

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

ALESSANDRA IÓRIO

ESTRANHO FEMININO

São Paulo
2017

ALESSANDRA IÓRIO

ESTRANHO FEMININO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais,
Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

São Paulo

2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

I64e	<p data-bbox="491 533 1310 636">Lório, Alessandra, 1979-. Estranho Feminino / Alessandra Lório. - São Paulo, 2017. 62 f. : il. color.</p> <p data-bbox="491 667 1310 770">Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.</p> <p data-bbox="491 801 1310 927">1. Identidade feminina. 2. Feminismo e arte. 3. Identidade de gênero. 4. Discriminação de sexo contra as mulheres. I. Romagnolo, Sérgio Mauro. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p data-bbox="1177 958 1310 987">CDD 305.4</p>
------	--

ALESSANDRA IÓRIO

ESTRANHO FEMININO

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Área de Concentração: Artes Visuais, Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo (Orientador) – UNESP/ IA

Prof. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano – UNESP/ IA

Prof. Dra. Leda Catunda Serra

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento (Suplente) – UNESP/ IA

Prof. Dr. Rafael Vogt Maia Rosa (Suplente)

São Paulo, 29 de junho de 2017.

Local: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Dedicatória

A todas aquelas que se percebem mulheres.

Agradecimentos

À minha família por todo o afeto, sobretudo minha mãe Rosa Ciucci, pelo apoio incondicional; meu pai Paulo Íorio, pela generosidade infinita; ao meu irmão Paulo Íorio Filho, pela conexão sensível e Jaílma Silva, pela natureza acolhedora.

À minha avó Anna Pittella, por me ensinar sobre força e gentileza.

A todos meus amigos, cada um a seu modo, pelos diferentes olhares e diálogos enriquecedores, principalmente Pedro Mendes e Fabio Nogueira pela presença e incentivo constantes.

À Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” pelo amparo à minha pesquisa.

A todos os professores pelo aprendizado e em especial: Sergio Romagnolo, pelos ensinamentos inspiradores como orientador e artista, Lúcia Romano pela redescoberta arrebatadora do feminismo e Leda Catunda pelo direcionamento sobre o processo e o pensamento artístico.

À Maira Imenes Ishida por todo o auxílio durante esta jornada que se transformou em sólida amizade.

A todos os colegas de mestrado – e em particular à Karin Schmyntt – por compartilharem seu conhecimento durante este processo.

Ao projeto artístico Interjecciones SUR que divulgou parte da minha produção pictórica realizada durante esta pesquisa em: Universidade Nacional de San Martín e Universidade de Buenos Aires (Argentina), Museu Dr. Gregorio Alvarez, Neuquén (Argentina), Centro Cultural Alfredo Volpi, São Paulo e Centre Flassaders, Palma de Maiorca (Espanha).

RESUMO

Esta Dissertação propõe-se a discutir questões relacionadas à identidade feminina, elaboradas durante um processo de produção pictórica. Aborda especificamente a aparência dos corpos à margem das padronizações instituídas e validadas socialmente. Para tal fim, foram investigadas sob a perspectiva feminista, as práticas e estruturas sociais que constroem, regulam e naturalizam o gênero, o sexo e a sexualidade como categorias identitárias baseadas na configuração corporal. Analisou-se ainda o conceito de estranho segundo a psicanálise freudiana e no contexto da crítica de arte contemporânea como assunto de pesquisa. Os desdobramentos do recorte proposto orientaram estudos complementares ao campo das artes visuais, da teoria feminista e psicanalítica, pertencentes as áreas da filosofia, linguística e literatura. O caráter interdisciplinar do projeto tem por objetivo compreender possibilidades de reconhecer e subverter os discursos opressivos que encerram o feminino em cenários de invisibilidade e violência.

Palavras-chave: Feminino. Corpo. Estranho. Identidade. Gênero. Sexo.

ABSTRACT

This dissertation proposes to discuss questions related to the feminine identity, elaborated during a process of pictorial production. It specifically addresses the appearance of bodies outside socially validated and instituted standardizations. To this end, the social practices and structures that construct, regulate and naturalize gender, sex and sexuality as identity categories based on body configuration were investigated from a feminist perspective. The concept of stranger according to Freudian psychoanalysis and in the context of contemporary art criticism as a subject of research was also analyzed. The unfolding of the proposed cut led to complementary studies in the field of visual arts, feminist and psychoanalytic theory, belonging to the areas of philosophy, linguistics and literature. The interdisciplinary character of the project aims to understand possibilities of recognizing and subverting the oppressive discourses that enclose the feminine in scenarios of invisibility and violence.

Keywords: Female. Body. Strange. Identity. Genre. Sex.

Sumário

Introdução.....	9
Capítulo 1: Sobre o Feminino.....	11
1.1. Escrever sobre o feminino	11
1.2. O que é ser mulher?	13
1.3. Da biologia à aparência do corpo.....	14
1.4. Feminilidade e Alteridade.....	16
1.5. Sujeito	18
1.6. Performatividade.....	22
1.7. Gênero e Discurso.....	25
Capítulo 2: Sobre o Estranho.....	28
2.1. O estranho inquietante em Freud	28
2.2. O estranho no interior do abjeto.....	34
Capítulo 3: Sobre o Estranho Feminino	37
3.1. Mulheres Artistas	37
3.2. Processo Criativo	40
3.3. Obras.....	42
Considerações Finais	60
Referências Bibliográficas.....	61

Introdução

O projeto Estranho Feminino é um processo reflexivo que se iniciou a partir da observação das múltiplas apresentações do corpo feminino na contemporaneidade brasileira. Nesta pluralidade, destacavam-se como assunto de interesse para estudo, a existência – de uma perspectiva ontológica¹ – daqueles corpos que incitavam intuitivamente a percepção do estranho. Neste ponto definido como uma aparência situada, de algum modo, à margem de padronizações estéticas – compreendidas por um conjunto de características físicas que definem e cristalizam o belo. Deste recorte inicial, foram produzidos os primeiros estudos do tema, utilizando como linguagem o desenho e a pintura.

A pesquisa pretendia, em continuidade, investigar os pontos-de-vista socioculturais, históricos, psicológicos ou mesmo filosóficos, centrados na análise desses corpos como manifestação de identidade. A princípio, intencionava-se incluir sob a definição de estranho, a objetificação de corpos instáveis em relação aos padrões consolidados como ideais de belo. Transitórios, ora reconhecidos no interior destes modelos, ora percebidos como estranhos, orbitavam entre um e outro de acordo com o meio social onde estavam inseridos, por vezes submetidos a um processo fragmentário de reconhecimento, onde a visibilidade restringia-se apenas a acentuar determinadas partes desse todo, às quais se atribuíam uma conotação sexual. A instabilidade que rege as estruturas normativas do corpo, orientadas segundo sua comercialização e consumo, e, naturalizando a indissociabilidade do corpo feminino à sexualização – sobretudo de modo fragmentário – conduziria a pesquisa para uma acepção de estranho distante da inicial, relacionada às práticas e instituições reguladoras do belo, simultaneamente moeda e status.

Assim, tornou-se necessário reduzir este recorte ao seu objetivo principal de discussão no âmbito desta pesquisa, delimitando a definição de estranho diretamente à noção de familiaridade, mais especificamente no conflito que se instaura quando a percepção experimenta a dubiedade contida na oposição familiar/ não-familiar ou aqui, respectivamente corpo feminino exposto/ corpo feminino outro². Os corpos em questão deveriam pois, atender-

¹ o conceito de ontologia nesta dissertação refere-se àquele empregado por Judith Butler com base nas formulações hegelianas sobre o ser. Para Butler, o sujeito em Hegel estabelece um paradoxo: a fim de buscar uma natureza imutável ou essência real, constrói-se incessantemente através de um processo dialético de alteridade e reconhecimento.

² Os termos “corpo feminino exposto” e “corpo feminino outro” pretendem estabelecer uma relação de oposição: o primeiro apresenta-se como aquele continuamente banalizado através de um modelo fixo de aparência; o

se incontestavelmente ao conceito de estranho segundo a significação adotada. Para tal, não necessariamente deveriam se apresentar circunscritos ao panorama brasileiro contemporâneo, cujas especificidades – tais como, por exemplo, as influências da colonização na identidade dos corpos femininos – ampliariam novamente as bordas desta pesquisa. Foram investigados, portanto, os lugares de desejo destes corpos, como possibilidade de existência reconhecida no contexto social, e, através de que procedimentos e de quais estruturas são construídos os discursos que os oprimem historicamente, silenciando-os e restringindo-os às imposições da binariedade de gênero.

Metodologicamente, problematizar a identidade feminina através do corpo, elegendo o estranho como denominador comum, gerou duas contradições principais. A primeira, refere-se às imagens de fato: sua seleção implicava segregá-las segundo um critério discriminatório de classificação, assumindo como autora, a inserção no processo de percepção igualmente construída no meio social aqui discutido. A segunda, consiste na legitimidade do lugar da fala, ou seja, a experiência ontológica sujeito-autor se constitui distinta daquela plasticamente protagonizada pelo sujeito em debate, se não sob o extenso prisma que compõe as camadas formadoras da identidade de gênero, dissonante conceitualmente dos domínios do estranho apresentado.

O conteúdo bibliográfico apresentava-se extenso e inespecífico para atender as exigências do assunto. Das artes performativas à linguística, dos estudos culturais à filosofia, relacionar um e outro campo, afastava o tema reduzindo-o a um material disperso em uma somatória pouco significativa – considerando os estudos já realizados nas respectivas áreas. Optou-se então por circular os conceitos de estranho e de feminino quando estes se interseccionavam, a fim de não enunciar teorias de modo exaustivo e/ou superficial, concebidas a partir de um objeto artístico em processo constante, incapaz de permanecer fixo tal qual as identidades do tema.

segundo, apresenta-se igualmente exposto porém subverte a expectativa deste tipo de padronização, causando estranhamento.

Capítulo 1: Sobre o Feminino

1.1. Escrever sobre o feminino

Percorrer os limites do feminino, assumindo o corpo como parte imprescindível para a formação das identidades, tornou-se um processo rizomático, construído na intersecção de frestas transdisciplinares, porém sob a iminência constante de tais possibilidades converterem-se em nós, impedindo retornar à ideia original.

Hesitei muito tempo em escrever um livro sobre a mulher. O tema é irritante, principalmente para as mulheres. E não é novo. A querela do feminismo deu muito o que falar: agora está mais ou menos encerrada. Não toquemos mais nisso... No entanto, ainda se fala dela. (BEAUVOIR, 2016a, p. 9)

A execução do projeto *Estranho Feminino* iniciada em 2015, provocou reações similares às transcritas acima, por Simone de Beauvoir, na segunda metade do século XX, quando publicou o primeiro volume de *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. Desde o seu início, em diversos espaços, acadêmicos ou não, o assunto incitava uma atmosfera de esgotamento, na maioria das vezes acompanhado de uma certa irritabilidade.

