

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Sarah Elen Souza Oliveira

Entre *performance* e *performatividade*: linguagens do fazer performático de mulheres artistas latino-americanas

JUIZ DE FORA, 2025

SARAH ELEN SOUZA OLIVEIRA

Entre *performance* e performatividade: linguagens do fazer performático de mulheres artistas latino-americanas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, na linha de Arte e Moda: História e Cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Souza Oliveira, Sarah Elen.

Entre performance e performatividade : linguagens do fazer
performativo de mulheres artistas latino-americanas / Sarah Elen
Souza Oliveira. -- 2025.

101 p. : il.

Orientadora: Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni
Marcato

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz
de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação
em Artes, Cultura e Linguagens, 2025.

1. Performance. 2. Performatividade. 3. Gênero. 4. América
Latina. I. de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato, Renata Cristina ,
orient. II. Título.

Sarah Elen Souza Oliveira

Entre performance e performatividade: linguagens do fazer performático de mulheres artistas latino-americanas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares

Aprovada em 17 de março de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª Dr.ª Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia Bueno Ramos
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.ª Dr.ª Paula Maria Guerra Tavares
Universidade do Porto - UPORTO



Documento assinado eletronicamente por **Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Professor(a)**, em 17/03/2025, às 18:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paula Maria Guerra Tavares, Usuário Externo**, em 17/03/2025, às 19:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Lucia Bueno Ramos, Professor(a)**, em 19/03/2025, às 10:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2294200** e o código CRC **D9525537**.

*Dedico este trabalho a todas as mulheres que, com suas poéticas,
colocaram seus próprios corpos como território de resistência.
Sobretudo às artistas latino-americanas que, mesmo carregando
marcas, desafiam o silêncio, ocupam as ruas e desordenam fronteiras.
Que seus gestos ecoem.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais, Eliane e Luciano, por serem meus maiores apoiadores. Minha mãe, por me ouvir e aconselhar sempre com muito amor, pelas orações, pela dedicação demandada. Meu pai, por confiar nas minhas escolhas e por batalhar todos os dias para realizar meus sonhos. Agradeço aos meus irmãos, Rafael e Luciano, meus melhores amigos, por tirarem de mim sempre a minha melhor versão e por nunca deixarem eu me sentir sozinha. Agradeço ao meu amor, Elisa, por ser a pessoa que caminha ao meu lado nos melhores e piores dias, por todo o cuidado e por ser meu lar. Agradeço à minha orientadora e grande amiga Renata Zago, por acreditar no meu trabalho desde o primeiro momento, pelos ensinamentos, pelas oportunidades e por todo carinho. Agradeço, por fim, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) por financiar e tornar essa pesquisa realizável.

Este mundo antiquado, que fede a carne morta e, todos os lugares, nos horroriza e nos convence da necessidade de levar a luta revolucionária contra a opressão capitalista para o território onde a opressão é mais arraigada: o corpo vivido

Mulheres em revolta contra o poder masculino — um poder que há séculos é forçado em seus corpos —, homossexuais em revolta contra o terrorismo da “normalidade”, jovens em revolta contra a autoridade patológica dos adultos: essas são as pessoas que coletivamente começaram a fazer do corpo um meio subversivo e a usar a subversão como um meio para satisfazer as necessidades “immediatas” do corpo.

Félix Guattari

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo o estudo das linguagens singulares que se estabelecem no fazer artístico da *performance* no território latino-americano, em particular das artistas mulheres que promovem discussões sobre gênero em suas ações. Entendendo o gênero a partir da ótica da performatividade — proposta fundamentada pela teórica Judith Butler —, ou seja, da linguagem, gestualidade e corporalidade, a pesquisa propõe pensar a *performance* artística, atrelada também ao corpo e suas movimentações, como potência de desordem das normas de gênero. Sob uma perspectiva territorialmente localizada, este trabalho se debruça em algumas perguntas principais: como a *performance* encontra em seus suportes uma forma de transgredir a performatividade de gênero? Pode-se observar uma performatividade de gênero única do território latino-americano? Olhando para a *performance* como instrumento de desordem da performatividade, como são encaradas as transgressões do "ser" mulher no contexto latino-americano? Para responder tais questões traçamos um percurso teórico-histórico sobre o "ser" mulher, o "ser" mulher latino-americana e as repercussões das discussões de gênero na *performance* artística, em especial na América Latina. Pautada nesse caminho e na análise das ações performáticas de artistas da *performance*, em especial Ana Mendieta, de Cuba, e Regina José Galindo, da Guatemala, procuramos encontrar as particularidades e dissidências das suas relações com o corpo, a arte e com seus territórios.

Palavra-chave: Performance; Performatividade; Gênero; América Latina.

ABSTRACT

The present dissertation aims to study the singular languages established in the artistic practice of *performance* in the Latin American territory, particularly by women artists who promote discussions on gender in their actions. Understanding gender from the perspective of performativity — a concept grounded in the theories of Judith Butler — that is, through language, gestures, and corporeality, the research proposes to think of artistic *performance*, also linked to the body and its movements, as a force of disorder against gender norms. From a territorially localized perspective, this work delves into some central questions: how does *performance* find in its mediums a way to transgress gender performativity? Can a unique gender performativity of the Latin American territory be observed? Viewing *performance* as an instrument of disorder against performativity, how are the transgressions of "being" a woman perceived in the Latin American context? To answer these questions, we outline a theoretical-historical path on "being" a woman and "being" a Latin American woman, as well as the repercussions of gender discussions in artistic *performance*, especially in Latin America. Based on this path and the analysis of performative actions by performance artists — particularly Ana Mendieta from Cuba and Regina José Galindo from Guatemala — we seek to identify the particularities and dissidences of their relationships with the body, art, and their territories.

Key-words: Performance; Performativity; Gender; Latin America.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Imagen de Yagul - Ana Mendieta.....	23
Figura 2 - Chicken Movie, Chicken Piece - Ana Mendieta.....	25
Figura 3 - Desenhando com Terços - Márcia X.....	26
Figura 4 - Dos perguntas - Janet Toro.....	29
Figura 5 - Una milla de cruces sobre el pavimento - Lotty Rosenfeld.....	29
Figura 6 - ¿Quién puede borrar las huellas? - Regina José Galindo.....	31
Figura 7 - Bruxonas, Puta da Silva.....	44
Figura 8 - Homage - Kris Grey.....	49
Figura 9 - Putinha Terrorista, Lyz Parayzo.....	61
Figura 10 - Memórias de afeto - Beth Moysés.....	66
Figura 11 - Untitled (Facial Hair Transplants) - Ana Mendieta.....	73
Figura 12 - Untitled (Glass on Body Imprints) - Ana Mendieta.....	75
Figura 13 - Untitled (Facial Cosmetic Variations) - Ana Mendieta.....	76
Figura 14 - Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece) - Ana Mendieta.....	79
Figura 16 - Tierra - Regina José Galindo.....	85
Figura 17 - Mientras, ellos siguen libres - Regina José Galindo.....	86
Figura 18 - Himenoplastia - Regina José Galindo.....	87
Figura 19 - Piedra - Regina José Galindo.....	88
Figura 20 - La siesta - Regina José Galindo.....	90
Figura 21 - La manada - Regina José Galindo.....	91

SUMÁRIO

1. Introdução.....	9
2. Performance, gênero e América Latina.....	16
2.1. Percursos discursivos da <i>performance</i> e seus territórios.....	16
2.2. Feminismos e a <i>performance</i> como linguagem.....	31
3. Diálogos entre performatividade de gênero e <i>performance</i> artística.....	41
3.1. Uma genealogia crítica do gênero.....	41
3.2. Gênero a partir da performatividade: linguagem e gestualidade.....	50
3.3. A <i>performance</i> como estratégia de desordem de gênero.....	59
4. Transgressões do “ser”: um estudo de caso.....	70
4.1. Ana Mendieta: constituições culturais por trás do “ser”	70
4.2. Regina José Galindo: performando o coletivo.....	82
5. Considerações finais.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97

1. Introdução

Quando pensamos em *performance* diversas são as faces que se articulam e rearticulam em meio ao termo: desempenho, espetáculo, atuação, corporalidade, gestualidade, interpretação. Mesmo pensando a *performance* como movimento artístico, é visível a complexidade em sua fundamentação conceitual e histórica, já que múltiplas terminologias foram usadas para denominar a arte do corpo, cada uma com suas especificidades. Essa linguagem que tem seu centro na tração corpo-movimento, tem sua história e pré-história constantemente discutidas, com paralelos traçados com outros movimentos que complementam um fazer artístico em diálogo estreito com o corpo, com o agora, com a movimentação e, talvez o principal, com a transgressão.

O caráter anárquico e de desordem que a arte da *performance* escreve em suas linhas históricas o caracteriza como um gênero artístico que se desdobra constantemente em facetas vinculadas a movimentos de oposição. Entre os anos 1970 e 80, em especial nos Estados Unidos, quando a *performance* passa a ser reconhecida como um movimento artístico independente, seu caráter de desobediência, seja das normas do fazer artístico, seja das relações socioespaciais travadas pelos artistas que a preconizam, encontram diálogos com um feminismo artístico em ascensão.

Debruçado nesse momento, em que a arte da *performance* tece aproximações com o movimento feminista, é que o trabalho encontra seu percurso. A linguagem e o caráter discursivo que encontram um corpo constituído e construído sobre dinâmicas estabilizantes se esbarram como ferramentas próprias para estabelecer uma desordem do imaginário coletivo do que é “ser mulher”.

As aspas presentes no “ser mulher” constituem nesse trabalho aspecto fundamental. Olhar para o gênero e para a constituição do sujeito mulher a partir de construções e produções de poder requer distinguir o “ser” do “fazer”. “Ser” mulher pressupõe uma existência pré-discursiva, substancial; “fazer-se” mulher parte da ação, do gestual, de uma linguagem — linguagem essa pré-estabelecida e produzida sobre os corpos. A proposta de Judith Butler, ao formular sua teoria da performatividade de gênero, é a de pensar a produção de poder por trás da linguagem da feminilidade (gesto, corporalidade, expressividade, sexualidade, desejo) que, por repetição, fomenta uma aparência de “ser”. Pensar uma arte corporal e gestual, como é a *performance*, como recurso transgressor das aparências — e consequentes violências — de gênero, pensando a partir de tais aspectos da performatividade, parece inevitável.

Somado a isso, pensar um “ser mulher” universal, que se retém a determinações uniformes, é um percurso que, apesar de muito replicado até mesmo pelo próprio movimento feminista, desconhece recortes específicos territorializados em lugares que não o norte global. É apoiado nessa diversidade — e divergência — do “*ser*” mulher que o trabalho focaliza sua abordagem nas ações performáticas realizadas na América Latina. A *performance*, enquanto ferramenta transgressora das normas de gênero, parece encontrar caminhos distintos nesse contexto sociocultural.

Diante de uma conjuntura específica do fazer artístico latino-americano, estruturado sobre dinâmicas particulares de contextos ditoriais e um passado colonial, e da intrincada construção do “*ser*” mulher na América Latina sob uma camada colonialista, esse trabalho se propõe a olhar para esse território com singularidade. Essa característica própria e intrínseca à América Latina, pautada em sua constituição historicamente atrelada à colonização e suas repercussões, se transcreve nas formas de vida e, consequentemente, na produção e circulação de arte. Pensando nos enlaces entre performatividade de gênero, *performance* artística e territorialidade, o trabalho se constitui a partir de algumas perguntas: como a *performance* encontra em seus suportes uma forma de transgredir a performatividade de gênero? Pode-se observar uma performatividade de gênero única do território latino-americano? Olhando para a *performance* como instrumento de desordem da performatividade, como são encaradas as transgressões do “*ser*” mulher no contexto latino-americano?

A busca pela resposta (ou pelo menos pela inscrição de um diálogo) se apoia inicialmente em um percurso histórico-teórico, melhor caracterizado no decurso desta introdução, e na análise das produções de duas artistas, Regina José Galindo e Ana Mendieta. Olhar para suas produções não categoriza, neste trabalho, um processo representativo — o que imagino não ser possível — mas ilustrativo, percorrendo por suas obras e contextos como forma de diálogo e exploração ensaística, sem pretensões de sugerir uma universalidade inexistente de uma produção latino-americana.

Na esteira dessa proposta, gostaria, a princípio, de elucidar qual a ótica que se estreita ao pensarmos a América Latina neste estudo. Em um trabalho como esse, que pretende pensar politicamente um fazer artístico de mulheres em um contexto específico como a América Latina, deve, antes de tudo, apontar criticamente conceitos usualmente direcionados por pensamentos hegemônicos. Pensar o “*ser*” latino-americano pode facilmente recair em um lugar de representação que engloba aspectos heterogêneos e diversos em categorias falsamente monolíticas. Historicamente, o termo, pautado pela política externa francesa, não

foi concebido para descrever uma unidade sociocultural, mas sim para atender a uma aspiração política estratégica:

[...] foi uma iniciativa francesa para incentivar o uso do termo América Latina com a intenção de ampliar o grupo de países, incluindo suas colônias (ou ex-colônias) neste grupo. Referir-se ao todo como Hispano América ou Ibero América limitou-se à esfera espanhola e portuguesa e, portanto, à interferência política, social ou econômica, que poderia vir da França para esses países. A estratégia expansionista francesa, sob o governo de Napoleão III, consistiu em criar uma oposição entre a América Anglo-Saxônica e as nações latinas. (SANTOS, 2019, p.28, tradução nossa).¹

A problemática da terminologia surge desde sua origem e se expande ao se considerar a diversidade de um território em um conceito tão restritivo. Nos anos 1970, em busca de um olhar contra hegemônico e intencionado pela articulação do território, o termo reaparece se reestruturando sob a ótica do conjunto, na perspectiva de “saber o que se é, mas como forma de se diferenciar do outro e, a partir de todas as divergências nas culturas nacionais, potencializar uma identidade” (SANTOS, 2019, p.31, tradução nossa)². Essa perspectiva elucida o pensamento de que a “a América Latina não deve ser entendida como algo determinado *ab initio* e com características definidas para sempre, mas sim como algo que foi feito” (MANRIQUE, *apud.* SANTOS, 2019, p.31, tradução nossa)³, como parte de um processo. O porvir do processo elucida as conformações sociais e culturais que se desmantelam a partir de um passado histórico, o qual dá forma a uma identidade — heterogênea, mas ainda assim uma identidade. É nessa perspectiva de pensar a Latinoamérica como um espaço múltiplo e heterogêneo, mas que ainda se vincula a uma unidade potencializada pelas perspectivas de constituição, que o trabalho se detém.

Como proposta de desvincular lógicas que são precisamente multiformes em uma unicidade irreal dentro do fazer artístico, coloco uma perspectiva sobre a América Latina e suas linguagens a partir das particularidades e diferenças, olhando-a como um espaço cultural. Sem a intenção de apontar a existência de uma linguagem universal latino-americana da

¹ No original: “[...]fue una iniciativa francesa incitar la utilización del término Latinoamérica con la intención de ampliar el conjunto de países, incluyendo a sus colonias (o excolonias) en este conjunto. Referirse al conjunto como Hispanoamérica o Iberoamérica, se limitaba al ámbito español y portugués, y por ende injerencias políticas, sociales o económicas, que podrían partir de Francia hacia aquellos países. La estrategia expansionista francesa, bajo el dominio de Napoleón III, consistía en crear una oposición entre la América Anglosajona y las naciones latinas”.

² No original: “saberse lo que se es, pero sí como una manera de diferenciarse del otro y, partiendo de todas las divergencias en las culturas nacionales, potencializar una identidad”

³ No original: “América Latina no debe entenderse como una cosa determinada *ab initio* y con características definidas para siempre, sino más bien como algo que ha ido haciéndose”

performance feminista, o trabalho procura entender, nas especificidades e vivências de cada artista, linguagens corporais e subversivas que se cruzam dentro de um diálogo com o gênero.

Tendo esses aspectos esclarecidos, o presente trabalho se propõe a pensar linguagens latino-americanas da *performance* artística que procuram transcender as normas de gênero. É a partir de dois aspectos centrais que o trabalho se apoia: um olhar particular para a América Latina e para as mulheres artistas que desenvolvem um pensamento sobre o “*ser*” mulher em suas *performances* e, em paralelo, a importância da conexão corpo-espacço, sendo essa ação, feita de forma consciente, capaz de alterar, criticar e transgredir o aspecto alienante e intocável das lógicas dominantes.

A finalidade principal da proposta de se olhar para a *performance* sob esse ângulo tem por objetivo o fortalecimento da narrativa da potência da ação e da presença, colocando esse fazer artístico como fronteira entre o corpo e a ação crítica. Além disso, esse trabalho pretende desvincular a prática artística na América Latina como pura repercussão europeia e norte-americana, buscando uma perspectiva territorializada, centrada nas questões singulares que se desenvolvem em nosso território. Sem, no entanto, esquecer da importância dos diálogos transnacionais, para o feminismo e para às produções artísticas contemporâneas.

A escolha da América Latina como território de análise se dá pela vontade e necessidade de dar continuidade ao recente movimento acadêmico de voltar o olhar para estudos sobre o Sul global e distanciar os saberes da lógica universalista, eurocêntrica e exploratória. Lucio Agra afirma que os livros a respeito da *performance* na América Latina ainda estão sendo escritos e que, apesar de reconhecer a existência de um “[...]esforço consistente e crescente bibliografia”, o material acerca do tema ainda é “[...]deslizante e fragmentário, o que, por si, já se faz característica da própria performance” (AGRA, p. 136, 2016). A partir dessa leitura de como se encontra o estudo da *performance* latino-americana, se torna essencial uma análise aprofundada sobre o tema, tanto para uma contribuição de arcabouço teórico como para continuar esse esforço de colocar a América Latina como parte relevante da história da arte.

Dessa maneira, a pesquisa visa diagnosticar os processos artísticos performáticos, especialmente aqueles realizados por mulheres latino-americanas e voltados para a discussão de gênero e identidade. Para isso, de forma mais específica, busca-se compreender a complexidade da linguagem da *performance*, entendendo-a aqui como arte e como instrumento de transgressão. Como forma de embasar o percurso pretendido, o trabalho também tem o intuito de explorar o conceito de gênero, tendo como paradigma a construção histórico-social

do conceito de “mulher” e entendendo a noção de *corpo* como objeto de estudo essencialmente heterogêneo.

Para tal o trabalho se apoia em um percurso metodológico de caráter qualitativo, teórico e exploratório, abarcando questões referentes aos conceitos centrais sob um olhar crítico. Partindo da amplitude das palavras-chave da pesquisa — gênero, mulher, corpo, *performance* e performatividade — para entender suas definições a partir de autores centrais, o trabalho parte do entrecruzar desses conceitos, trazendo um olhar multidisciplinar, a fim de sair de definições teóricas monolíticas e generalizadas.

O caráter exploratório da pesquisa se baseia na busca por artistas da América Latina que tenham em suas ações performáticas um viés voltado para a luta de gênero e que entendam o próprio corpo como elemento de luta. A busca pelas respostas das perguntas propostas inicialmente se dá pela investigação conceitual, historiográfica e territorial do tema e, posteriormente, pela exemplificação desse percurso teórico traçado por meio dos estudos de produções artísticas. Nesse percurso, olhando para as artistas elencadas — Regina José Galindo, da Guatemala, e Ana Mendieta, artista cubana —, delineamos em suas ações, poéticas, linguagens e contextos, traços que se ligam ou se afastam, percursos que se cruzam ou se desviam, expressões que se tangem ou se distanciam.

Outro aspecto metodológico basilar nessa pesquisa, como mencionado anteriormente, é o olhar para o gênero a partir da proposta da performatividade, teoria desenvolvida pela filósofa Judith Butler. Como base teórica deste trabalho, a proposta de pensar o gênero a partir da linguagem, do gesto e do “fazer”, estabelece não somente diálogo com a discussão de gênero que o trabalho se propõe a fazer, mas também como uma lente fundamental para olhar para a *performance* artística e suas transgressões.

A partir desses aspectos, o trabalho se divide em três capítulos que se estruturam como uma sequência de pensamento. O trajeto se inicia com a contextualização da *performance* e das relações de gênero e feminismos na América Latina, seguida da fundamentação teórica e relacional entre performatividade de gênero e *performance*, finalizando nas análises particulares de ações, obras e contextos específicos das artistas, explorando suas linguagens.

No primeiro capítulo, intitulado ***Performance, gênero e América Latina***, nos debruçamos em dois momentos que discorrem em paralelo: um olhar histórico de como se desenvolve a *performance* na América Latina e quais suas singularidades contextuais frente à história canônica desse fazer artístico e, complementarmente, as faces que se articulam na *performance* artística realizada por mulheres e como as questões de gênero são discutidas nesse contexto de produção. Guiadas por autores como Andrea Giunta, Coco Fusco e Lúcio

Agra, as reflexões deste capítulo se baseiam na perspectiva do que constitui o “ser” mulher nesse território, bem como nas linguagens que emergem do fazer performático e em como ele se adapta aos relevos e dinâmicas específicas da América Latina.

No segundo capítulo, “**Diálogos entre performatividade de gênero e performance artística**” traçamos um percurso dos entrecruzamentos entre a corporalidade e a linguagem como mazelas da formulação do “*ser*” mulher, trazendo paralelos entre a ideia da performatividade enquanto repetição de estruturas de poder e a *performance* como potencial subversivo da aparente substancialidade do gênero. Questionando a ideia do “*ser*” mulher como espaço definitivo a partir da genealogia crítica de gênero de Judith Butler, o trabalho se apoia no pensar o sujeito mulher através da performatividade, perspectiva essa que olha para o sujeito como ser linguístico e gestual e que, através dessa corporalidade, repete ou subtrai as normas de gênero. Entendendo então que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (BUTLER, 2023, p.56), o trabalho articula que é por meio da própria linguagem e corporalidade que é possível a desordem. Nesse percurso propomos a *performance* artística como arte historicamente transgressora e como ferramenta de reescrita e rearticulação. Em meio a discussão teórica são apresentadas neste capítulo obras de *performances* como exemplos do diálogo que o trabalho pretende estabelecer. O intuito é estabelecer um paralelo entre a proposição do diálogo entre *performance* e performatividade, pensando como essas performatividades de gênero são subvertidas.

Tendo a ideia de performatividade e *performance* estabelecidas e o percurso latino-americano delimitado, a parte final do trabalho, denominada “**Transgressões do ser: um estudo de caso**”, funciona como um estudo das produções artísticas a partir da proposição teórica lapidada. Olhando para duas artistas — Regina José Galindo e Ana Mendieta — que atuam artisticamente com um olhar sobre o gênero, buscamos nos debruçar sobre suas propostas artísticas e contextos de atuação sob a ótica da transgressão da performatividade. A escolha dessas artistas como estudo do trabalho parte de três parâmetros: em primeiro lugar, a distância temporal e geográfica existente em suas obras. Regina José Galindo começou sua atuação artística na Guatemala em 1999 e se mantém ativa ainda hoje, por outro lado, Ana Mendieta, artista cubana radicada nos Estados Unidos, atuou do início da década de 1970 até 1985, logo antes de falecer. Distintas geográfica e temporalmente, mas com espaços de intersecção — o território latino-americano e uma produção com olhar para o Sul Global —, o período e local de atuação são parte importante da escolha, na busca de um espectro diverso, mas convergente. O segundo aspecto é a importância do contexto de vida e

da história de suas terras natais como base para suas produções. Com contextos diferentes — Mendieta exilada nos Estados Unidos ainda jovem e Galindo formada enquanto sujeito em meio a uma guerra civil —, o plano de fundo de seus países faz parte inerente de suas obras e ainda reflete algumas das diversas — mas próximas — camadas de produção de poder que constituem o território latino-americano. Por fim, com diálogos que se tangenciam na esfera do gênero, a distinção de suas linguagens é outro caráter essencial. Enquanto Ana Mendieta trabalha com a construção da identidade e tem como base um aspecto autobiográfico, Galindo usa da violência corporal e do desconforto em suas produções, trazendo como linguagem principal um olhar para a coletividade. Nesse sentido, é relevante considerar produções que, apesar de dialogarem entre si, seguem caminhos distintos, enriquecendo a pluralidade de linguagens que o trabalho busca evidenciar.

A proposta de finalizar o trabalho com esse capítulo é a de vislumbrar de perto uma perspectiva que até então se via, nessa pesquisa, discutida de forma ampliada: as linguagens artísticas transgressoras de gênero e as particularidades presentes nas propostas de cada uma dessas artistas, de cada um dos contextos em que foram realizadas. Olhando com individualidade, mas entendendo os enlaces que calcam a proposta de pensar então uma linguagem (ou as linguagens) disruptivas das normas de gênero na América Latina.

2. *Performance, gênero e América Latina*

2.1. Percursos discursivos da *performance* e seus territórios

A *performance* enquanto arte, mesmo já estabelecida como gênero artístico, apresenta certa dificuldade de ser delineada ou estritamente definida em termos teóricos e temporais. Renato Cohen, pesquisador e *performer* brasileiro, ao definir a ideia de *performance* diante de suas características anárquicas, defende que ela é “[...] antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la”. (COHEN, 2002, p.28, grifo nosso). Ao utilizar o termo “já poderia”, Cohen ressalta a ideia da indefinição característica do que de fato pode ser ou é definido e entendido como *performance*. Isto posto, podemos entender que *performance* ou arte performática se dá como uma arte fronteiriça — o que talvez seja um dos grandes motivos da sua complexidade — que percorre entre os limites do olhar, do corpo, do gesto, da ação, do tempo e as articula como parte constituinte de sua conformação.

Em meio a discussão do que “já poderia” então ser a *performance*, RoseLee Goldberg (2007) já utiliza o termo para se referir às diversas práticas realizadas pelos artistas da vanguarda europeia e pelos construtivistas russos, desde as *seratas* futuristas, as declamações e as *soirées* realizadas pelos dadaístas no Cabaret Voltaire, as peças surrealistas, o teatro e as festas da Bauhaus. Todos esses acontecimentos já recebem, pela autora, a terminologia *performance* para descrevê-lo, sendo as realizações performáticas, para ela, a vanguarda dentro da vanguarda. Apesar disso, a autora de fato considera que é por volta de 1945, no contexto nova-iorquino pós-guerra, com a recepção dos exilados europeus, que a *performance* se torna uma atividade independente.

Jorge Glusberg (2013), por outro lado, denomina todo esse contexto historicamente traçado por Goldberg como a pré-história do gênero, visto que, apesar das semelhanças constitutivas do caráter artístico das produções, alguns limites para o entendimento dessa arte como autônoma ainda não haviam sido alcançadas. O autor ainda expande o terreno do que seria a pré-história da *performance*, apontando zonas de contato com “rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espetáculos organizados por Leonardo da Vinci do século XV, e Giovanni Bernini duzentos anos mais tarde” (GLUSBERG, 2013, p.12). Ele divide então os antecessores da *performance* entre aqueles que constituem uma pré-história e aqueles que, já fazendo parte da história da *performance*, precedem-na antes de se tornar uma arte independente. Sejam aqueles menos diretamente relacionados e que permitiram “observar as mutações que ajudaram o nascimento da arte performática” (GLUSBERG, 2013, p.31), como o *action painting* de Jackson Pollock, a *assemblage* e a *live art*, sejam os predecessores

mais diretos, como a *body art*, os *happenings* e as ações do grupo *fluxus*, todos esses movimentos fazem parte constitutiva do caráter transgressor que a arte performática carrega.

De modo geral, é reconhecido, inclusive por Goldberg e por Glusberg, que é apenas em 1970 que a *performance* se torna reconhecida pelas instituições de arte como um fazer artístico autônomo. De fato, podemos atrelar a *performance* artística — aqui considerando não somente o momento em que ela se estabelece como gênero artístico nas décadas de 1960 e 70, mas englobando seus anunciantes — a diversas facetas que, por fim, se entrelaçam como transgressoras, seja de ideias ou do próprio fazer artístico. Seus anunciantes, mesmo os mais precoces, já levantavam a bandeira de suas intenções subversivas, “utilizando-a para dar resposta a questões controversas” (GOLDBERG, 2007, p.8). A exemplo temos os construtivistas russos que utilizaram da *performance*, andando pelas ruas com vestuários extravagantes e as faces pintadas, como instrumento para apresentar ao público uma crítica às convenções artísticas do passado. Anos mais tarde o *agit-prop*, com os teatros de rua, apontam um caráter social-utilitário para a arte; os dadaístas com suas *performances* escandalizadas como ação antiburguesa, nos cafés e nas ruas, e em suas deambulações em zonas banais da cidade; temos ainda as ações experimentalistas e provocadoras do grupo *fluxus* em busca da crítica à institucionalização da arte (GOLDBERG, 2007). São diversos os exemplos, todos com uma carga comum, a do corpo e da ação elevados como potencial artístico, crítico e discursivo.

