quer dizer, o corpo não está pronto, dado ou modulado por uma intencionalidade uniforme, como nos é vendido em atos de propaganda, que o submete. Trata-se de uma textualidade vaginal que deve ser tirada da zona de ameaça, ou de objetificação pelo poder de ênfase machocrata. Por esse procedimento corporal, em 1975, na

³⁶ Sobre a produção do filme *Fuses*, conferir: Schneemann, Carolee e Kate Haug. "Uma entrevista com Carolee Schneemann." *Wide Angle*, vol. 20 no. 1, 1998, p. 20-49. Projeto MUSE, doi: 10.1353/wan.1998.0009.

³⁷ KOEBEL, Caroline. "Do Perigo à Ascendência: Notas Relativas a Carolee Schneemann". *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 9, mar. 2014, p. 04.

³⁸ LEE, Pamela. "Bare Lives," in: LEIGHTON, Tanya; ESCHE, Charles. *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. Londres: Tate Publishing, 2008, p. 144-147.

ocasião de *Interior scroll*, Carolee Schneemann enfrentava as hierarquizações do campo cinematográfico em relação às produções realizadas por mulheres.

Na imagem mais reproduzida de Carolee Schneemann a artista está “no meio da ação”; ela está nua, suja de tinta, meio agachada, com um braço estendido e segurando um texto, o outro braço para baixo, segurando a outra ponta do texto que vai puxando da vagina. Ela está apresentando *Interior Scroll* [Pergaminho Interior, 1975], um ato desencadeado pela busca de meios criativos que pudessem ser usados como resposta à rejeição de suas obras cinematográficas por uma teórica do cinema feminista de destaque. Tal “diálogo” sublinha os conflitos dentro do feminismo e como, na época, o corpo exposto representava ameaça igual a mulheres e a homens. Mas, por um lado, o debate relativo ao corpo (se este deve ser tornado visível ou não) hoje é coisa do passado; por outro, principalmente para artistas de cor, é tão vital como nunca.³⁹

A artista investigou os efeitos da mídia sobre o corpo e interrogou sobre a relação de mediação deste pelos meios de comunicação – a utilização da nudez como artifício às modulações de corpos femininos que estampavam os monitores de TV e revistas masculinas, configurados pela iniciativa comercial da pornografia afirmada na indústria cultural no contexto dos anos de 1960 e 1970.

Ademais, Schneemann indiciava seu próprio corpo na tentativa de denúncia, ou melhor, de subversão a essa hipótese de repressão que emanava sob o corpo da mulher pela sobrecarga do entretenimento sobre os sentidos – seu ataque basicamente inferia sobre a supersaturação da mulher no *mass mídia*. Mas a artista, segundo Pamela Lee, via nos próprios meios de comunicação a condição de contestação e ação política multiforme, enfrentando seus efeitos:

Nada poderia ser mais enganador do que esta conta. Se Schneemann acreditava que o filme, o vídeo, a televisão e o leque de novas mídias “bombardeavam” e “sobrecarregavam” o público imaginado, ela usava essa mídia para algo completamente diferente desses imperativos jornalísticos de “diversão e lucro”. Se *Snows*, como veremos, de fato forneceu comentários políticos inflexíveis, um trabalho posterior, que ostensivamente não tinha qualquer relação com a mídia, emitiu um dos veredictos mais incisivos sobre os efeitos da mídia no corpo⁴⁰

³⁹ KOEBEL, Caroline. Do Perigo à Ascendência: Notas Relativas a Carolee Schneemann. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 9, mar. 2014, p. 04.

⁴⁰ Nothing could be more misleading than this account. If Schneemann believed that film, video, television and the range of new media “bombardeaded” and “overloaded” it’s imagined audience, she used such media for something quite other than these journalistic imperatives of “fun and profit.” If *Snows*, as we shall see, in fact provided unflinching political commentary, a later work, which ostensibly bore no relationship to media at all, delivered one of the most incisive verdicts on media’s effects on the body. LEE, Pamela. *Bare lives*. In: LEIGHTON, Tanya; ESCHE, Charles. *Art and the moving image: a critical reader*. Londres: Tate Publishing, 2008, p. 143.