Os questionamentos acerca de uma investigação centrada unicamente no feminino – exceto quando raramente atendiam à uma exigência de fundamentação teórica sobre a pesquisa – contemplavam justificativas baseadas na sua formulação inversa: a ausência do masculino. Este tipo de relação de dependência, opera de modo irreversível, ou seja, toda e qualquer elaboração discursiva acerca do masculino prescinde conceber o feminino. A existência desta questão legitimária, por si só, uma escrita exclusivamente sobre o feminino, bem como a urgência do feminismo ainda no século XXI. De fato, Beauvoir assim o constatou ao analisar a definição do termo mulher: “um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade”³.

Porém, o presente estudo – em concordância com a bibliografia – não propõe soluções definitivas para conflitos desta natureza; tampouco deseja esgotar possibilidades conceituais, mas antes, busca identificar tais tensões, de modo a compreender os mecanismos estruturais que as regem. Porém, certas definições são inevitáveis para conduzir uma escrita sobre o

³ BEAUVOIR, 2016a, p. 11

feminino a partir do corpo e através dele. Feminilidade, aparência, alteridade, biologia, gênero, sexualidade, sujeito, identidade, linguagem. Esta é uma tentativa de entender como tais conceitos se elaboram sob a perspectiva do corpo feminino.

1.2. O que é ser mulher?

“E, em verdade, basta passear de olhos abertos para comprovar que a humanidade se reparte em duas categorias de indivíduos, cujas roupas, corpos, sorrisos, atitudes, interesses, ocupações são manifestamente diferentes; talvez essas diferenças sejam superficiais; talvez se destinem a desaparecer. O certo é que por enquanto elas existem com uma evidência total.” (BEAUVOIR, 2016a, p. 11)

Se existem mulheres é porque assim se definiu no decorrer da história da humanidade. Se esta existência é assumidamente reconhecida por meio de determinadas características biológicas, ou, atribuída a outros elementos definidos através da noção imprecisa de feminilidade, quais as implicações sociais – e, sobretudo, ontológicas – de categorizar um sujeito, desde o nascimento, como feminino? O projeto se debruçou sobre esta condição, com o objetivo de apreender de que modo o corpo feminino atravessa tais questionamentos e quais suas possibilidades de subversão no contexto.

A princípio, talvez o sujeito feminino se encontre atado a uma aparência não determinada biologicamente, mas antes elaborada através de um conjunto de normas impostas ao corpo e naturalizadas socialmente como imprescindíveis segundo sua conformação física, com base na diferenciação sexual. Entender o corpo como determinado por elementos socioculturais anteriores aos aspectos físicos – e não inversamente – apresenta-se como uma possibilidade de pensar o corpo, não uma resolução. Judith Butler observa que, essa formulação, além de engendrar uma categorização do gênero através do sexo, reprime a sexualidade do corpo compartimentando-o em zonas erógenas.

“Existe um corpo “físico” anterior ao corpo percebido? Questão de resposta impossível. Não só a junção de atributos sob a categoria do sexo é suspeita, mas também o é a própria discriminação das “características”. O fato de o pênis, de a vagina, de os seios e assim por diante serem denominados partes sexuais corresponde tanto a uma restrição do corpo erógeno a essas partes quanto a uma fragmentação do corpo como um todo. Com efeito, a “unidade” imposta ao corpo pela categoria do sexo é uma “desunidade”, uma fragmentação e compartimentação, uma redução da erotogenia.” (BUTLER, 2016, p.199)

1.3. Da biologia à aparência do corpo

As dificuldades de localizar os domínios do corpo como aparência das identidades, são abordadas por Butler em *Bodies That Matter*, problematizando quais zonas delimitativas se instalam quando se pretende discutir o corpo descortinando sua identidade - assim como se objetiva nesta pesquisa.

A autora descreve como a matéria corpórea, insiste em direcionar para outros territórios aqueles que propõe a refletir sobre este corpo dentro de um eixo, assumindo-o assim como “objeto de pensamento”⁴. Assim, o corpo transcende assuntos determinados previamente, inaugurando outros limites: aí reside a dificuldade. Este movimento de resistência dos corpos “para além deles mesmos”⁵ é fundamental para a compreensão do que de fato os constitui. Assim, buscou-se nesta investigação, observar os direcionamentos deste corpo feminino, palpável a fim de não tornar sua fundamentação teórica uma abstração contraditoriamente incorpórea.

I began writing this book trying to consider the materiality of the body to find that the thought of materiality invariably moved me into other domains. I tried to discipline myself to stay on the subject, but found that I could not fix bodies as simple objects of thought. Not only bodies tend to indicate a world beyond themselves, but this movement beyond their own boundaries, a movement of boundary itself, appeared to be quite central to what bodies “are”. I kept losing track, of the subject I proved resistant to discipline. Inevitably, I began to consider that perhaps this resistance to fixing the subject was essential to the matter hand. (BUTLER, 1993, IX, grifo do autor)

A concepção de fronteira ou “limites”⁶ para Butler não apenas refere-se aos limites do corpo, mas, sobretudo, significa uma espécie de margem imprescindível para delinear o sujeito em questão. A partir das zonas fronteiriças dos corpos assinalada pela autora, refletiu-se sobre as possibilidades das fronteiras do projeto – análise teórica e produção pictórica – de que modo transcendiam ou mesmo atingiam os territórios sobre os quais intencionava discutir.

As incertezas que acompanharam esta investigação, do início à sua conclusão, se originaram de uma inconstância discursiva talvez relativa à matéria, talvez aos procedimentos

⁴ BUTLER, 1993, IX, grifo do autor

⁵ Ibidem

⁶ Ibidem

metodológicos de pesquisa ou ainda ao desconhecimento do processo apenas compreendido quando executado.

No que concerne as dúvidas sobre a matéria do corpo, Butler enuncia como razões, a própria formação filosófica, o volume de estudos feministas de maior ou menor êxito dedicados ao assunto do corpo feminino e uma linguagem corpórea própria não alcançada pela teoria, citando como exemplo as formulações sobre o conceito de “performatividade”⁷ de gênero⁸.

Butler propõe pensar o corpo além da definição de uma aparência biologicamente fixada desde o nascimento, como ato relacionados diretamente à linguagem e ao meio social. Nestas circunstâncias, as ações que não atendem à aparência de gênero dentro destas estruturas, não são reconhecidas em suas identidades como se percebem e desejam.

A mulher tem ovários, um útero; eis as condições singulares que a encerram na sua subjetividade; diz-se de bom grado que ela pensa com suas glândulas. O homem esquece soberbamente que sua anatomia também comporta hormônios e testículos. Encara o corpo como uma relação direta e normal com o mundo, que acredita apreender na sua objetividade, ao passo que considera o corpo da mulher sobrecarregado por tudo que o especifica: um obstáculo, uma prisão. (BEAUVOIR, 2016a, p. 12)

⁷ Descrito no item 6 deste capítulo

⁸ BUTLER, 1993, XI-XII, grifo do autor

1.4. Feminilidade e Alteridade

Dentre as concepções pré-fixadas e fortemente arraigadas como determinantes para uma existência validada como feminina pelo constructo social, está a ideia de feminilidade⁹. Esta, operaria como um ente indefinido, porém imprescindível para o reconhecimento do sujeito feminino no âmbito social. Residiria de modo impreciso nas características físicas e comportamentais, naturalizando a hierarquia do sistema binário sexual não justificada pela ciência. Desse modo, a noção de feminilidade intrínseca ao conceito de feminino, submete o segundo à subjetividade do primeiro, aprisionando-o dado que, negar uma existência, significa negar ambos – feminino e feminilidade.

“Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? E bastará uma saia fru-fru para fazê-la descer à Terra? Embora certas mulheres se esforcem para encarná-lo, o modelo nunca foi registrado.” (BEAUVOIR, 2016a, p. 9-10)

Beauvoir estabelece, possivelmente, como causa e consequência deste processo opressor de diferenciação biológica baseado na binariedade sexual, o princípio de alteridade para o qual, a incompletude do feminino contrapõe um masculino “absoluto”¹⁰. Mas esta relação não pressupõe a ideia de similitude entre opostos: apenas o feminino se localiza condicionado a um referencial sempre masculino; novamente, nunca o inverso: o eu relativo diante do outro absoluto inverte a relatividade que pressupõe o princípio de alteridade tornando-a unilateral. Nela, o feminino se fixa à posição de “inessencial”¹¹, submetendo-se a uma relação onde lhe é subtraída a autonomia.

Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro.(BEAUVOIR, 2016a, p. 12-13)

⁹ Neste trecho, Simone de Beauvoir questiona de que modo a subjetividade do conceito, definido sobretudo pela noção de aparência, foi adotado socialmente como uma espécie de condição essencial apesar de seu caráter impreciso a fim de normatizar a identidade do gênero feminino.

¹⁰ BEAUVOIR, 2016a, p.11

¹¹ Ibidem

Exceto na relação feminino-masculino – estabelecendo o feminino como subordinado ao masculino através da definição de identidade do sujeito através do sexo – o conceito de alteridade baseia-se, segundo Beauvoir em polarizações equivalentes. A autora ainda esclarece que o sujeito, do ponto-de vista hegeliano, “só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se com essencial e fazer do outro inessencial”¹². Este outro inessencial, percebe-se sujeito e essencial, convertendo equitativamente o essencial em inessencial.

O sujeito em Butler também possui influência hegeliana, dentro de uma perspectiva fenomenológica, ou seja, o sujeito é concebido como uma ascensão da consciência em direção à verdade ou identidade real, continuamente construída a partir da percepção de suas experiências na coletividade. Trata-se, em suma, de um processo de autoconhecimento, onde a compreensão da realidade apresenta ao sujeito a verdade sobre si através do outro. Sua individualidade pressupõe uma espécie de resistência ou negação do outro a fim desta essência verdadeira emergir plenamente, estabelecendo aí o princípio de alteridade. Porém, para o sujeito hegeliano, esta relação finda com a superação ou perda do outro proporcional a descoberta de si. Nesta trajetória fundamenta-se a própria identidade do sujeito. Assim, para Butler, o sujeito constituído biologicamente sobre o qual se inscrevem ações reguladoras determinando-o e diferenciando-o sexualmente só existe dentro destas ações, nunca anterior ou fora dela como sugere Beauvoir.

Para Beauvoir, o gênero é “construído”, mas há um agente implicado em sua formulação que de algum modo assume ou se apropria desse gênero, podendo em princípio assumir algum outro [...] Se, como afirma ela, “o corpo é uma situação”, não há como recorrer a um corpo que já tenha sido interpretado por meio de significados culturais; conseqüentemente, o sexo não poderia qualificar-se como uma facticidade anatômica pré-discursiva. Sem dúvida, será sempre apresentado, por definição, como tendo sido gênero desde o começo (BUTLER, 2016, p. 29)

¹² BEAUVOIR, 2016a, p.14

1.5. Sujeito

Antes de discutir a ideia de sujeito em Butler, e as relações por ele estabelecidas no interior deste conjunto de ações e regidas de acordo com normas reguladoras, cabe situar o termo sujeito do ponto-de-vista sociológico. Como metodologia para as limitações interpretativas decorrentes de uma abordagem específica – sobretudo da extensa obra de Butler – segundo o recorte do tema e utilizando alguns aspectos conceituais do complexo panorama de teorias em detrimento dos desdobramentos bibliográficos como por exemplo, a concepção do sujeito hegeliano.