No entanto, muito do que conhecemos da história da *performance* se expande em um terreno norte centrado, tendo como base para pensar as características limiares do gênero uma prática que estabelece intercâmbios entre Europa e Estados Unidos. Claro, foi nesse contexto que a linguagem do corpo em movimento se distancia de um *fazer* para um *fazer artístico* reconhecido e institucionalizado. Ainda assim, parece válido colocar em evidência o questionamento de como se estabelecem os limites desse gênero em outros territórios, em especial a América Latina. Diante de um contexto claramente dinâmico e diverso da *performance* artística como linguagem, ao olhar para o território da América Latina podemos pensar então em uma prática performática própria? Uma linguagem que se desenvolve nesse espaço cultural de forma diversa desses contextos anteriores supracitados?

Olhando sob a mesma lógica da história e pré-história da *performance*, estabelecidos por Glusberg (2013) em seu panorama, no cenário brasileiro acabamos recaindo em caminhos distintos, isso se pensarmos a *performance* no campo ampliado e nos distanciarmos do caráter de pura repetição da metrópole colonizadora. Academicamente se estabelece quase como fato absoluto a figura de Flávio de Carvalho como central na disseminação da *performance* como

um fazer artístico no Brasil. Ao caminhar em sentido contrário a uma procissão de *Corpus Christi* em 1931, usando um chapéu em uma atitude de completa irreverência, como registrado em sua *Experiência n.º 2* (considerada sua primeira ação performática), ou ao causar estranhamento em 1956, com a *Experiência n.º 3*, ao andar pelas ruas com seu traje tropical, o artista estabelece os primeiros vínculos da arte performática como gênero, marcando o início do que seria sua história no Brasil.

A presença de influências da vanguarda europeia são claras nas realizações de Flávio de Carvalho, em especial a sua relação com os surrealistas. A aproximação de Flávio de Carvalho com os modernistas parte de sua experiência morando na Europa, onde estudou Engenharia e Belas Artes e estabeleceu interações com artistas dadaístas e, posteriormente, com os surrealistas⁴ (JACQUES, 2012). A exemplo dessa correspondência temos a própria *Experiência n.º 2*, ação que em seu próprio discurso, narrada pelo artista no livro *Experiência n.º 2 - Uma possível teoria e uma experiência*, busca entender a psicologia das multidões, as afetações e o choque das experiências urbanas no inconsciente, como também propunham os surrealistas em suas deambulações⁵. Não é à toa que Paola Jacques Berenstein descreve Flávio de Carvalho como “surrealista tropical”, e ainda determina suas *Experiências* como “deambulações pelas cidades dos trópicos” (JACQUES, 2012, p.102).

Apesar dos intercâmbios transculturais e das influências internacionais serem claras, não me parece apropriado estabelecer uma pré-história da *performance* no Brasil unicamente a um contexto europeu. Lúcio Agra, professor e pesquisador das artes do corpo, sugere em *O que chamamos de performance?* (2012) a existência da possibilidade de visualizar a *performance* no Brasil através de uma visão mais antropológica. Ao colocar em vista os rituais indígenas e de africanos escravizados como antecedentes brasileiros — na linha de raciocínio criada, sendo eles a pré-história da *performance* — o delinear de nossas expressões, sensibilidades e narrativas se expande: “onde se daria uma possível “iminência” de novas poéticas. Brasileiras” (AGRA, 2012, p.80).

⁴ Além da aproximação que Flávio de Carvalho teve com os dadaístas e surrealistas durante seus anos de estudo na Europa, Paola Jacques (2012) coloca em nota no livro *Elogio aos Errantes* (2012) outras oportunidades em que Flávio visita à Europa para entrevistar artistas ligados a esses grupos, como André Breton, Man Ray e Tristan Tzara.

⁵ Para exprimir o que seriam as deambulações surrealistas deixo em nota um trecho de *Elogio aos errantes* (2012), em que Paola Berenstein Jacques as descreve a partir de um paralelo com as flanâncias: “Os errantes que fizeram deambulações não estavam mais, como nas flanâncias, embriagados pela experiência e pelo choque da multidão nas ruas. Eles provocam a multidão, a devoram, entram nas passagens, se tornam passagens; como o trapeiro, recolhem trapos, sobras, restos da cidade, e se embriagam com a própria fugacidade moderna, com a fugaz-cidade moderna.” (JACQUES, 2012, p.131)

Esse olhar inicial para o caso brasileiro talvez sobressaia a distinção entre Brasil e outros territórios latino-americanos, ou até mesmo a impossibilidade de pensar uma arte latino-americana e, por consequência, uma *performance* latino-americana. De fato, não é possível e nem intencional atravessar esses contextos sobre essa vontade, mas, ao contrário, objetiva-se aqui observar camadas que se convergem e divergem sob fragmentos histórico-culturais que, da mesma forma, se aproximam e se distanciam. Lucio Agra (2016), assim como outros autores que olham para a América Latina, demonstra a constante preocupação de se pensar o termo e recair em generalizações homogeneizantes, mas, ao mesmo tempo, não reluta contra os aspectos que os aproximam, como os processos colonizadores e os contextos ditoriais que se deslizam sob o território a partir da década de 1960. Nas palavras do autor:

Seria preciso mencionar as diferenças também possíveis de perceber em uma certa fala comum dos hispânicos e o modo como o tema assume nuances diversas no caso brasileiro. Isso para ficar apenas no início do problema. Perceber as possíveis abordagens que cada um dos países faz da arte. Notar as naturais convergências, por exemplo, entre o Brasil, o Chile e a Argentina. Assinalar as distâncias consideráveis entre o primeiro e a Colômbia e a Venezuela, o Peru e a Bolívia, o Paraguai e o Uruguai. E, no entanto, verificar tantas proximidades a começar pelo espectro político que se desenha de terrível forma no continente, a partir dos anos 1960, quando, justamente, ele mesmo principia por descobrir sua capacidade especial de colocar o corpo na evidência dos fazeres (AGRA, 2016, p. 137)

Nesses limites teóricos, Lucio Agra (2016), ao discutir a *performance* nas fronteiras territoriais da América Latina, aponta questões centrais para entender as particularidades que se desdobram nesse espaço cultural. Em seu ensaio *Fora do Mapa, o Mapa – performance na América Latina em dez anotações* (2016), Agra se concentra em explorar a ideia da *performance* e da performatividade latino-americana a partir de notas. Tais anotações partem do reconhecimento de uma existência de esforços crescentes de uma bibliografia sobre o tema, mas que, ao mesmo tempo, ainda se encontra em um cenário “[...]deslizante e fragmentário” (AGRA, 2016, p. 136). O motivo de tal, no olhar do autor, parte das marcas do processo colonizador que reverberam em muito na falta de reconhecimento de si para além de uma reprodução das dominâncias externas (isto é, seus colonizadores).

Coco Fusco, performer, escritora e curadora cubana, ao propor também um movimento de se debruçar sobre a prática performática latino-americana, organiza o livro *Corpus Delecti: Performance art of the americas* (2005), com o interesse de “[...] refletir sobre o significado das performances que evocam múltiplas formas de latinidade” (FUSCO,

2005, p.2, tradução nossa)⁶. Com a ressalva previamente apontada de não estar tão preocupada em formular uma definição estrita de América Latina ou da *performance* latino-americana, ela ainda considera inegáveis certas tramas que enlaçam a produção nesse espaço territorial e cultural. Assim como Lúcio Agra, para Fusco esses enlaces se pautam em um passado (recente) particular e comum do território da América Latina: as ditaduras militares, a censura e violência imbricada nesses contextos. Essa perspectiva transcorre sob a visualização de um sistema autoritário que percorre sob a vida privada e pública e que, consequentemente, irradia-se para as expressões artísticas. Ao mesmo tempo, essas produções experimentais — e aqui encontra-se a *performance* — tomam direções articuladoras entre um cenário próprio e outro exterior, conciliando “influências nacionais e regionais com vocabulários internacionais” (FUSCO, 2005, p.6, tradução nossa)⁷.

Ao mesmo tempo em que Fusco aponta que as obras performáticas produzidas e realizadas no território latino-americano não podem ser reduzidas a uma única fórmula, modelo ou estratégia, ela direciona seu texto introdutório em discussões nomeadas por ela mesma como “generalizações”. Atenta ao perigo das generalizações, Coco Fusco se coloca em meio ao risco para oferecer certas observações paralelas entre o que ela nomeia como a produção da *performance* dentro do cânone e aquela produzida em território latino-americano. Essas abstrações conscientes propostas pela autora, mesmo por via de generalizações, se atenta aos percursos e ao deslocamento possível dessas observações abrangentes:

[...]certamente não quis sugerir que esse marcador territorial implica necessariamente que um artista deva criar um determinado tipo de trabalho devido ao fato de ter nascido em um lugar específico. É inegável, no entanto, que muitos artistas optaram por se engajar criativamente com seus contextos. (FUSCO, 2005, p. 3)⁸

Tendo esclarecida a proposta de uma generalização atentada ao caráter ilustrativo de certos apontamentos, nos debruçamos nas questões apontadas. A primeira generalização presente em seu texto se estabelece a partir do paralelo entre a relação de influência que os cabarés e os espaços de cultura popular tiveram para a *performance* artística europeia (àquela que a autora considera dentro do cânone), e as influências desse tipo de espaço para a *performance* produzida na América Latina. Da mesma forma que o teatro popular, como o

⁶ No original: “[...]to reflect on the significance of performances that evoke multiple forms of latinidad”

⁷ No original: “national and regional influences and international vocabularies”.

⁸ No original: “I certainly did not mean to suggest that this territorial marker necessarily implies that a given artist must create a certain kind of work because of his or her having been born in a particular place. It is undeniable, however, that many artists have chosen to engage creatively with their contexts”.

próprio Cabaret Voltaire, foi importante para a produção dadaísta frente a uma tentativa de romper com certa sacralidade da arte, a *performance* latino-americana absorve esse mesmo tipo de influência em uma escala regional. Os dadaístas viam nesses teatros e circos “[...] estruturas não narrativas, vocabulários gestuais, um sentimento antiburguês e dinâmicas interativas que buscavam emular para romper com a sacralidade da cultura de salão e seu modelo de recepção contemplativa” (FUSCO, 2005, p.6, tradução nossa)⁹. Na América Latina, de forma equivalente, espaços similares influenciaram na gestualidade, no exagero e no melodrama da *performance*.

O Sainete Criollo, a carpa mexicana e o teatro frívolo¹⁰, entre outros exemplos de teatro popular, foram partes basilares do que viria a ser a *performance* latino-americana enquanto gênero artístico. Da mesma forma que Glusberg (2013) considera a existência do Cabaret Voltaire como parte da pré-história da *performance*, podemos considerar que a forma como os artistas e *performers* se apoiam nesses teatros, aproveitando-os como “repositórios de estruturas não lineares, atitudes anti-elitistas, personagens arquetípicos e técnicas para estimular o envolvimento do público” (FUSCO, 2005, p.6, tradução nossa)¹¹, os insere nessa pré-história do contexto latino-americano. Alguns artistas são mencionados por Coco Fusco ao trazer essa relação com o teatro popular, como Carmelita Tropicana, Patricia Hoffbauer, Tito Vasconcelos, George Emilio Sanchez, Nao Bustamante e inclui na lista sua própria produção.

A segunda generalização relaciona a corporalidade expressa e as fontes de apreensão de tais corporalidades. A produção cultural hegemônica euro-americana tende a traduzir um “vocabulário corporal” (FUSCO, 2005, p.7) e relações ritualísticas de culturas exteriores a

⁹ No original: “[...]non-narrative structures, gestural vocabularies, anti-bourgeois sentiment, and interactive dynamics they sought to emulate in order to rupture the sanctity of salon culture and its contemplative reception model”.

¹⁰ Esses formatos de teatro latino-americano são, grosso modo, apresentações de caráter popular que alcançam o público por meio de dinâmicas distintas. O Sainete Criollo é um teatro argentino direcionado às classes populares que surgiu no período colonial nas áreas rurais de Buenos Aires. Considerado uma das primeiras expressões do teatro argentino, as apresentações que tinham certo apelo pela rebeldia consistiam em duas partes: uma primeira parte de arte circense — acrobacias, palhaços e animais adestrados — e uma segunda parte teatral, com retratos do “drama gauchesco” (SEIBEL, 1993). A carpa mexicana e o teatro frívolo, por sua vez, são parte do teatro urbano mexicano. A carpa, tendo os anos de 1920 como marco de início, foi um teatro de caráter itinerante, realizado debaixo de tendas nos espaços da cidade, contendo em suas concepções uma mistura de números musicais e apresentações de personagens similares a palhaços, contendo sátiras e paródias políticas e um tom sexual (PRIETO, 2005). O teatro frívolo, por sua vez, se tornou popular no século XIX e tem características que remetem a um espaço urbano crescente. Com a intenção de alcançar a população que ocupava a cidade, de todas as classes sociais, o teatro frívolo era pautado nas improvisações e na dinâmica com o público via duelos linguísticos. (COSTANTINO, 2005).

¹¹ No original: “[.....] non-linear structures, anti-elitist attitudes, archetypal characters, and techniques for encouraging audience engagement”.

sua, geralmente não-ocidentais. Caso particular é a presença de um sagrado ritualístico na obra de Marina Abramović, que parte de uma forte influência esotérica de culturas e espiritualidades outras. Fusco cita sua relação com a cultura aborígene australiana, mas destaco também sua presença no Tibet, vivências que se exportam para suas obras através do silêncio meditativo. Temos ainda sua visita ao Brasil, momento em que percorre pelos terreiros de Candomblé em Salvador, experimenta e participa de rituais xamânicos amazônicos ingerindo ayahuasca, entre outras experiências que aparecem posteriormente em suas obras através da gestualidade (CORDOVIL, 2020).

Em contraste, artistas latino-americanos tendem a olhar para seu próprio eixo em busca de referências, dissecando tradições indígenas e africanas “que codificam a história coletiva através dos gestos da dança” e, dessa forma, oferecem “fontes de gestos significativos” (FUSCO, 2005, p.7). Um exemplo claro dessa influência ancestral na produção e na corporalidade é a produção de Ana Mendieta, em especial sua *Série Silueta*, iniciada em 1973 e uma das principais sequências de trabalho de sua carreira. A série é composta por diversas obras com suportes distintos — principalmente vídeo e fotografia —, usando materiais variados — terra, pedras, fogo, sangue, materiais puramente naturais — para compor uma relação entre o corpo e o lugar através da criação de contornos, muitas vezes vazios. Incorporando, ao mesmo tempo, a presença — pelos vestígios — e a ausência — pelo vazio criado de seu corpo no espaço natural —, Ana Mendieta restitui relações entre o ser, a terra e as conexões espirituais presentes nessa relação.

Sua primeira obra da *Série Siluetas*, *Imagen de Yagul* (1973) (Figura 1), consiste em uma imagem fotográfica de si própria deitada em uma espécie de tumba envolta por pedras. O corpo de Mendieta se encontra no centro, despida e deitada diretamente sobre a terra; recoberta por folhagens e flores brancas que tampam quase todo seu corpo, inclusive o rosto, restando à mostra somente seus pés, mãos e alguns espaços de pele das pernas e torso. A obra, apesar de oferecer diferentes interpretações, direciona uma perspectiva relacional entre corpo, terra e morte, direcionada por uma visível herança ritualística cultural. Tal análise pode ser fortalecida pela própria escolha do local, considerando o sítio arqueológico Yagul, localizado no México, na cidade de Oaxaca, um lugar de tradição cultural pré-colombiana da civilização zapoteca. Nas palavras de Julia Herzberg: “El cuerpo de Mendieta simbolizaba los restos físicos y culturales que marcaban el paisaje de Oaxaca” (HERZBERG, 2003, [s.p]).

Figura 1 - Imagen de Yagul - Ana Mendieta



Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, 1973

Além da importância da cultura pré-colombiana, Genevieve Hyacinthe (2023), ao se debruçar sobre o espiritismo na produção de Mendieta, aponta que a artista conhecia os rituais afro-cubanos e que é muito possível que ela tenha se apropriado de certos “conceitos, estéticas e processos” (HYACINTHE, 2023, p. 111) ancestrais na sua *Série Siluetas*. Obras como *Black Venus* (1980) e *Untitled (Guanabo)* (1981), parte dessa série, ressoam a partir da figura da Vênus Negra, divindade afro-cubana, ressaltando esse aspecto dialógico. A primeira *Silueta* dita o tom de diversos trabalhos da série que representam performaticamente o corpo-terra e seus delineares ancestrais.

Além da dimensão ancestral presente em suas obras, são perceptíveis caminhos ritualísticos confluentes e sobrepostos, próprios do sincretismo. Apesar dessa percepção quase óbvia, que aparece de forma clara em suas *performances*, sua origem familiar é católica e seu interesse por religiões e práticas outras acontecem apenas em sua fase adulta. Em entrevista concedida a Linda Montado em 1980, Mendieta descreve, ao ser perguntada sobre sua relação

com atos ritualísticos quando jovem, a seguinte cena: “tínhamos uma pequena capela em nossa casa, e eu brincava de padre o tempo todo. Eu amarrava uma anágua em volta do pescoço, tocava sinos e encenava todas as cerimônias em latim, porque tinha memorizado na igreja” (MENDIETA, 2023, p.137). Apesar de afirmar não ter acesso a rituais curandeiros em sua infância, descrever essa ação como ritualística demonstra as tessituras de um performativo que já criava emaranhados entre corpo, religião e atos sagrados distintos.

O interesse da artista por rituais de cura aparece mais tarde, principalmente a partir da evocação às práticas religiosas sincréticas da santería — religião sincrética trazida à Cuba pelos escravizados da África Ocidental com raízes Yorubá que se misturam às práticas do catolicismo. Na mesma entrevista para Linda Montano (2023), a artista descreve alguns momentos em que sua produção se cruza com essa prática religiosa:

Usei pólvora em algumas peças. Mais tarde, descobri que, em certos rituais, os santeros (curandeiros cubanos) fazem cinco montes de pólvora, acendem-nos e, se queimam, significa sim para uma pergunta e, se não queimam, significa não. Também fiz uma obra interessante que atravessa a linha entre arte e vida. Os santeros usam uma árvore chamada *sela*, em espanhol, ou *cotton silkwood tree*, em inglês, cujas raízes são muito longas. Em Miami, existe uma árvore assim, que os santeros reivindicaram, e as pessoas fazem rituais nela quando um curandeiro lhes diz para fazer um sacrifício. Quando estive lá, decidi fazer uma peça na árvore. Fui até a região cubana e coletei cabelo humano de diferentes salões de beleza, sabendo que eram cabelos cubanos. Depois, fiz uma imagem de uma figura na árvore. Tinha uma raiz sobressalente, fazendo com que a figura, que podia ser tanto masculina quanto feminina, parecesse estar sendo comida. Também havia três nós que pareciam genitália feminina, então os circundei com o cabelo que colei. (MENDIETA, 2023, p.141)

Segundo Petra Barreras Del Rio (1987), sua primeira obra a utilizar da santería como linguagem foi em 1972, e, apesar de não ser mencionado, acredito que a autora está fazendo alusão à obra *Chicken Movie, Chicken Piece* (1972) (Figura 2). Nessa vídeo-performance, Mendieta se encontra despida e posicionada à frente de um fundo plano, branco, onde ela recebe uma galinha decapitada, ainda se movimentando com espasmos. Segurando o animal pelas pernas, o sangue escorre pelo corpo da artista, sendo toda ação uma forte referência aos rituais de sacrifício afro-cubanos. Ações como essa remetem a uma prática sincrética, advinda da mistura de uma formação católica e uma experiência de vida aberta para caminhos espirituais distintos e conformadores de sua própria cultura (entendendo sua própria cultura para além de cubana, mas latino-americana), ressoando em suas obras através da dualidade entre o sagrado e o profano.

Figura 2 - Chicken Movie, Chicken Piece - Ana Mendieta



Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, 1972

Esse sincretismo é outro aspecto cultural, apontado por Fusco (2005), que reflete na corporeidade de produções artísticas da *performance* latino-americana. Muito presente no contexto histórico-cultural da América Latina, essa mistura da tradição católica com as expressões religiosas afro-indígenas se apresenta nas camadas expressivas, linguísticas e corporais, reverberando de forma acentuada na *performance*, tanto no discurso como na gestualidade. Esse aspecto de visceralidade apresentada por uma relação corpo-divino presente na tradição do catolicismo é um grande traço de diferença da linguagem de vanguarda estadunidense e europeia, muito influenciada pelo protestantismo (FUSCO, 2005).

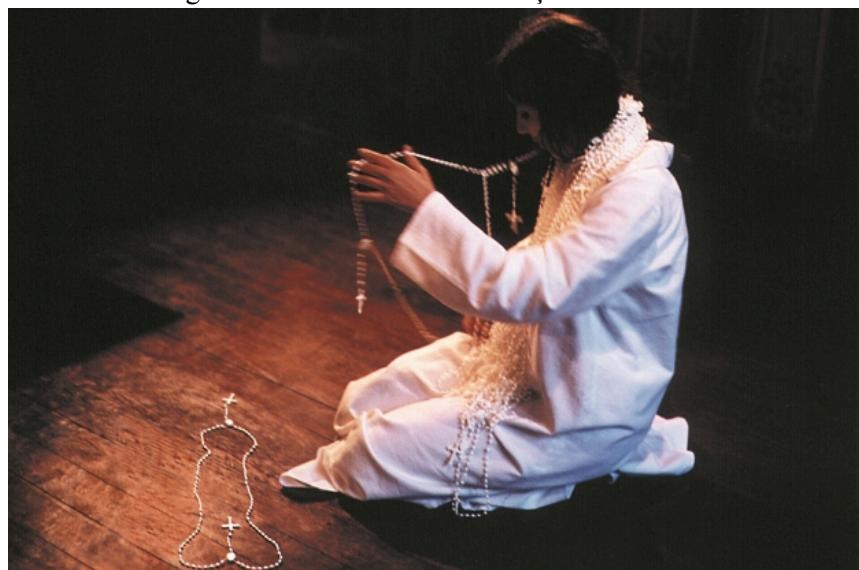
Ao contrário do protestantismo que fundamenta a estética das vanguardas euro-americanas, o catolicismo propõe uma maior continuidade entre o humano e o divino, entre o corporal e o espiritual. O conceito católico do corpo como receptáculo do Espírito Divino e os muitos rituais de submissão dessa religião, que oferecem acesso a estados extáticos através do sacrifício da dor física, funcionam como pano de fundo conceitual e subtexto social para muitos performers latino-americanos. (FUSCO, 2005, p.7)

Talvez o exemplo mais claro de uma produção performática que incorpora em si a expressividade e a estética do catolicismo seja o da artista brasileira Márcia X. Com uma produção voltada para a *performance* — mas que se estende para outros suportes —, Márcia X utilizava recorrentemente tons sarcásticos, o deboche e o erótico como proposta estética e linguagem política. Esse tom se retém em diálogo, em muitas de suas obras, a uma vontade de trabalhar a “performatividade do objeto” (LEMOS, 2013, p.20), inclusive objetos que fazem parte de uma iconoclastia sagrada, católica.

A mescla entre o erótico e o sagrado dão o tom profano que se estende em diversas camadas performativas, dos objetos e do seu próprio corpo enquanto mulher, ao realizar as ações. Na *performance* *Desenhando com Terços* (2000-2001) (Figura 3) Márcia X, vestida com uma camisola branca e os cabelos longos soltos — já fazendo alusão a castidade através da vestimenta e da gestualidade — “desenha” com terços brancos figuras fálicas no chão. A obra consiste na ação repetitiva, quase ritualística, de retirar os terços que se encontram inicialmente em seu pescoço e colocá-los no piso, formando com eles formas penianas, até cobrir todo o ambiente. Dessa forma, ela justapõe o caráter performativo do objeto central — o terço e sua expressividade santa — e o transgride com sua ação, encarnando nele o profano ao incorporar tom sexual ao artefato sagrado.

[...]a performance da artista representa uma inversão do sagrado através do jogo, da profanação das formas e fórmulas petrificadas como alvo (dessa aura cindida e separada da experiência, já instrumentalizada), Márcia X atravessa, portanto, esse limiar que separa o profano e o sagrado, de um lado a outro dependendo dos trabalhos (NAVAS, 2013, p.430).

Figura 3 - Desenhando com Terços - Márcia X



Fonte: MaPa: Memória Paço das Artes, 2000/2001

Por fim, a última “generalização” apontada por Coco Fusco diz respeito ao que ela denomina “espacialização do poder” (FUSCO, 2005, p.7, tradução nossa)¹². Este conceito, usado para entender as diferenças entre América Latina e o contexto euro-americano, parte da sobreposição de camadas de poder particulares que criam o terreno para a produção artística — e no caso utilizado para pensar a arte performática. No cenário estadunidense e europeu, artistas performáticos, ao reposicionar o lugar da arte, deslocando do objeto para o corpo e para a ação, e das instituições tradicionais para espaços não institucionais, travavam embate com o mercado de arte e com os “mecanismos de mercantilização” (FUSCO, 2005, p.7, tradução nossa)¹³. Na América Latina a “espacialização do poder” parte de outras instâncias, são outras as “[...] relações entre arte, sociedade, linguagem estética e as instituições que controlam a disseminação da expressão criativa” (FUSCO, 2005, p.8, tradução nossa)¹⁴.

A principal diferença se dá pelo papel do Estado como principal financiador das artes nos países latino-americanos, “controlando redes de espaços de exibição, coleções importantes, competições nacionais e internacionais, bolsas e prêmios” (FUSCO, 2005, p.8, tradução nossa)¹⁵. A questão central dessa particularidade surge ao considerarmos o contexto em que a *performance* começa a se consolidar como gênero artístico na América Latina, um período em que o Estado não somente desempenha um papel decisivo, mas também “exerce uma forma particularmente física de poder sobre os corpos de seus cidadãos” (FUSCO, 2005, p.8, tradução nossa)¹⁶. A violência ditatorial, a censura do espaço e da produção artística que atravessam o período, entre os anos 1960 e 1980, não só se apresentam como formas específicas de “espacialização do poder”, como também moldaram diversas tomadas de ação diante do fazer performático, seja pela censura em si, seja pelas ações contestatória de muitos artistas:

Esses fatores contribuíram para a tendência de muitos artistas performáticos latino-americanos de infundir estratégias de vanguarda com orientações sociais e políticas, de abordar as instituições estatais e de imaginar o uso da arte no espaço público como uma confrontação simbólica com o Estado. Esses fatores também explicam por que muitos artistas mantêm a visão de que obras efêmeras e facilmente adaptáveis constituem os meios ideais de contornar o poder do Estado. (FUSCO, 2005, p.8, tradução nossa)¹⁷

¹² No original: “spatialization of power”

¹³ No original: “mechanisms of the commodification”

¹⁴ No original: “the relationships between art, society, aesthetic language, and the institutions that control the dissemination of creative expression”

¹⁵ No original: “controlling networks of exhibition spaces, major collections, national and international competitions, fellowships, and awards”

¹⁶ No original: “has a particularly physical way of exercising power on the bodies of its citizenry”

¹⁷ No original: “These factors have contributed to the tendency of many Latin American performance artists to infuse avant-garde strategies with social and political orientations, to address state

Esses mecanismos ou frentes de ação criam uma trama que reverbera no fazer artístico performático pela espacialização de suas ações. Ao pensarmos um período ditatorial na América Latina, a exposição *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, curada por Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill, parece um exemplo ideal para vislumbrar tal aspecto da *performance*. Dentre as obras presentes na exposição, e que de fato ocupam as ruas como confronto, destaco duas: a primeira, concebida por Janet Toro e denominada *Dos perguntas* (1986) (Figura 4), consistia na presença da artista, carregando uma placa em seu pescoço com os dizeres “¿Por qué estás triste?”, junto de Claudia Winter, que carregava sobre o peito o escrito “¿Por qué estás sonriendo?”. Essa *performance* aconteceu nas ruas do centro de Santiago, no Chile, durante o período do toque de recolher (que foi revogado apenas no ano seguinte). Nas palavras da artista:

[...]estas duas questões simples que apelam a uma esfera emocional eram subversivas, numa época em que a censura desempenhava um papel determinante a todos os níveis e o controle do autoritarismo infiltrava-se em muitos aspectos da vida. Por outro lado, a Ditadura estava determinada a dar uma imagem democrática, mas os gestos mais insignificantes eram motivos de repressão. Neste contexto, fazer estas perguntas significava questionar os limites da liberdade. (TORO, 2024, tradução nossa)¹⁸.