Na obra *Interior scroll* a artista, em uma ação de domínio do seu corpo, em uma relação de cunho ritual, nua sobre uma mesa, pintava seu corpo com lama até que extraísse lentamente um rolo de papel de sua vagina. Logo após proferia a leitura de um texto nele contido:

A partir da minha identificação com a simbologia do corpo feminino, tirei a conclusão de que entalhes e esculturas com forma de serpente eram atributos da Deusa e teriam sido feitos por adoradoras mulheres (artistas), como analogia de seu próprio conhecimento físico e sexual. Pensei na vagina de diversas maneiras – do ponto de vista físico e conceitual, como forma escultural, referência arquitetônica, fonte do conhecimento sagrado, êxtase, nascimento, passagem, transformação. Vi a vagina como uma câmera translúcida, da qual a serpente era um modelo externo: avivada por sua passagem do visível ao invisível, uma mola espiralada, anelada com a forma do desejo e dos mistérios da geração, atributos da força sexual tanto feminina quanto masculina. Essa fonte de “conhecimento interior” seria simbolizada pelo índice primário que unifica espírito e carne na adoração à Deusa. Relacionei útero e vagina ao “conhecimento primário”, com marcas e cortes no osso e na pedra por meio dos quais acredito que as minhas ancestrais mediam seus ciclos menstruais, gestações, observações lunares, anotações agrícolas – as origens da contagem do tempo, das equivalências matemáticas, das relações abstratas. Parti do princípio de que as estatuetas entalhadas e as formas femininas com incisões dos artefatos paleolíticos e mesolíticos tinham sido confeccionadas por mulheres – a transformação visual-mítica do autoconhecimento, a sua conexão integral com uma Mãe cósmica – porque a experiência e a complexidade de seu corpo pessoal era a fonte da conceitualização, da interação com materiais, da imaginação do mundo e da composição de suas imagens⁴¹.

⁴¹ SCHNEEMANN, Carolee. Interior Scroll. *Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014, p. 06.