Sob esta perspectiva, foi analisada *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* de Stuart Hall. Ainda que a instabilidade das identidades do sujeito analisada pela teoria social não contemple as especificidades do feminino – tais como o determinismo biológico – o caráter sociocultural de construção é conceito fundamental para o entendimento da identidade do sujeito nesta pesquisa.

Embora os cientistas sociais se refiram ao gênero como um “fator” ou “dimensão” da análise, ele também é aplicado a pessoas reais como uma “marca” de diferença biológica, linguística e/ou cultural. Nesses últimos casos, o gênero pode ser compreendido como um significado por um corpo “já” diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto. (BUTLER, 2016, p. 28, grifo do autor)

Segundo Hall, o sujeito sofreu um processo de deslocamento e fragmentação resultante do curso das identidades através da história humana, conferindo-lhes um caráter heterogêneo e multicultural; localizado sobretudo nas relações de interconexão que se sucederam no mundo globalizado a partir do fim do século XX. Do sujeito centrado no Iluminismo, soberano e estável no corpo social, ao indivíduo sociológico que acompanhou o surgimento da psicanálise e das descobertas darwinianas durante a segunda metade do século XX, haveria uma transição lenta e ontológica. Para Hall, o indivíduo na sua aceção cultural, psicológica, social e física como sujeito, antes dotado de uma identidade estável, em dado momento de sua história, começou a manifestar fatores identitários múltiplos e mutáveis, modificando e sendo modificado constantemente pelas estruturas sociais.

Hall sublinha que este momento não denota uma ruptura nos rumos da história mas, efetivamente, um processo estrutural concomitante ao surgimento da modernidade, desencadeador do que alguns estudiosos do campo da sociologia denominam “crise das

identidade”¹³ – já cristalizada no final do século passado. O autor observa que os teóricos favoráveis à “teoria do colapso”¹⁴ ou “descentramento”¹⁵ das identidades na pós-modernidade baseadas no interacionismo simbólico, buscam analisar mudanças que transcendam as formas de interação entre os indivíduos e a sociedade após o movimento iluminista. Sobre o interacionismo simbólico:

São as figuras-chave na sociologia que elaboraram a concepção interativa da identidade e do eu. De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas é formado num diálogo contínuo com os mundos “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. (HALL, 2003, p. 11, grifo do autor)

A racionalidade cartesiana e a postura crítica do “sujeito do iluminismo”¹⁶ descrito em Hall, centrado em sua própria essência, invariável em relação ao universo exterior que o circunscreve, gradualmente cede à interatividade de um indivíduo sociológico localizado no fim do século XX. O termo cartesiano refere-se aqui ao filósofo René Descartes de acordo com Hall formulou “a concepção do homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância [...] situado no centro do seu conhecimento”¹⁷.

Consequentemente, “paisagens sociais”¹⁸ definidas por Hall como “paisagens culturais, de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade”¹⁹ foram submetidas a uma fragmentação ou “descentração”²⁰ do sujeito que se tornou ausente no sentido de si tanto no mundo quanto dele próprio. Hall aponta o Feudalismo na Idade Média, o Humanismo Renascentista, a Reforma Protestante, as Revoluções Científicas e o Iluminismo como movimentos anteriores à modernidade, significativos na história da construção social das identidades. Em seguida, enumera na “modernidade tardia”²¹ – na segunda metade do século XX – cinco contribuições fundamentais nos estudos sociais e culturais que culminaram eventualmente no deslocamento integral do indivíduo racional cartesiano.

¹³ HALL, 2003, p.7

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Ibidem

¹⁶ HALL, 2003, p.25

¹⁷ Ibidem, p. 26

¹⁸ Ibidem, p.34

¹⁹ Ibidem

²⁰ Ibidem

²¹ Ibidem

São eles resumidamente de acordo com Hall: a “reinterpretação”²² de Karl Marx sobre a concepção de individualidade segundo as condições que delimitam o ser; a psicanálise freudiana e suas relações entre inconsciente, sexualidade e identidade; a linguística de Ferdinand de Saussure cujos significados da língua enquanto sistema sociocultural compreendem o signo por significado e significante; os estudos de Michel Foucault acerca do poder disciplinar construída através das relações de poder moldados de acordo com as necessidades das estruturas sociais que as governam; e, por fim, o feminismo como movimento social e teoria crítica surgido no contexto político das manifestações sociais da década de sessenta.

O feminismo faz parte daquele grupo de “novos movimentos sociais” que emergiram durante os anos sessenta “o grande marco na modernidade tardia”, juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do “terceiro mundo”, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com 1968. (HALL, 2003, p. 44, grifo do autor)

Obviamente, o sujeito descrito em Hall, compreende o indivíduo em construção mas não elabora o feminino no interior deste processo como intrinsecamente vinculado ao sexo e à sexualidade e, desse modo, situado além da categorização denominada paisagem cultural. Butler problematiza precisamente a especificidade da construção social como prática opressora para aqueles sujeitos que não cumprem as determinações institucionais deste sistema.

Qual o sentido de estender a representação a sujeitos cuja constituição se dá mediante a exclusão daqueles que não se conformam às exigências normativas não explicitadas do sujeito? Que relações de dominação e exclusão se afirmam quando a representação se torna o único foco da política? (BUTLER, 2016, p.25)

Judith Butler possui formação filosófica mas sua obra dialoga com áreas aparentemente distantes como, por exemplo feminismo e psicanálise. A contribuição mais atual segundo a estudiosa de sua obra Sara Salih situa-se nas discussões em torno das identidades: “os questionamentos teóricos de Butler sobre o sujeito, têm provocado importantes debates sobre identidade, gênero, sexo e linguagem, propiciando novas direções para a teoria feminista, a teoria *queer* e a filosofia”.²³

Em *Bodies That Matter*, Butler utiliza a expressão “loosing track”²⁴ traduzido aproximadamente como um ato de desprendimento do corpo: perder-se do corpo para encontrá-lo – referindo-se justamente à ideia de fronteiras anteriormente descrita. A pesquisa desse modo

²² Ibidem, p. 42

²³ SALIH, 2015, p. 189, grifo do autor

²⁴ BUTLER, 1993, IX

não conduz o corpo, mas busca os limites estabelecidos por ele a fim de compreendê-lo. Sob esta perspectiva dialógica, o projeto encontrou aproximações com a teoria queer, antes um movimento afirmativo das diferenças constituído por identidades de gênero que não atendem aos padrões pré-fixados – neste caso heteronormativos – para os quais as instituições e práticas sociais regulam opressivamente uma noção de normalidade. De difícil significação, nomenclatura propositalmente pejorativa – incluindo a tradução de estranho – a teoria queer questiona o determinismo biológico e a binariedade sexual para a identidade dos corpos. Seu caráter subversivo, incita questões essenciais também no feminismo e, conseqüentemente, nesta dissertação.

A teoria *queer* surgiu, pois, de uma aliança (às vezes incômoda) de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que fecundavam e orientavam a investigação que já vinha se fazendo sobre a categoria sujeito. A expressão “*queer*” constitui uma apropriação radical de um termo que tinha sido situado anteriormente para ofender e insultar, e seu radicalismo reside, pelo menos em parte, na sua resistência à definição – por assim dizer – fácil.” (SALIH, 2015, p. 19, grifo do autor)

Butler situa o gênero além de categorizações identitárias fixas como propõe Hall, questionando de que modo tais categorias se constroem através de um processo contínuo, elaborados socialmente a partir de um conjunto de atos discursivos reguladores.

O sujeito desta pesquisa não apenas elege uma identidade de gênero segundo critérios individuais, tampouco se submete inteiramente a condições imutáveis de existência. Ele antes experencia o conflito de se localizar – desde o nascimento – no interior de um sistema de linguagem sobre o qual produz e recebe ações.

1.6. Performatividade

Em conferência realizada no Brasil no ano de 2015, Butler analisou a condição de vulnerabilidade em que se encontram determinadas identidades atingidas pelas desigualdades socioeconômicas não correspondentes às categorias normativas. Estas populações periféricas, compostas basicamente pelas minorias sociais, inviabilizadas e criminalizadas pelas estruturas de poder, mobilizam-se em torno das diferenças negando uma unidade identitária.

Como possibilidade de subversão deste cenário, Butler conceitua o sujeito a partir da teoria da performatividade: um processo contínuo de construção das identidades inseridas em uma série de ações praticadas no contexto social e reguladas pelo discurso. A ideia de performatividade concebe o sujeito de modo dialético, ou seja, uma continuidade de si mesmo onde não há um ponto-de-partida, tampouco um fim. Analogamente, a escrita de Butler propõe uma abordagem dialética de investigação, circulando suas contradições e apresentando novos conflitos conforme descrito por Salih:

Os textos de Butler são certamente exigentes tanto linguística quanto conceitualmente, mas não deveríamos ficar demasiadamente perturbados ou desencorajados por sua aparente obscuridade e seu caráter alusivo, mesmo se, às vezes nos sentimos perdidos ou desorientados [...] é importante reconhecer que o estilo de Butler é, *ele próprio*, parte das intervenções teóricas e filosóficas que ela está tentando fazer. (SALIH, 2015, p. 24, grifo do autor)

Se para Beauvoir o sujeito feminino corresponde a uma espécie de somatória de identidades pré-concebidas que delimitam sua existência e o excluem para outras possibilidades de ser, situando este feminino mais como produto do que agente de sua história, para Butler a identidade de gênero se constrói continuamente no interior de um sistema social de linguagem que, por sua vez, a antecede. Isto não significa que o sujeito opta livremente por uma identidade, porém não se submete inteiramente: as identidades acontecem segundo limites para o ser. “Não existe um eu fora da linguagem, uma vez que os sujeitos culturalmente inteligíveis são efeitos e não causas do discurso que ocultam a sua atividade. É nesse sentido que a identidade de gênero é performativa”²⁵.

O conflito entre a sujeição física definida pelo determinismo biológico e as construções estabelecidas no corpo social como escolha, parece esgotar todas as possibilidades de existência

²⁵ SALIH, 2015, p. 90

para as identidades em questão. Porém, Butler atenta para a necessidade de refletir sobre as interpretações acerca da própria ideia de construção. O construído segundo a autora não se configura artificial ou dispensável. As construções não se encontram deslocadas do sujeito, elas o constituem como elemento fundamental para a existência das identidades através deste processo regulador.