A presença dessas mulheres gerou comoção e envolvimento público, contando com dezenas de presentes que compartilhavam suas respostas, demonstrando “a tremenda necessidade de expressão que os transeuntes tinham” (TORO, 2024, tradução nossa)¹⁹. Pouco depois chegou, com agressividade, um grupo de Carabineros (instituição de polícia ostensiva do Chile) tentando dispersar a multidão e exigindo a documentação da artista. Após um pedido de explicação sobre o que estava acontecendo, foi exigido que a ação fosse interrompida.

institutions, and to envision the deployment of art in public space as a symbolic confrontation with the state. These factors also contribute to many artists maintaining the point of view that ephemeral, easily adaptable works constitute the ideal means of circumventing the power of the state.”

¹⁸ No original: “[...]these two simple questions that appeal to an emotional sphere were subversive, at a time when censorship played a determining role at all levels and the control of authoritarianism infiltrated many aspects of life. On the other hand, the Dictatorship was determined to give a democratic image, but the most insignificant gestures were grounds for repression. In this context, asking these questions meant questioning the limits of freedom”. Trecho retirado da página da artista disponível em: <https://janet-toro.com/1986-dos-preguntas/>

¹⁹ No original: “the tremendous need for expression that passersby had”. Trecho retirado da página da artista disponível em: <https://janet-toro.com/1986-dos-preguntas/>

Figura 4 - Dos perguntas - Janet Toro



Fonte: Hammer Museum, 1986

A segunda *performance* da exposição a qual me refiro, *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979) (Figura 5), é um registro em vídeo de intervenções urbanas realizadas por Lotty Rosenfeld na cidade de Santiago, no Chile. Nessa *performance* a artista cola incessantemente fitas brancas no asfalto, sobre as sinalizações de trânsito, perpendicularmente às linhas marcadoras já existentes, desorganizando a sinalização pública, desestruturando o espaço. Nessa obra “a artista — uma mulher sozinha na rua — é quem repete a ação”, com sua movimentação ela tenta “induzir um sentimento de confusão e perturbar a normalidade imposta pelo poder repressivo” (HAMMER MUSEUM, 2019).

Figura 5 - Una milla de cruces sobre el pavimento - Lotty Rosenfeld



Fonte: Hammer Museum, 1986

Outra *performance* que se propõe a corromper o caráter organizacional do espaço — no sentido do poder embutido nele — é a obra *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) (Figura 6) de Regina José Galindo. A artista e poeta guatemalteca, que terá seu trabalho melhor dissecado na última parte desta dissertação, utiliza em diversas de suas *performances* a cidade como espaço de atuação, não puramente como um local de realização, mas utilizando das ruas propriamente para discutir estruturas de poder e dominação inscritas nelas.

Embora não tenha atuado como artista durante um período ditatorial, Galindo nasceu e cresceu em meio a uma violenta guerra civil em seu país. Da mesma forma que Lotte Rosenfeld e Janet Toro, essa questão respinga em suas ações. A obra *Quién puede borrar las huellas?* (2003) é apenas um exemplo dentre diversas *performances* em que questões de conflito e violência se apresentam frente a um espaço urbano através do corpo e da atuação de Galindo.

A *performance* em si consiste na realização de um percurso, caminhando lentamente, da Corte de Constitucionalidad até o Palacio Nacional de Guatemala. Enquanto caminha, Galindo carrega uma bacia de sangue humano e, a cada passo, molha seus pés descalços e marca as calçadas públicas com suas pegadas. O efêmero da *performance* se mistura com a temporalidade indefinida das marcas de sangue que ficam.

Galindo se aproveita de um momento de início da liberdade de expressão político-artística que o seu país atinge, após a assinatura do tratado de paz, para repercutir suas ideias no espaço urbano. Ao atravessar o centro da cidade da Guatemala passando por edifícios públicos que são representativos do poder do Estado, o olhar que atravessa sua ação perpassa desde os transeuntes das ruas movimentadas até os seguranças dos prédios do governo, estabelecendo assim um objetivo claro de trazer o olhar para um problema (OLIVEIRA, 2023, p.11)

Segundo as próprias palavras da *performer*, a intenção por trás dessa ação era de trazer à tona a “[...] memoria de las víctimas del conflicto armado en Guatemala, en rechazo a la candidatura presidencial del ex-militar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt” (GALINDO, 2003). O caminhar na cidade se estipula nessa obra como ponto de enlace entre o corpo — o seu e o da coletividade que representa — e a cidade: “ela tem então o corpo como suporte, às ruas públicas como palco e, de forma particular, o caminhar como linguagem” (OLIVEIRA, 2023, p.11).

Figura 6 - ¿Quién puede borrar las huellas? - Regina José Galindo



Fonte: Victor Pérez, 2003

Em todas essas obras a cidade é colocada como espaço de disputa, seja na obra de Janet Toro, onde a ação é interrompida — demonstrando o aspecto de poder imbricado no espaço público —, seja na *performance* de Lote Rosenfeld, em que o urbano se apresenta em questionamento, ou ainda na de Galindo, em que o caminhar é a linguagem usada para criticar dominâncias espaciais e simbólicas.

Olhar para essas artistas, para seus contextos e obras, para os relevos que se criam em uma produção latino-americana que se trama a uma produção euro-americana, nos deparamos com um cenário onde as conexões transnacionais reverberam mas não sobressaem ao terreno local. As linguagens, no plural, demonstram o caráter único de uma produção latino-americana. Múltiplo, mas único.

2.2. Feminismos e a *performance* como linguagem

A partir do momento em que a *performance* se vê estabelecida como gênero artístico independente, sua utilização como ferramenta controversa se arranja em novas faces, criando novos tensionamentos, se tornando parte central de diversos movimentos de oposição. Com esse cenário aberto, entre 1960 e 70, já carregada de um caráter transgressor, a *performance* é absorvida como prática pelo movimento feminista, que se via crescente com o desenvolver de sua segunda onda,²⁰ em paralelo com o desenvolvimento de um feminismo artístico.

²⁰ A proposta de pensar o feminismo através de suas “ondas” se baseia na literatura internacional que discorre sobre a possibilidade de separar em momentos as demandas e lutas que as ativistas feministas enfrentavam. A ideia de “ondas” do feminismo foi popularizada principalmente pela historiadora e feminista americana Linda Nicholson (1997) e, por ser uma perspectiva historicamente localizada e

Principalmente nos Estados Unidos, e especialmente na Califórnia, o cenário artístico dos anos 1970 se tornava um terreno fértil para práticas artísticas que, pela primeira vez, se desenvolviam em uma frente feminista. A partir do texto-manifesto de Linda Nochlin “Why have there been no great women artists?”²¹, publicado em 1971 na revista ARTNews, inaugurou-se uma vertente feminista da história da arte que proporcionou tanto uma busca por uma revisão da historiografia das mulheres artistas como também propiciou uma abertura de novos caminhos para um desenvolvimento artístico contestatória frente às questões de gênero.

Em seu texto, Nochlin (1971) se debruça sobre a pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, não apenas em busca de uma resposta, mas traçando os percursos e as problemáticas da própria existência desse questionamento. A autora discorre sobre alguns pontos essenciais que permeiam a pergunta, como a questão da existência de um “estilo feminino” de fazer arte, que aponta para uma proposição de diferença entre uma grandiosidade para as mulheres e outra grandiosidade para os homens, e a ideia do *Mito do Grande Artista*, estrutura na qual foi postulada a história da arte sob o mito da genialidade intrínseca e inquestionável. A resposta final de Nochlin para a pergunta que direciona sua escrita é de que, apesar de lamentável, nenhuma forma de alteração e manipulação da narrativa seria capaz de transformar uma historiografia extensa construída essencialmente para a produção artística de homens. O cânone foi estabelecido dessa forma e, apesar disso e contra qualquer expectativa, diversas mulheres ainda conseguiram alcançar espaços que foram (e por vezes ainda são) inerentes à figura masculina e branca, tais como a ciência, a política e a própria arte.

Essa regulação dos territórios de direito — em seu aspecto de fato físico de pertencimento, mas também no lugar que ocupa no imaginário — dos espaços que esbarram na produção e circuito de arte (ou em qualquer outro campo estritamente masculino), recai inevitavelmente na natureza das estruturas institucionais. Quando Nochlin afirma que “a culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior” (NOCHLIN, 2018, p.8) ela reforça a ideia de que essa culpa está na composição das

focalizada no norte Global não necessariamente abarca toda a dinâmica que se dava em paralelo nos países latino-americanos. No entanto, no presente trabalho a ideia de segunda onda acompanha a literatura popularmente concretizada, se referindo ao período histórico iniciado nos anos 60 e que se estende até os anos 80, momento em que pautas como direitos sexuais, reprodutivos e econômicos eram centrais.

²¹ Este texto de Nochlin, que viria a ser conhecido como um marco da historiografia feminista, foi publicado em 1971 na revista ARTnews em um volume especial com a temática “Libertação das mulheres, mulheres artistas e história da arte”.

estruturas educacionais e organizacionais, responsáveis pelo caráter sistêmico que dita as significâncias, e não na inerência de um talento que deve ser revelado e inato.

No entanto, é importante salientar que o discurso de Nochlin se refere a uma produção localizada temporalmente e as discussões em uma perspectiva contemporânea são outras. Andrea Giunta (2019) confronta as questões levantadas por Nochlin, indicando um declínio na eficácia de seus argumentos no contexto atual, e propõe um novo olhar. Um dos pontos centrais defendidos por Nochlin é a ausência de espaço para mulheres no ensino artístico, uma perspectiva que, conforme Giunta observa, não se mantém mais como uma realidade concreta. O problema do ensino não é mais substancial²², uma vez que mulheres fazem parte desses espaços, inclusive ocupando uma representação de 50% nas escolas de ensino de arte (GIUNTA, 2019).

Nesse sentido, a grande questão na contemporaneidade é de que mesmo nesse cenário, em que existe de fato espaço no ensino e na produção para mulheres, o desequilíbrio presente na narrativa principal se sustenta. Talvez não com a mesma força em que se dava em 1971, quando Nochlin escreve seu texto, mas ainda sob uma discrepância considerável, a ponto de ser relevante continuar um processo questionador sobre as instituições.

Uma das questões principais para tal contraste, destacada por Giunta (2019), é o destaque que galerias comerciais concedem para aquisição de trabalhos de artistas que se ajustam a modalidades ditas mais estáveis e seguras, que são, não por coincidência, sempre produzidas por artistas homens e brancos. O sistema de arte é, ainda nesse momento, racista, heteronormativo, sexista, elitista e essencialmente euronorteamericano, dando lugar apenas para corpos que façam parte da normatividade estabelecida pela dominância, “una “mujer” es correcta en tanto sea blanca, no feminista y juegue el rol de “artista genio”; “gay” es aceptable en tanto el artista pueda ser identificado como varon, blanco y se ajuste al sistema de valores de la clase media o alta” (GIUNTA, 2019, p.46). Até mesmo a arte

²² Com a intenção de demonstrar essa desigualdade, ainda com um olhar sob a cena internacional, Giunta (2019) se apoia em dados quantitativos reveladores que destacam a contradição entre o notável aumento do espaço de produção e um cenário oficial e museológico que ainda exclui a representação feminina. A partir do texto de Maura Reilly, “Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures and Fixes”, publicada na revista ARTnews em 2015, Andrea Giunta concentra-se nos índices que confirmam essa ausência de artistas mulheres nos espaços expositivos, no colecionismo, nas publicações em revistas e da distinção de valor e precificação. Sem a intenção de revisitar todos os dados apresentados pela autora, um dos atravessamentos apontados é a perspectiva de um processo não linear e contínuo na representação de artistas mulheres nos espaços oficiais. Giunta retoma o caso de 2009 do Centro Pompidou, em Paris, momento no qual decidiram expor 350 trabalhos de 150 artistas mulheres que remontam uma produção desde o século XX. No ano seguinte a proporção de artistas mulheres retomou seu habitual 10% do acervo exposto, demonstrando um processo de inadequação entre o discurso e a realidade do sistema oficial de arte.

denominada marginal devem se enquadrar nos padrões estabelecidos, “(...)temas “queer” y “feministas” funcionan en el mundo del arte si pueden encuadrarse como blancos y masculinos (siempre que entendamos lo masculino como lo fálico)” (GIUNTA, 2019, p.46).

Além disso, outro aspecto é a da representação da sexualidade e do erotismo na agenda artística feminista. O puritanismo das instituições excluiu de exposições diversas artistas por apresentarem em seu fazer artístico um traço positivo e explícito sobre o corpo. Por outro lado, exposições que vieram em busca de um olhar político sobre o tema, como *Bad Girls* (1994), *Division of Labor* (1996) e *Sexual Politics* (1996)²³, foram rechaçadas ou completamente ignoradas pela crítica (GIUNTA, 2019).

Esse aspecto, muito presente na expressão artística feminista, do corpo, da sexualidade e do erótico, remonta ao cenário que tomava a historiografia da arte a partir da década de 1970. Muitas iniciativas que questionaram o cânone e propiciavam novas práticas artísticas tomavam força: começam a ser publicados inúmeros livros sobre mulheres artistas do passado, propondo uma genealogia artísticas no feminino; alguns programas de ensino artístico começam a incentivar o uso de um pensamento feminista e da experiência de *ser mulher* como parte do desenvolvimento de suas produções; surgiram na Califórnia programas de ensino artístico dedicados à reflexão e prática de uma arte feminista, como o *Fresno State College* e o *California Institute of the Arts*, espaços onde as comunidades artísticas recorreram a novas formas de expressão, como instalações, colagens, vídeo, bordado, e a própria *performance* (VICENTE, 2005).

No mesmo período em que o texto-manifesto de Nochlin estava sendo redigido e enquanto se assistia o crescimento do feminismo artístico nos Estados Unidos durante as décadas de 1960 a 1980, observava-se paralelamente na América Latina (bem como em outras partes do globo, incluindo a Europa) o surgimento de uma expressão artística mais crítica²⁴.

²³ Alguns detalhes sobre as exposições citadas: *Bad Girl* (1994), curada por Marcia Tucker, perpassou por galerias em Nova York, Los Angeles, Glasgow e Londres; *Division of Labor* (1996), organizada por Lydia Yee e realizada no Bronx Museum of the Arts; *Sexual Politics* (1996), curada por Amelia Jones e organizada pela UCLA no Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, em Los Angeles.

²⁴ Utilizo o termo crítica e não diretamente feminista apoiada no argumento de Andre Giunta (2019), que determina a complexidade de se apontar uma produção artística realizada por mulheres como feministas, visto que no contexto da América Latina houve uma certa resistência do uso do termo, até mesmo pelas próprias artistas. Visto isso, ela define quatro abordagens de identificação diante de uma arte produzida por mulheres: as que se identificam como feministas e realizam uma arte feminista, as que se distanciam do feminismo, mas se autoidentificam como artistas mulheres e investigam uma proposta de arte feminina, associada a elementos do feminino (maternidade, corpo, sexualidade), as que realizam uma arte identificada como transgressora, mas que “no admiten ser identificadas como feministas ni como mujeres: sólo como artistas” (GIUNTA, 2019, p.74) e, por fim, as que não queriam

Andrea Giunta desenvolve em sua obra *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (2019), um conjunto de ensaios sobre a produção latino-americana realizada por mulheres²⁵ nesse contexto da segunda onda. A autora não apenas examina as configurações locais, mas também estabelece comparações com o contexto internacional, delineando a “sintonia própria” (GIUNTA, 2019, p.17) do fazer artístico do sul global, com suas próprias características e circunstâncias.

Tanto no norte quanto no sul global, novas expressões que colocam o corpo como elemento central tornam-se fundamentais enquanto ferramentas artísticas de luta. Isso se dá, “[...]muito em virtude do destaque que a linguagem oferece a essa corporeidade ativa, convidando o espectador à construção do sentido” (ROMANO, 2009, p. 436), entrelaçando o fazer artístico aos objetivos políticos. Se a intenção do movimento feminista era subverter uma determinada ideia ou a própria linguagem performativa da feminilidade²⁶, a ação cênica surge como um dispositivo estético-político ideal. O caráter anárquico e transgressor dessa forma de fazer arte, que entrelaça corpo e espaço, consolidou-se nesse momento — e fomentou desdobramentos posteriores em diferentes contextos — como essencial para estabelecer diálogos reativos às múltiplas camadas de violência de gênero. Nas palavras de Paula Guerra e Cláudia Oliveira:

[...]em termos de performatividade de gênero, ou seja, as práticas artísticas como a pintura, a performance ou a música são fundamentais para a construção de gênero, e por conseguinte, para a afirmação do gênero – neste caso, gênero feminino – no âmago das sociedades misóginas e machistas. (OLIVEIRA; GUERRA, 2021, p.776)

Muito desse enlace contextual com a arte performática se relaciona com a transformação do que Giunta chama de “virada iconográfica” (GIUNTA, 2018, p.29). O corpo da mulher se reestabelece frente ao invólucro que o suprime, “[...]o corpo escondido e fixo, acometido por estereótipos, ou até mesmo tabus ligados a estruturas patriarcais do modernismo heterossexual e normativo, passou a ser questionado e investigado de modo intenso” (GIUNTA, 2019, p.29). Referindo-se tanto a América Latina quanto a um contexto

ser identificadas como mulheres, somente como artistas, se enquadrando muitas vezes aos padrões de uma produção artística patriarcal.

²⁵ Entendendo as complexidades na contemporaneidade da identificação do que é *ser* mulher, Giunta estabelece um panorama de distinção: “cuando me refiero a “artistas mujeres” en verdad me refiero a aquellxs artistas a quienes la sociedad y sus instituciones clasifican como mujeres, criterio a partir del cual disminuyen su representación” (GIUNTA, 2019, p.66).

²⁶ A ideia de performatividade, central para a visão que o trabalho tem sobre o gênero, será desenvolvida no próximo capítulo. Nesse primeiro momento, ao falar de performatividade, podemos pensar no sentido de ação corporal, gestualidade e linguagem, entendendo que a feminilidade é imposta sobre os corpos e as leituras de gênero, em nossa sociedade, se calcam a partir desse viés.

internacional, Giunta observa esse corpo redescoberto e, em consequência, suas novas linguagens:

Artistas também se envolveram em uma pesquisa sistemática de preocupações que ainda não haviam sido exploradas. Com materiais, substâncias e linguagens inéditos, eles solaparam os sistemas de representação existentes. O eixo de suas intervenções foi a desestruturação dos formatos sociais que regulavam o corpo, levando ao surgimento de um novo corpo e à destruição do corpo anterior, culturalmente estabelecido. (GIUNTA, 2018, p.29)

Sendo a *performance* uma dessas “linguagens inéditas”, obras como *Semiotic of the Kitchen* (1975), de Martha Rosler, *Ablutions* (1972) e *Inevitable Associations* (1976), de Suzanne Lacy, *Interior Scroll* (1975) de Carolee Schneemann e as múltiplas obras de alter ego de Eleanor Antin, como *The King* (1972) e *The Ballerina and the Bum* (1974), fizeram parte desse movimento artístico de centrar-se no corpo para discutir e explorar as camadas frente às mazelas do “ser” mulher, “ser” mulher artista, “ser” mulher na cidade, “ser” mulher no espaço doméstico e a fluidez do “ser” mulher. Entre outras diversas artistas de territorialidades diversas como Yoko Ono, Marina Abramović e a própria Ana Mendieta, nesse momento, configuraram parte de um contexto de centralidade dessa linguagem, considerando “não só um grande volume de performances, tendo o “corpo manifesto” como foco, mas uma dimensão subversiva da arte da performance de questionamento dos padrões de subjetividades e de constituição das identidades” (FISCHER, 2017, p.5).

Na América Latina, no entanto, o corpo se estabelece frente a violências distintas. Essas zonas específicas e os contextos que se deslizam no território latino-americano perpassam por opressões particulares e, por consequência, por um feminismo (e feminismo artístico) próprio desse espaço cultural. Andre Giunta (2019) ao se atentar às zonas de contato desse contexto específico revela que, mediante um primeiro olhar, não é possível identificar na América Latina um movimento feminista artístico ativo, com exceção do México²⁷. As investigações da autora identificam que, na verdade, eles existiram, mas a história não se deu conta suficiente de sua existência e importância.

²⁷A conjuntura de ascensão do feminismo no México se diferencia do restante da América Latina principalmente por ser uma cena isolada, distante dos contextos de ditadura que se viam nos outros territórios. Ademais, aconteceu em 1975 na Cidade do México a Primeira Conferência Mundial sobre a mulher, evento realizado no “Año Internacional de la Mujer”, o que trouxe para cena uma forte aproximação com um cenário internacional, criando um contexto adequado para a crescente de um feminismo artístico. Exemplo da influência desse evento para a produção artística feminista mexicana é a artista Monia Mayer, que após participar da conferência começa a se envolver com o grupo Movimiento Feminista Mexicano e o coletivo de cinema feminista Colectivo Cine Mujer e, posteriormente, passa a estudar no Feminist Studio Workshop, no Woman's Building, em Los Angeles.

A partir de uma apuração mais aproximada, se torna notável uma série de ações específicas que se desdobraram na América Latina em contextos complexos e velados. A ausência de visibilidade para essas iniciativas, até então silenciadas, parte de dois aspectos centrais: a invalidação do movimento feminista diante dos partidos de esquerda e as repressões e violências da ditadura militar (GIUNTA, 2019).

A autora discorre sobre como os partidos de esquerda, que despontavam certo desenvolvimento ideológico a partir dos anos 1960 frente aos movimentos de repressão, não encontravam espaço para pautas de gênero. A agenda feminista, os questionamentos sobre patriarcalismo e opressão eram invalidados nas organizações, enxergando-os até mesmo como ameaça ao caráter organizacional. Essa ausência de espaço dentro da esquerda latino-americana foi determinante para o silenciamento das questões de gênero nas pautas ditas revolucionárias.

En el MOIR [Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario, organización política de esquerda colombiana], como en otros partidos de izquierda, no era posible combinar la lucha obrera con la agenda del feminismo; no había espacio para discutir la relación entre opresión y explotación, ni tampoco la reproducción de estructuras patriarcales al interior de la organización. Según Sylviane Dahan, debido a que los movimientos de izquierda consideraban el feminismo una amenaza para la unidad de la clase obrera, sus relaciones fueron conflictivas. Lo personal no era político (GIUNTA, 2019, p.93)

Somado a isso, a América Latina na segunda metade do século XX passou por momentos violentos de repressão e ditadura civil-militar. Tortura, morte, exílio e censura definiram grande parte dos anos que se seguiram nesses países. Diversos artistas, nesse contexto, usaram de ações e manifestações estético-políticas para se posicionar, tendo a arte como arma revolucionária. No entanto, a censura ditatorial estabeleceu uma forte limitação na produção artística, dando espaço apenas para mensagens nebulosas e intrincadas. A linguagem limitada, o discurso obscuro, as mensagens opacas, enfim, todas essas barreiras estabelecidas pela censura, colocaram as produções de caráter revolucionário, inclusive a produção artística feminista, em um local de silêncio.

Giunta (2019) utiliza dois termos para caracterizar certas obras realizadas durante as diversas ditaduras: resistentes e opacas. Opacas pelo seu caráter restrito e metafórico, que acaba por deslizar na narrativa histórica e se fragmentar nesse processo — processo esse que faz parte de uma ação ativa que buscou uma dissolução de toda e qualquer arte e pensamento crítico —, no entanto, resistentes, que transpõem os seus destinos de silêncio pelo seu caráter transgressor. O escasso espaço na esquerda latino-americana e a censura frente a uma ditadura repressiva criaram, principalmente para artistas mulheres, “[...]dificuldades para encontrarem

espaços adequados de expressão pública”. Essas mulheres artistas, ativistas e por vezes feministas encontram formas de “abrirem os seus próprios territórios” (RAGO, 2015, p.115), criando suas próprias frentes de luta.

O feminismo artístico latino-americano, assim como no norte global, se vinculava não só a temáticas transgressoras, mas também a práticas insurgentes, mesmo que atravessada por uma dinâmica de opacidade. No entanto, como apontado, em um contexto de instituições de poder específicas, o construir e o violar o gênero travam suas próprias dinâmicas. Como propriamente aponta Giunta (2018), a violência é uma das camadas importantes ao se pensar o corpo na América Latina:

Detenções ilegais, torturas, nascimentos em centros de detenção secretos e o roubo de crianças cujo paradeiro é, em muitos casos, até hoje desconhecido: essas são algumas das circunstâncias que marcaram a situação do corpo, em geral, e do corpo feminino, em particular, sob as ditaduras latino-americanas (GIUNTA, 2018, p.30)

Nesse sentido, pensando em um período de produções de poder que abarcam repressões e silenciamentos, linguagens e poéticas se articulam em uma sintonia própria. Parte importante da estrutura que se estabelece entre as artistas está atrelada a dinâmica no qual o corpo se encontrava, os enlaces e barreiras que o circunscreviam e as formas de colocá-lo diante desse panorama de censura e possível subversão. Para Giunta é exatamente a posição de batalha que o corpo se encontra que coloca a *performance* como uma linguagem essencial: “o corpo foi o campo de batalha a partir do qual lançaram novos saberes, sendo a performance um instrumento privilegiado” (GIUNTA, 2018, p.29). Em concordância, María Laura Rosa (2018), aponta a importância da *performance* para essas artistas nesse contexto a partir da posição central que o corpo passava a ocupar: “O questionamento da identidade como algo estável e a afirmação de que o pessoal é político significaram que o corpo assumiu o centro do palco, um local a partir do qual criar. Como resultado, a performance passou a ocupar lugar privilegiado” (ROSA, 2018, p.39)

Para estabelecer um olhar mais analítico sobre a centralidade da arte performática nesse contexto e como ele influencia certas linguagens específicas sobre o gênero, proponho olhar para duas exposições de arte. A primeira, *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985*, curada por Giunta e Cecilia Fajardo-Hill, ocorreu originalmente no Hammer Museum, em 2017 e, na sequência, em 2018, seguiu em itinerância para o Brooklyn Museum e para a Pinacoteca de São Paulo. Essa exposição é resultado de uma pesquisa desenvolvida pelas curadoras que parte das lacunas historiográficas referentes à “genealogia de práticas artísticas radicais feministas na América Latina” (GIUNTA; FAJARDO-HILL, 2018, p.17).

As pesquisas resultaram em levantamento significativo desses trabalhos marginalizados pelo cânone, se atentando para a produção artística de mulheres em um período temporal que recai em momentos limiares de repressão e ditadura na maior parte dos países latino-americanos.

Partindo de um primeiro olhar para o levantamento de obras e artistas que constituem essa exposição caímos em um aspecto central de seu caráter: a presença ampla de obras que ocupam um lugar de realização performática e de artistas que têm essa linguagem como central em seus trabalhos, sejam eles registros de *performances*, vídeo-*performances*, foto-*performances* e produções que incorporam elementos corporais e performativos. Dentre as 286 obras que aparecem no catálogo, 86 se enquadram em um caráter de *performance*, considerando essa linguagem dentro do campo ampliado.

Em diálogo, a exposição *terra abrecaminhos*, curada por Daniela Labra, Hilda de Paulo e Maíra Freitas, detém seu foco na produção de mulheres latino-americanas. Realizada no Sesc Pompeia em 2023, a exposição acontece paralela e dialogando com a exposição *Ana Mendieta - Silhueta em fogo*, criando enlaces entre as linguagens artísticas de mulheres artistas, de décadas diversas, abarcando até artistas mais contemporâneas, e a longa carreira da artista Ana Mendieta, mencionando sua importância e centralidade na cena feminista da América Latina. Os diálogos, dessa forma, se estabelecem através das linguagens e dos debates, trazendo para o centro questões como gênero, espiritualidade e ancestralidade.