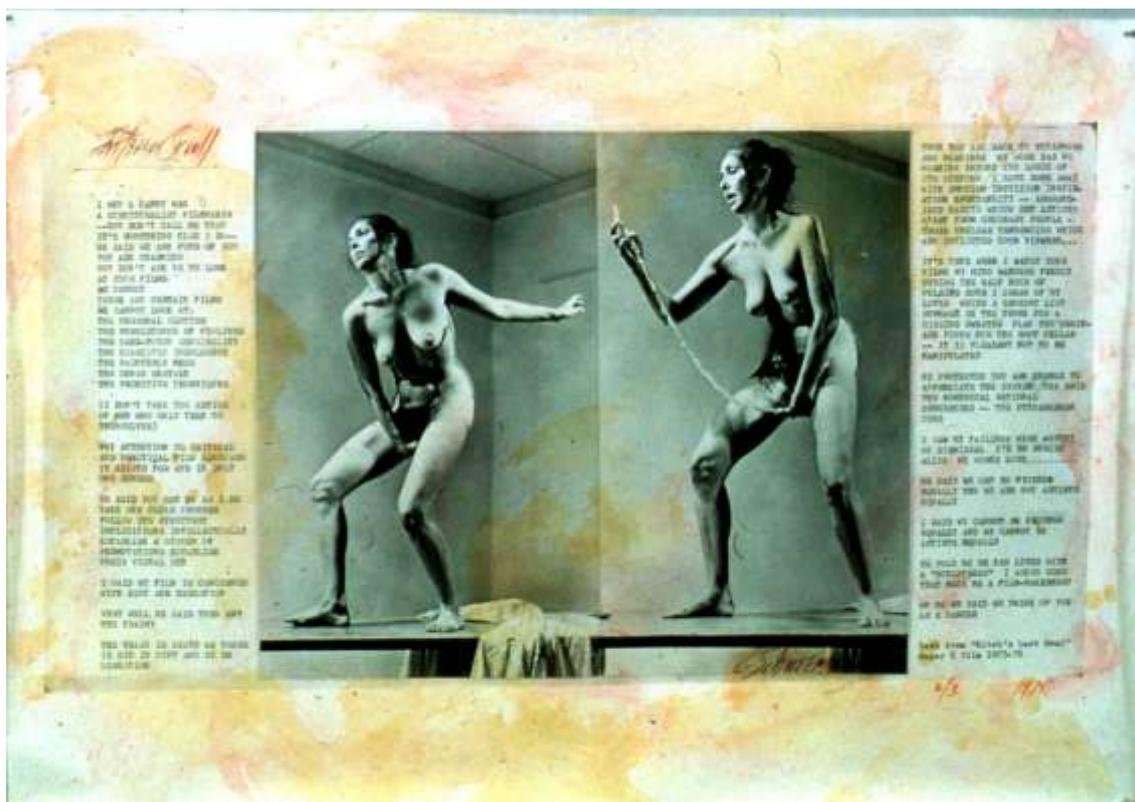


Figura 4: Carolee Schneemann, na performance *Interior Scroll* (1975). Fotografia de Anthony McCall. Performance 1975.

Fonte: Performatus (<https://performatus.net/traducoes/interior-scroll/>)

Com essa apropriação, ou melhor, a possessão da genitália, a artista exhibe um corpo que define seu domínio sexual não a partir da concepção monolítica instaurada, normatizada e estabelecida no campo da cultura. Nesse proceder, ela concebe o corpo como uma instalação a ser assumida pelas demandas feministas – a vagina como ambiente/espaço arquitetônico, vista pela heterossexualidade como um receptáculo das relações de poder, cuja lógica as mulheres devem subverter, exigindo a devolução da sexualidade aos corpos como potência criadora e criativa.

As obras de Carolee Schneemann investigam e corporificaram uma imagem biopolítica do corpo, na qual ela incide em poder comandar sua representação enquanto violência a *Eros*, resistindo às representações dispostas nos meios de comunicação a partir da estética grotesca.

O corpo se coloca como o outro lado da moeda biopolítica: o direito de morte e o poder sobre a vida, testemunhando a aceleração da violência informacional multimídia do final dos anos 1960, como por exemplo, as revistas femininas, programas de televisão que produziam as primeiras “osmose culturais” entre feminilidade e feminismo na forma de modificação de suas produções que passavam a produzir uma pedagogia cultural de

mercado para os corpos das mulheres, inclusive, demandando social e mercadologicamente informações sobre sexo⁴². Ademais, na década de 1960, o nexos entre o *mass mídia* e o capitalismo de superprodução, sobretudo potencializado pelas tecnologias da comunicação, propunha uma materialidade do corpo medida e mediada pelo mercado, enquanto uma espécie de vetor da percepção e do funcionamento motor e espacial do capital, como aponta Paulo Vaz (2006):

Pesquisava-se o corpo como força a ser domada e preservada, pois o que importava era sua capacidade de produzir. Atualmente, vivemos o capitalismo da superprodução, no qual o problema é consumir o que se produz em excesso comparativamente à necessidade. Desde então, o corpo entra no mercado como capacidade de consumir e ser consumido.⁴³

Obstante disso, nas performances de Schneemann focaliza-se o procedimento de inversão, em que a artista coloca o íntimo em processo espetacular – a esfera pública do íntimo como fonte política de desvelamento de uma indústria cinematográfica interessada em conduzir os corpos sexualmente numa visão monolítica de consumo da imagem das mulheres. É desse enfrentamento que se acerca a videoarte *Fuses*:

Em *Fuses* tudo é exposto à visão; tudo é exposto. Tudo o que é íntimo é explicitado, destruindo a guerra de fronteira entre o privado e o espetacular: é uma demonstração cinematográfica do que Lauren Berlant chama de “esfera pública íntima”. “A porra”, como Schneemann se referia à ação, como se fosse um ator na terceira pessoa, é apresentada sem desculpas, desprezando qualquer tipo de foco suave velado. A sexualidade genital recebe total visibilidade: boceta, pênis e bolas se movem para dentro e para fora da estrutura como dispositivos formais implacáveis. Se a pornografia convencional trata o corpo feminino como um objeto passivo de consumo visual – um monte inerte de carne submetida à violência falocrática – em *Fuses*, o entrelaçamento sexual de dois íntimos é uma promessa de paridade. O terreno sempre mutável desses corpos e as múltiplas perspectivas deles proporcionadas pelo filme oferecem uma visão não monolítica do ato sexual. Em *Fuses*, Eros assume um aspecto fenomenológico.⁴⁴

⁴²Cf.: BRAGA, A. Corpo e mídia: fragmentos históricos da imprensa feminina no Brasil. In: *Anais do Encontro Nacional Da Rede Alfredo De Carvalho*, v.1, Rio de Janeiro, 2003, pp.4-5.

⁴³ VAZ, Paulo. Consumo e risco: mídia e experiência do corpo na atualidade. *Comunicação Mídia e Consumo*, v.3., n.6, São Paulo: 2006, p. 42.

⁴⁴ In *Fuses*, everything is laid open to vision, everything is laid bare. Everything intimate is rendered explicit, laying waste to the border war between the private and spectacular: it is a filmic demonstration of what Lauren Berlant calls the “intimate public sphere.” “The fuck,” as Schneemann referred to the action, as if it were an actor in the third person, is presented without apology, spurning any kind of veiling soft-focus. Genital sexuality is granted total visibility: cunt, cock and balls move in and out of the frame as relentless formal devices. If conventional pornography treats the female body as a passive object of visual consumption – an inert heap of flesh submitted to phallocratic violence – in *Fuses*, the sexual intertwining of two intimates is a promise of parity. The ever-shifting terrain of those bodies and the multiple perspectives of them afforded by the film offers a non-monolithic vision of the sexual act. In *Fuses*, Eros takes on a phenomenological aspect (LEE, Pamela. *Bare Lives*. in: LEIGHTON, Tanya; ESCHE, Charles. *Art and the moving image: a critical reader*. Londres: Tate Publishing, 2008, p. 146).

As obras performáticas de Carolee Schneemann buscaram denunciar o olhar masculino fetichizado sobre o corpo das mulheres. Ademais, por esse objetivo a performer buscou demonstrar o lapso temporal entre a presença literal do corpo do artista e do público na atividade performática, questionando a imprecisão da captação do prazer pelos meios eletrônicos, como a gravação em videotape, sendo o corpo o processo e o produto objeto, material e transcendente do jogo adverso das percepções da realização estética, e que é parcialmente captado e registrado pela via documental imagética e audiovisual. Cabe salientar que esses documentos remanescentes da performance, ainda que em registros parciais do acontecimento ao vivo, possibilitam que os historiadores se voltem para essas experiências investigativas da relação corpo, performance e mídia em seu caráter histórico, como bem afirma Viviane Matesco:

Ao longo dos anos de 1970, a performance afirma-se como meio que pesquisa novos modos de significação nos quais a imagem desempenha fator preponderante. A distância imposta pelo vídeo ou pela fotografia faz-se fundamental, uma vez que o corpo se torna um meio entre outros, sem o aspecto heroico da década anterior. Na década de 1960, o corpo era o material da arte apenas enquanto durava o gesto, o acontecimento, e fotografias e filmes foram usados para documentar esse momento transitório. A relação entre ação e imagem adquire novo caráter a partir dos processos conceituais, pois ao invés de registros, muitos trabalhos passaram a ser concebidos enquanto imagem. Uma compreensão mais abstrata e intelectualizada do corpo e a assimilação da performance pelo sistema de arte foram decorrentes dessa transformação. Portanto, a discussão se a documentação seria uma via para experimentar a performance não leva em conta a mudança de estatuto nos trabalhos com o corpo a partir dos anos de 1970. Nas décadas de 1980 e de 1990, a performance afirma-se como uma linguagem, mediante conexões com mercado, museus, universidades e instituições, ou seja, insere-se no sistema de arte como um meio já institucionalizado. Nesse novo contexto, já não faz tanta diferença se a performance é realizada pelo artista ou por atores, pois perde importância o engajamento direto do corpo, incontornável para a arte dos anos de 1960 e de 1970.⁴⁵