Moreover, why is it that what is constructed is understood as an artificial and dispensable character? What are we to make of constructions without which have acquired for us a kind of necessity? Are certain constructions of the body constitutive in this sense: that we could not operate without them, that without there would be no “I”, no “we”? Thinking the body as constructed demands a rethinking of the meaning of construction itself. And if certain constructions appear constitutive, that is, have character of being that “without which” we could not think at all, we might suggest that bodies only appear, only endure, only live within the productive constrains of certain highly gendered regulatory schemas. (BUTLER, 2016, XII, grifo do autor)

A partir desta ideia de construção, Butler descreve a noção de performatividade de gênero referindo-se a um sujeito que não existe antes do discurso, ou seja, tal conceito não trata de uma representação da identidade. Butler cita como exemplo contrário ao ato performativo: “for if I were to argue that gender are performative, that could mean that one woke in the morning, perused the closet or some more open space for the gender of the choice, donned that gender for the day, and then restored the gramment to its place at night”.²⁶

Circulando a noção de performatividade pelo que ela não representa – uma performance – através da metáfora de vestir o gênero toda manhã e devolvê-lo ao armário no fim do dia, elucida a difícil interpretação de seu significado. Ainda sobre o conceito de performatividade, o gênero em Butler relaciona-se diretamente ao corpo, na medida em que, segundo transcreve Salih: “é a contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido que se cristaliza ao longo do tempo para se produzir uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser”²⁷.

Estes atos, entretanto, não são subentendidos como fatos imutáveis ou realidades intransponíveis seja o sujeito pré-existente às relações sociais como descrito em Beauvoir ou apenas presente no momento em que a ação ocorre, tal qual o posiciona Butler. Socialmente construídos ou biologicamente arrastados, estes sujeitos ocupam incontestavelmente a

²⁶ BUTLER, 1993, XII

²⁷ SALIH, 2015, p. 89

fisicalidade do seu corpo. Neste contexto, especificamente feminino, a construção social se aproxima da relação de alteridade como processo, apesar do conflito teórico sobre a questão, sintetizado em Beauvoir: “é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino”²⁸.

Assim, esta formulação, a despeito da divergência entre Butler e Beauvoir sobre a localidade do sujeito, possui certa afinidade com a noção de performatividade. Embora a teoria não possua um significado único e definitivo, concebe as práticas e relações sociais como constituintes da identidade tal como descreve Beauvoir no trecho acima, dado que o feminino recebe e produz – como parte do conjunto da civilização – tais ações enquanto elas se desenvolvem. A teoria da performatividade e seus conflitos incluem, portanto, o território do estranho no corpo feminino, habitado por contextos históricos, culturais e linguísticos que reconstróem o sujeito e suas ações continuamente.

²⁸ BEAUVOIR, 2016b, p. 11)

1.7. Gênero e Discurso

Apreender os mecanismos históricos que fixaram a identidade de gênero como categoria utilizando o corpo como ferramenta, torna-se fundamental nos processos de construção social como modo de problematizar as normas reguladoras e desenvolver novas possibilidades de subversão e ruptura para os padrões de identidade, de corpo e de gênero.

O gênero como termo diacrônico, possui múltiplos significados e aplicações. Joan Scott no artigo *Gênero: Uma Categoria Útil Para Análise Histórica* defende a importância deste tipo de abordagem quando se trata do gênero: “os que se propõe a codificar os sentidos das palavras lutam por uma causa perdida, porque, as palavras, como as ideias e as coisas que elas significam, têm uma história”²⁹.

Scott traça uma análise das heranças culturais que conferem ao gênero reduções biológicas através de figuras de linguagem, atribuindo ao gênero aspectos físicos, sociais, comportamentais e psicológicos: “não se sabe qual seu gênero, se é macho ou fêmea, fala-se de um homem muito retraído, cujos sentimentos são desconhecidos”³⁰. Entretanto, se o gênero compreende significações equivocadas, da biologia à psicanálise, Scott pontua uma transição crucial para o significado histórico de gênero:

No seu uso mais recente, o “gênero” parece ter aparecido primeiro entre as feministas americanas que queriam insistir no caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. A palavra indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” e “diferença sexual.” (SCOTT, 1989, p. 3, grifo do autor)

O determinismo biológico em Scott, tal qual o destino social beauvoriano, operaria como incontestável, uma imposição aniquiladora das diferenças e desejos dos corpos e, conseqüentemente de suas identidades: “o gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado”³¹.

Para Scott, há uma fragmentação no processo de significação do gênero que normatizam categorias fixas para o sujeito feminino e o masculino, excluindo e marginalizando aqueles que se dispõem transitar por entre seus limites e fora deles. Tais fragmentos se interconectam e se distribuem através da história e da linguagem, com base no constructo social e na diferenciação

²⁹ SCOTT, 1989, p. 2

³⁰ LITRÉ, 1876 apud SCOTT, 1989, p. 2

³¹ SCOTT, 1989, p. 7

sexual, definidos pelas instituições de poder, pela simbologia cultural e por todas as esferas da religião, ciência, política e educação.

Como exemplo para justificar esse processo fragmentário que ocasiona a estabilidade das categorias de gênero, Scott utiliza o exemplo da revogação do divórcio na França durante a Revolução, em documento datado do ano de 1816:

Da mesma forma que a democracia política “permite ao povo, parte fraca da sociedade política, se rebelar contra o poder estabelecido”, da mesma forma o divórcio “verdadeira democracia doméstica”, permite à esposa, “parte mais fraca, se rebelar contra a autoridade do marido” [...] a fim de manter o Estado fora do alcance do povo, é necessário manter a família fora do alcance das esposas e das crianças. (SCOTT, 1989, p. 25)

Scott finaliza suas considerações sobre gênero sugerindo transformações efetivas dos fragmentos estruturais sobre os quais discorre através do conhecimento da própria história como alternativa para a desconstrução das categorias de gênero e consequente reconstrução das identidades, a fim de garantir “visibilidade”³² ao sujeito feminino “como participantes ativas de sua história”³³. A relação de dependência entre sexo e gênero é um exemplo de como a linguagem precede o ser e este se constitui através dela historicamente.

Ela (a linguagem), pressupõe e altera seu poder de ação sobre o real por meio de atos elocutivos que, repetidos, tornam-se práticas consolidadas, e finalmente, instituições. A estrutura assimétrica da linguagem, que identifica com o masculino o sujeito que representa e fala como universal, e que identifica o falante do sexo feminino como “particular” e “interessado”, absolutamente não é intrínseca a línguas particulares ou à linguagem ela mesma. (BUTLER, 2016, p. 202, grifo nosso)

Trata-se, pois, de compreender em que aspectos a linguagem – no que se refere aqui à definição de Saussure³⁴ - constrói discursos e significados no interior de uma estrutura social, em concordância com os objetivos deste projeto que trata de outro tipo de linguagem – a visual.

³² SCOTT, 1989, p. 29

³³ Ibidem

³⁴ “O linguista estruturalista Ferdinand de Saussure desenvolveu a teoria da linguagem como um sistema de diferenças sem nenhuma forma positiva. Não há conexão entre o signo (por exemplo a palavra “árvore”) e o seu referente (por exemplo, os organismos vivos que encontramos crescendo nos parques), mas um signo apenas ganha sentido a partir de sua posição no interior de um sistema de linguagem como um todo. Os significantes (por exemplo, “árvore”) estão diferencialmente ligados aos seus significados (isto é, a coisa que eles se referem). A linguagem, em outras palavras, é um sistema de diferença. Embora afastando-se de Saussure em muitos aspectos, pensadores pós-estruturalistas como Jacques Derrida desenvolvem essa compreensão da linguagem: para Derrida,

Os atos elocutivos citados por Butler se apresentam, igualmente através do poder institucional, que, não apenas controla e regula o discurso, como também produz o conteúdo de sua repressão, a fim de garantir sua estabilidade no corpo social. De fato, segundo Foucault: “os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que subsequentemente passam a representar”.³⁵

Outro exemplo destas ações, é mencionado por Beauvoir na filosofia quando a autora analisa as correntes opostas do conceitualismo e do racionalismo, a fim de traçar como se constroem as percepções sobre o sujeito feminino. Segundo Beauvoir, enquanto o conceitualismo fixou uma espécie de natureza imutável para o feminino através da concepção de feminilidade, o racionalismo, isentou-o completamente de uma definição determinando masculino e feminino como categorias equivalentes do humano. Embora a segunda pareça deter um caráter igualitário – sobretudo em relação a primeira que limita o feminino a uma categoria pré-determinada – Beauvoir alerta para o fato desta ignorar a realidade opressora experienciada pelo feminino³⁶. Mas quais são as práticas e estruturas sociais que instituem estas formulações previamente fixadas como a ideia de feminilidade ou uma teoria da igualdade de gêneros que oculte as reais condições de opressão do sujeito feminino?

No campo da filosofia, ainda segundo Butler, a história registra o masculino relacionado a psique, intelectualidade ou razão, totalmente dissociado da matéria do corpo, enquanto o feminino, é submetido aos desígnios da feminilidade é sexualizado e corporificado. Na tradição filosófica que se inicia em Platão e continua em Descartes, Husserl e Sartre, a distinção ontológica entre corpo e alma (consciência, mente) sustenta invariavelmente relações de subordinação e hierarquia políticas e psíquicas. A mente não só subjuga o corpo, mas nutre a fantasia de fugir completamente à corporificação. As associações culturais entre mente e masculinidade, por um lado, e corpo de feminilidade, por outro, são documentadas no campo da filosofia e do feminismo. Resulta que qualquer reprodução acrítica da distinção corpo/ mente deve ser repensada em termos de hierarquia de gênero que esta distinção tem convencionalmente produzido, mantido e racionalizado³⁷.

différance significa ao mesmo tempo diferença e diferimento, referindo-se ao modo como a significação é dependente do que está ausente. O significado é continuamente diferido, e é nesse sentido que a linguagem é um sistema aberto de signos, na medida em que o sentido nunca pode estar presente ou ser definitivamente definido.” (SALIH, 2015, p. 47)

³⁵ FOUCAULT, 1990 apud BUTLER, 2016, p. 18

³⁶ BEAUVOIR, 2016a, p. 11

³⁷ BUTLER, 2016, p. 35

Capítulo 2: Sobre o Estranho

2.1. O estranho inquietante em Freud

O termo estranho inicialmente pretendia se referir ao objeto desta pesquisa assumindo uma perspectiva morfológica, ou seja, cumprir sua função adjetiva de caracterizar o que se nomeia conferindo-lhe um estado ou uma aparência. A ideia de atribuir aos seres uma extensão que integra parte de sua constituição, pressupõe um sujeito que a recebe. Neste contexto, o estranho suscitaria, de acordo com a experiência individual do espectador, gradativa e intuitivamente, sensações pertencentes ao domínio do desconforto à repulsa. Porém aqui, este sujeito – o feminino – tornou-se simultaneamente verbo, afirmando a ação de estranhar os corpos.

Este estranho, carrega em si a dubiedade entre o familiar e o desconhecido, além de um caráter transitório para cada percepção e sentir. Esta conceitualização do estranho, foi descrita por Freud como *O Inquietante* em artigo publicado com este mesmo título. Trata-se de um estudo sobre os significados relativos ao conceito de estranho apresentado nesta pesquisa: aquele que de algum modo é apreendido pela percepção ou consciência por um traço de familiaridade, porém, se encontra distante de um reconhecimento imediato. Assim, Freud estabelece o estranho não apenas conectado a um estado de abjeção - mais ou menos intenso conforme a percepção individual – mas um núcleo comum para o desconforto e a repulsa – baseado na incerteza do que é reconhecível.