Percebemos também nessa exposição a relevância numérica da *performance* frente a outras linguagens. Das 32 obras expostas, 9 são *performances*, sem considerar outras obras que, não encaradas enquanto propriamente como *performances*, encaram o performativo do corpo como centro. Como exemplo temos as fotografias de Laura Aguilar, em que seu corpo nu e em movimento é o centro da obra, ou o vídeo-clipe *Bruxonas* (2020), de Puta da Silva, em que a artista encara diversas faces e expectativas frente ao seu corpo, performando em cena as mesmas. Além disso, algumas artistas com obras expostas, mesmo que não *performances*, tem no catálogo a menção dessa linguagem como essencial em sua produção, como Suzana Queiroga, Cecilia Vicuña, Márcia X e Lia Chaia.

Ambas as exposições, mesmo com recortes diferentes, ao realizar diálogos sobre gênero na América Latina demonstram a importância da linguagem da *performance*, numericamente e pelo caráter de destaque que as obras dessa linguagem ocupam. Na exposição *Mulheres Radicais* esse destaque aparece na própria concepção espacial da

exposição, onde dentro dos 9 núcleos²⁸ que compõem a organização da exposição, um deles é reservado somente para essa linguagem, nomeado como “Performance do corpo”. Nesse sentido, olhar para essas duas exposições, estipulando tempos diferentes para perceber a *performance*, remonta não apenas a importância temporalmente localizada dessa linguagem artística para as discussões de gênero, mas a manutenção ainda hoje das relações entre corpo, espaço, gestualidade e transgressão.

Dessa forma, a importância instrumental dessa linguagem nesse trabalho passa, em primeiro lugar, pelo caráter historicamente subversivo — essencialmente importante em um período repressivo — e, posteriormente, pelas novas dimensões criadas por essas práticas artísticas no âmbito da discussão de gênero. Nas palavras de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta “[...] a reformulação proposta pelas artistas em seus trabalhos possibilitou o entendimento de outras dimensões de sensibilidade e sexualidade, dimensões estas que ajudaram a divorciar biologia e sexualidade e a redefinir noções fechadas de gênero” (GIUNTA; FAJARDO-HILL, 2018, p.19).

Se a *performance* historicamente apresenta um caráter de transgressão, como supracitado, a partir do contexto de atuação das artistas no qual mencionamos neste trabalho ela passa a contemplar relações disruptivas entre o corpo da mulher e os espaços. Abarcando relações com a cidade, com as violências estruturais na cena artística e na vida social, na esfera pública e privada, nas subjetividades expostas em *performances* autobiográficas, na liberdade sexual, enfim, as *performances* passam a abordar caráter resistivo e argumentos de liberação e crítica e do próprio questionamento do que é “ser” mulher.

²⁸ A exposição se dispõe em 9 núcleos, sendo eles “Autorretrato”, “Feminismos”, “Lugares sociais”, “Mapeando o corpo”, “O erótico”, “O poder das palavras”, “Paisagens do corpo”, “Performance do corpo” e “Resistência e medo”.

3. Diálogos entre performatividade de gênero e *performance* artística

3.1. Uma genealogia crítica do gênero

Pensar gênero, ou pensar o que constitui o sujeito mulher, usualmente perpassa pelo *ser: ser* mulher. A proposta de refletir sobre o sujeito mulher através do *ser* se baseia em uma metafísica da substância do gênero, ou seja, a existência de uma identidade generificada presumida e pré-discursiva, precedente à prática social ou a qualquer tipo de interferência e construção. Tal proposta de uma essência feminina — ou masculina — que aparentemente é, na verdade, é nada menos que uma ilusão criada por práticas normativas.

Examinar o gênero a partir dessa perspectiva não apenas limita a representação a uma identidade universal — e inexistente —, que em vias expositivas é excludente, mas também cerceia a percepção de um percurso crítico do que de fato está por trás do gênero. Através da crítica sobre essa essencialidade, Judith Butler, teórica, filósofa e crítica feminista, deduz e aplica o que Friedrich Nietzsche teoriza em *Genealogia da Moral*, onde o filósofo escreve que “não há ‘ser’ por trás do fazer, do realizar e do tornar-se; o ‘fazedor’ é uma mera ficção acrescentada à obra — a obra é tudo” (NIETZSCHE, 1969 *apud*. BUTLER, 2023, p.56), e o traduz para uma crítica substancial do gênero: “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (BUTLER, 2023, p.56).

Tais proposições acerca de uma identidade feminina inata, autêntica e que transcorre inevitavelmente na estrutura do sujeito mulher foram banalizadas e absorvidas pelo próprio movimento feminista. Em busca de uma representação — que muito foi levantada à procura de legitimação e emancipação — parte do movimento se enrijceu em apenas aceitar uma categoria definida e sustentar uma universalidade irreal. Essa essencialização da categoria mulher pelo movimento feminista branco ocidental recai sob as repetições de um patriarcado que propõe uma ideia unitária a propósito das regulações da identidade.

Ao pensar a hipótese de “identidades comuns”, podemos pensar tanto na sua inexistência, como será pontuado posteriormente, quanto na sua postulação como parte de um processo unificador a favor de práticas de controle e subordinação. Judith Butler (2023, 2014) vai demonstrar — a partir de uma estrutura de pensamento pós-estruturalista — que essa busca pela conformidade no sistema de gênero por meio das estruturas de poder se pauta na pretensão de uma regulação social.

Pensar o *ser* mulher como algo universal resulta na noção de que, colateralmente, exista também um patriarcado universal, perspectiva essa que fracassa em explicar uma diversidade de nuances dos contextos e das pluralidades de existências (BUTLER, 2023). Os

mecanismos de opressão de gênero em sua diversidade, com o caminhar das discussões sobre o juízo do feminismo universal, têm sido colocados em perspectiva por críticas feministas e pelos próprios desdobramentos nos feminismos²⁹, em meio a discussões sobre negritude, interseccionalidade e decolonialidade.

Esse percurso epistemológico se apoia na centralidade da proposta de que a representação que se busca, pautada na ideia de mulher como um “fato natural” é inexistente. Em primeiro lugar porque a conformidade de gênero que orienta a constituição de uma universalidade não é um fato e, se lida como fato, é potencialmente prescrita para excluir uma parcela considerável do território global. A leitura de gênero sem estabelecer a considerável distinção das coerências nos diferentes contextos históricos e culturais que discursivamente o constroem, suprime os contornos estabelecidos pelas interseções de vetores de dinâmicas de poder, como categorias sociais, de classe, raça, territorialidades e modalidades sexuais (BUTLER, 2023). Sendo o corpo, no sentido de materialidade do “ser”, um objeto de estudo essencialmente heterogêneo, se torna desalinhado pensar a construção do sujeito sem abarcar as demandas socioespaciais, culturais e políticas. Segundo Butler,

[...] se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente é produzida e mantida. A presunção política de ter de haver uma base universal para o feminismo, a ser encontrada numa identidade supostamente existente em diferentes culturas, acompanha frequentemente a ideia de que a opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculinista. (BUTLER, 2023, p.21)

Se por um lado a universalidade não distingue as particularidades do sujeito mulher em seus contextos territoriais, a uniformização estabelece, para além disso, uma limitação da leitura dos sujeitos por meio de um ideal normativo e inteligível. A matriz de inteligibilidade é definida pela conformidade de atributos em um sistema hegemônico homogeneizante nos quais mantém uma conformidade na construção e reconhecimento dos sujeitos. Um sujeito que está de acordo com o que é inteligível é aquele em que existe uma “continuidade” entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Aqueles em que “o gênero não decorre do sexo e aqueles em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’” (BUTLER, 2023, p.44) são ditos e lidos como ininteligíveis.

O pensamento se constrói tendo em vista um ponto essencial: a construção do sujeito está invariavelmente interligada a sua identidade de gênero, ou seja, considerando a

²⁹ Coloco feminismos, no plural, para indicar a diversidades de frentes de luta dentro das discussões de gênero. A crítica que se estabelece nesse capítulo não está vinculada ao movimento feminista na totalidade, mas as particularidades de um movimento feminista universalista que ignora categorias de classe, raça, territorialidade, cultura e sexualidade.

proposição de Butler, a discussão sobre identidade não pode ser anterior a discussão sobre identidade de gênero, sendo a “identidade assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade” (BUTLER, 2023, p.43). O que se transfere desse sistema é que qualquer identidade que se desvincule dos moldes da inteligibilidade cultural, conforme a heterossexualização do desejo, tem sua própria noção de “pessoa” questionada. Dessa maneira, sendo a identidade atrelada e assegurada pela ideia de uma continuidade desses aspectos, coloca-se em consequência que “a matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’³⁰”, colocando-as, nesse sentido, como “meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas” (BUTLER, 2023, p.44), unicamente por não se confirmarem com o que é delimitado como inteligível culturalmente.

Pensando em artistas da *performance* que colocam em seus corpos discussões sobre os limites do ininteligível, podemos citar Puta da Silva, multiartista brasileira e imigrante em Portugal. Em sua obra *Bruxonas* (2020) (Figura 7) ela mescla a *performance* do corpo e a música para trazer para as ruas de Lisboa entidades de religiões afro-brasileiras, performando a pombagira e a “Santa Trava”. A primeira cena do vídeo constitui a presença da artista enquanto pombagira segurando uma tocha, “como outrora fizeram os inquisidores com mulheres insubmissas”, e coloca fogo em um espantalho — “a representação arquetípica da masculinidade” (LABRA, 2023, p.86) — enquanto canta: “Tentaram me matar na porta do cabaré. Com sete facadas” (DA SILVA, 2020). A artista, também conhecida como Àkila, utiliza de sua experiência como sujeito que escapa aos limites inteligíveis — mulher, travesti, preta, imigrante — e da insubmissão para romper com os estigmas de uma matriz excluente de formação dos sujeitos.

³⁰ Ao dizer que “certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’”, utilizando o termo “existir” entre aspas, Butler pretende apontar que, a partir das ideias de Foucault, a lei parece produzir tanto o inteligível como o ininteligível, sendo ambos efeitos da lei e da cultura. O que difere concretamente um do outro é que, enquanto um está de acordo com a cultura dominante, o outro se encontra em suas margens. Marginal não sendo excluído, pois existe nos limites da constituição cultural, mas é, ainda sim, desclassificada nos termos culturais hegemônicos.

Figura 7 - Bruxonas, Puta da Silva



Fonte: Filipe Casimiro, 2020

Em *Corpos que importam* (2019) Butler entende que essa matriz excluente de formação dos sujeitos cria um domínio de “seres abjetos”, constituídos no “exterior” da noção de sujeito. A diferença interior-exterior se designa a partir das zonas da vida social, sendo o interior povoado por aqueles que se enquadram nos padrões de inteligibilidade e, os “outros”, os abjetos, aqueles que habitam as “zonas ‘não-vivíveis’ e ‘inabitáveis’ da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito” (BUTLER, 2019, p.18). Essa zona inabitável circunscreve onde “começa” e onde “termina” o sujeito, determinando as fronteiras do inteligível a partir do abjeto, consistindo, então, na formação do sujeito “por meio da força de exclusão e abjeção” (BUTLER, 2019, p.18).

Outro aspecto da política representacional do feminismo é seu direcionamento que, involuntariamente, replica em sua estrutura os sistemas jurídicos de poder. A partir de uma leitura foucaultiana sobre esses sistemas, Butler destaca o caráter ambíguo entre produção e representação, observando que o poder jurídico “‘produz’ inevitavelmente o que alega meramente representar” (BUTLER, 2023, p.19). Essa representação, na verdade, funciona como uma forma de regulação, pois os sujeitos, sendo produzidos por essas estruturas de poder, são também “protegidos” e, principalmente, controlados a partir de suas exigências. Assim, o sujeito mulher, produzido pelas estruturas de poder, é simultaneamente definido e regulado por elas e, na medida em que o feminismo propõe esse sujeito mulher como representação máxima do feminismo, ele absorve para si a própria prática de um sistema que se pretendia desafiar. A representação pautada em uma busca pela emancipação, na verdade,

acaba por naturalizar uma perspectiva de mulher pautada no *ser* e, consequentemente, assegurar as práticas de controle inseridas nessa premissa.

Por fim, pensar gênero a partir desse esforço de identificar e pontuar uma identidade comum pressupõe um processo excluente, entrando em acordo com a própria matriz de inteligibilidade e com os sistemas jurídicos de poder, distanciando de uma crítica fundamental. Em vias de uma busca representacional, o percurso se esvazia de questões fundamentais: o que de fato estrutura e constrói a política de identidade generificada e, em paralelo, o controle e subjugação das mulheres? Quais medidas subversivas podem compor uma ação efetiva a fim de sublimar uma leitura essencialista do *ser* mulher?

Judith Butler (2023) dedica-se a uma abordagem crítica acerca da unicidade e estabilidade das noções de gênero sem negar a política representacional (pois como propriamente a autora aponta, não é possível fazê-lo), mas de trabalhá-la através da crítica do processo de engessamento das identidades, ao que a autora chama de “gestos totalizantes” (BUTLER, 2023, p.37). Como proposição de novos caminhos, estabelece um pensamento sobre o gênero através do plano da performatividade, da linguagem e da gestualidade. Em seu livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2023), a autora se debruça metodologicamente em uma genealogia crítica, ou seja, “recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica” (BUTLER, 2023, p.9) e trabalha em um percurso diametralmente oposto à proposta de pensar gênero como um fato natural, propondo a constituição do sujeito mulher como “efeitos de instituições, práticas e discursos” (BUTLER, 2023, p.10).

Nesse percurso traçado por Butler (2023) em meio a sua proposta de trabalhar com o gênero através de sua problematização, ela o aponta não como um substantivo, por demonstrar sua não estabilidade, mas, ao mesmo tempo, também não como um “conjunto de atributos flutuantes” (BUTLER, 2023, p.56). Nessa proposta a autora recai sobre a ideia de entendê-lo como “*performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero” (BUTLER, 2023, p.56), ou seja, existe sua medida constitutiva, mas, ao mesmo tempo, a proposta de um sujeito mulher, nas palavras da autora, “não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (BUTLER, 2023, p.18).

A partir dessa proposta crítica sobre o gênero apresentada por Judith Butler (2023), acredito existirem três suportes teóricos essenciais: a ideia de gênero como não sendo um conjunto de atributos flutuantes; a sua compreensão do gênero como não estável ou permanente; e, por fim, a perspectiva de pensar o gênero a partir da performatividade. Nos debruçaremos então em partes, nos apoiando nesses três atributos da crítica butleriana para

assim construir a base para o pensamento que será desenvolvido nos próximos capítulos e suas relações com o feminismo artístico e com a *performance*.

Primeiramente, quando Butler (2023) propõe um olhar sobre o gênero como não sendo um conjunto de atributos flutuantes, ela pretende apontar que ele é uma produção de poder e perpetuação de práticas e discursos instaurados no corpo. Partindo de um construto cultural discursivo, os limites da conformação de gênero como algo construído se baseia em um discurso e práticas hegemônicas que se apoiam em instituições e práticas de regulação e coerência. Parece complexo pensar a constituição a partir de uma proposta de construção, pois ela teoricamente pressupõe um agente construtor: “se o gênero é uma construção, deve haver um ‘eu’ ou um ‘nós’ que leve a cabo ou efetue a construção? Como pode haver uma atividade, um ato de construção, sem pressupor um agente que preceda e realize essa atividade?”³¹ (BUTLER, 2019, p.24). Essa ação de construção, na verdade, não opera através de um “eu”, muito menos advém de uma intencionalidade discursiva, essa construção, na verdade, está vinculada a uma produção de poder, a uma regulação cultural:

[...]portanto, a construção não é nem um ato único, nem um processo causal iniciado por uma pessoa e que culmina em um conjunto de efeitos fixos. A construção não apenas toma lugar no tempo, mas é em si um processo temporal que opera pela reiteração de normas; no decurso dessa reiteração, o sexo é produzido e ao mesmo tempo desestabilizado. Como efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritualizada, o sexo adquire seu efeito naturalizado e, ainda assim, é também em virtude dessa reiteração que lacunas e fissuras são abertas representando as instabilidades constitutivas de tais construções, como aquilo que escapa ou excede a norma, como aquilo que não pode ser inteiramente definido nem fixado pelo labor repetitivo da referida norma (BUTLER, 2019, p.29)

Parece claro então pensar que as normas e práticas regulatórias operam em uma dinâmica complexa, não sendo simplesmente parte de um poder abstrato, mas, ao mesmo tempo, não sendo apenas instauradas pelas instâncias legais empíricas, ou seja, manifestações concretas (leis, políticas, práticas) (BUTLER, 2014). Em *Regulações de gênero* (2014), ao tentar compreender a complexidade dos termos da regulação e como elas operam, Butler considera que entender as normas pelas quais o gênero é regulado somente nos termos das instâncias legais empíricas acaba por não considerar que as “normas que governam essas

³¹ Em *Corpos que importam* (2019) Butler se atém a desencapsular as questões referentes ao construtivismo a fim de realocar sua posição sob o gênero como construído. Para ela, pensar a construção através de uma agência instrumental pode recair na sua visão como um artifício puramente manipulável ou, por outro lado, poderia recair no mesmo determinismo da metafísica da substância se pensado como uma ação única que estabelece um efeito inalterável. Devido a isso, a autora passa a discutir a terminologia para além de uma ação humana, se debruçando criticamente no termo e pensando-a através da produção de poder.

regulações superam as próprias instâncias nas quais são corporificadas” (BUTLER, 2014, p.251). Nesse sentido, a regulação atua em múltiplas faces, já que existe um processo de incorporação³² nos sistemas de regulação mais concretos e observáveis, que se estabelece a partir de um poder no campo do intangível das normas de gênero: o binarismo de gênero, a heterossexualidade compulsória, o falocentrismo.

A instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e *regula* o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterosexual. O ato de diferenciar os dois momentos oposicionais da estrutura binária resulta numa consolidação de cada um de seus termos, da coerência interna respectiva do sexo, do gênero e do desejo. (Butler, 2023, p.53, grifo nosso)

O que estabelece o gênero como não sendo flutuante é exatamente essa proposta da existência de uma exigência, pautada na inter-relação de regulações e normas, que se perpetuam como naturalizadas. A consolidação é o termo chave desta regulação: existe uma construção, uma instituição e, principalmente, uma manutenção do discurso que estabelece, em termos práticos, uma coerência. A partir da perpetuação dessa prática, dentro das lógicas de poder, cria-se uma “verdade” homogeneizante do que seria o gênero/sexo que “incrementam-se pela repetição constante de sua lógica” (BUTLER, 2023, p.67). A repetição e manutenção das práticas estabelecidas pelas estruturas de poder coordenam e regulam a matriz de inteligibilidade de gênero e, invariavelmente, tendo em vista o sujeito generificado, a coerência da constituição do indivíduo.

Butler (2023) pensa essas estruturas de poder a partir da ideia de economia reguladora proposta por Michel Foucault que é, dentro de seus termos, produtora de toda sexualidade. Pensar através dessa ótica determina que, invariavelmente, sexualidade e poder são coextensivos e, nesse sentido, qualquer tentativa de pensar sexualidade deve percorrer pelas dinâmicas de poder e de repressão. Essa perspectiva se funda pelo simples fato de os sujeitos serem produzidos e regulados por ela, tendo sua existência estreitada em termos construtivos ao acesso fundante do próprio poder. Da mesma forma que pensar o sujeito “antes”, “fora” ou “além” (BUTLER, 2023, p. 65) do poder é impraticável, essa estrutura se replica nos termos da sexualidade.

No entanto, a relação entre sexualidade e estruturas de poder não é tão direta, a medida de se pensar uma como repetição uniforme da outra, permitindo, ainda dentro de uma

³² A palavra “incorporação” serve de auxílio para desviar a lógica instintiva de pensar as instâncias legais empíricas como descritiva, como se apenas “exemplificassem operações de poder que ocorrem de maneira independente delas próprias” (BUTLER, 2014, p.251).

economia reguladora, que existam e persistam subjetividades desconformes ao que é culturalmente inteligível (BUTLER, 2023). O que Butler quer dizer ao desenvolver as ideias de Foucault é que “a lei parece produzir tanto a heterossexualidade sancionada como a homossexualidade transgressora”, sendo tanto uma como a outra “efeitos, temporal e ontologicamente posteriores à lei ela mesma” (BUTLER, 2023, p.133). A diferença concreta entre um e outro se dá nos termos do “impensável” e “indizível” (BUTLER, 2023, p.138), enquanto um está conforme a cultura dominante, o outro se encontra em suas margens, sendo ele não excluído, pois existe nos limites do cultural, mas é impensável dentro das conformidades hegemônicas.

Em termos práticos de uma constituição crítica do gênero, Butler apresenta o diálogo com Foucault sobre os limites da cultura e o poder intrínseco na sua constituição para pensar estratégias de deslocamento. Se a subversão é vista como estratégia “fora” dos termos da cultura, ela se torna um gesto oco, vazio, e puramente mantido “apenas num modo estético irreal” (BUTLER, 2023, p.139), o que impossibilita pensá-lo por meio de uma prática concreta. A crítica estabelecida se dá não apenas em pensar o gênero como definido, mas também de pensá-lo fora dos limites da cultura, já que ambas as medidas — mesmo que com intenções subversivas — não reconhecem o discurso e o poder cultural no que rege a formação do sujeito.

Nessa medida, a proposta de Butler não só coloca o gênero como constituído a partir de atributos culturais, ou seja, não sendo apenas “atributos flutuantes”, mas se coloca, ao mesmo tempo, a pensá-lo como não substantivo, contestando sua “naturalidade” e apontando a própria produção de uma aparente substancialidade. Na perspectiva da constituição de sujeitos desviantes dentro da própria lei, coloca-se a posição de pensar a existência dessas identidades não previstas (e mesmo que não previstas, sancionadas pelas mesmas estruturas) e, a partir delas, possibilidades de deslocamento da lei regulatória. Essas identidades existem dentro das estruturas fundantes de poder e “mobilizam inadvertidamente possibilidades de ‘sujeitos’ que não apenas ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural como efetivamente expandem as fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível” (BUTLER, 2023, p.63).

A *performance Homage* (2013, 2014, 2015, 2017) (Figura 8) de Kris Grey, artista queer novaiorquino, coloca em voga a discussão desse deslocamento e expansão. Na *performance* — realizada já quatro vezes, sendo a primeira em 2013 — Kris Grey se coloca em uma posição de destaque, acima da plateia sobre um cubo branco, com o seu corpo nu, expondo a contradição diante de uma visão normativa do sujeito: um rosto com barba,

masculino — nos limites legíveis —, e o corpo composto por uma vagina e a ausência de seios, marcados por cicatrizes. A obra, que perdura entre quarenta e cinco minutos e uma hora, consiste na remoção de agulhas hipodérmicas inseridas previamente sobre as cicatrizes de remoção de seios e, à medida que retira as agulhas, o sangue escorre pelo seu corpo. A partir da leitura de Kathy O'Dell, historiadora da arte, sobre automutilação em *performances*, Storm Møller Madsen observa tal o caráter na obra de Grey, considerando essa autoviolência como uma “[...] externalização da dor política; como uma exposição performativa de disciplinamento corporal e o desafio à construção de certas corporeidades como viáveis, verdadeiras ou corretas”. (MADSEN, 2018, p.93, tradução nossa)³³. No caso de Kris Grey, sua existência se encontra nas margens e, em *performance*, ela ressalta seu local de abjeção, mas, ao mesmo tempo, ressalta seu lugar como sujeito através da dor.

Figura 8 - Homage - Kris Grey



Fonte: Jason Cawood, 2017

Nesse cenário, tendo o gênero “como fenômeno inconstante e contextual”, entendendo-o como “[...]um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (BUTLER, 2023, p.33), não parece tão irreal pensar em paralelo gênero como não sendo um “conjunto de atributos flutuantes” e, ao mesmo tempo, como não estável e substantivo. O gênero, nesses termos, se distancia do recorte estabelecido do *ser*, rebatendo a ideia de uma substancialidade, e do *ter*, em termos de uma leitura do sujeito generificado “biologicamente”, delimitando-o através de uma ótica que não a normativa.

Assimilar a definição de gênero à sua expressão normativa é reconsolidar inadvertidamente o poder da norma em delimitar a definição de gênero.

³³ No original: “[...]an externalization of political pain; as a performative exposure of corporeal disciplining and challenge to the construction of certain corporealities as viable, true, or right”.

Gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas gênero pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados (BUTLER, 2014, p.253).

O que se fixa em uma proposta de crítica genealógica é o questionamento sobre as definições universais e seus recursos de exclusão através da normatividade. Levantar questões e refutar verdades monolíticas e engendradas nos permitem propriamente visualizar possibilidades de deslocamento, de enxergar existências anteriormente prescritas como indefiníveis e ininteligíveis — como Puta da Silva e Kris Grey —, de entender as produções e não as negar, mas reafirmar seu poder excludente. Nessa ótica crítica acerca das estruturas do gênero o que é naturalizado se mostra como aparência, o que é substancial reaparece como produção, o que é definido passa a operar como possibilidade mutável, o que aparentemente se “é” se rearticular através do que se “faz”, se estabelecendo performativamente.

3.2. Gênero a partir da performatividade: linguagem e gestualidade

A reformulação de uma perspectiva de gênero pautada nos atributos apontados pela genealogia crítica de Butler nos direciona para um caminho: contestar um modelo identitário pautado em uma substancialidade aparente, produzida, reforçada e utilizada para subjugar corpos. A universalidade que insiste em ser pauta de um feminismo é um reforço de uma perspectiva unilateral do gênero e que se atém a problemáticas representativas e não imersas nas questões políticas, históricas e culturais da constituição de um pensamento crítico. Com a intenção de traçar um percurso multifacetado e paralelo a essa perspectiva do gênero como *ser*, podemos pensar o gênero através do *fazer*.

Um aparato precisamente discutido na genealogia crítica de Butler, apontado anteriormente e que será discutido neste subcapítulo, é a proposta de pensar o gênero a partir da performatividade. Ao propor uma teoria performativa de gênero, Butler (e outros teóricos e pesquisadores da teoria *queer*) buscam contestar o que seria um modelo expressivo da identidade, modelo este que prescreve uma “verdade” pautada na proposta de pensar que a ação do sujeito (o que ele faz, sua linguagem), é “expressão de um ‘eu’ autônomo, de uma essência” (BORBA, 2014, p. 447). De fato, o agir configura e confirma, em uma sociedade linguística, a leitura e legitimação dos corpos de modo que o comportamento perpassa por um caminho totalizante de gênero: se é um homem, então aja de tal maneira, se é uma mulher, fale de tal forma, ou ainda, se faz ou fala isso é lida como mulher, se age de tal jeito é interpretado como homem. No entanto, o que configura essa leitura (“ser” um homem ou

“ser” uma mulher) não é uma substancialidade; a origem de uma corporalidade ou de um “jeito de ser”, diante de uma visão performativa e butleriana no gênero, não é parte de uma “expressão de uma realidade interior” ou de uma essência que “funciona como origem de suas ações e subjetividades” (BORBA, 2014, p. 448), mas sim reflexo da nossa constituição pela própria linguagem, ou seja:

[...]não devemos considerar que falamos/escrevemos A, B ou C porque somos X, Y ou Z. Ao invés disso, devemos focar nossa atenção nas dinâmicas sócio-histórico-discursivas que fazem com que ao falarmos/escrevermos X, Y ou Z sejamos percebidos/as como A, B ou C; ou seja, os recursos linguísticos (e identitários) são produtos de processos históricos, políticos, filosóficos e culturais específicos e sua utilização nos insere nessas dinâmicas (BORBA, 2014, p.460).

Portanto, ao teorizar uma perspectiva performativa de gênero, se aponta um pensar o sujeito mulher como uma produção (não sendo somente atributos flutuantes) e como não substantivo (podendo ser deslocado) e, nesse sentido, perpassa pela principal proposta de Butler: o gênero como produzido pela linguagem, mantido pela repetição dela e, possivelmente, transmutado pela mesma. Nesses termos, somos colocados como seres linguísticos, constituídos na linguagem, seres que dependem da linguagem para sua própria existência (BUTLER, 2021). No entanto, um adendo importante é que essa expressão de dependência com a linguagem se estabelece também nos termos da materialidade do “ser”, a “linguagem pode ser entendida como emergindo da materialidade da vida corporal” (BUTLER, 1993, p.69, tradução nossa)³⁴. O corpo é linguístico, mas não se reduz a isso. A abordagem que considera o sujeito a partir da linguística sustenta a teoria de gênero de Butler ao situá-la em uma perspectiva performativa da linguagem, estabelecendo um vínculo interdependente entre corpo e discurso.