A partir dessa ideia de engajamento do corpo, podemos investigar historicamente o momento em que a ideia de corpo passa, de determinada maneira, a ser devolvida politicamente para as mulheres por meio de pautas históricas do feminismo, em que o “espaço vúlvido” consegue ir contra a cultura e os costumes oficiais com o intuito de romper a passividade da sociedade, a partir da negatividade das demandas fálicas masculinistas que tenta suprimir as potencialidades eróticas das mulheres. O pergaminho anula a entrega ao

⁴⁵ MATESCO, Viviane. Olhando Interior scroll. *Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014, p. 4.

falo como primeira instância, mas reafirma o desejo de libertação que é manifestado enquanto prioridade primeira para a questão da emancipação feminina.

Ou seja, a vagina é pensada enquanto espaço produtivo, de ideias e prazeres, não como um mero penetrável de poderes masculinos. Pelo contrário, por ela se desenvolve o pergaminho da libertação, como uma pesquisa que devolve o corpo a uma simbologia feminista, sendo a retomada de um laço histórico-imagético que remete à Deusa, ou seja, apropria-se do testamento vaginal deixado por Lilith. Esse procedimento ativo da arte de completar as críticas e lutas dos movimentos feministas deve ser investigado por historiadores, a fim de pensar a historicidade da performance enquanto detentora de leituras e proposituras da realidade a partir do fenômeno corpo, pelo qual se caracteriza a materialidade humana na história, inclusive por suas vontades de registro de uma ambiência de desejo de diluição de poder a partir da dissolução do status do patriarcado em prol da variação de vida para além da normatividade masculina e sua negatividade.

Como bem apontou Carolee Schneemann, em 1968, “a vida do corpo tem expressão mais variada do que uma sociedade sexualmente negativa é capaz de admitir. [...] Em certo sentido, eu fiz do meu corpo um presente para outras mulheres: devolvendo o nosso corpo a nós mesmas. As imagens inesquecíveis da dançarina do touro de Creta – mulheres alegres, livres, com o peito desnudo, saltando precisamente do perigo à ascendência – guiaram a minha imaginação”⁴⁶. As performances feministas de certa maneira retomam Lilith, quando apropriam e empoderam-se da vagina enquanto espaço político de potência criativa que, em atividade artística, desatreia e desestabiliza a imagem da mulher, particularmente em estado nu, como o ponto de intersecção entre arte, discurso sexual e troca de mercadorias, como foi bem localizado por T.J. Clark.⁴⁷

⁴⁶ KOEBEL, Caroline. Do perigo à ascendência: notas relativas a Carolee Schneemann. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 9, mar. 2014, p. 09.

⁴⁷ Esse debate é estabelecido por T. J. Clark, acerca da recepção negativa da pintura óleo sobre tela *Olympia* (1863), do pintor francês Edouard Manet, que de maneira questionadora forçou o reconhecimento de atitudes problemáticas e contraditórias que articularam mulher, prostituição e abjeção partindo da nudez feminina: “A imagem gira, inevitavelmente, nos sinais de identidade sexual. Quero argumentar que, para os críticos de 1865, a identidade sexual era precisamente o que *Olympia* não possuía. Ela falhou em ocupar um lugar no discurso sobre a Mulher, e especificamente ela não era nua, nem prostituta: com isso quero dizer que ela não era uma modificação do nu de uma maneira que deixava claro que o que estava sendo mostrado era a sexualidade. do ponto de escapar das restrições do decoro - a sexualidade oferecida e escandalosa. Não há escândalo em *Olympia*, apesar do esforço dos críticos para construí-lo. Foi a estranha coexistência de decoro e desgraça - a maneira pela qual nenhum conjunto de qualidades estabeleceu seu domínio sobre o outro - que foi a dificuldade do quadro em 1865. [...] Deixe-me esclarecer perfeitamente o que estou dizendo. *Olympia* se recusa a significar - a ser lida de acordo com os códigos estabelecidos para o nu e significa - a ser lida de acordo com os códigos estabelecidos para o nu e a ocupar seu lugar no imaginário. Mas se a imagem fizesse algo mais do que isso, ela (ela) teria que receber, com muito mais clareza, um lugar em outro código classificado - um lugar no código das classes. Ela teria que receber um lugar no mundo que fabrique o imaginário e reproduz as relações de dominador / dominado, fantasiador / fantasiado.” CLARK, Timothy J. T.J. Clark, Preliminaries to a Possible Treatment of *Olympia* in 1865. In: FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (orgs.). *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. Londres: Phaidon Press,