Antes, contudo, de adentrar a psicanálise freudiana, cabe descrever de que modo o estranho se aplica nesta pesquisa do ponto-de-vista da linguagem empregada nesta investigação. O processo de pesquisa apontou conceitos interdependentes no que concerne a definição de estranho. Tratam-se de desdobramentos da linguagem sintática, ou seja, as relações que estabelecem derivadas de uma base fundamental de significação para o estranho contida nos termos estranheza ou estranhamento e estranhar.

Como descrito anteriormente, o sujeito feminino, aparece neste estudo como ator e ação. Deste modo, referir-se neste contexto ao ato de estranhar, implica um sujeito agente, paciente e reflexivo, ou seja, que produz o estranho, recebe o estranho e estranha-se. De modo análogo, a estranheza ou estranhamento trata-se de uma substância pela qual o sujeito opera e é operado, como efeito da ação de estranhar. Por fim, o estranho aqui apresentado, acompanhado de artigo

intenciona a categoria de ente múltiplo capaz de apreender a natureza subliminar de suas percepções e linguagens.

Assim, O Estranho deste projeto parece compreender território similar ao da psicanálise freudiana em O Inquietante. No artigo, Freud inicia sua análise, circunscrevendo o conceito-chave a um lugar específico da teoria estética, “marginal, negligenciado pela literatura especializada na matéria”.³⁸ Isto porque, segundo o autor, ainda que a estética não trate exclusivamente de questões relacionadas ao belo e, contemple uma “teoria das qualidades do sentir”³⁹, ainda assim, ela opera em outra ordem, de “emoções atenuadas, inibidas quanto à meta, dependentes de muitos fatores concomitantes”⁴⁰ em oposição à psicanálise. Assim Freud justifica sua rara incursão pelo terreno da estética. Apesar do autor não definir a quais fatores do campo da estética se referia, a intersecção com a psicanálise é analisada sob uma abordagem incomum:

“O inquietante” é um desses domínios. Sem dúvida relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que equivale ao angustiante. É lícito esperarmos, no entanto, que exista um núcleo especial [de significado] que justifique o uso de um termo conceitual específico. Gostaríamos de saber que núcleo comum é esse, que talvez permita distinguir um “inquietante” no interior do que é angustiante. (FREUD, 2010, p. 329-330)

Em vista disso, pode-se afirmar que horror e angústia sejam os sentimentos suscitados pelo inquietante, porém, não apenas. Isto porque, estes sentimentos ou equivalentes, são passíveis de atuarem por si só sem conterem a percepção do inquietante. Freud o aproxima da ideia de impressão esclarecendo que ele próprio não possui afinidade com o conceito como experiência podendo esta ausência substituída por exemplificações através do outro: “Entretanto, dificuldades desse gênero também pesam em vários outros domínios da estética; assim, não precisamos abandonar a esperança de achar casos em que a característica em questão será reconhecida sem problemas pela maioria das pessoas”.⁴¹

Assim, se a maioria dos seres a vivencia, torna-se irrelevante detectar esta possibilidade em si. A partir desta constatação, Freud inicia uma pesquisa sobre os significados da palavra

³⁸ FREUD, 2010, p. 329

³⁹ Ibidem, p. 330

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Ibidem

*unheimlich*⁴², além de agrupar sob o denominador comum da experiência humana, todos os seres e circunstâncias relativos ao inquietante. As duas abordagens convergem para o mesmo resultado segundo Freud: “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”⁴³.

Primeiramente, Freud estabelece etimologicamente, a noção contrária de *unheimlich* contida no antônimo *heimlich*, traduzido por algo “doméstico, autóctone, familiar”. Deduz-se daí que o termo *unheimlich* compreenderia o desconhecido: “notamos facilmente que essa caracterização é incompleta, e procuramos ir além da equação inquietante = não familiar”⁴⁴. Entretanto, esta inversão semântica, segundo Freud, não encontrou nas traduções analisadas, o caráter assustador especificamente relacionado a ausência de familiaridade do inquietante.

Contudo, para o autor, precisamente quando os termos convergem, rompendo com a relação de oposição estabelecida previamente entre eles, que o elemento assustador se esclarece na noção de familiaridade do inquietante. É, portanto, retornando ao familiar que o não familiar se torna assustador ou, como descreve Freud: “Portanto *heimlich* é uma palavra que desenvolve seu significado na direção da ambiguidade, até finalmente coincidir com seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*”⁴⁵.

Este encontro que o termo *unheimlich* proporciona, gera um sentimento conflitante decorrente da dubiedade perceptiva, ou seja, um modo de percepção onde o reconhecimento não encontra o objeto apreendido. Nas muitas traduções investigadas por Freud uma esclarece a ideia de apreensão do familiar de modo inusual, provocando angústia. Trata-se da interpretação do significado de oculto atribuída ao termo *unheimlich*, originalmente observada em Schelling⁴⁶; não propriamente como algo situado distante do visível mas, inversamente, “*unheimlich* seria tudo que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu”⁴⁷. Ainda segundo Freud, além da definição de Schelling, outro significado foi atribuído ao inquietante por Jentsch⁴⁸, sob a concepção da incerteza intelectual como, por exemplo, a ambiguidade gerada pelo autômato como ser vivo ou um conflito de julgamento entre realidade e ficção.

Em continuidade a investigação linguística, Freud verifica na literatura e nos estudos de caso, a manifestações do inquietante. Curiosamente o autor se utiliza mais da primeira do que

⁴² O termo na versão original em alemão que dá título à obra de Freud é *unheimlich*. Por oposição semântica, *heimlich* se traduz por familiar.

⁴³ FREUD, 2010, p. 331

⁴⁴ Ibidem, p. 332

⁴⁵ Ibidem, p. 340

⁴⁶ Filósofo Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling

⁴⁷ FREUD, 2010, p. 338

⁴⁸ Ernst Jentsch introduziu em 1906 o termo inquietante na psiquiatria

da segunda, priorizando a ficção em detrimento da realidade. Entretanto, Freud discorre sobre o caráter ficcional na literatura como aquele baseado nas experiências reais. Assim sendo, na análise freudiana, ficção e ficcionalidade são termos distintos, onde o caráter fantástico da ficção também é passível de abrigar fragmentos do real.

Como exemplo do inquietante no contexto da ficcionalidade, Freud analisa a obra de E.T.A. Hoffmann⁴⁹ *O Homem de Areia*⁵⁰ uma narrativa que, segundo o autor, gira em torno da

⁴⁹ Escritor Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

⁵⁰ “Essa história fantástica tem início com as recordações de infância do estudante Nathaniel, que, apesar de sua felicidade presente, não consegue afastar as lembranças ligadas à morte misteriosa e terrível de seu amado pai. Em certas noites, a mãe costumava mandar cedo as crianças para o leito, com a advertência: “O Homem da Areia vem aí!”; e, realmente, a cada vez o garoto ouvia os passos pesados de uma visita, que ocupava seu pai naquela noite. Quando perguntada sobre o Homem da Areia, a mãe negou depois a sua existência, mas uma babá lhe deu informação mais concreta: “É um homem mau, que aparece quando as crianças não querem ir para a cama e joga punhados de areia nos olhos delas, e os olhos, eles pulam fora da cabeça, sangrando. Então ele os joga num saco e leva, na meia-lua, para alimentar os filhos, que esperam no ninho e têm bicos redondos como as corujas, e usam esses bicos para comer os olhos das crianças malcriadas”. Embora o pequeno Nathaniel tivesse idade e entendimento bastante para rejeitar esses horríveis atributos dados à figura do Homem da Areia, o medo que sentia dele firmou-se. Decidiu verificar que aparência tinha o Homem da Areia, e, numa noite em que novamente o aguardavam, escondeu-se no escritório do pai. Reconheceu então no visitante o advogado Coppelius, uma pessoa repugnante, da qual as crianças costumavam fugir, quando ocasionalmente era convidado para o almoço, e identificou esse Coppelius como o temido Homem da Areia. O autor já nos deixa em dúvida, no restante da cena, se estamos vendo o primeiro delírio do garoto possuído pelo medo ou um relato a ser tido como real no mundo da narrativa. O pai e o visitante se acham ocupados com um forno flamejante. O pequeno espião ouve Coppelius dizer: “Olhos aqui, olhos aqui!”, deixa escapar um grito e é agarrado por Coppelius, que quer pôr fragmentos de brasas em seus olhos, para jogá-los então no forno. O pai intercede pelos olhos do filho. A experiência termina com um profundo desmaio e uma prolongada doença. Quem decide por uma interpretação racionalista do Homem da Areia não deixará de reconhecer, nessa fantasia do garoto, a duradoura influência daquela história da babá. Em vez de grãos de areia são fragmentos de brasas que devem ser aplicados aos olhos da criança, a fim de fazê-los saltar. Por ocasião de outra visita do Homem da Areia, um ano depois, o pai morre, vitimado por uma explosão no escritório; o advogado Coppelius desaparece sem deixar pistas. Agora estudante, Nathaniel acredita reconhecer essa figura horrorosa de sua infância num ótico italiano ambulante, Giuseppe Coppola, que na cidade universitária em que vive lhe oferece barômetros e, após sua recusa, diz: “Barômetro não, barômetro não? Tem também olho bonito, olho bonito!”. O pavor do estudante é mitigado quando se verifica que os tais olhos oferecidos são apenas inofensivos óculos. Ele compra de Coppola binóculos de bolso, e com eles observa o apartamento do professor Spalanzani, do outro lado da rua, onde vê Olímpia, a bela, mas enigmaticamente silenciosa e imóvel filha do professor. Logo se apaixona por ela violentamente, e esquece a garota prosaica e sensata de quem está noivo. Mas Olímpia é um autômato, do qual Spalanzani fez as engrenagens e no qual Coppola — o Homem da Areia — inseriu os olhos. O estudante surge quando os dois mestres discutem por causa de sua obra; o ótico leva a boneca de madeira, sem olhos, e o mecânico, Spalanzani, pega no chão os olhos ensanguentados de Olímpia e os joga ao peito de Nathaniel, dizendo que Coppola os roubara deste. Nathaniel tem um novo acesso de loucura, e em seu delírio se unem a reminiscência da morte do pai e a impressão nova: “Opa! Opa! Círculo de fogo! Círculo de fogo! Rode, círculo de fogo! Alegre! Alegre! Opa, bonequinha de madeira, bonequinha bonita, rode!”. Com isso, lança-se sobre o professor, o “pai” de Olímpia, e tenta estrangulá-lo. Vindo de uma longa e severa doença, Nathaniel parece enfim curado. Pensa em desposar a noiva que reencontrou. Certo dia, os dois estão passando pela cidade, na praça do mercado, sobre a qual a alta torre da prefeitura lança sua enorme sombra. A garota propõe ao noivo subirem na torre, enquanto o seu irmão, que acompanha o casal, permanece embaixo. Lá em cima, a curiosa aparição de algo que se agita na rua chama a atenção de Clara. Nathaniel observa essa coisa pelos binóculos de Coppola, que estavam em seu bolso, é novamente tomado pela loucura e, dizendo as palavras: “Rode, bonequinha de madeira!”, tenta lançar das alturas a garota. Chamado por seus gritos, o irmão a salva e corre com ela para baixo. Lá em cima o possesso grita, correndo de um lado para o outro: “Rode, círculo de fogo!”, palavras cuja origem conhecemos. Entre as pessoas que se juntam embaixo sobressai o advogado Coppelius, que subitamente reapareceu. Podemos supor que a visão de sua presença é que fez irromper a loucura em Nathaniel. Alguns querem subir, para dominar o possesso, mas Coppelius ri: “Esperem um pouco, logo ele desce por si”. Nathaniel para de repente, nota Coppelius e, gritando agudamente: “Sim! Olho bonito! Olho bonito!”, joga-se por sobre o parapeito.