O cenário linguístico e filosófico que desponta tais teorias performativas de Butler parte principalmente das ideias desenvolvidas pelo filósofo J. L. Austin. Uma abordagem performativa da linguagem não havia sido ainda desenvolvida pela tradição positivista da linguística e filosofia antes de Austin³⁵, e é a partir dele, dentro do campo da perspectiva analítica³⁶ da linguagem, que essa abordagem se desdobra. Preocupado não mais com a

³⁴ No original: “language might be understood to emerge from the materiality of bodily life”

³⁵J. L. Austin não foi o único filósofo da escola analítica de Oxford que se debruçou teoricamente na linguagem ordinária, mas seu caráter precursor está precisamente no desenvolvimento dos conceitos em torno dos atos de fala, da ideia do performativo e dos atos ilocucionários (Ottoni, 2002).

³⁶ Essa perspectiva analítica na qual se insere o projeto filosófico de Austin, segundo Ottoni (2002), é o tipo de análise que se desenvolvia dentro da filosofia analítica em Oxford, em que se pensava a filosofia a partir de estudos das humanidades clássicas, diferente de Cambridge, por exemplo, onde o estudo filosófico se embasava nos estudos de ciências e matemática.

expressão formal, mas atento a ordinariedade do falar, Austin se atém a pensar criticamente as fronteiras da linguagem, entendendo-a não como uma ciência autônoma, mas particularmente multidisciplinar (OTTONI, 2002). A partir desse percurso teórico, a filosofia de Austin preconiza a teoria dos atos de fala, que, juntamente com a ideia da linguagem ilocucionária, perlocucionária e do performativo — termos que serão explicitados posteriormente —, se tornam essenciais para uma perspectiva crítica sobre o gênero enquanto algo que se faz.

Em seu livro *Quando dizer é fazer: palavras e ação* (1990)³⁷, temos acesso a uma grande questão por trás da filosofia linguística da performatividade pensada através da ótica ordinária do dizer, de sentenças simples e cotidianas e suas potencialidades *per se*. Ao pronunciar a questão “como fazer coisas com as palavras” Austin determina imediatamente que as palavras têm potência instrumental de fazer coisas (BUTLER, 2021) e, nessa linha segmentar de pensamento, ele direciona o que ele denomina como atos de fala, constatando a linguagem como não puramente descritiva, mas com potencial realizador. Com essa preocupação, ele se debruça na linguagem para além dos enunciados constatativos, aqueles puramente descritivos que podem ser diferenciados por verdadeiros e falsos, mas pensando prioritariamente naqueles que produzem ações (e são por si só ações) ao serem pronunciados: as sentenças performativas.

Inicialmente em sua teoria ele distingue os enunciados entre constatativos (àqueles que apresentam apresentar apenas uma formulação descritiva) e os performativos (esses nos quais o proferir tais palavras são a ação em si), mas posteriormente questiona sua própria resolução e abandona essa proposta e parte para a visão de que toda linguagem é por si só performativa, e que aqueles anteriormente vistos como constatativos são apenas performativos mascarados. Dessa forma, Austin estipula uma visão performativa da linguagem, seja em frases explicitamente performativas, como “aceito!” no contexto de um casamento, seja aqueles em que a qualidade performativa esteja escondida, como quando proferimos “está frio” em uma situação em que a janela se encontra aberta e esperamos que alguém a feche. Nesse sentido, as sentenças performativas não são mais vistas como verdadeiras ou falsas, mas felizes ou infelizes, bem-sucedidas ou malsucedidas.

Em linhas gerais “[...]o performativo realiza uma ação através de um enunciado, que é a realização de um ato de fala” (OTTONI, 2002, p.129), como consequência desses atos de fala, ou seja, da realização de um enunciado performativo, existem níveis de ação linguística

³⁷ O livro de J. L. Austin, cujo título original é *How to do things with words*, data de 1962. A obra é, na verdade, um conjunto de palestras e conferências ministradas por Austin na universidade de Harvard que foram posteriormente acopladas a fim de organizar as suas ideias e teorias.

que simultaneamente garantem o caráter de ação à linguagem. Os atos de fala, esses que concretizam o enunciado, se deslocam entre três subcategorias que ocorrem usualmente concomitantemente: os atos locucionários, ilocucionários e perlocucionários. O ato locucionário seria o ato de dizer algo em seu escopo linguístico, na condição de “acepção normal e completa” (AUSTIN, 1990, p.85), sendo ele, nesse sentido, a base para os dois outros, que se configuram como principais na teoria.

Os atos ilocucionários se apoiam na maneira e no sentido em que usamos a nossa fala, tratando-se não de um significado propriamente dito, mas da “força” do enunciado. Todo enunciado performativo (ou seja, todo enunciado) se realiza a partir de uma força performativa que se elucida sobre o modo de dizer, que será recebido de certa maneira. De modo geral a explicação de Austin se baseia na tensão entre força enunciada e recepção: “considerando se certas palavras (uma certa locução) teria, a partir de sua enunciação, “a força de uma pergunta, ou se deveria ter sido tomada como uma estimativa” (AUSTIN, 1990, p.89), ou seja, se depara abertamente com a recepção da enunciação, recaindo sobre o que ele denomina atos perlocucionários.

Importante para as questões de gênero posteriormente levantadas por Butler, o ato perlocucionário é o efeito produzido de um enunciado pronunciado, baseando-se na proposta de que “dizer algo frequentemente, ou até normalmente, produzirá certos efeitos ou consequências sobre os sentimentos, pensamentos, ou ações dos ouvintes, ou de quem está falando, ou de outras pessoas” (AUSTIN, 1990, p.89), sendo esse feito com intenção ou não de produzi-lo. A implicação, “aqueles que são performatizadas como uma consequência das palavras” (BUTLER, 2021) (perlocucionário) é, portanto, distinta da ação feita por meio das palavras, aquelas onde as ações “[...]são performatizadas em virtude das palavras” (BUTLER, 2021) (ilocucionário).

Realocada por Butler nas discussões de gênero, a teoria dos atos de fala constrói a perspectiva da autora de pensar a performatividade de gênero sob o aspecto da linguagem. Apesar de não trazer notas diretamente relacionadas a Austin em *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2023), primeiro livro em que a autora desenvolve suas ideias sobre gênero e performatividade, sua posterior menção a ele em livros como *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo* (2019) — obra em que aborda relações diametrais entre materialidade do corpo e sua produção linguística nos limites da performatividade — e *Discurso de ódio: uma política do performativo* (2021) — trabalhando a performatividade atrelada ao discurso — nos mostram como a teoria da performatividade de gênero faz uso das propostas austiniãs de enunciados performativos e atos de fala.

Butler passa a constatar questões referentes à formação do sujeito generificado sob os aspectos dos enunciados e na constituição de uma “verdade” de gênero pelo ritual da repetição dos atos de fala. Segundo sua proposta, apoiada na noção de performativos bem-sucedidos, Butler propõe pensar o pronunciamento da sentença “é uma menina”, que aparenta indicar a descrição de uma verdade, mas na realidade, pautada na teoria de Austin dos enunciados performativos, essa sentença é bem ou malsucedida, não simplesmente verdadeira ou falsa. Como sua enunciação se logra a partir de uma estrutura de poder, se sobressai as condições de sucesso e se “inicia uma longa cadeia de interpelações pelas quais a menina é transitivamente tornada menina” (BUTLER, 2021, p. 86).

Na realização do ato ilocucionário “é uma menina” a ação realizada pela força ilocucionária é a de atribuição de uma identidade de gênero que “repetido de forma ritual, de tal modo que a repetição engendra tanto o risco de fracasso como o efeito de fixação pela sedimentação” (BUTLER, 2021, p. 86). O sucesso ou não dos enunciados — que são, para Butler (2021), provisórios — advém de uma acumulação de autoridade vinculada a historicidade, sendo o ato de fala um ritual que ganha força pela repetição. No escopo do gênero a força advém dos regimes de poder que regulam as noções do inteligível, do ideal, da regra.

Essa declaração ilocucionária “é uma menina” inicia, portanto, um processo constante de atos perlocucionários que se refere a toda a estrutura social de consequência do “ser” uma menina, que determinam esse sujeito menina como um sujeito legível: vestimentas, comportamentos, normas, tratamentos, expectativas. Dessa maneira, a anteriormente mencionada relação de existência-dependência entre linguagem e sujeito se dá nos termos de uma existência social, no qual o corpo enquanto materialidade só ganha significado social pelo chamado, sendo esse chamado a sua identificação pelo coletivo enquanto menina ou menino, homem ou mulher.

Criando um paralelo entre a apropriação dos atos de fala de J. L. Austin e da teoria de Louis Althusser a partir da sentença “é uma menina” (e de todos os outros enunciados que se conjuram a partir deste), Butler (2021) pensa a existência do corpo — quando este torna sujeito —, pela interpelação nos termos da linguagem. Althusser refere-se ao processo de identificação do sujeito enquanto sujeito a partir da interpelação, ou seja, do chamamento social do ser, processo no qual a estrutura ideológica confere reconhecimento ao ser, constituindo-o e tornando-o sujeito. A forma como somos chamados, objetivamente sob os termos da estrutura dominante, possui o papel de constituir a existência daquele indivíduo e, ao mesmo tempo, assumir/apontar identidades, sendo estas passíveis de sua generificação.

Para entendermos isso, precisamos imaginar uma cena impossível, a de um corpo que ainda não recebeu uma definição social, um corpo que, estritamente falando, não é acessível a nós, porém se torna acessível por ocasião de um chamamento, uma interpelação que não “descobre” esse corpo, mas que, fundamentalmente, o constitui. Poderíamos pensar que, para sermos chamados, precisamos primeiro ser reconhecidos, mas aqui a inversão althusseriana de Hegel parece apropriada: o chamamento constitui um ser no interior do circuito possível do reconhecimento e, consequentemente, fora dele, na abjeção (BUTLER, 2021, p.17).

A interpelação condiz não apenas com a existência a partir do chamado, mas sob todas as expectativas sociais recorrentes deste chamamento, constituindo o sujeito antes mesmo da sua possibilidade de atender o chamado. Revisando a proposta de Althusser sobre o termo, Butler propõe uma visão passiva constituinte do sujeito, no qual “o sujeito não precisa necessariamente atender ao chamamento para ser constituído enquanto sujeito” (BUTLER, 2021, p.59), já que somos inicialmente constituídos por enunciados que não vem de uma voz, mas de uma ideologia social que se apresenta de formas diversas. A força interpelativa se institui propriamente nesses termos, na historicidade das convenções sociais, sendo a linguagem ou a nomeação expressões do poder, formas de exprimi-lo, mantê-lo, reforçá-lo: “o poder não ocorre na forma de um nome; o nome não parece ser perfeitamente adequado para expressar suas estruturas e suas instituições. Um nome tende a fixar, a congelar, a delimitar, a tornar substancial” (BUTLER, 2021, p.65).

Em *Discurso de ódio: uma política do performativo* (2021) Butler propõe pensar a agência de ferir da linguagem a partir dos enunciados injuriosos e as afetações sob o sujeito linguístico. Dentro dessa perspectiva podemos pensar a historicidade dos nomes, que internaliza a sua significação como parte própria dele mesmo, como parte de um processo, nos termos de Butler (2021), de sedimentação. Nessa perspectiva do discurso de ódio, palavras ou nomes injuriosos, que ferem, agem dessa maneira por meio desse processo de acumulação repetitiva que lhe confere tal caráter de força, caráter de possibilidade de injuriar. O que Butler pretende dizer nesses termos é o reforço dos enunciados, não se tratando “simplesmente de uma história dos seus usos, dos seus contextos e objetivos; é o modo como tais histórias são introduzidas e interrompidas no e pelo nome” (BUTLER, 2021, p.67), é o modo como ele ganha força pela repetição.

Trazendo tal análise para a perspectiva de gênero, no momento em que é anunciado/interpelado/enunciado “é uma menina” somos constituídos pela sentença — sem ainda reconhecermos isso — como sujeitos reconhecíveis, sujeitos mulheres que, na estrutura das normas e expectativas, representam algo admitido *a priori*. Reconhecidos e construídos como sujeitos mulheres são anunciados em paralelo — ou como consequência, pensando

através dos atos perlocucionários — nossas funções e obrigações dentro de um aspecto generificado, sujeições essas que foram sedimentadas historicamente pela nomeação “menina”. Não que essa interpelação configure um caráter de injúria, mas o enunciado, assim como no discurso de ódio, carrega força constitutiva dos sujeitos pelo seu caráter histórico e pela naturalização do que acompanha tal discurso. Se chamada mulher, lida como mulher, enunciados performativos como “seja dócil”, “se comporte”, “fale baixo” constituem parte desse processo de reconhecimento social que foi naturalizado e, ao mesmo tempo, constrói aquele sujeito interpelado sob as sujeições dessas regras.

Consideremos o caso da interpelação médica que [...] desloca uma criança de “bebê” para “menina” ou para “menino” e, nessa nomeação, a menina é “feminilizada” por essa denominação que a introduz no terreno da linguagem e do parentesco por meio da interpelação de gênero. Mas essa “feminilização” da menina não termina aí; pelo contrário, essa interpelação fundacional é reiterada por várias autoridades e ao longo de vários intervalos de tempo que reforçam ou contestam esse efeito naturalizado. A denominação é ao mesmo tempo um modo de configurar um limite e também de inculcar repetidamente uma norma. (BUTLER, 2019, p.25)

A construção social desse sujeito mulher não se dá, portanto, antes do discurso, é ele próprio repetido até a naturalização que o define, é constituído e, por consequência, vulnerável a ele. Tal vulnerabilidade intrínseca à relação determinante entre linguagem e identidade se implica pela relação de poder que se encontra intrínseca à linguagem, “a ‘voz’³⁸ da interpelação, é representada como uma voz que é quase impossível de recusar” (BUTLER, 2021), sua autoridade constitutiva persiste na sujeição dos sujeitos a essa “voz”. A sujeição da significação existencial por meio do reconhecimento cultural se estrutura por uma complexa malha de normas “constituída por sistemas de saber/poder e saber/discurso historicamente específicos que são, em grande parte, produzidos e sustentados por práticas linguísticas” (BORBA, 2014, p.467) e que, através da regulação, ou nega a existência de certas identidades, ou as molda em suas especificidades. É uma questão de fato-consequência: essa matriz de poder que governa as identidades — e identidades de gênero — e define os padrões de legitimidade e inteligibilidade são pautados na linguagem; os sujeitos são constituídos por e através da linguagem, sendo seres linguísticos; a linguagem se institui em padrões hegemônicos de normatividade e heterossexualidade; os indivíduos que impreterivelmente se

³⁸ Nesse trecho, em que Butler analisa as proposições de uma “voz” ideológica da interpelação, ela se refere à ideia de “voz” utilizada por Althusser. O autor cria uma analogia dessa voz com a voz divina a fim de expressar a autoridade dessa voz interpelativa social. Além disso, o uso de aspas para referir-se a essa “voz” evidencia a necessidade de não a associar apenas ao momento de se proferir o enunciado, mas vê-la como um instrumento e mecanismo de repetição das convenções.

constituem através desse discurso se veem vinculados a essa estrutura e murados pelas suas determinações. Dessa forma, em meio a um pensar gênero através da linguagem, parece discorrer um processo claro, uma estrutura de reconhecimento de sujeitos pautada em seus aspectos generificados institui o sujeito sob suas demandas. Essas demandas recaem sob o sujeito a partir de seu chamamento, pelo processo de interpelação e são, instantaneamente, vulneráveis a ela, sendo o sujeito, por fim, reconhecido e constituído sob tais demandas e promovendo sua manutenção pela repetição inconsciente de tais requisições.

O gênero é, portanto, ocasionado, a identidade, sendo efeito do gênero, é decidida, a estrutura do sujeito é pré-definida (entendendo pré-definida como oposto da substancialidade, sendo a essencialidade pensada como pré-discursiva e a pré-definição como constitutiva de um aparato de poder) e, posteriormente (e anteriormente, em termos históricos) mantida através da repetição. Essa estrutura pauta o modelo performativo de identidade defendido por Butler, no qual o “jeito de ser” repetido, ou seja, a identidade (essa identidade onde sexo-gênero-desejo estão “alinhados”) repetida, constitui uma naturalidade que não existe sem a sua repetição, é uma matriz criada e propagada que emite o efeito substancial de naturalidade.

Essa matriz constitui uma gramática (Arán, 2006) prescritiva que institui como natural, normal e inquestionável a ligação linear e essencial entre sexo biológico, gênero, desejo sexual e subjetividade: vagina-mulher-fragilidade-emoção-passividade-submissão-maternidade-heterossexualidade;pênis-homem-coragem-racionalidade-agressividade-dominação-paternidade-heterossexualidade (BORBA, 2014, p. 445)

O que essa relação identidade-linguagem demonstra é que os termos histórico-culturais que constituem os sujeitos se transferem através dos discursos, a repetição incansável desse discurso “vagina-mulher-fragilidade-emoção-passividade-submissão-maternidade-heterossexualidade; pênis-homem-coragem-racionalidade-agressividade-dominação-paternidade-heterossexualidade” (BORBA, 2014, p. 445) transpõe o que é uma imposição para uma aparente naturalidade. A consequência da repetição de um discurso, por meio do gênero como uma “estilização repetida do corpo”, ou seja, do gesto, do andar, do vestir, do falar, “no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida que se cristaliza no tempo” (BUTLER, 2023, p.69) se produz uma aparente substancialidade. Essa repetição se dá nos termos da citacionalidade, ou seja, “a norma do sexo exerce sua influência na medida em que é ‘citada’ como norma” (BUTLER, 2019, p.36), reiterando seu poder. Por outro lado, citar a norma não se dá

passivamente, a norma ativamente impõe essas citações, coopera para que ela exerça parte de uma lei estável, força sua repetição e adesão.

A partir desse percurso social feito por Butler sobre a constituição do sujeito linguístico, Borba (2014) conclui que o que a filósofa propõe é pensar o gênero não como “uma propriedade dos indivíduos, uma essência refletida em seus atos e corpos”, como propõe o modelo expressivo da identidade, mas como “algo que se faz em nossas ações cotidianas, um efeito pragmático de um amálgama de recursos semióticos (língua, entonação, tom de voz, o que/como se fala, roupas, cores, texturas, cortes de cabelo, posições corporais, etc.)” (BORBA, 2014, p. 448). Nessa proposta, de um sujeito generificado constituído pela e na linguagem, o gênero não se é, o gênero é algo que se *faz*, e esse fazer é consequência da repetição, da citacionalidade de uma dinâmica de poder e suas normas.

Estipulada uma perspectiva de gênero como *fazer/agir* em oposição ao *ser*, se desmantelaram discussões acerca da realidade dessa proposta: seria possível então, no sentido dessa proposta, acordar um dia e me *fazer* uma mulher, ou me *fazer* um homem? Por que não simplesmente agir diferente? Ignorando toda a articulação pautada na constituição de um discurso que se sedimenta por uma repetição histórica dentro de uma rigidez, o *fazer* estabelece parâmetros tão fundacionais que aparentam o *ser*, e é esse o ponto central ao pensarmos uma possível subversão. A crítica que se estabelece neste parâmetro se perde ao não distinguir a performatividade da *performance*: a primeira está atrelada a um fazer inscrito nos corpos e na própria formação do sujeito a ponto de se parecerem naturais, “deve ser entendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas como uma prática reiterativa e citacional por meio da qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia” (BUTLER, 2019, p.16). A *performance*, por outro lado, é a ação cênica intencional, o desmascarar — ou elevar a teatralidade — do próprio performativo.

É comum estabelecer um paralelo fundacional entre os termos, ambos estão relacionados ao gesto, a corporalidade, mas o que os distingue potencializa sua relação de interferência de um sobre o outro. A própria Butler se questiona e, ao mesmo tempo, demonstra a sua preocupação em apontar a performatividade como um construto que se faz no discurso:

Se o gênero não é um artifício para ser colocado ou retirado à vontade e, portanto, não é um efeito de escolha, como podemos entender o estatuto constitutivo e compulsório das normas de gênero sem cair na armadilha do determinismo cultural? Como podemos entender a repetição ritualizada pela qual essas normas produzem e estabilizam não só os efeitos de gênero, mas também a materialidade do sexo? E essa repetição, essa rearticulação, pode

também constituir a ocasião para uma reformulação crítica das normas de gênero aparentemente constitutivas? (BUTLER, 2019, p.11)

Considerar o gênero através da camada da performatividade nos possibilita questionar a estabilidade desses conceitos sem os levar a uma noção prática de um ato singular e, ao mesmo tempo, sem entender que sua rigidez é determinante. Como efeito de uma produção reiterada e absorvida, não é puramente na proposta de “agir diferente” que a estrutura que o mantém rígido poderá ser desmantelada, no entanto, se apresentando na gestualidade, a possibilidade de discuti-lo através de sua mesma linguagem, do gesto desviante, se torna possível. Através da relação causal entre gênero e gesto, pensar o seu deslocamento no próprio aspecto da corporalidade, da *performance*, é inevitável: se o gênero não é fixo, ele pode ser transmutado, se ele é linguagem, é gesto, é performatividade, é partir da ação que ele será desordenado. Conforme aponta Butler:

Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim torna-se mulher decorre que mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações (BUTLER, 2023, p.69).

3.3. A *performance* como estratégia de desordem de gênero

Em diálogo com a abordagem da construção da identidade e do gênero como conjunto de atributos flutuantes, a autora não apenas observa desvios possíveis, mas aponta as possibilidades de desordem. Embora a noção de gênero como construto cultural possa sugerir um determinismo — como se estivesse inscrito nos corpos, reduzindo-os a “recipientes passivos de uma lei cultural inexorável” (BUTLER, 2023, p. 28) —, a reflexão crítica abre espaço para questionamentos: “*como* conceber novamente o corpo, não mais como um meio ou instrumento passivo à espera da capacidade vivificadora de uma vontade characteristicamente imaterial?” (BUTLER, 2023, p. 30, grifo nosso). Esse questionamento não se coloca no registro do “seria possível?”, mas do “*como?*”, recusando a estabilidade das normas e orientando-se para uma prática efetiva, pautada na viabilidade de sua realização.

Os deslocamentos apresentados por Butler (2023) se dão inicialmente a partir da realidade de existência — e logo na sua inflexão para o exterior através da linguagem — de indivíduos que inexoravelmente não se alinham a partir de uma matriz heterossexual na constituição do sujeito. Na mesma medida em que a existência de identidades descontínuas é questionada, elas “[...]não apenas ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural como efetivamente expandem as fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível” (BUTLER, 2023, p.63) e, persistindo contrariamente aos eixos de poder “criam oportunidades críticas de

expor limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade” (BUTLER, 2023, p.44). Como consequência da sua existência e expansão nos limites da matriz de poder, criam-se, nos termos de Butler, “matrizes rivais e subversivas de desordem de gênero” (BUTLER, 2023, p.44).

A artista Lyz Parayzo — carioca, *queer*, trans-feminina — tem um trabalho que, com tons irônicos, eróticos e muitas vezes corporais, expressa em sua produção tais expansões, evocando “temas como poder, violência e desejo” e propondo, ao mesmo tempo, “novos rituais de cura” (PARAYZO, [s.d], [s.p], tradução nossa)³⁹. Com uma produção muito voltada para o gênero, a desordem dessa esfera aparece em sua produção através do que a mesma chama de “arte de guerrilha”. Segundo a artista, essa expressão é inspirada no conceito cunhado por Frederico de Moraes que, durante a ditadura militar “adaptou estratégias utilizadas por guerrilheiros urbanos para explorar como a arte pode desafiar as fronteiras entre arte e vida, através da surpresa, e transformar o espectador em refém de uma experiência artística” (PARAYZO, [s.d], p.23, tradução nossa)⁴⁰.

Em sua *performance Putinha terrorista* (2015-2019) (Figura 9), Lyz Parayzo distribui, durante a vernissage de uma exposição, milhares de panfletos com a estética comum de folhetos de prostituição. Esses panfletos levam em si o número de telefone e endereço de locais expositivos — galerias e museus — que convidaram a artista para expor suas obras sem remuneração. Ela cria panfletos diversos, contendo fotos eróticas de si com descrições como “menino ou menina? apenas dois espíritos a sua disposição”, “use meu corpo, use minha imagem, e me pague!” e “sua ninfetinha de aluguel”. A artista critica, dessa forma, o sistema de valorização do circuito artístico, colocando-se como centro enquanto mulher trans e questionando como esse aspecto característico de si recai no imaginário coletivo e reverbera na desvalorização de sua carreira como artista.

³⁹ No original: “themes such as power, violence, and desire”; “new rituals of healing”.

⁴⁰ No original: “adapted strategies used by urban guerrillas to explore how art can challenge the boundaries between art and life, through surprise, and transform the spectator into hostage of an artistic experience”.

Figura 9 - Putinha Terrorista, Lyz Parayzo



Fonte: @parayzo, 2015

Pensar existências como a de Lyz Parayzo no circuito artístico é pensar na performatividade, no conjunto de ações e linguagens que, mesmo deslocados da matriz do inteligível, existem e persistem. Os limites existenciais de gênero expandidos por esses corpos dissidentes, ao criarem novas possibilidades, abrem campo para ações que ultrapassam a aparência do *ser*, como é a performatividade, e dialogam agora com ações que demonstramativamente uma crítica através da linguagem, a *performance*. O diálogo se dá, na verdade, de forma colateral e conjunta, a performatividade dissidente expande os limites da ação e a *performance*, enquanto ação cênica crítica, contribui para a dissolução — ou ao menos o questionamento — da tenacidade das barreiras culturais de gênero, das ideias consumadas de uma performatividade legível. Apesar de não serem sinônimos, ambos, performatividade e *performance*, decaem sobre os mesmos aparatos: corpo e linguagem. Nesse aspecto podem ser pensados em paralelo, mas devem ser entendidos os limites nos quais o corpo e a linguagem atuam sobre ambos:

[...] a performance como “ato” delimitado se distingue de performatividade na medida em que esta última consiste em reiteração das normas que precedem, constrangem e excedem o ator e, nesse sentido, não podem ser tomadas como fabricação da “vontade” ou “escolha” do ator; mais ainda, aquilo que é “atuado” trabalha para esconder, quando não para repudiar, o que permanece opaco, inconsciente, não performativo. A redução da

performatividade à performance seria um erro (BUTLER, 1993, p.234, tradução nossa)⁴¹

No que diz respeito à relação entre *performance* e performatividade, Judith Butler (2019) utiliza da figura da *drag queen* como representação das ambivalências dos termos. O movimento *drag queen* pode ser visto, conforme a autora, como uma possibilidade de *performance* subversiva da performatividade gênero, cuja atuação evidencia a “[...]a exposição ou o fracasso dos regimes heterossexuais em legislar plenamente, ou conter as suas próprias ideais” (BUTLER, 1993, p.257, tradução nossa)⁴². A *drag queen*, cujo aspecto prático e artístico se da nos termos de uma imitação de gênero, se diferencia da imitação que está no cerne da performatividade do projeto heterosexual devido a sua intencionalidade. Enquanto a performatividade é a repetição impositiva e incessante que aparenta o *ser*, a prática *drag*, enquanto *performance*, repete as normas de gênero de forma hiperbólica para apontar uma crítica e uma transgressão⁴³ das normas de gênero.

O movimento *drag queen*, cujo aspecto de manifestação artística se vincula a relações políticas de desconstrução dos estereótipos de gênero, é nada mais do que uma “conformidade hiperbólica” (BUTLER, 1993, p.257, tradução nossa)⁴⁴ do comando e das ordens de gênero. É através da prática da performatização dos signos de gênero — linguagem, vestimenta, corporalidade e gestualidade —, sendo esses diferentes dos signos que representam aquele corpo de acordo com a norma, que a prática *drag queen* se estabelece como possível transgressora do regime heterosexual.

Coco Fusco (2005) traz como exemplo da importância do teatro popular na *performance* latino-americana o trabalho de Tito Vasconcelos — e destaco a fim de trazer a América Latina para o centro da questão. Ator, ativista gay e *drag performer* atuante na cena *queen* mexicana, Tito Vasconcelos foi um dos fundadores do teatro gay mexicano na década

⁴¹ No original: “performance as bounded “act” is distinguished from performativity insofar as the latter consists in a reiteration of norms which precede, constrain, and exceed the performer and in that sense cannot be taken as the fabrication of the performer's “will” or “choice*; further, what is “performed” works to conceal, if not to disavow, what remains opaque, unconscious, unperformable. The reduction of performativity to performance would be a mistake”.