A vagina é deslocada, por Schneemann, do espaço de ocupação do falo e do feto, lugares biológica e culturalmente destinados a ela, ou, mesmo da castração em busca do encaixe perfeito, para se manifestar enquanto plataforma política e artística de emancipação carregada pelo desejo de diluição das relações de poder. A vagina, enquanto espaço arquitetônico, torna-se habitada pela força política, erótica e impregnada de vontade de [auto]representação, sendo capaz de demonstrar a presença da mulher na realidade histórica e material com efetiva capacidade de ação, negando-se a ser objeto do fetichismo de mercadorias e como mera reprodução de lugares atribuídos na lógica machocrata⁴⁸.

Nesses termos, a vagina é capaz de fazer emergir em relevo, na cavidade e no penetrar da arquitetura, o pergaminho interior de demandas próprias de intervenção crítica, pois ela foi integrada em bruto com a realidade e, por isso, dar-se a ler. Esse procedimento representacional, pelo qual se produz aquilo que Lygia Clark, em 1973, chamou de “nostalgia do corpo”, que consiste no diálogo do objeto corporal com pequenos objetos sem valor como elásticos, pedras, sacos plásticos, no qual o artista produz objetos sensoriais cujo toque provoca sensações que identificam-se imediatamente com o corpo⁴⁹. Dessa feita, a arquitetura da vagina é capaz de reconhecer, disputar e produzir profundamente espaços. O “testamento vaginal” é tratado pela arte da performance como forma de [auto]conhecimento que contempla a diferença na cultura, mas que também aponta para os flancos do circuito da estrutura social e sua respectiva organização sexual. A trajetória e os atos performáticos das artistas feministas, como Schneemann, buscaram arrancar as mulheres e seus corpos de uma história convencionalmente machocrata.

Recebido em 17 de março de 2020

Aceito em 29 de abril de 2020

1992, pp. 113-114. Conferir esse debate em: ISAAK, Jo Anna. *Feminism and contemporary art: the revolutionary power of women's laughter*. Londres: Psychology Press, 1996, p. 48.

⁴⁸ A machocracia busca manter os históricos privilégios “do macho adulto branco sempre no comando e o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo”, como aponta Aguinaldo Rodrigues, a partir da canção *O Estrangeiro* de Caetano Veloso. “Estamos diante de uma “androcrazia” ou “falocracia”, mas em concordância com o psiquiatra Luís Fernando Tófoli prefiro chamar de “Machocracia” - regime político em que seres humanos do gênero masculino dominam a cena política e transformam o machismo, a misoginia, a lgbtobia e o repúdio às diferenças numa pauta política que visa a precarização e muitas vezes eliminação de vidas que, na visão desse regime, não merecem ser vividas.” GOMES, Aguinaldo Rodrigues. Machocracia, negacionismo histórico e violência no Brasil contemporâneo. *Revista Nanduty*, [S.l.], v. 7, n. 10, p. 146 a 158, ago. 2019. ISSN 2317-8590. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/nanduty/article/view/10303/5279>>. Acesso em: 23 jun. 2020. doi:<https://doi.org/10.30612/nty.v7i10.10303.p.147>

⁴⁹ CLARK, Lygia, Da supressão do objeto (anotações). In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória(org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.