alternância entre a lucidez e o delírio vividos pelo personagem Nathaniel, cujos conflitos psíquicos decorrem da morte do pai. Nesta relação de ambiguidade do personagem, pode-se compreender o universo ficcional inserido na obra de ficção, habitado pelo caráter fantástico mas dotado de elementos reais. Desta dúvida, se produz o inquietante segundo Jentsch como confirma Freud:

Um dos mais seguros artificios para criar efeitos inquietantes ao contar uma história, escreve Jentsch, consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não ocupe o centro de sua atenção, para que ele não seja induzido a investigar a questão e esclarecê-la, pois assim desapareceria o peculiar efeito emocional, como foi dito. Em contos fantásticos E.T.A. Hoffmann valeu-se desta manobra psicológica repetidamente e com sucesso. (FREUD, 2010, p. 341)

Há ainda a ideia do “duplo”⁵¹ como outra significação para o inquietante. Nesta interpretação, Freud vale-se novamente da obra de Hoffmann, *O Elixir do Diabo*. Apesar de não descrever a narrativa – dada a complexidade da obra segundo o autor – o termo do inquietante é agora circulado no território do sobrenatural, da ordem da superstição, através da ideia de morte. Trata-se da “repetição do mesmo”⁵² que ocorreria por exemplo quando o conhecimento científico afasta crenças e ritos primitivos – na atualidade considerados fantásticos ou ficcionais – mas que ainda retornam em situações extremas como quando se está diante da possibilidade de morte e o medo e a dúvida se instalam. Considera-se aí o relativismo da temporalidade, onde se constrói o primitivo em vista de outras sociedades e períodos como é o caso da superstição no contexto de finitude.

Finalmente, nos casos de experiências extraídas da realidade para exemplificar o conceito do inquietante, Freud as divide em dois tipos: a realidade material e a realidade psíquica. A primeira, análoga à teoria da superstição, a crença do real é posta em dúvida e há um retorno de antigas convicções. Já a segunda, o retorno é desencadeado por uma memória reprimida. O autor não descarta, contudo, que tais memórias detenham componentes da primeira, fundindo desse modo, as realidades material e a psíquica. O inquietante em Freud trata daquilo que é oculto e assim deveria permanecer, mas retorna; seja por intermédio de uma

Enquanto ele jaz sobre o pavimento da rua, a cabeça esmagada, o Homem da Areia desaparece na multidão.” (FREUD, 2010, p. 342-345)

⁵¹ FREUD, 2010, p. 354

⁵² Ibidem

intencionalidade ficcional, seja impulsionado por realidades materiais ou psíquicas. É a proximidade de um familiar, conhecido, íntimo, próximo, porém outro. Ou o mesmo do outro.

2.2. O estranho no interior do abjeto

Aqui a significação do estranho na pesquisa é observada como componente relativo à concepção de abjeto ou repulsivo na arte. A ideia de repugnância ou abjeção como categoria de arte estaria, de acordo com Arthur Danto relaciona-se indiretamente à ruptura conceitual inaugurada por Marcel Duchamp no início do século XX.

Danto responde no artigo *Marcel Duchamp e o fim o gosto: uma defesa da arte contemporânea*, ao ensaio crítico de Jean Clair intitulado *Marcel Duchamp et la fin l'art* que atribui o fim da arte no século XX à influência duchampiana. Tal influência, na análise de Danto sobre Clair, refere-se à contribuição de Duchamp para o surgimento da “repulsa/ nojo”⁵³ como “nova categoria estética”⁵⁴ e o conseqüente fim do gosto na arte – e, neste sentido, o fim da própria arte – ocidental do século XX.

À afirmação de Clair acerca do gosto ter cedido lugar à repulsa na arte, Danto esclarece que, a concepção de gosto como norma, é instituída por uma “educação estética”⁵⁵, que produz no âmbito coletivo, aquilo que moralmente traduz o prazer como belo, não obedecendo portanto escolhas individuais.

Desse modo, o gosto, tanto na arte quanto na sociedade, atende padrões determinados por uma orientação moral de beleza. Assim, embora a questão do belo como categoria estética de definição se encontre superada na arte contemporânea, a ideia de beleza como juízo moral permanece culturalmente.

É bem verdade que o gosto, como conceito normativo, foi a categoria reguladora do século dezoito, quando a disciplina da Estética era dominante. O gosto *era* essencialmente conectado com o conceito do prazer, e o próprio prazer era entendido como uma sensação subordinada a graus de refinamento. Havia padrões do gosto e, com efeito, um *curriculum* de educação estética. O gosto não era meramente a preferência desta ou daquela pessoa diante das mesmas coisas, mas o que qualquer pessoa, indistintamente deveria preferir. (DANTO, 2000, p. 15)

Danto observa em a *Crítica do Juízo* de Kant, que a associação entre moral e juízo estético pode existir subjetivamente como gosto individual, porém, o belo só adquire legitimidade segundo padrões determinados e reconhecidos coletivamente.

⁵³ DANTO, 2000, p. 15

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ *Ibidem*

Esta estrutura normativa orientada pelo poder institucional, permanece quando se discute não apenas a feiúra mas os domínios do repulsivo na arte. Conforme a análise de Danto com base na filosofia kantiana, quando se produz o repulsivo na arte, não há diferenciação entre representação e realidade; a percepção não distingue uma da outra:

“O repulsivo, curiosamente, foi considerado por Kant como modalidade de feiúra refratário ao tipo de prazer que até mesmo as coisas menos aprazíveis como “fúrias, doenças e devastações de guerra” são capazes de suscitar quando representadas como belas por obra de arte”. (DANTO, 2000, p. 16)

Para Danto, Kant limita a discussão do belo na arte em torno do seu próprio eixo, talvez devido a inexistência de obras que tratassem do repulsivo como assunto. Inserido no contexto iluminista, Kant restringiu-se a conceituar a feiúra de forma relativa, como categoria de oposição ao prazer estético proporcionado pelo belo; excluindo assim outras possibilidades de questionamentos da feiúra a partir dela mesma.

Danto segue sua análise observando uma quase ausência de questionamento acerca do repulsivo na arte, de Kant a Jean Clair. Situa ainda a diferença entre repulsivo como conceito na arte moderna e como assunto do objeto artístico. Como conceito, a liberdade formal do modernismo e a ruptura com o academicismo poderiam causar estranhamento ou repulsa, mas os temas tradicionais permaneciam distantes do repulsivo.

Contudo, há, segundo Danto, alguns dissidentes que buscaram discutir a questão do repulsivo na arte além do belo. Como exemplos, o autor cita o sentido do repulsivo em Hegel, localizado na essência das coisas e contraditório à frivolidade humana e Nietzsche quando ressalta o caráter dionisíaco da arte, capaz de incitar comportamentos instintivos através do estado de embriaguez. E, ainda, a obra de Willem de Kooning no limite escatológico da exposição corporal onde as necessidades fisiológicas remetem ao infantil e ao primitivo.

De volta a Duchamp, Danto descreve que “materiais não convencionais”⁵⁶ até então, como os utilizados nos ready-mades, não necessariamente significavam “materiais abjetos”⁵⁷ dado que, para Duchamp, tratava-se não do fim do gosto através do repulsivo como sugeriu Jean Clair, mas da isenção do gosto, a neutralidade, a “anestesia”⁵⁸, uma arte por ela mesma e “sem um fim”⁵⁹, não definida pelo prazer estético – nem bela, nem feia – e, por consequência,

⁵⁶ DANTO, 2000, p. 21

⁵⁷ Ibidem

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹ Ibidem

não definida pelo juízo moral – boa ou ruim. Sem disfarces ou conteúdos subliminares. A “dissociação entre estética e arte”⁶⁰, a “deseuropeização da arte americana”⁶¹ a fim de “deslocar o gosto como critério na arte”⁶².

O urinol segundo o próprio Duchamp tinha a intenção de anestesia e neutralidade. De nada revelar. Assim, a intenção de Duchamp de emancipar a arte do belo como conceito normativo, reverberou em outras manifestações artísticas de caráter emancipatório, porém, não apenas através de materiais ou representações repulsivas como sugere Jean Clair, dado que para o crítico, o repulsivo possuía um significado amplo, definido por tudo aquilo que competia ao território do mau gosto.

Neste sentido, os artistas seguintes não herdaram de Duchamp o repulsivo, mas antes, a possibilidade de transgredir o convencional incluindo materiais repulsivos e /ou obras com esse tema. Danto discorda, portanto, de Jean Clair sobre a ideia de uma “epidemia” da arte abjeta como uma questão “central na arte contemporânea”⁶³.

Conclui que o conceito de abjeto é uma manifestação exterior a arte, não pertencente à sua história mas ao campo político no campo político, como emergência social: “o corpo é a evidência dos testemunhos da verdade contra o poder”⁶⁴.

Considerando a história do sofrimento humano tem sido o principal produto cultural do século XX, é assombroso o quão impassível, racional, distanciada e abstrata a arte do século XX realmente foi. E quão inocente foi o Dada em sua recusa artística de satisfazer a sensibilidade estética daqueles responsáveis pela primeira guerra mundial – ao dar-lhes balbucios em lugar de beleza, tolices em vez de sublimidade, ferindo a beleza como uma espécie de palhaçada punitiva. O que a arte abjeta [...] tem feito é se apoderar dos emblemas da degradação como um meio de protestar em nome da humanidade. (DANTO, 2000, p. 27)

⁶⁰ DANTO, 2000, p. 22

⁶¹ Ibidem

⁶² Ibidem

⁶³ Ibidem, p. 26

⁶⁴ FOSTER, 1999 apud DANTO, 2000, p. 27)

Capítulo 3: Sobre o Estranho Feminino

3.1. Mulheres Artistas

É lamentável que seja esse o caso, mas nenhum tipo de manipulação de evidência histórica e crítica vai alterar a situação nem acusações de distorções machistas sobre a história. Não existem mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso ou Matisse, ou mesmo nos tempos recentes, a Kooning ou Warhol [...] (BEAUVOIR, 2016a, p. 8)

Para Linda Nochlin, a ausência de mulheres na história da arte, conduz a uma questão mais significativa: pressupor as mulheres como desqualificadas para exercerem o papel de artistas. Segundo a autora, embora seja importante identificar exemplos de artistas mulheres negligenciadas pela história, reivindicando seu reconhecimento, é imprescindível não analisar essa situação de ausência do ponto-de-vista do esquecimento apenas, ou seja, é necessário compreender as circunstâncias em que as mulheres foram invisibilizadas da história da arte ao invés de simplesmente respondê-la diante de sua inexistência. Nochlin também aborda quais as possibilidades de existência de um caráter feminino ou feminista para toda obra de arte realizada por mulheres, observando os aspectos sociais que configuram experiências distintas de leitura na arte, de acordo com o gênero que a produz.