⁴² No original: “the exposure or the failure of heterosexual regimes ever fully to legislate or contain their own ideals”.

⁴³ A característica de repetição das normas de gênero da *performance drag* gera ambivalências; a repetição, mesmo na condição de paródia, pode ser subversiva, mas também podem funcionar como reforçadoras das normas de gênero. Butler aponta que em alguns casos a *performance drag* pode servir ao entretenimento heterosexual e esses não devem ser chamados de subversivos, pelo contrário, eles “fortalecem o regime heterosexual em sua tarefa de se autopermanecer” (BUTLER, 1993, p. 126, tradução nossa). Este trabalho não se atém a esse tipo de *performance drag*, mas sim àquelas de caráter contestatório às normas de gênero.

⁴⁴ No original: “hyperbolic conformity”

de 1980. O artista usava da figura da *drag* em muitas de suas *performances* como forma de “terrorismo visual” (PRIETO, 2005, p.81, tradução nossa)⁴⁵, disputando em cena questões do binarismo e das convenções de gênero. Boa parte de suas apresentações, como *Mariposas y Maricosas* (1984) e suas continuações, *A Otra Cosa Mariposa* (1988) e *Mariposas de Bar* (1988), remetiam diretamente à carpa mexicana, fazendo alusão às apresentações no qual os homens se vestiam de mulheres como forma de paródia, mas agora — diferente de como acontecia na carpa mexicana — com intenções questionadoras e ativistas (PRIETO, 2005).

Dessa forma, a proposta de pensar a *performance drag* — e expando para pensar também práticas artísticas performáticas feministas no geral — como “possível transgressora” deve ser reafirmada, inclusive pensando no território latino-americano. No entanto, apesar de ser parte de um movimento estético-político, não resguarda sua capacidade de derrubar o regime heterossexual:

[...] não é que a prática drag se oponha à heterossexualidade, ou que a proliferação drag vá derrubar a heterossexualidade; pelo contrário, a prática drag tende a ser a alegoria da heterossexualidade e de sua melancolia constitutiva. Como a alegoria funciona por meio do hiperbólico, a prática drag põe em relevo o que é, afinal de contas, determinado apenas em relação ao hiperbólico: a qualidade subestimada, tomada desde sempre como certa, da performatividade heterossexual (BUTLER, 1993, p.257, tradução nossa)⁴⁶

O que se afirma dessa posição é que essa prática tem caráter de desordem de gênero e por isso pode ser subversiva, “[...]na medida em que reflete a estrutura imitativa pelo qual o gênero hegemônico é produzido” (BUTLER, 1993, p.125, tradução nossa)⁴⁷ e, por consequência, afronta a naturalidade e demonstra a artificialidade da aparência e da substancialidade de gênero. O caráter transgressivo da *performance* não está em sua possibilidade de derrubar a heterossexualidade (argumento esse propriamente questionado por Butler) mas em sua linguagem disruptiva e subversiva que garante a exposição da fantasia do gênero original.

A linguagem que a *performance drag* utiliza para corromper um aparato de gênero — no caso, sua aparente naturalidade — é o da imitação e da paródia. A linguagem da imitação é por si o caráter de desordem, visto que ao se propor a imitar algo que a priori não existe, a arte

⁴⁵ No original: “visual terrorism”.

⁴⁶ No original: ““it is not that drag opposes heterosexuality, or that the proliferation of drag will bring down heterosexuality, on the contrary, drag tends to be the allegorization of heterosexuality and its constitutive melancholia. As an allegory that works through the hyperbolic, drag brings into relief what is, after all, determined only in relation to the hyperbolic: the understated, taken-for-granted quality of heterosexual performativity””

⁴⁷ No original: “In this sense, then, drag is subversive to the extent that it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality's claim on naturalness and originality”

drag “[...] revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero” (BUTLER, 2023, p.237). Ao usar uma linguagem dramatizante, a proposta de paródia de gênero não propõe imitar o “original”, pelo contrário, “a paródia que se faz é *da* própria ideia de um original” (BUTLER, 2023, p. 238, grifo da autora).

Através dessa proposta de linguagem artística transgressora é possível fazer um paralelo entre a arte *drag*, que se põe como subversiva através da imitação e da paródia, e a *performance* artística enquanto gênero artístico, colocada aqui como outra linguagem corporal que pode atingir um caráter de desordem de gênero via aparatos críticos. Apesar da *performance* das *drag queen* não ser considerada estritamente uma arte performática, no que se entende como *performance* artística dentro dos estudos desse gênero artístico, a *performance* por si só compõe uma gama complexa de significâncias. A trama que entrelaça a performatividade, a ação das *drag queens* e a *performance* artística parte do corpo, mas não do corpo isolado, do corpo em suas movimentações, o corpo em ação, o corpo visto e apreendido através da linguagem. Nesses termos, a proposta que se segue é a de pensar a *performance* artística a partir da prática disruptiva de um ideal normativo, assim como se propõe a arte *drag queen*, mas seguindo seu próprio caminho, com as singularidades do seu gênero.

Como visto no primeiro capítulo, a *performance* sempre esteve atrelada a movimentos de oposição e, por isso, foi absorvida pelo movimento feminista como instrumento de transgressão. As artistas que emergem no pós-guerra e que colocavam o corpo como espaço contestatório, “oferecem diferentes soluções para a manipulação da organicidade e para a construção de novos campos simbólicos” (ROMANO, 2009, p.438), revisitando, com linguagens distintas, as percepções sobre o feminino e suas atribuições. As faces lapidadas por artistas mulheres na *performance* são diversas, desde as precursoras, com linguagens atreladas a uma produção norte-americana, até as mais contemporâneas e territorializadas em locais distintos, com novos discursos e expressões, cada uma rearticulando por meio do corpo cênico as estratégias de se pensar a performatividade, a categoria “mulher” e as mazelas que repercutem das conformações sociais assimétricas desse corpo enquanto território.

A linguagem utilizada por essas artistas sempre perpassa pelo corpo, mas se articula de formas diversas, levando a ideia de feminilidade e suas violências à escala teatral em expressões artísticas próprias. Em linhas gerais a linguagem da *performance* feminista no seu momento fundacional “[...] consiste em fazer uso de recursos semiótico-identitários, exacerbá-los, politizá-los e até ridicularizá-los de forma a salientar a posição de Beauvoir de que ninguém nasce mulher, mas é socialmente forçada a tornar-se uma.” (BORBA, 2014,

p.455), subvertendo com o próprio corpo a performatividade enraizada. Em um contexto em que se extrapolaram as relações corpo-arte, as articulações potenciais se expandem e, ao mesmo tempo, convergem em linguagens que objetivam rearticular a corporeidade.

Um dos olhares para a dimensão política que ocupa o corpo em cena representado na *performance* está na impossibilidade da neutralidade representacional. Lucia Romano (2009) estabelece um pensar nesses corpos “extra-cotidianos” (ROMANO, 2009, p.76), que se colocam em cena, como corpos que mantêm, mesmo nesse aspecto, as demarcações sociais — pelo gesto, pela vestimenta, pela corporalidade, pelo tom — e, por isso, não são neutros. Seja nos aspectos relacionados aos marcadores de raça, classe e etnia, seja no aspecto de referencial de gênero, como é o caso da arte *drag*, a potencialidade crítica advém do seu poder de atuar sobre esses demarcadores, podendo não os reproduzir, abarcando ou não “sua potencialidade de conscientização e ‘provocação’” (ROMANO, 2009, p.78).

Em *Memórias de Afeto* (2000) (Figura 10), Beth Moysés, artista e performer paulista, utiliza desse corpo representacional, replicando-o, utilizando da potencialidade crítica da representação. Na *performance*, realizada em 25 de novembro, Dia Internacional da Não-Violência contra a Mulher, 150 mulheres vestidas com trajes de noiva doados, já carregados de memória, caminham pelas principais avenidas de São Paulo, despetalando as rosas dos buquês que carregam. A *performance* se finda com a ação de jogar os restos desses buquês na praça Oswaldo Cruz, enterrando-os com a ajuda de uma pá. Segundo a artista, os restos dos buquês cheios de espinhos retratam a violência sofrida por essas mulheres e, a ação de enterrá-los funciona quase como um expurgo de suas memórias de violência.

A *performance*, ao contar com a participação dessas mulheres, que em sua maioria foram vítimas de violência doméstica, tensionam a noção do feminino enquanto performatividade e do ser mulher como forma de opressão. Ao encarar o vestido de noiva como aspecto representacional, como a elevação máxima de uma feminilidade estipulada, e o casamento como instituição formal e espaço de violência para aquelas mulheres, Beth Moysés leva a feminilidade a sua escala teatral. A artista discute a construção cultural do *ser mulher* através da representação do feminino, sendo o feminino não apenas atrelado às exigências performativas de ser mulher, mas ao caráter de violência e opressão essencialmente atrelados ao gênero.

Figura 10 - Memórias de afeto - Beth Moysés



Fonte: @bethmoyses_, 2000

Sobre a esteira dessa parcialidade do fazer teatral e performático, que coloca a relação de gênero e identidade como um campo aberto para discussão e crítica, torna-se importante investigar nessas práticas, especialmente para um trabalho que pretende olhar para as expressões e corporalidades, o que compõem suas linguagens. Essas artistas que emergem no pós-guerra e que colocavam o corpo como espaço contestatório, “oferecem diferentes soluções para a manipulação da organicidade e para a construção de novos campos simbólicos” (ROMANO, 2009, p.438), revisitando, com linguagens distintas, as percepções sobre o feminino e suas atribuições.

Romano, articulando teatro feminista e *performance*, evoca um pensar nessas linguagens e suas potencialidades estéticas através das múltiplas faces estratégicas que se utilizaram e utilizam para elevar o caráter do corpo cênico como instrumento. Revelando certa potência do caráter das releituras e paródias, do desvelar da sexualidade, do desejo e do prazer. O revelar das normatizações e padronizações sob o aspecto crítico por meio do corpo, em suas infinidades de possibilidades, desperta diversas frentes que compõem o aspecto manifesto nessas *performances*. Para Romano:

[...]abria-se uma série de potencialidades estéticas: a centralidade do corpo; a contraposição ao “mercado de arte”; a obra de arte baseada na “ação” e no “aqui/agora”; o emprego do inesperado; o esfacelamento dos limites entre “ato artístico” e “ato de vida”, e a relação direta com o espectador compunham um horizonte artístico amplo a ser explorado. As mulheres artistas preocupadas com as questões do feminino abraçam a arte da performance, que vem de encontro com seus objetivos artísticos e políticos, muito em virtude do destaque que a linguagem oferece a essa corporeidade

ativa, convidando o espectador à construção do sentido. Além disso, se interessam pelo elemento autobiográfico intrínseco a ela. (ROMANO, 2009 p. 436, grifo nosso).

Dentre as características essenciais, nomeadas por Lucia Romano (2009) como atributos ontológicos, é perceptível tanto no discurso da autora como na produção das artistas a importância do caráter autobiográfico. A *performance* feminista retém em si uma proposta de posição que entrelaça o corpo da artista com uma prática coletiva, permitindo um agenciamento estético que, ao mesmo tempo em que não separa a experiência pessoal e artística, não desassocia também a experiência individual da coletiva.

Neste diálogo, vislumbrando o caráter autobiográfico como um dos caminhos que a linguagem do feminismo encontra, podemos pensar uma congruência com o que Luana Saturnino Tvardovskas (2013) propõe ao traçar a ideia do *viver artista*. Ao se debruçar sobre mulheres artistas que produzem na contemporaneidade, a perspectiva do *viver artista* aponta um atravessamento sobre uma prática artística que se dá por meio da “construção de uma existência ética e política” (TVARDOVSKAS, 2013, p.20). Essa perspectiva se desdobra na proposta de Saturnino sobre a prática de um fazer artístico contemporâneo que atravessa diversas vezes questões autobiográficas, mas que, em paralelo, ultrapassam o indivíduo e encaram faces coletivas através do seu caráter ético, estético, político e afetivo. Pensar uma aproximação do *viver artista* sob a constituição do gênero permeia a prática dessas artistas da *performance* que colocam o próprio corpo como campo de atuação social. Muitas vezes sob um traçado autobiográfico, a *performance* feminista encara a questão de gênero como um lugar passível de transportar vivências próprias e realocá-las em um lugar de existência coletiva.

Sendo o gênero uma produção de poder retida na corporeidade pelas normas, ao colocarem o próprio corpo diante desse *viver artista*, como espaço coletivo, o caráter de transgressão individual se desloca da simples ação de um artista para um lugar de indivíduo mulher. Talvez seja esse o caráter transgressor dessa linguagem artística: coloca um corpo regulado em um novo lugar, agora como espaço de confronto e desordem, transitando entre o que é propriamente da artista e o que ela retém de coletividade. Essas artistas, enquanto indivíduos mulheres, retém em si as normas, “são, eles mesmos, constituídos por normas de gênero, assim como por referências religiosas, raciais, de classe e geração”, mas eles podem, e aqui colocado sob a perspectiva da *performance*, “confrontar tais proposições e discutir as imposições e modelos binários, se desejarem ativar seu fazer artístico como um espaço de elaboração de si e de transformação social” (TVARDOVSKAS, 2013, p.20).

É por meio dessa relação extra-corpórea, que se dilui entre corpo-artista e corpo-coletividade, que as fissuras da *performance* feminista transfiguram: fissuras que dialogam com rompimento de barreiras, que confrontam embates corporais pré-estabelecidos. Nas palavras de Eleonora Fabião (2008), o *performer*, esse que realiza a ação performática, é um *complicador cultural*, termo esse que revela não somente a intenção de uma ação performática como sua capacidade. A potência da *performance*, revelada por Fabião diante da pergunta que a mesma discorre “o quê o corpo pode mover? (pergunta performativa)” (FABIÃO, 2008, p.238) revela seu potencial de poder mover:

Esta é a potência da performance: desabituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2009, p.235)

Na perspectiva de uma desordem de gênero, a ideia de um *complicador cultural* que move (ou seja, transgride) se articula como uma escolha apropriada para tal tarefa. No entanto, a perspectiva de uma *performance* feminista em diálogo com a ideia de um *complicador cultural* esbarra em um aspecto essencial: a cultura. Se muito da *performance* feminista está atrelada ao caráter crítico de uma performatividade de gênero estabelecida, ou seja, uma repetição de normas e as violências acarretadas por elas, podemos pensar na existência de caracteres múltiplos de violência em territórios e contextos variados. Assim como Butler nos faz pensar criticamente sobre a proposta de uma estabilidade e universalidade do termo *mulher*, não devemos então pensar a estrutura que transcreve uma performatividade de gênero particular que atravessa o território da América Latina? E ainda, nesse sentido, pensar uma *performance* — enquanto arte transgressora — que se transcreve de forma particular no Sul Global?

Diante de um contexto artístico latino-americano Andrea Giunta (2019), ao descrevê-lo muitas vezes como resistentes e opacas — opacas pelo seu caráter restrito e metafórico, mas resistentes, já que transpõem os seus destinos de silêncio pelo seu caráter transgressor — nos permitem pensar como se desenvolve a linguagem de uma *performance* no contexto dos países da América Latina. Os aspectos socioculturais, políticos e as características históricas e historiográficas se deslizam sob um passado comum em diversas fronteiras latino-americanas: o passado colonial e suas repercussões. Essa característica intrínseca da América Latina se transcreve nas formas de vida por meio da circunscrição de produções de poder específicas nos sujeitos que compõem esse território. Consequentemente

esses relevos se apresentam nas linguagens artísticas, na produção e na circulação de arte, transcrevendo em seus limites particularidades e singulares, próprias de uma conformação e violência de gênero específica.

Em um contexto de instituições de poder específicas, o construir e o violar o gênero travam suas próprias dinâmicas, as linguagens e poéticas se rearticulam em uma sintonia própria. No entanto, como se delineia essa sintonia própria? As contextualizações e dinâmicas nacionais enfrentam quais tipos de pluralidades frente as produções artísticas? Como essas artistas atuam, nesses territórios, como *complicadoras culturais*? Como desarticulam, desordenam e transgridem as perfomatividades de gênero próprias de seus contextos de poder?

4. Transgressões do “ser”: um estudo de caso

4.1. Ana Mendieta: constituições culturais por trás do “ser”

É impossível dissociar a *performance* latino-americana de Ana Mendieta. Sua atuação como artista foi e ainda é essencial no desenvolvimento de uma prática artística vinculada a questões de gênero no Sul Global, sendo referência para artistas que vieram depois dela, bem como para suas contemporâneas. Obras como *Hasta borrar tu rastro* (2023), em que Regina José Galindo faz referência direta as *Siluetas* de Mendieta ao criar uma escultura de terra e cal com suas medidas corporais, ou *Hand-Heart for Ana Mendieta* (1986) de Carolee Schneemann, uma obra póstuma, pictórica, fotográfica e performática, em homenagem e em memória a artista, demonstra sua relevância na produção contemporânea de mulheres artistas, não apenas latino-americanas.

Grande parte de sua importância decorre, evidentemente, da excepcionalidade de seu trabalho, mas também da relação intrínseca entre sua vida e sua obra. Ana Mendieta, exilada nos Estados Unidos, se atém a problemáticas diversas que se esbarram majoritariamente em uma questão: ser uma mulher imigrante racializada. Nascida em Cuba, Mendieta e sua irmã foram enviadas pelos seus pais aos Estados Unidos em 1961 pela Operação Peter Pan, “uma política de migração infantil estimulada pela polarização ideológica da Guerra Fria na América Latina” (MIRANDA, 2023, p.5), fomentado pela política estadunidense, pela igreja católica e pelos grupos anticastristas. Sendo os pais da artista opositores ao governo de Fidel Castro, como medida de segurança, Mendieta passou por todo o processo de exílio com apenas 12 anos, vivendo em lares temporários e instituições de acolhimento, distante da família e da terra natal.

Ana Mendieta vive então sua vida nos Estados Unidos, na cidade de Iowa, onde se graduou em Artes 8 anos após sair de Cuba. Dentro da sua formação como artista, para além dos anos em que estudou na Universidade de Iowa, revela-se a grande importância das viagens realizadas por Mendieta, percorrendo territórios estadunidenses e outros, como Cuba, sua terra natal, México e alguns países da Europa (LABRA, 2023). A primeira das viagens foi realizada em 1971, para o México, enquanto cursava uma disciplina de Introdução a Antropologia para seu mestrado. Nessa e nas viagens seguintes sua formação e a criação de sua poética floresce, olhando e investigando culturas pré-colombianas a ideia de vestígio toma centro em suas pesquisas e produções, voltando-se para a ancestralidade e sua própria origem.

A sua formação como artista se expande por outros caminhos quando, já com o título de mestre em pintura, ingressa em seu segundo mestrado, no programa de Intermídia, na mesma universidade. Durante esse curso a artista é influenciada por Hans Breder,

coordenador do curso, e outros artistas professores, como Allan Kaprow e Vito Acconci, a se debruçar na arte performática, nas mídias filmicas e nas linguagens conceituais (LABRA, 2023). Nas palavras de Daniela Labra:

Nesses anos, Mendieta explorou referências cruciais para a expansão da sua radicalidade visual. Experimentou técnicas em obras como *Butterfly* e *Energy Charge*, investigando a composição, a cor e a forma para além da pintura. Conhecia o trabalho de artistas como Bruce Nauman, Fluxus, Yves Klein, Robert Morris, Hermann Nitsch, Chris Burden e Dennis Oppenheim, entre outros que faziam parte do movimento artístico disruptivo da época (LABRA, 2023, p.13).

É a partir desse contexto, mais precisamente em 1976, que a artista passa a se colocar em suas obras. Mesmo não as nomeando como *performance*, o aspecto performativo de suas ações estava presente, “a natureza performativa está na construção de sua pesquisa multimídia” (LABRA, 2023, p.13) e nos discursos presentes no corpo enquanto obra. Além disso, nesse momento, influenciada pelos estudos em intermídia e pelo cinema, as documentações em foto e vídeo de suas ações passam a ser parte essencial de seu trabalho, tão importantes quanto a ação em si. Raquel Cecilia Mendieta (2023), sobrinha de Ana Mendieta, ao relatar os processos de restauro da produção em vídeo da artista, contabiliza 104 obras em filme e vídeo da artista, demonstrando a importância desse veículo não apenas como suporte, mas como parte de sua poética.

Suas aproximações com as questões de gênero, por outro lado, se apresentam desde o início de sua carreira, obras como *Facial Hairs Transplant* (1972) e *Rape Scene* (1973) demonstram sua posição já madura frente às problemáticas do “ser” mulher. No entanto, é em 1977, ao concluir seu mestrado em Intermídia e expor na cooperativa feminina A.I.R Gallery, que suas relações com o feminismo se estreitam. Mendieta se muda para Nova York, cidade onde se localizava a galeria, e cria vínculos com artistas e críticas feministas, como Liliana Porter, Nancy Spero e Lucy Lippard (LABRA, 2023).

Foi somente em 1980, com seus laços com a latinidade mais estreitos, que Ana Mendieta visita Cuba pela primeira vez. A artista faleceu em 1985, após retornar diversas vezes à sua terra natal nesse curto período. Com uma morte polêmica e controversa, envolvendo suspeitas do envolvimento de Carl Andre, seu esposo, a artista se torna um marco feminista, em obra e vida. Carolee Schneemann, ao falar sobre sua obra *Hand-Heart for Ana Mendieta* (1986), escreve:

Nós artistas, especialmente artistas mulheres, sentimos que uma parte importante nossa foi morta quando ela foi morta. Seu falecimento foi uma enorme obliteração, gratuita e dolorosa, de energia e poder femininos. Ela escolheu o touro errado. Na cultura micênicas, o touro era considerado um

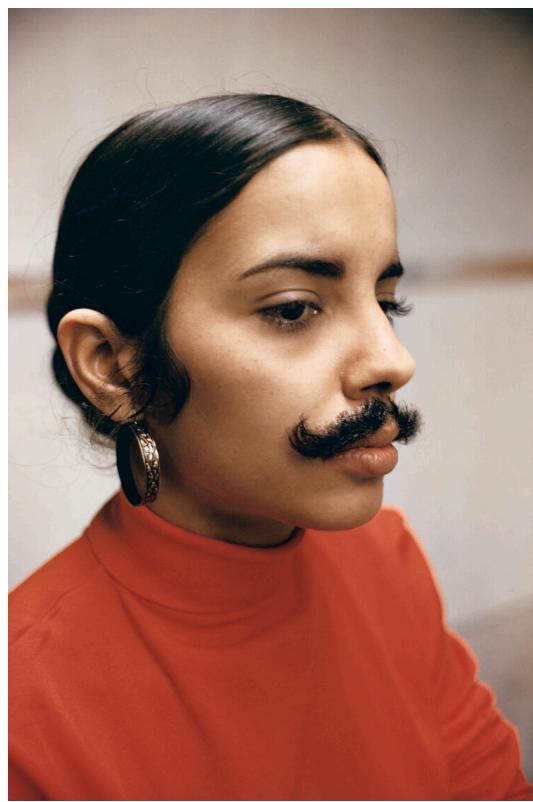
atributo da Deusa, seu consorte arquetípico mais poderoso; Ana escolheu aquele que a fraturou em seus chifres. Ela queria equidade, a feroz discussão entre iguais. Marcas de garra nas costas e no nariz dele. Possuído de tão bêbado. Quão profunda era a sua vontade de que ela “partisse”? Que tipo de amnésia acoberta o desaparecimento dela? Ele desmaiou. Acordou. Ligou para a polícia: “Minha esposa sumiu” (SCHNEEMANN, 2023, p.33).

A partir de um olhar coeso entre obra e vida de Ana Mendieta é possível observar que aspectos de vida pessoal — origem, exílio, suas viagens, aproximações religiosas — estão constantemente presentes em sua obra, o que permite caracterizá-la, em grande parte, como autobiográfica. Levantando temas sobre ancestralidade e memória, questões raciais e de gênero relacionadas a ser imigrante e latino-americana, fica claro na construção de sua poética o caráter de fronteira entre as diversas formas de “ser”. Traçando, a partir de sua produção, paralelos entre corpo e obra, *performance* e performatividade, escolho para análise dois recortes de produção da artista. O primeiro é a série de foto-*performances* realizadas em 1972, sendo inclusive uma delas, *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972), sua dissertação de mestrado em artes. Outras duas obras que consistem nessa sequência e serão analisadas em conjunto são *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* (1972) e *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972), onde as disruptões de gênero e do “ser mulher” aparecem em seu corpo-obra de forma explícita. A segunda, sendo talvez o trabalho mais importante de sua carreira, é sua série *Siluetas*, já mencionada no primeiro capítulo, sendo uma sequência de obras — vídeos e fotografias — onde a performatividade se descreve através da ausência. As obras da série que serão analisadas são *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)* (1976) e *Arbol de la Vida* (1976).

No conjunto fotográfico que engloba as obras *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972), *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* (1972) e *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972), Ana Mendieta usa linguagens comuns nas três obras: seu rosto — e por vezes corpo — fotografado após uma ação realizada de transformação do mesmo, explorando a “estética do autorretrato” (LABRA, 2023, p.77). No momento de realização dessas obras a artista já vislumbrava certa radicalidade em seu discurso, “já explorando o corpo, questões de gênero e noções de identidade” (LABRA, 2023, p.77). O que me parece certo nessa produção é propriamente a questão da identidade. Quando é colocado por Daniela Labra, ao descrever esses trabalhos, que “as imagens nos apresentam fragmentos de ações formando uma narrativa que constrói o sentido de trabalho” (LABRA, 2023, p.77), acredito que tal narrativa seja exatamente o questionamento da identidade, ou pelo menos de uma identidade determinada e como ela é transmutada.

Em *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972) (Figura 11) a identidade é trabalhada através da dissolução das fronteiras de gênero. A obra consiste em uma sequência fotográfica da ação cênica de transferir os pelos cortados da barba de seu amigo Morty Sklar para seu próprio rosto, transformando-os em um bigode. A obra consiste em uma sequência fotográfica, com quatro imagens principais: um enquadre de longe, de frente, onde vemos Mendieta e Morty Sklar lado a lado, ele em pé, vestido de preto e cortando pedaços de barba, e Mendieta ao lado, sentada, vestida de vermelho, olhando para um espelho inclinado apoiado em uma mesa, enquanto cola, com a ajuda de um objeto, os pelos em sua face; a segunda fotografia é semelhante à primeira, exceto pela ausência de seu amigo e pela maior proximidade do enquadramento; a terceira foi tirada por trás dos ombros de Mendieta, onde vemos parte de suas costas e o reflexo de seu rosto embaçado no espelho, que está danificado; por último temos a imagem de Mendieta posando para a foto, já com o “bigode” finalizado em seu rosto (Figura 11). Em destaque, observa-se também o grande brinco de argola que a artista utiliza.

Figura 11 - *Untitled (Facial Hair Transplants)* - Ana Mendieta



Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, 1972

Nesta obra Mendieta recorre ao ininteligível para questionar a estabilidade das identidades. Como visto no capítulo anterior, Butler (2023) aponta que as identidades são

guiadas por uma matriz de inteligibilidade, matriz essa conduzida por práticas reguladoras de coerência de gênero que instauram o é uma identidade legível. Orientadas pela heterossexualidade do desejo e pelo binarismo de gênero, identidades que ultrapassam os limites dessa matriz são vistas como ininteligíveis, desviantes.

A existência dessas identidades, consideradas “meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas”, constituem “matrizes rivais e subversivas” (BUTLER, 2023, p.44), abrindo espaço para questionar as singularidades da matriz cultural da identidade, especialmente pensando na identidade de gênero. É exatamente isso que Mendieta concretiza em *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972) ao apresentar a ambiguidade identitária através da postura, vestimenta e aparência corporal. A artista se atém ao processo crítico de dispersão do binarismo de gênero, onde as fronteiras entre o ser mulher/feminina e ser homem/masculino se embaçam. O ato de Mendieta criar em si um bigode a torna uma figura cujo comportamento apresenta uma ambiguidade: masculino ou feminino? Se o gênero se retém ao comportamento e “ser” mulher se limita a feminilidade, seria então transferir pelos para seu próprio rosto o suficiente para transitar entre feminino e masculino?

Investida de crítica, através do entrecruzar entre *performance* e performatividade, a artista ataca o binarismo socialmente aceito de homem/mulher, usando da feminilidade — o vermelho, os brincos — e da masculinidade — a barba que se transforma em bigode — para se enquadrar nos dois. Assim o binarismo é desconstruído: a artista joga com a dualidade entre homem e mulher, sendo ambos ao mesmo tempo, ou nenhum, visto que não se enquadra nos parâmetros construídos pela sociedade patriarcal, visto que encara em si a ininteligibilidade. Mendieta questiona, desconstrói e desnaturaliza as atribuições de gênero direcionadas à vestimenta, ao estilo, ao comportamento (SELISTRE; BLANCA, 2016).

Em *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972) e *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* (1972) a identidade não é questionada por uma ação desviante e intencional, mas através da representação da violência por trás das imposições de gênero. Contando com um conjunto de 36 imagens, das quais 13 são impressões em fotografias em preto e branco, Ana Mendieta em *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972) (Figura 12) aparece sozinha (ALVARADO, 2015). O conjunto de fotografias consiste na ação de distorção do corpo e rosto de Mendieta ao se encontrar com o que parece ser uma placa de vidro ou um acrílico transparente. Todas as imagens se dão paralelas a Mendieta, onde podemos ver de frente a artista tomando formas diferentes, hora de seu corpo, hora de seu rosto, prensados contra o objeto transparente que a própria artista segura. Com distorções laterais e frontais, de seus seios, costas, sua boca, olhos, nariz, orelha, bochecha, por vezes toda a face, de diversas formas diferentes, o que

aparece nas fotografias é a deformação de um ser, tomando formas distintas. As identidades que se criam apresentam, pela aparente pressão entre corpo e objeto, camadas de violência. Analisando a obra a partir dessa violência, Letícia Alvarado (2015) pontua que:

A revolta violenta do ser que Mendieta captura aqui proporciona a oportunidade de refletir sobre instabilidade, mutabilidade e processo. Mendieta, como sujeito, se difere em cada quadro, de um painel para outro, sendo um sujeito em meio à transição. Seu cabelo escuro serve como âncora, mas seu semblante é repetidamente perturbado pela violência instaurada no olhar do espectador (ALVARADO, 2015, p.71, tradução nossa)⁴⁸.

Figura 12 - Untitled (Glass on Body Imprints) - Ana Mendieta



Fonte: Hammer Museum, 1972

Por um lado se vê clara — pela exposição do corpo da mulher em uma situação que transmite dor e agonia — a utilização da violência como crítica às questões de gênero e violência, por outro, a obra também reflete o aspecto da opressão da identidade, descrito por Alvarado a partir da ideia de “estados de abjeção” (ALVARADO, 2015, p.71, tradução nossa)⁴⁹. A abjeção, para Butler, faz parte da repugnância de encontrar-se no exterior da noção de sujeito. A mulher representada na obra, distorcida, está dentro desses limites do ser abjeto, desconformado, ilegível. As ações que promovem diversas faces — podendo ser lidas como identidades — não legíveis a colocam nesse “estado de abjeção”. A violência de gênero se

⁴⁸ No original: “The violent revolt of being that Mendieta captures here provides the opportunity to reflect on instability, mutability, and process. Mendieta as subject in each frame differs from pane to pane, a subject in the midst of transition. Mendieta’s dark hair serves as anchor, yet her countenance is repeatedly disturbed by the violence established at the viewer’s gaze”.

⁴⁹ No original: “states of abjection”.

estabelece nessa obra no confronto entre as imposições frente a identidade e nas forças que violentam o sujeito mulher que se desloca das matrizes de legibilidade e inteligibilidade.

A obra *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* (1972) (Figura 13), também investida da linguagem das variações faciais, aponta outras questões e violências por trás da mesma expressão simbólica. A obra é constituída, assim como as anteriores, por um conjunto fotográfico que remete a um estado criado por uma ação. As 8 fotografias que compõem essa *performance* apresentam 8 figuras distintas, todas fotografadas de frente, com aparência de uma fotografia de documento ou uma foto 3×4. Por mais que se pareçam em certo modo (por serem todas encenadas pela artista Ana Mendieta), as pessoas performadas nas fotografias apresentam variações físicas, ora pequenas, ora expressivas o suficiente para gerar incômodo. O incômodo por vezes é criado pela estranheza visual da aparência que se cria e outras propriamente pela sensação de desconforto físico causado pelas alterações faciais.

Figura 13 - *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* - Ana Mendieta



Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, 1972

As quatro primeiras fotos consistem na artista utilizando perucas e alterando sua face, por meio de expressões distintas e pelo uso de bolas de algodão na boca para distorcer ainda mais sua feição (ALVARADO, 2015). Nas duas primeiras poses, Mendieta utiliza uma peruka clara, maquiagem que aparenta escurecer sua face e sobrancelhas descoloridas, diferenciando-se apenas pela expressão: na primeira ela apresenta uma feição com um olhar fixo e os dentes mostrados pela boca deformada, a segunda apresenta um meio sorriso amedrontador, com o queixo inclinado para baixo o foco se dá no olhar e na pele maquiada e brilhante. Nas outras duas fotografias a artista aparece com uma peruka escura e o rosto

também deformado, em uma com o olhar levantado, a boca inchada e as narinas abertas, na outra uma expressão de choro, com o rosto curvado para baixo, criando um acúmulo de dobras de pele embaixo do queixo.

Nas últimas quatro fotos o aspecto de deformação fica mais expansivo pelo uso de uma meia fina cobrindo o rosto da artista, pressionado em sua pele e criando formas novas para o rosto, tornando-a quase irreconhecível. As três primeiras apresentam o foco nas deformações faciais propriamente ditas, na sobrancelha, na boca, nos olhos, nariz e cabelo, que aparecem cobertos pela meia, com exceção dos rasgos que mostram pedaços da pele da artista. A última parece uma junção das duas sequências, a meia se mantém presente no rosto, criando um volume ainda maior no lábio da artista, e a peruca loira volta a fazer parte da *performance*.

O que parece claro, pelo título da obra e pela visualidade das imagens, é a dimensão das alterações corporais estimuladas pelos padrões de beleza impostos sobre os corpos femininos. As diversas identidades criadas, potencialmente para se encaixar em um lugar de feminilidade ou de um ideal de beleza, parecem criadas sob uma demanda dolorosa. Da mesma forma que a violência é visível no corpo da artista quando é pressionada pelo vidro transparente em *Untitled (Glass on Body Imprints)* (1972), a meia que espreme seu corpo demonstra sensações similares. A grande questão encarada é que apesar de um esforço de caber dentro desses padrões, as diversas identidades ainda se encontram no lugar da abjeção, demonstrando a impossibilidade, mesmo nos termos de legibilidade, do sujeito mulher escapar das pressões violentas do gênero.

Para Leticia Alvarado (2015) existe, além disso, uma crítica racial frente às imposições de padrões de beleza. O que é explorado a partir da abjeção é a impossibilidade de algumas mulheres, mulheres negras e as mulheres da classe trabalhadora, conseguirem cumprir os padrões de beleza. A autora analisa que isso aparece no uso da maquiagem escura nas primeiras duas fotos, no uso das meias, que também escurecem a pele da artista, e os seus rasgos, que nos fazem pensar “[...]em uma feminilidade da classe trabalhadora que aspira à dignidade indumentária e fracassa” (ALVARADO, 2015, p.74, tradução nossa)⁵⁰.

Em todas essas três obras Ana Mendieta recorre à noção de identidade, refazendo-a, usando seu próprio corpo para questionar os marcadores identitários: sua instabilidade, as violências decorrentes de uma visão unilateral da mesma e o seu construto sob demandas opressoras. O que se revela de forma subjacente nessas produções não é somente uma crítica a construção da identidade de gênero, mas a própria importância dessa questão para Ana

⁵⁰ No original: “[...]a working-class femininity aspiring to sartorial dignity and failing”.

Mendieta e sua poética. A série *Siluetas* também abarca em sua dimensão o aspecto identitário, agora olhando mais particularmente para outras camadas do “ser”, retratando a recuperação do “ser”.

A série *Siluetas* de Ana Mendieta, a mais emblemática de sua carreira, tem início em 1973 com a obra *Imagen de Yagul* (1973), realizada em uma de suas viagens ao México, no sítio arqueológico de Yagul. A poética por trás dessa série de trabalhos está na concepção de contornos do próprio corpo construídos, desenhados ou esculpidos sob a paisagem natural. A materialidade da série alcança diversas faces, utilizando insumos e materiais naturais, como água, terra, sangue, lama, pedras e até mesmo fogo, que por vezes desenham e por vezes preenchem as silhuetas. Algumas vezes o corpo da artista está presente, mas em sua maioria a silhueta resulta exatamente na ausência física da mesma. Essa ausência é o centro da série, representando através do metafórico a falta que acompanha Mendieta ao longo de sua vida, falta da terra natal, falta de sua cultura, falta de sua ancestralidade:

He estado conduciendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido resultado directo de haber sido arrancada de mi tierra natal (Cuba) durante mi adolescencia. Estoy abrumada por el sentimiento de haber sido arrojada del vientre (la naturaleza). Mi arte es la forma en que reestablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna. (MENDIETA, 1981, *apud*. PERREAU, 1987, p.17)

A série, composta por um número expressivo de obras, acompanha a artista até 1978, sendo essa ação repetitiva quase um ritual compulsivo. Nas palavras da própria artista, “esses atos obsessivos de reafirmação dos meus laços com a terra são, na verdade, uma manifestação da minha *sede de ser*” (MENDIETA, [s.d], *apud*. LABRA, 2023, p.55, grifo nosso). A ideia de “*sede de ser*” remete à distância de si alcançada pelo exílio, a forçosa constituição do seu “eu” sob demandas externas e culturais que não as suas. A sua posição, entre culturas e entre-lugares, lhe incomoda a ponto de se ver como não “sendo” e de se ater a um processo de reconstituição de sua identidade, que lhe foi arrancada, através da arte. Na série *Siluetas* ela investe nessa ausência para trabalhar o performativo de sua identidade, identidade que lhe escapa, que é ambígua.

Em *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)* (1976) (Figura 14) Mendieta usa do fogo para constituir o contorno dessa ausência. A obra em vídeo, realizada nas proximidades de Oxaca, no México, mais precisamente em um vilarejo, consiste no contorno de seu corpo sob uma paisagem noturna, que só existe à medida que o fogo se mantém. Criada com bambu, a silhueta se acende com fogos de artifício vermelho, laranja e branco, que se apagam

rapidamente, com exceção de alguns pontos, como o coração, os braços e a base, que se dissipam tempos depois (LABRA, 2023).

Figura 14 - *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)* - Ana Mendieta



Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, 1976

O fogo, utilizado em diversas outras silhuetas de Mendieta, como *Alma, Silueta en Fuego* (1975), *Volcán* (1979) e *Fundamento Palo Monte* (1980), se apresenta como elemento ritualístico. O interesse da artista por rituais de cura aparece a partir da evocação às práticas religiosas sincréticas da santería — religião sincrética levada à Cuba pelos escravizados da África Ocidental com raízes Yorubá que se misturam às práticas do catolicismo. Em entrevista realizada para Linda Montano em 1980, a artista descreve: “Usei pólvora em algumas peças. Mais tarde, descobri que, em certos rituais, os santeros (curandeiros cubanos) fazem cinco montes de pólvora, acendem-nos e, se queimam, significa sim para uma pergunta e, se não queimam, significa não” (MENDIETA, 2023, p.141). O fogo como parte de suas obras remete a essa aproximação com o ritualístico e, nessa obra em específico, o apagar do fogo, em um cenário noturno, também indica certos percursos. À medida que o fogo, lido como elemento de aproximação com uma cultura que Mendieta almeja se aproximar, se apaga, resta a escuridão e a possibilidade de pensar sobre as ambiguidades retratadas desse entre-lugar que ela se encontra.

Enquanto em *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)* (1976) a ausência é central e o fogo é o que materializa a obra, em *Arbol de la Vida* (1976) (Figura 15) o que se

fundamenta é a reconexão, incorporada pela terra. A imagem resultante da ação de Mendieta, realizada em Iowa, é composta pelo corpo estático da artista, recoberto com lama e recostado sobre o tronco de uma árvore; seus pés se encontram juntos e fixos ao solo, onde ela se mescla, quase camuflada, com a paisagem. Essa obra é uma das trabalhos considerados dentro de uma linguagem estabelecida por ela como corpo-terra: “A través de mis esculturas de tierra/cuerpo me hago una sola con la tierra. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo” (MENDIETA, 1981, *apud*. PERREAU, 1987, p.17).

Figura 15 - Árbol de la Vida - Ana Mendieta



Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, 1976

De acordo com Isabela Frade (2010), a terra é mais um elemento que retrata a dualidade do trabalho de Mendieta. A ambiguidade do entre-culturas está na relação dupla com a natureza, onde ela encara “seu corpo como o espaço onde esta se manifesta” e é, ao mesmo tempo, “por ela demarcada” (FRADE, 2010, p.825). Ana Mendieta cria uma “dialogia natureza/cultura” (FRADE, 2010, p.826), manifestadas na série *Siluetas*, e reforça, performativamente e conscientemente, através do corpo-terra, sua reterritorialização. Para Mendieta a reconexão com sua ancestralidade estava ligada diretamente à reconexão com a natureza, é como se ela quisesse absorver de toda a materialidade do fogo, da água, e agora da terra, tudo o que perdeu de si enquanto mulher latino-americana, tudo que lhe foi arrancado:

“Mendieta vio la tierra como un cuerpo viviente y ella quería ser una con ese cuerpo” (PERREAUULT, 1987, p. 21)

Outro aspecto central em suas *Siluetas* é a forma, ora preenchidas, ora vazias, ora mais concretas, ora completamente abstratas. Tanto em *Anima, Silueta de Cohetes (Firework Piece)* (1976) como em *Arbol de la Vida* (1976) a silhueta que se cria aparece com os braços para cima, flexionados, posicionando os antebraços paralelos um ao outro. Essa pose particular remete ao arquétipo da deusa, uma posição assimilada ao poder feminino e a conexão divina entre corpo e divindade. Aparecendo em diversas outras *Siluetas* de Mendieta, esse aspecto ancestral, que muitas vezes remete a uma mítica feminina, é colocado por alguns críticos como uma leitura essencialista da artista frente ao gênero e a própria latinidade. No entanto, o que me parece lógico é pensar exatamente na constituição da identidade da artista e na reconstituição que ela constrói a partir de sua arte: uma mulher latino-americana, criada entre culturas, constituída a partir de ambiguidades e fronteiras. O que está em voga é o fazer-se por trás do ser: forçada ao exílio, ela se distancia de sua cultura, propondo uma busca ativa de fazer-se novamente, colocando-se ativamente como parte do que lhe foi tirado. O que para alguns é lido como um gesto totalizante, nos termos de Butler (2023), me parece somente uma busca de aproximação cultural.

Mendieta representa, ao contrário de uma visão totalizante do gênero, as particularidades de ser constituída como mulher latino-americana imigrante, desvinculando-se da “[...] ideia de que a opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculinista” (BUTLER, 2023, p.21). A sua herança latina não aparece em sua produção enquanto sujeição incorporada em si, mas como algo perdido e algo valioso. A busca por sua ancestralidade reflete em sua preocupação em romper com uma identidade hegemônica. Segundo María Ruído, citada por Isabela Frade (2010), existe um “projeto político nômade” nas obras de Mendieta, que objetiva dissolver “hierarquias e reificações” (FRADE, 2010, p.826).

Mendieta se apoia na deriva do sujeito, nas ambiguidades da identidade, nas constituições culturais por trás do “ser”. De formas distintas a artista provoca as instituições que dominam as estruturas de inteligibilidade para propor suas próprias visões referentes ao “ser” mulher e ao “ser” latino-americana. A *performance* anda em paralelo, de mãos dadas com a construção do discurso, com a reorganização das identidades, através do seu caráter potencialmente transgressor, utilizada como crítica e como processo interno de cura e restituição.

4.2. Regina José Galindo: performando o coletivo

A *performance* como suporte disruptivo de questões sociais, em especial de gênero, traça seu percurso, como visto anteriormente, com a ascensão de um movimento feminista artístico na década de 1970. A repercussão do corpo toma frente e se expande: o modo dialógico corpo-política que molda uma existência e uma produção respinga, com outros contornos e subjetividades, na arte contemporânea recente. Para traçar os paralelos entre *performance* e performatividade, gênero e corpo, transgressão e identidades, em um contexto atual, a artista e poeta Regina José Galindo me parece uma figura significativa.

Nascida na Guatemala em 1974, 14 anos após o início de uma guerra civil que perdurou por 36 anos no total, Regina José Galindo escova a contra pelo o contexto de seu país através da arte da *performance*, sua principal linguagem enquanto artista visual. Considerado um dos mais violentos contextos de guerra na América Latina, a Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH)⁵¹ registrou um total de 42.275 vítimas, incluindo nesse número 23.671 execuções e 6.159 desaparecidos, sendo 83% dessas vítimas parte da população maia. Para além das vítimas identificadas, estipula-se um número de mais de 200 mil mortos e desaparecidos (CEH, 1999).

Esse momento de extrema violência foi causado por uma crise política que estava vinculado às estruturas “[...]excluyentes, antagónicas y conflictivas, reflejo de su historia colonial” e, em adição, a ausência de “una política social eficaz por parte del Estado (CEH, 1999, p.18). Esse contexto histórico que configura a formação da Guatemala deixou uma lacuna, uma fissura aberta para confrontos diretos entre os setores atingidos. Os protestos, frente ao contexto de instabilidade política, foram respondidos com repressão, violência e, por fim, com o golpe militar.

Jacobo Arbenz, presidente democraticamente eleito e parte da chamada “primavera democrática” na Guatemala, foi exilado em 1954 após uma invasão orquestrada pelos EUA e liderada pelo militar Carlos Castillo Armas, sob uma suposta ameaça comunista que pairava no país. Medidas progressistas, como a reforma agrária, foram revogadas e o período de instabilidade política e repressão cresceu. A partir de 1960 setores da esquerda, apoiados por Cuba, se organizaram em grupos guerrilheiros e, a partir disso, se estabeleceu uma luta armada entre revolucionários e governo totalitário. O contexto de guerra civil, de violências

⁵¹ A Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) foi criada pelo Acordo de Oslo de 1994, com a intenção de esclarecer, de forma objetiva, os acontecimentos e evidenciar os fatos ocorridos durante os anos de guerra civil na Guatemala. Os dados sobre esse período mencionados no texto foram retirados do Informe do CEH, “Guatemala: memoria del silencio”, de 1999, escrito para apontar conclusões e direcionamentos após o estabelecimento do acordo de paz.

desmedidas e terror ocasionado pelo exército — responsabilizado por 93% das vítimas, segundo (CEH, 1999) —, especialmente contra a população maia⁵², se manteve até 1996, ano da assinatura do tratado de paz.

Em entrevista ao Guggenheim Museum, Regina José Galindo (2015), artista que vivenciou o contexto de violência descrito, relata momentos posteriores à assinatura do tratado como um momento em que havia uma sensação de mudança: “[...]és en ese momento que un grupo de jóvenes salimos a las calles, tomamos las calles y empezamos a hacer arte en el espacio público” (GALINDO, 2015). Surge, nesse contexto, uma geração de artistas que se uniram e começaram a produzir arte, em especial no espaço público. Galindo, fazendo parte desse grupo de artista, passa então da poesia escrita para a poesia visual, sendo a *performance* sua principal linguagem.

Galindo realizou sua primeira *performance* no espaço público em 1999, poucos anos após o tratado de paz, durante o III Festival del Centro Histórico. Denominada *Lo voy a gritar al viento* (1999), Galindo, coberta por uma espécie de veste branca, recita poemas direcionados aos abusos sofridos pelas mulheres guatemaltecas enquanto se encontra fisicamente pendurada por uma corda no Arco del Edificio de Correos na Cidade de Guatemala. Essa obra demonstra o processo de aproximação entre sua linguagem poética e a performática e, em paralelo, como a importância dos problemas de gênero aparecem desde cedo em sua produção.

Tendo então uma poética voltada para a memória, para o poder e para a violência, trabalhando isso através da radicalidade do corpo e do incômodo, muitas obras de Galindo podem ser compreendidas através da ótica da performatividade. Segundo Butler, a origem de um “jeito de ser”, ou de uma corporalidade, não diz respeito a uma manifestação interior pré-discursiva, mas parte de uma consecutiva constituição do sujeito, de seu contexto e as produções de poder imbricadas à sua existência. Considerando um contexto de guerra civil, de brutalidades que cristalizaram violências desmedidas contra a população na totalidade, mas especialmente contra as mulheres — imbuídas de uma violência de gênero que cresce em momentos de crise política —, as camadas de produção de poder tomam frentes distintas sobre os corpos. Como consequência, a composição do “ser” como situação histórica, também assume direções outras, construindo um performativo:

⁵² A população maia foi, especialmente durante a presidência de Efraín Ríos Montt, violada e perseguida. Parte do genocídio contra esse povo se deu por seu envolvimento com grupos de guerrilha, mas, em maior parte, houve uma exacerbação de sua imagem como inimiga do Estado, infladas pelo racismo imbricado contra a comunidade (CEH, 1999).

[...]el uso sistemático de la tortura implicó dos consecuencias colectivas fundamentales. En primer lugar, se formó y entrenó a expertos en las formas más eficientes y aberrantes de aplicar dolor sobre un ser humano para quebrarlo física y espiritualmente. En segundo lugar, la tortura se convirtió en algo "normal" dentro del trabajo rutinario de las estructuras militares y policiales del Estado, sobre todo entre los integrantes de Inteligencia, tolerado por la sociedad y los funcionarios judiciales (CEH, 1999, p.28).

Ao olhar para o contexto de seu país, para produções de poder que os corpos encaram nesse contexto e em suas repercuções em momentos posteriores, especialmente através da figura da mulher, Galindo utiliza das “retóricas de risco” (PAULO; FREITAS, 2023, p.23). Essa estratégia comunicativa, de impulsionar em si uma performatividade coletiva, é a forma que a artista encontra de explorar e esmiuçar as relações corpo-poder-memória-coletividade. Destaco neste trabalho dois aspectos principais na análise de uma corporalidade performativa de Galindo: a performatividade do coletivo incorporada em si, visível em obras como *Tierra* (2013) e *Mientras, ellos siguen libres* (2007), e o uso da violência enquanto esfera teatral da performatividade de gênero, presentes em *Himenoplastia* (2004), *Piedra* (2013), *La siesta* (2016) e *La manada* (2018).

Em sua *performance Tierra* (2013) (Figura 16), realizada durante o Programa de Residência de Les Moulins, na França, Galindo se fundamenta na reinterpretação de um testemunho referente ao massacre contra a população indígena durante o período da guerra civil. Baseando-se no tribunal de 2013 contra Efraín Ríos Montt⁵³, presidente responsável pelos anos mais sangrentos da guerra civil, e Rodriguez Sanchez, diretor de inteligência durante seu governo, acusados de genocídio e crimes contra a humanidade, a artista representa a prática comum da “tierra arrasada”:

—¿Cómo mataban gente? — preguntó el fiscal

— Primero ordenaban al operador de la máquina, al oficial García, que cavara un hoyo. Luego los camiones llenos de gente los parqueaban frente al Pino, y uno por uno, iban pasando. No les disparaban. Muchas veces los puyaban con bayoneta. Les arrancaban el pecho con las bayonetas, y los llevaban a la fosa. Cuando se llenaba la fosa dejaban caer la pala mecánica sobre los cuerpos (GALINDO, 2013)

⁵³ Após sentenciado a 80 anos de prisão, Efraín Ríos Montt teve sua sentença anulada pela Corte Constitucional da Guatemala.

Figura 16 - Tierra - Regina José Galindo



Fonte: Guggenheim Museum, 2013

Durante os 33 minutos e 30 segundos que duram a *performance*, a artista se coloca então — referenciando, interpretando e reconstruindo a prática da “tierra arrasada” — no centro de um espaço gramado, completamente nua e estática, enquanto uma escavadeira retira violentamente a terra em volta de seu corpo, diminuindo a cada minuto o espaço disponível para a artista. A nudez da artista e o corpo em situação de perigo performatizam a violência de todo um povo. Ela se propõe, em corpo, a estar no lugar daqueles que foram violentados, em especial a população maia, que para além da prática descrita no testemunho, foram exaustivamente perseguidos e violentados de formas diversas:

Tropas de soldados del ejército y de las patrullas de defensa civil llegaba a las comunidades indígenas y destruían cualquier cosa que pudiera serles de utilidad para sobrevivir: comida, ropa, cosechas, casas, animales, etc. Quemaba todo. Violaba. Torturaba. Asesinaba. Muchos cuerpos fueron enterrados en fosas comunes que hoy forman parte de la larga lista de evidencias que confirman el hecho (GALINDO, 2013, [s.p]).

Ainda com a perspectiva voltada para a população indígena maia, em *Mientras, ellos siguen libres* (2007) (Figura 17) Galindo estabelece um olhar para o corpo da mulher indígena durante o período de guerra civil, sobretudo das mulheres grávidas. Segundo a Comisión para el Esclarecimiento Histórico (1999), a violência contra a mulher se estipula como um dos espaços de importante atenção durante o contexto de guerra, uma vez que, muito além de morte e desaparecimento, era constante o uso de violência sexual e violação do corpo de mulheres grávidas, sendo comum a abertura do ventre dessas mulheres como forma de tortura

e dizimação da população indígena. A *performance*, realizada enquanto a artista estava grávida de oito meses, baseia-se novamente em depoimentos — que podem ser provenientes, segundo Galindo, do informe Guatemala: Memoria del Silencio, registrados respectivamente em abril de 1992 e março de 1982 — trabalhando com a ideia de testemunho enquanto elemento de constituição da memória dessas mulheres:

Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron sus pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. Me encerraron en un pequeño cuarto sin ventanas. Les escuchaba decir malas palabras de mi. De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé. (GALINDO, 2007, [s.p.])

Fui violada consecutivamente, aproximadamente unas 15 veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil. Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté. (GALINDO, 2007, [s.p.])

Galindo então, em *performance*, se mantém nua e amarrada em uma cama, presa com cordões umbilicais reais. Com as mãos unidas acima da cabeça, atadas e presas na cabeceira, e os pés, cada um preso em um lado da cama, mantém suas pernas abertas, “[...]de la misma forma que las mujeres indigenas, embarazadas, eran amarradas para ser posteriormente violadas” (GALINDO, 2007, [s.p.]). A artista, estando grávida durante a realização da *performance*, aproxima seu corpo das mulheres violentadas, reativando a carga de memória das palavras do testemunho para a fisicalidade.

Figura 17 - Mientras, ellos siguen libres - Regina José Galindo



Fonte: David Pérez, 2007

Questões de gênero, para além de uma aproximação testemunhal de seu país, perpassam pela obra de Galindo. Pensar o sujeito mulher e a sua constituição pela sentença interpelativa “é uma menina” se embaraça com uma sequência de outros enunciados que tem

uma carga comum, a de sujeição e conformação do indivíduo. Em *Himenoplastia* (2004) (Figura 18) a artista encara as demandas estéticas sobre o corpo da mulher a partir de um procedimento cirúrgico. Na vídeo-*performance* de 7 minutos e 20 segundos, a artista se sujeita a reconstituição de seu hímen, tornando-se “virgem” de novo. A obra, que consiste no registro do procedimento cirúrgico, discute as demandas sobre os corpos das mulheres, sobre a brutalidade que reside na ideia de juventude e na hipersexualização e objetificação dos corpos femininos. Galindo se apoia nesses discursos atrelados às demandas do “ser” mulher e os exacerba em cena para sublinhar seu aspecto de crueldade.

Da mesma forma que existem camadas de violências a partir das expectativas sociais recorrentes do enunciado “ser mulher”, atreladas a feminilidade, outra carga constituinte se restabelece sob o gênero: a violência física e explícita. Essa violência está continuamente amarrada ao sujeito mulher, sendo ser violentada parte da vivência coletiva do “ser” mulher. Galindo encara em si, em *performance*, tais violências. Olhando para a feminilidade a partir das violências imbricadas nela, Galindo eleva essa feminilidade à escala teatral a partir do uso da brutalidade, entendendo a direta proporcionalidade entre “mulher” e opressão.