A existência de um estilo feminino distinto e reconhecível, diferente nas suas qualidades expressivas e baseado no caráter especial da situação e da experiência da mulher. Isso, acima de tudo, parece suficientemente razoável: em geral a experiência e a situação da mulher na sociedade – e logo, a da artista – é diferente da do homem. (NOCHLIN, 2016, p. 4-5)

Porém, o “estilo feminino”⁶⁵ não é um conceito definido na experiência do sujeito como descreve Nochlin mas uma teoria antes atribuída à concepção beauvoiriana de feminilidade, estendido ao campo das artes visuais: ao masculino é permitida a delicadeza por exemplo de um tema ou gestualidade como expressão de individualidade; ao feminino é condição subjetiva de uma existência limitada.

⁶⁵ NOCHLIN, 2016, p. 4

Seria Fragonard mais ou menos feminino que Vigée Le Brun? Ou não seria mais a questão de que todo o estilo rococó francês do século XVIII é feminino, se pensado a partir da escala binária masculino versus feminino? Se fragilidade, delicadeza e preciosidade devem ser tratados como marcadores de um estilo feminino, não há nada mais frágil e introvertido nas enormes telas de Helen Frankenthaler. Se mulheres se debruçaram sobre crianças e cenas de vida doméstica, também o fizeram Jan Steen, Chardin e os impressionistas Renoir e Monet, assim como Morisoot e Cassat. (NOCHLIN, 2016, p. 6-7)

As mulheres silenciadas na história da humanidade, encontram na arte um exemplo claro deste tipo de opressão. A ideia de um lugar correspondente àquele ocupado pelo masculino, não implica apenas uma reivindicação por reconhecimento, mas, especialmente, uma realidade feminina baseada na relação de alteridade com o masculino.

Nochlin sugere como pressuposto para as mulheres reivindicarem equidade, “disposição para olhar os fatos de sua condição cara a cara, sem vitimização ou alienação”⁶⁶. Porém, aí reside uma das armadilhas da opressão construída socialmente: distorcer exigências legítimas das mulheres reduzindo-as ao exagero ou despropósito, tornando-as assim um delírio e, transferindo para o feminino a responsabilidade desta opressão ainda que, neste caso, intencione combatê-la como conclui:

Desta maneira, a questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, não recai sobre a relativa benevolência ou a má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança, ou natureza desprezível de certas mulheres mas sim na natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõe sobre os seres humanos que as integram. (NOCHLIN, 2016, p. 10-11)

Virginia Woolf também questionou a ausência de mulheres na literatura sob a perspectiva social e biológica do feminino generificado pelo sexo em *Um Teto Todo Seu*. A autora investigou de modo se deu o aniquilamento das potencialidades femininas como o desenvolvimento intelectual e a criação artística diretamente relacionados à produção literária na sociedade patriarcal inglesa na virada do século XIX.

O sexo e sua natureza bem poderiam atrair médicos e biólogos; mas era surpreendente e de difícil explicação o fato de que o sexo – quer dizer a mulher – atrai também ensaístas desagradáveis, romancistas desonestos, rapazes com diploma de licenciatura em letras, homens sem diploma algum, homens sem qualificação aparente, salvo o fato de não serem mulheres. [...] Era um fenômeno extremamente estranho, e, aparentemente [...] um fenômeno restrito ao sexo masculino. (WOOLF, 1929, p. 35)

⁶⁶ NOCHLIN, 2016, p. 10-11

Woolf questiona esta circunstância propondo a reconstrução da trajetória de Shakespeare, porém, alterando uma variante apenas: o gênero. Ao propô-la, Woolf discute o fenômeno que atingia a situação feminina daquele período. Através de Judith, irmã fictícia do dramaturgo, Woolf cria um cenário de possibilidades reais: dotada das mesmas habilidades criativas, a personagem é oprimida intelectual e socialmente, sendo aprisionada às normas sociais e reduzida e aprisionada pela biologia cuja única função era a reprodutora. Após inúmeras tentativas de reverter sua condição, encontra na morte a solução definitiva:

Não teve oportunidade de aprender gramática e lógica, quanto menos ler Horácio e Virgílio. Pegava um livro de vez em quando, talvez algum do irmão e lia algumas páginas. Mas nessas ocasiões, os pais entravam e lhes diziam que fosse remendar as meias ou cuidar do guisado e que não andasse no mundo da lua com livros e papéis [...] Judith viu-se grávida de um cavalheiro e então – quem pode medir o fogo e a violência do coração do poeta quando capturado num corpo de mulher? – matou-se numa noite de inverno e está enterrada em alguma encruzilhada [...] (WOOLF, 1949, p. 61)

3.2. Processo Criativo

A escolha de subversão do corpo feminino normatizado através da linguagem do desenho e da pintura pretende discutir as práticas e instituições socioculturais que regulam estes corpos, os conflitos provocados pela percepção quando a aparência destes corpos expostos não corresponde aquela banalizada e quais as implicações e desdobramentos possíveis deste tipo de representação na arte contemporânea.

A necessidade de justificar a posição de autoria como incompatível à do objeto, do privilégio à opressão, exerceu desde o início uma preocupação acerca da legitimidade do lugar de fala. Este, encontra-se em um espaço de contradição, oprimido pelo gênero, e, opressor por não pertencer ao território do estranhamento do corpo.

Os modelos utilizados para a produção pictórica, de algum modo, priorizavam o conceito de estranho na apresentação dos corpos. Esta seleção, embora conduzisse a pesquisa como assunto principal, provocou questionamentos sobre a possibilidade de o objeto reforçar a discriminação, em desacordo com a proposta de problematizar os lugares de exclusão e invisibilidade destes corpos.

Optou-se por assumir a ideia inicial de representação destas construções, refazendo o percurso da diferença, ainda que a dubiedade do objeto conduzisse a interpretação para caminhos contrários à intenção.

A matéria pictórica e seus procedimentos técnicos e elementos conceituais se constroem num plano contínuo, anterior e paralelo à pesquisa, que certamente seguirá após sua conclusão. Ambos – investigação teórica e produção artística – podem ser apreendidos como interdependentes ainda que nem sempre simultâneos.

A dificuldade de realizar um estudo no formato acadêmico na área de Artes Visuais, sobretudo na linha de pesquisa processos e procedimentos artísticos, exige justificar conceitos e enumerar objetivos sem, contudo, perder a subjetividade que é própria da natureza do objeto artístico.

Traçar um panorama histórico do corpo feminino nas Artes Visuais, implicaria elaborar um recorte extenso e incontáveis vezes explorado. Ademais, não se adequaria às singularidades desta pesquisa, já que se trata de especificar o estranho no plano da percepção, utilizando o objeto artístico como meio discursivo.

Como processo criativo, as afinidades referentes à técnica e linguagem transcorrem através de um processo intuitivo complementar às reflexões conceituais e pesquisas bibliográficas. As dimensões das obras buscaram experimentar de que modo potencializavam

a crueza de um corpo exposto em questão sem subterfúgios. As cores azul e rosa inicialmente foram inseridas no fundo das figuras de alguns desenhos e pinturas pretendendo discutir as construções sociais a partir da diferenciação binária de gênero com base no sexo. Porém, na prática, o resultado apontou um caráter literal que parecia evidenciar a naturalização dos mitos biológicos através de práticas opressivamente reguladoras do feminino em relação ao masculino.

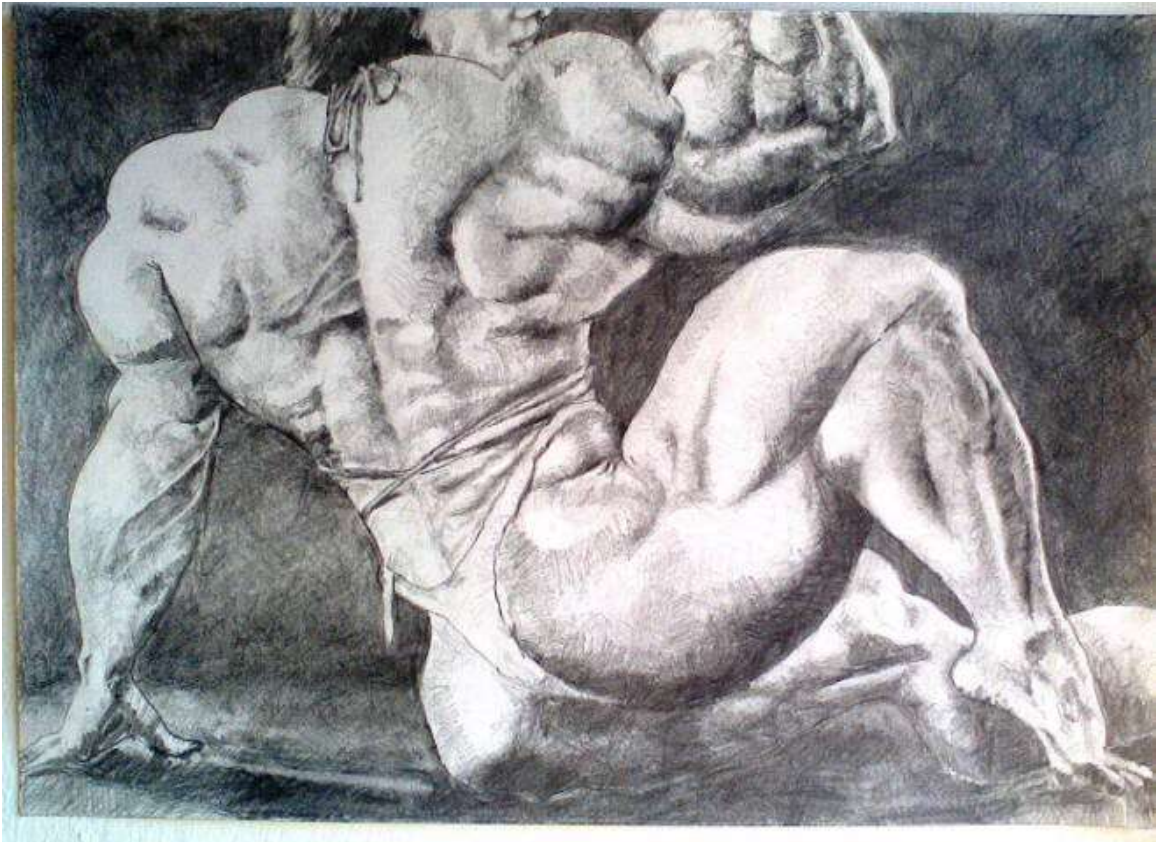
A ideia de “sangrar” as imagens omitindo parcialmente membros e, sobretudo, totalmente o rosto, onde reside parte fundamental da identidade – de certo modo menos dependente da sexualidade indissolúvel do corpo – tomando o suporte apenas pela exposição deste corpo distinto daqueles banalizados, intenciona um estranho imperativo diante do espectador submetido ao olhar.