Figura 18 - *Himenoplastia* - Regina José Galindo



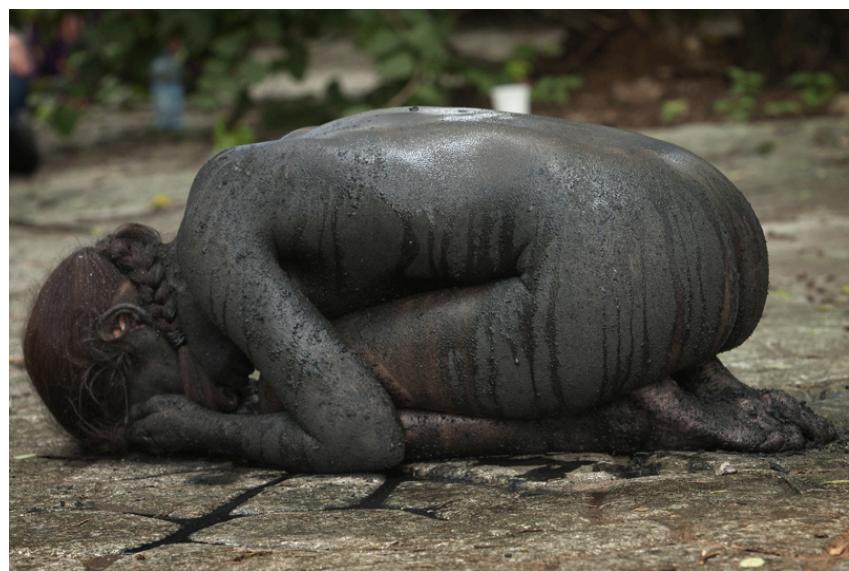
Fonte: Belia de Vico, 2004

Em sua obra *Piedra* (2013) (Figura 19), realizada em São Paulo durante o 8º Encontro do Instituto Hemisférico, o caráter de hostilidade teatral reverbera prontamente sobre seu corpo. A obra se compõe pelo estado de corpo-pedra, termo utilizado pela artista, que Galindo se coloca: inteiramente coberta por carvão, completamente imóvel, deitada no chão em posição fetal, com o rosto afundado nas palmas das mãos. Se mantendo nesse estado-posição,

a cada 10 minutos um dos três voluntários que participam da obra se aproxima da artista e urina sob seu corpo, estático, em estado resistivo. Os primeiros dois voluntários são homens, capturando em cena, com sua participação, a “a facilidade com que um ator de corpo masculino, dentro e fora da *performance*, pode contaminar o corpo feminino com o ato superficial de aliviar a bexiga [...]” (MENGESHA, 2013, [s.p], tradução nossa)⁵⁴. A última ação inclui uma mulher como voluntária, que com as pernas colocadas uma em cada lado do corpo de Galindo, urina na mesma, repetindo a ação realizada pelos homens. A crítica por trás da inclusão de uma mulher está na perpetuação de uma violência tão intrínseca e — por vezes — inconsciente que se replica entre o próprio grupo oprimido (MENGESHA, 2013).

Ao fim da *performance*, Galindo se retira de sua posição e caminha lentamente para fora do espaço, o público permanece estático. Os espectadores se encontram nesse estado durante toda a cena, quase como *voyeurs* da brutalidade, como testemunhas, tornando-os parte da *performance*. Ao nos debruçarmos sobre as palavras de Lilian Mengesha (2013), que presenciou a *performance*, sobre a posição do público, nos deparamos com a complexidade de testemunhar uma ação desse cunho: “à medida que as exigências temporais da *performance* nos tornam intensamente conscientes da escolha de permanecer com a peça: partir seria um insulto; mas ficar significa que devemos suportar, de alguma forma, “com” o artista” (MENGESHA, 2013, [s.p], tradução nossa)⁵⁵.

Figura 19 - Piedra - Regina José Galindo



Fonte: Guggenheim Museum, 2013

⁵⁴ No original: “The ease with which a male bodied actor, both in and outside of the performance, can defile the female body with the perfunctory act of relieving his bladder [...]”

⁵⁵ No original: “[...]as the temporal demands of performance make us acutely aware of the choice to stay with the piece: to leave would be insulting; but to stay means we must endure, somehow, “with” the artist”.

Ao mesmo tempo em que Galindo faz um comentário sobre a exploração de recursos naturais e a problemática — ambiental, econômico e social — da indústria de mineração, ela discute em primeiro plano o lugar de objeto que o corpo feminino se encontra: “seu corpo se torna um emblema da descartabilidade, tão sem sentido quanto uma pedra na beira da estrada, uma disponibilidade equiparada à *descartabilidade*” (MENGESHA, 2013, [s.p], tradução nossa)⁵⁶. A pedra, ao mesmo tempo que objeto inanimado, sem vida e passível de suportar tudo, demonstra resistibilidade. Nas palavras da artista: “Cuerpos frágiles solamente en apariencia” (GALINDO *apud*. MENGESHA, 2013, [s.p]). O estado estático que a artista se encontra durante todo o tempo que perdura a *performance* demonstra o lugar do corpo como receptáculo de hostilidade, mas, ao mesmo tempo, a força resistiva do seu corpo.

Outra esfera de violência que constitui a experiência do feminino, que Galindo capta através da visceraldade e da dramatização do performativo através da dimensão performática, é da violência sexual. Em *La siesta* (2016) e *La manada* (2018) a artista submete seu corpo a situações brutais para trazer em pauta as camadas do abuso contra o corpo da mulher. Na *performance* *La siesta* (2016) (Figura 20) — realizada na igreja de San Matteo, na comuna italiana de Lucca, para o Festival de Performance Sui Generis — Galindo ingere 10 ml de um sedativo comumente usado para apagar vítimas de violência sexual. A artista se encontra em um ambiente fechado, escuro, vestida com roupas pretas e pega no sono no único espaço onde uma luz focal invade, um colchão no meio do espaço.

Sedada, com um copo de vinho meio vazio depois da ingestão do líquido adulterado, a violência é metaforicamente representada pela ação de dois homens, que aparecem em cena, jogando baldes de água fria no corpo da artista. A alegoria da violência sexual fica explicita quando, ao descrever a *performance*, Galindo destaca: “Cada 46 minutos hasta 31 al día. Esto multiplicado por ocho. Por cada una que denuncia, siete guardan silencio” (GALINDO, 2016, [s.p]). O dado que menciona o número de abusos e o silêncio dessa violência se refere a Guatemala, tomando atenção para seu país e, novamente, encarando em si, em seu corpo, uma realidade descrita.

⁵⁶ No original: “Her body becomes an emblem of disposability, as meaningless as a roadside stone, an availability equated with *disposability*”.

Figura 20 - La siesta - Regina José Galindo



Fonte: Marco Nari, 2016

Seguindo essa investigação, de recriar, como denuncia, o lugar da vítima, Galindo realiza alguns anos depois a *performance* *La manada* (2018) (Figura 21), realizada em Madrid. Nesta *performance* Galindo discute a questão da violência sexual através da referência ao caso de estupro ocorrido na Espanha em 2018, conhecido como “La Manada”. Conforme a BBC News Brasil (2018), abusaram e filmaram o ato cometido contra uma garota de 18 anos que estava embriagada durante a Festa de San Fermín.

Na obra a artista se coloca ajoelhada diante de sete homens em um ambiente fechado, remetendo formalmente às imagens pornográficas, representando não somente o abuso como violência, porém o próprio lugar de desejo que o abuso contra a mulher se encontra no imaginário masculino. Esses homens, que se posicionam em círculo ao redor da artista, se masturbam e ejaculam no corpo de Galindo, que está ali como “contenedor pasivo de su semen” (GALINDO, 2018,[s.p]). À medida que os homens ejaculam, eles se retiram da sala, restando, ao fim, a imagem de Galindo sozinha ao centro, vestida de preto, com uma luz forte central que se direciona a ela. Nessa obra Galindo se sujeita a uma situação e se coloca na circunstância da vítima, rendendo-se à posição da jovem de 18 anos e a todas as outras mulheres que vivenciaram contextos similares.

Figura 21 - *La manada* - Regina José Galindo



Fonte: José Luis Isquierdo, 2018

As duas obras, *La manada* (2018) e *La siesta* (2016), apresentam aspectos formais e poéticos muito próximos. A visualidade criada se apresenta em estruturas imagéticas comuns: o espaço escuro, a luz focada na vítima, o anonimato dos homens que aparecem, a vítima vestida em roupas pretas. Esses aspectos formais compõem um caminho de linguagem criado pela artista para representar esse tipo de violência, recriando, através da espacialidade imagética e da representação estética, uma cena de abuso. Em termos poéticos, o uso basilar da realidade — por meio da “recriação” do caso em *La Manada* (2018) e dos dados da realidade como base para *La siesta* (2016) — reforça o aspecto do corpo da artista como recipiente do coletivo.

Galindo encara um performativo coletivo — o “ser” e o “viver” — em seu corpo, em si, seja com o olhar voltado para a realidade do país e seu passado, seja para a figura da mulher e as violências imbricadas nesse sujeito. Ela se coloca, em suas obras de *performance*, como espaço da coletividade, algumas vezes levando o performativo — um caráter comumente visto como parte do que se “é” — à escala teatral, como forma de crítica, outras vezes buscando romper as expectativas e demandas sociais do corpo. De modo geral, Galindo “somete su cuerpo a las experiencias de los demás” (DETCHON, 2024. [s.p]) e o faz como ação estético-política, como constituição de memória:

Soy una piedra
no siento los golpes

la humillación
las miradas lascivas
los cuerpos sobre el mío
el odio.
Soy una piedra
en mí
la historia del mundo
(GALINDO, 2013, [s.p])

5. Considerações finais

A partir do caminho histórico e teórico percorrido, bem como na análise das poéticas artísticas apresentadas, proponho revisitar as perguntas principais que guiaram, desde o início, esta investigação, realizando um exame aproximado de cada uma das questões elencadas: como a *performance* encontra em seus suportes uma forma de transgredir a performatividade de gênero? Pode-se observar uma performatividade de gênero única do território latino-americano? Olhando para a *performance* como instrumento de desordem da performatividade, como são encaradas as transgressões do “ser” mulher no contexto latino-americano?

Ao apontar logo no início de seu livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2023) que “o problema se tornou escândalo com a intrusão repentina, a intervenção antecipada, de um ‘objeto’ feminino que devolvia inexplicavelmente o olhar, revertia a mirada, e contestava o lugar e a autoridade da posição masculina” (BUTLER, 2023, p.8), Butler levanta imediatamente a possibilidade da contestação da identidade, do gênero, do que é “ser” mulher. A viabilidade de novos diálogos — esses que permeiam essa dissertação — se sustenta por essa contestação, mediante dinâmicas que intercalam distanciamento e embate frente as estruturas de dominação.

A devolução do olhar é um ato, uma decisão consciente que envolve linguagem, gestualidade, ação. O diálogo criado entre performatividade de gênero — gênero como *fazer* ao invés de *ser* — e *performance* artística parte desse lugar, da interlocução entre corpo-espacoe-movimento e as trações que os unem. Se o sujeito mulher se constitui e se apresenta por meio de camadas performativas, os limites desse performativo passam a ser vistos como espaço de disputa e a *performance* artística é encontrada como linguagem de desordem.

No delinear do trabalho vimos um percurso teórico pautado na teoria performativa de Butler, que estabelece um olhar para o gênero como não sendo um mero atributo flutuante — sendo uma produção de poder e perpetuação de práticas e discursos repetidos —, mas não sendo também substantivo — mostrando-se passível de transmutação. Dessa forma, existe uma fronteira que delimita o gênero dentro de uma inteligibilidade, de uma matriz cultural. Através da própria linguagem, tendo o gênero como um construto cultural discursivo, a *performance* é encontrada por certas artistas como instrumento de dissolução dessas fronteiras, tornando-as turvas.

Quando Mendieta traz à tona as ambiguidades identitárias, expostas pela deformação e transformação corporal em *Untitled (Facial Hair Transplants)* (1972) e *Untitled (Glass on*

Body Imprints) (1972) por exemplo, ou quando Galindo se expõe a situações extremas de violência como alusão a um sofrimento coletivo, como em *Piedra* (2013) ou *La manada* (2018), essas artistas apontam tais potencialidades de dissolução das fronteiras de gênero. Galindo e Mendieta, assim como outras artistas discutidas e apresentadas ao longo do trabalho, absorvem em si os diálogos estabelecidos e pré-definidos, sobre seus corpos, culturas e identidades e os revertem, devolvendo o olhar através do próprio código que sustenta um discurso que historicamente as violenta: a linguagem — e, nesse caso, a linguagem artística, corporal, performática e gestual.

Pensar e olhar para essas produções artísticas e os contextos que orientam artistas como Galindo e Mendieta perpassam por outra questão central deste trabalho: pensar ou não a produção de *uma* performatividade de gênero latino-americana. Tal pergunta tange aspectos que por um lado se articulam, por outro podem recair em discursos hegemônicos. Abarcando a teoria de Judith Butler, que descreve um percurso da constituição do sujeito sob demandas externas e camadas de poder específicas, podemos enxergar uma diversidade no que tange a ideia de performatividade, distantes da limitação de uma mulher universal, substancial, ou mesmo de um patriarcado comum, global.

Grande parte do território que compõe a América Latina foi historicamente constituído a partir de contextos coloniais que repercutem em dominações imperialistas posteriores, despertadas em ditaduras e guerras civis. A constituição do indivíduo nesse território se apresenta em meio a produções específicas de uma matriz de constituição do sujeito, com manifestações de poder que extrapolam demandas norte-globais. A interpelação “é uma menina” advém com uma carga perlocucionária — como denominaria J. L. Austin — particular nesse espaço sociocultural, sob demandas históricas que criam fronteiras — e violências — próprias sob seus corpos, em especial das mulheres.

A partir dessa perspectiva, quando olhamos para as problemáticas de gênero e, em conjunto, um feminismo artístico latino-americano, nos deparamos com uma proposta de pensar a mulher latino-americana e suas produções artísticas, como aponta Giunta, diante de uma “sintonia própria” (GIUNTA, 2019, p.17). Com um movimento feminista que cresce frente a invalidação diante dos partidos de esquerda e em meio a repressão da ditadura militar, o que se ressalta em uma produção de mulheres artistas, em especial àquelas que olham para o gênero criticamente, é uma opacidade e, em paralelo, uma camada resistiva (GIUNTA, 2019).

Não somente isso, pensar em produção artística latino-americana, e especificamente a *performance*, perpassa muitas vezes por uma lógica norte centrada, estabelecendo intercâmbios — que de fato existem — entre Europa e Estados Unidos sem abranger os

contextos que se desenvolvem aqui. Tais intercâmbios e dinâmicas transnacionais existem e moldam produções — como nas obras da artista exilada Ana Mendieta, moldada por uma escola artística estadunidense que reflete em uma dualidade identitária em suas produções —, no entanto, o trabalho não questiona diálogos, mas a própria historiografia canônica, que persiste em ignorar limites territoriais e culturais. Colocar a América Latina como centro não é negar vínculos e inter-relações, mas propor pensar a partir de conexões e territorialidades, olhando para artistas ancoradas em questões locais e vocabulários regionais, bem como em seus diálogos transnacionais.

Tendo estabelecido esse diálogo, coloca-se que pensar o “*ser*” latino-americano, assim como o “*ser*” mulher diante de uma performatividade “única” pode sim recair em um lugar de categorização rígida. Podemos então pensar a latino-américa como conjunto, colocando como centro as “múltiplas formas de latinidade” (FUSCO, 2005, p.2, tradução nossa)⁵⁷. Olhar para as produções de artistas como Galindo e Mendieta sob um olhar performativo nos permite visualizar essa dimensão heterogênea e, ao mesmo tempo, aproximada. Quando olhamos para as *performances* de Galindo, por exemplo, observamos reverberações do contexto de guerra civil em sua concepção sobre o gênero e as violências que se articulam nesses corpos. Nas obras de Ana Mendieta, artista exilada diante de um poderio norte-americano sobre seu país, a constituição da performatividade parte da ausência, da perda. Ambas as artistas estão revestidas de uma bagagem que somente artistas latino-americanas poderiam vivenciar, no entanto, estão também permeadas por seus contextos particulares, demonstrando caminhos comuns e linguagens diversas, que se sobrepõe em alguns aspectos, se tangenciam em outros e, por vezes, se distanciam.

Então, pensar uma performatividade de gênero *única* do território latino-americano ou *uma* linguagem da *performance* artística me parece restritivo. O termo que proponho é pensar não uma performatividade única, mas sim *particular*, não *uma* linguagem da *performance*, mas *linguagens*, no plural. Abarcando suas singularidades e enlaces sem, no entanto, esquecer sua multiplicidade.

O que se conclui é que a complexidade da linguagem performática suporta em si os aparatos necessários para pensar e repensar as diversas camadas da produção do gênero — territoriais, sociais, raciais, sexuais, históricas e culturais. Olhar para a América Latina enquanto malha que sustenta uma produção artística é pensar em suas linguagens contrastivas, particulares e, ao mesmo tempo, múltiplas. Com caminhos por vezes distintos, os vínculos

⁵⁷ No original: “[...]to reflect on the significance of performances that evoke multiple forms of latinidad”

conectivos se entrelaçam em pontos comuns: o corpo como centro, a linguagem como caminho, a perturbação da ordem como escolha; tudo em busca de um olhar para a identidade — e o que está por trás dela —, questionando-a, revertendo-a.

REFERÊNCIAS

- AGRA, Lucio. Fora do Mapa, o Mapa: performance na América Latina em dez anotações. ARS, São Paulo. v. 14, n. 27, p.135-147, abr. 2016.
- _____. O que chamamos de performance? Concept., Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 75-85, jul./dez. 2012.
- ALVARADO, Leticia. ‘... Towards A Personal Will To Continue Being “Other”’: Ana Mendieta’s Abject Performances. *Journal of Latin American Cultural Studies*, v.24, n. 1, p. 65-85, jan. 2015.
- AUSTIN, John Langshaw. Quando dizer é fazer: palavras e ação. Tradução: Danilo Marcondes. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 43, p. 441-474, jul./dez. 2014
- BUTLER, Judith. Bodies that matter: On the discursive limits of “sex”. Estados Unidos: Routledge, 1993.
- _____. Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”. Tradução: Veronica Daminelli, Daniel Yago Françoli. 1. ed. São Paulo: Crocodilo, 2019.
- _____. Discurso de ódio: uma política do performativo. Tradução: Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2021.
- _____. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. 25. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.
- _____. Regulações de gênero. Tradução: Cecilia Holtemann. Revisão: Richard Miskolci. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 42, p. 249-274, jan./jun. 2014.
- COHEN, Renato. Performance como linguagem: criação de um tempo-espacó de experimentação. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002
- Comisión para el Esclarecimiento Histórico. Guatemala, memoria del silencio. 1. ed. Guatemala: UNOPS, 1999, 96 p.
- CORDOVIL, Daniela. A experiência mística e o sagrado na obra de Marina Abramović. *Numen*, [S. l.], v. 23, n. 1, 2020.
- COSTANTINO, Roselyn. Visibility as Strategy: Jesusa Rodríguez’s Body in Play. In: FUSCO, Coco (org). *Corpus Delicti: Performance art of the Americas*. Milton Park: Taylor & Francis, 2005, p.57-80.
- DA SILVA, Puta. Puta da Silva - Bruxonas (Clipe Oficial). Youtube, 2020. 1 vídeo (3 min 43 s). Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=dV3XL-J3gQY> Acesso em: 20 jan. 2025.

DE PAULO, Hilda; FREITAS, Maíra. Fronteira-morada como lugar entre poesia e retórica. In: LABRA, Daniela (org.). *Terra abrecaminhos*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023, p.13-27.

DEL RIO, Petra B. Ana Mendieta: A historical overview. In: DEL RIO, Petra B.; PERREAULT, John. (org.). *Ana Mendieta: A retrospective*. Nova York: The New Museum of Contemporary Art, 1987, p. 28-41.

DETCHON, Julia. *Regina José Galindo: Guatemalan, born 1974*. MoMA. Nova York, 2024. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/67949-regina-jose-galindo> Acesso em: 12. fev. 2025.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea*. Sala Preta, São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2008.

FISCHER, Stela. *Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana*. 2017. 282 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

FRADE, Isabela. *Lugares de reencontro e formas da desaparição: o contorno do feminino por Ana Mendieta*. In: *Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 30., 2010, Petrópolis. Anais [...]. Rio de Janeiro: CBHA, 2010.

FUSCO, Coco (org). *Corpus Delicti: Performance art of the Americas*. 1. ed. Milton Park: Taylor & Francis, 2005.

GALINDO, Regina J. *Regina José Galindo: Lo voy a gritar al viento* . [S. l.], [1999]. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

GALINDO, Regina J. *Regina José Galindo: ¿Quien puede Borrar las huellas?* . [S. l.], [2003]. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

_____. *Regina José Galindo: Himenoplastia*. [S. l.], [2004]. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/himenoplastia/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

_____. *Regina José Galindo: Mientras, ellos siguen libres*. [S. l.], [2007]. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/mientras-ellos-siguen-libres/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

_____. *Regina José Galindo: Tierra*. [S. l.], [2013]. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/en/tierra-2/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

_____. *Regina José Galindo: Piedra*. [S. l.], [2013]. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/piedra/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

_____. *Artist Video: Regina José Galindo, La víctima y el victimario*. Entrevistador: Guggenheim Museum. Nova York: Guggenheim Museum, 2015, 1 vídeo (10 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oeDytcs-wsk> . Acesso em: 10 fev. 2025.

_____. *Regina José Galindo: La siesta*. [S. l.], [2016]. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/en/la-siesta-2/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

_____. Regina José Galindo: La manada. [S. l.], [2018]. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/en/la-manada-2/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

GIUNTA, Andrea. Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. 5. ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.

_____. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. Tradução: Jane Brodie. In: GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia (org.) Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia (org.) Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

PEÑA, Julia A.; MAYER, Mónica; ROSA, María L. Arte feminista e “artivismo” na América Latina: um diálogo entre três vozes. Tradução: Jane Brodie. In: GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia (org.) Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, Roselee. A arte da performance: do futurismo ao presente. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

HAMMER MUSEUM. Una milla de cruces sobre el pavimento.. Los Angeles: Hammer Museum, 2019. Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/una-milla-de-cruces-sobre-el-pavimento-a-mil-e-of-crosses-on-the-pavement>. Acesso em: 10 out. 2024.

HERZBERG, Julia. Ana Mendieta: Sus años de formación. ArtNexus, v.1, n.47, jan./mar. 2003.

HYACINTHE, Genevieve. Vênus negra: espiritismo nas obras em vídeo de Ana Mendieta. In: LABRA, Daniela (org.). Ana Mendieta: Silhueta em fogo. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023. p. 110-127.

JACQUES, Paola B.. Elogios aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2012.

LABRA, Daniela (org.). Ana Mendieta: Silhueta em fogo. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023.

_____. Terra abrecaminhos. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023.

LEMOS, Beatriz (org.). Marcia X. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Tradução: Juliana Watson, Tatiana Nascimento. Revisão: Claudia de Lima Costa. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 22, n. 3,

p. 935-952, set./dez. 2014.

MADSEN, Storm M. Trans(ing) Body Art: Cutting Potential & Trans Embodied Labor. Peripeti, Dinamarca, Vol. 15 N. 29/30, p. 90-104, 2018.

MENDIETA, Raquel C. Descobrindo Ana: O renascimento das obras em vídeo de Mendieta. Tradução: Matthew R.. In: LABRA, Daniela (org.). Ana Mendieta: Silhueta em fogo. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023. p. 95-109.

MENGESHA, Lilian. Piedra by Regina José Galindo. Providence: Instituto Hemisférico de Performance e Política, [2013]. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/emisferica-102/10-2-review-essays/piedra.html>. Acesso em: 12 fev. 2025.

MIRANDA, Danilo S. de. A fronteira como evocação. In: LABRA, Daniela (org.). Ana Mendieta: Silhueta em fogo. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023. p. 4-5.

MOHANTY, Chandra Talpade. Bajo los ojos de occidente: feminismo académico y discursos coloniales. In: NAVAZ, Liliana Suárez; CASTILLO, Rosalva Aída Hernández (org.). Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes. Madrid: Universitat de València, Instituto de la mujer , p.112-161, 2008.

MONTANO, Linda; MENDIETA, Ana. Ana Mendieta, entrevista com Linda Montano, c.1980. Tradução: Matthew R. In: LABRA, Daniela (org.). Ana Mendieta: Silhueta em fogo. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023. p. 137-143.

NAVAS, Adolfo M. Limiar (Para Márcia X). In: LEMOS, Beatriz (org.). Marcia X. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 427-433.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? Tradução: Juliana Vacaro. São Paulo: Aurora, 2016.

_____. Why Have There Been No Great Women Artists? ARTnews, p. 22-39, 1971.

NICHOLSON, Linda. The Second Wave: A Reader in Feminist Theory. Routledge, 1997
O caso de estupro coletivo que chocou a Espanha e está levando milhares para as ruas do país. BBC News Brasil. [S.I], 29 abr. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43944755>. Acesso em: 12 fev. 2025.

OLIVEIRA, Cláudia de; GUERRA, Paula. Procurando Diva no Sul Global: feminismo, arte e política. ARS, São Paulo, v. 19, n. 42, p. 750-808, 2021.

OLIVEIRA, Sarah. A performance sob a ótica do caminhar: a obra de Regina José Galindo na exposição “Walking, Wandering”. In: Encontro Nacional da ANPAP, 32., 2023, Fortaleza. Anais [...]. Fortaleza: ANPAP, 2023.

OTTONI, Paulo. John Langshaw Austin e a visão performativa da linguagem. Delta, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 117-143, 2002.

PARAYZO, Lyz. About. Lyz Parayzo. [S.I], [S.d]. Disponível em:

<https://www.lyzparayzo.com/about>. Acesso em: 20 jan. 2025.

_____. Portfolio. Lyz Parayzo. [S.l], [S.d]. Disponível em: <https://www.lyzparayzo.com/about>. Acesso em: 20 jan. 2025.

PERREAUULT, John. *Tierra y Fuego: La Obra de Mendieta*. Tradução: Myrna Nieves-Colón. In: DEL RIO, Petra B.; PERREAUULT, John. (org.). *Ana Mendieta: A retrospective*. Nova York: The New Museum of Contemporary Art, 1987, p. 17-23.

PRIETO, Antonio. Camp, carpa and cross-dressing in the theater of Tito Vasconcelos. In: FUSCO, Coco (org). *Corpus Delicti: Performance art of the Americas*. Milton Park: Taylor & Francis, 2005, p.76-88.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz C. *Uma breve história dos estudos decoloniais*. Tradução: Sérgio Molina, Rubia Goldoni. Masp Afterall, São Paulo, n. 3, 2019.

RAGO, Margareth. A coragem feminina da verdade: mulheres na ditadura militar no Brasil. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 28, n.2, p. 103-122, jul./dez. 2015.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. *De quem é esse corpo? A performatividade do feminino no teatro contemporâneo*. Orientador: Prof. Dr. Jacó Guinsburg. 2009. 643 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SANTOS, Renata Ribeiro dos. *Arte contemporáneo latinoamericano en España: dos décadas de exposiciones (1992-2012)*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019.

SCHNEEMANN, Carolee. *Hand-Heart for Ana Mendieta (1985-1986)*. Tradução: Juliana Fausto. In: LABRA, Daniela (org.). *Terra abrecaminhos*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023, p. 33.

SEIBEL, Beatriz. *Historia del circo*. 1. ed. Buenos Aires: del Sol, 1993.
SELISTRE, Jackes; BLANCA Rosa. Do camp ao queer: de Flávio de Carvalho a Ana Mendieta. In: *Anais do XI Ciclo de Investigações PPGAV/UDESC*. Florianopolis, 2016, p. 282-291.

TORO, Janet. *Dos perguntas*. Chile: Janet Toro, 2024. Disponivel em: <https://janet-toro.com/1986-dos-preguntas/> Acesso em: 10 out. 2024.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: Arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina*. Orientador: Profa. Dra. Luzia Margareth Rago. 2013. 354 p. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

VICENTE, Filipa L. *A Arte sem história: mulheres artistas (Sécs. XVI-XVIII)*. ARTIS, Lisboa, n. 4, p. 205-242, 2005.