Algumas influências artísticas compõem – direta ou indiretamente – a trajetória que resultou no projeto Estranho Feminino. Porém, relacioná-las trataria antes de questões exteriores à pesquisa do que propriamente ao assunto abordado. Dos elementos formais aos meios utilizados, das linguagens gestuais às afinidades temáticas, existe uma coerência discursiva que ainda necessita ser analisada e organizada não apenas com base no objeto artístico apresentado nesta pesquisa mas, sobretudo, no percurso criativo de um modo geral, como forma de pensar do artista. Porém, escolhe-se discorrer através da produção pictórica ao invés de justificá-la.

3.3. Obras



Alessandra Iório
Sem título
2014
grafite s/ papel
29 x 42 cm



Alessandra Iório
Sem título
2014
grafite s/ papel
42 x 29 cm



Alessandra Iório
Sem título
2014
grafite s/ papel
29 x 42 cm



Alessandra Íório
Sem título
2014
grafite s/ papel
42 x 29 cm



Alessandra Iório
Sem título
2015 *em andamento*
óleo s/ tela
40 x 20 cm



Alessandra Iório
Sem título
2015 *em andamento*
óleo s/ tela
40 x 20 cm



Alessandra Iório
Sem título
2015 *em andamento*
óleo s/ tela
40 x 20 cm



Alessandra Iório
Sem título
2015 *em andamento*
óleo s/ tela
40 x 20 cm



Alessandra Iório
Sem título
2015 *em andamento*
óleo s/ tela
40 x 20 cm



Alessandra Iório
Sem título
2014
carvão e acrílica s/ papelão
100 x 80 cm



Alessandra Iório
Sem título
2017
carvão e acrílica s/ papelão
100 x 70 cm



Alessandra Íorio
Sem título
2014
carvão e acrílica s/ papelão
100 x 80 cm



Alessandra Iório
Sem título
2014
carvão e acrílica s/ papelão
100 x 80 cm



Alessandra Iório
Sem título
2016 *em andamento*
carvões/ papelão
100 x 80 cm



Alessandra Iório
Sem título
2016 *em andamento*
carvão s/ papelão
100 x 80 cm



Alessandra Iório
Sem título
2016 *em andamento*
carvão s/ papelão
100 x 80 cm



Alessandra Iório
Sem título
2016 *em andamento*
carvão s/ papelão
100 x 80 cm



Alessandra Iório
Sem título
2015 *em andamento*
carvão e acrílica s/ papelão
100 x 80 cm



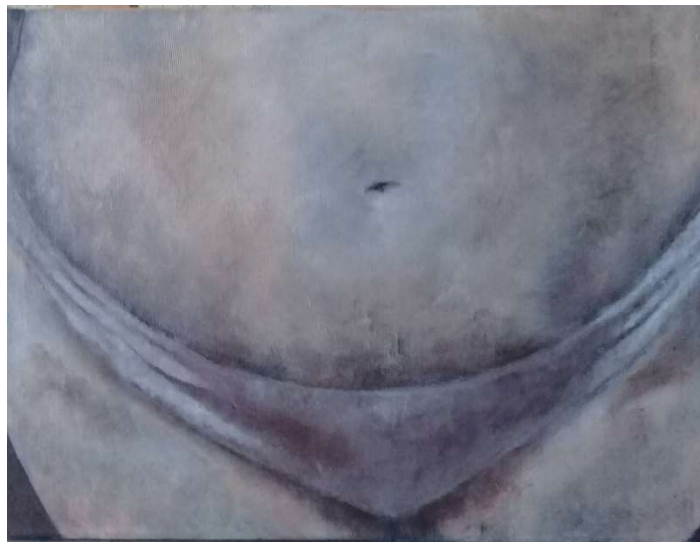
Alessandra Iório
Sem título
2015
acrílica s/ tela
30 x 40 cm



Alessandra Iório
Sem título
2015
acrílica s/ tela
30 x 40 cm



Alessandra Iório
Sem título
2015
acrílica s/ tela
30 x 40 cm



Alessandra Iório
Sem título
2015
acrílica s/ tela
30 x 40 cm



Alessandra Iório
Sem título
2017 *em andamento*
óleo s/ tela
50 x 40 cm



Alessandra Iório
Sem título
2017 *em andamento*
óleo s/ tela
50 x 40 cm



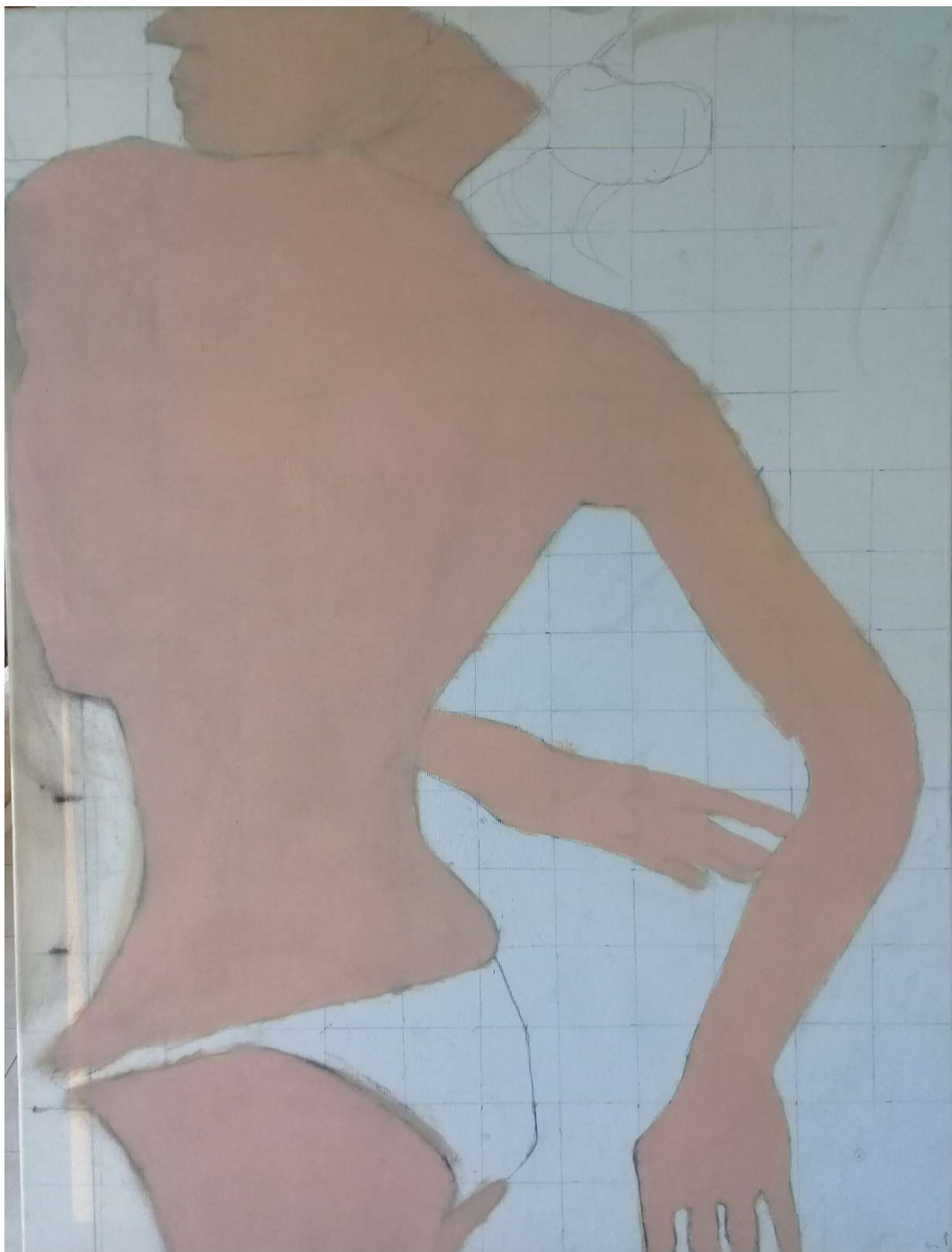
Alessandra Iório
Sem título
2017 *em andamento*
óleo s/ tela
50 x 40 cm



Alessandra Iório
Sem título
2017 *em andamento*
óleo s/ tela
50 x 40 cm



Alessandra Iório
Sem título
2017
óleo s/ tela
80 x 60 cm



Alessandra Iório
Sem título
2017 *em andamento*
óleo s/ tela
80 x 60 cm

Considerações Finais

Há muito que as mulheres são as esquecidas, as sem-voz da História. O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa primeiramente sobre o corpo, assimilado à função anônima e impessoal de reprodução. O corpo feminino, no entanto, é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; imagens de toda a natureza – quadros, esculturas, cartazes – que povoam as nossas cidades. Mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. (PERROT, 1994, p. 13)

Pessoalmente, não há como passar imune a uma pesquisa dessa natureza ocupando o feminino. Não há esconderijo. Os saberes desmoronam. A opressão ganha nome. Habita-se lugares de contradição.

Desenvolver uma produção sobre o tema, permitiu observar mais atentamente lacunas: do corpo para fora, de fora para o corpo, do corpo em si. Percepções.

Algumas dúvidas encontraram respostas. Outras permanecerão: são parte deste processo e constituintes da produção pictórica. Solucioná-las definitivamente esgotaria as possibilidades de apreensão do objeto artístico e encerraria o sujeito desta dissertação nas categorizações que pretendeu questionar.

Referências bibliográficas

- ARRUDA, Lina Alves. **Revisões feministas das histórias da arte:** contribuições de Linda Nochlin e Griselda Pollock. In: Encontro de História da Arte – Unicamp, 7. 2011, Campinas. **Os caminhos da História da Arte desde Giorgio Vasari: Consolidação e desenvolvimento da disciplina.** Campinas: IFCH/Unicamp Publicações, 2011. p. 250-255. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Lina%20Alves%20Arruda.pdf>>. Acesso em: 16 set. 2016.
- BAUDRILLARD, Jean. **De um fragmento ao outro.** São Paulo: Zouk, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo:** fatos e mitos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.
- _____. **O Segundo Sexo:** a experiência vivida. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.
- BOIS, Yve-Alain. **A Pintura como modelo.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUTLER, Judith. **Bodies That Matter.** Nova Iorque: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão de identidade. (1990) Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DANTO, Arthur. **Marcel Duchamp e o fim do gosto:** uma defesa da arte contemporânea. 2000.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Org). **História das Mulheres no Ocidente:** o século XX. São Paulo: Ebradil, 1991. 5v.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** 25. ed. São Paulo: Perspectiva: 2014.
- _____. **História da beleza.** Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura:** dois meios diferentes?. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos.** 2. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. 5v.
- FROTA, Maria Helena de Paula. Igualdade/ diferença: o paradoxo da cidadania feminina segundo Joan Scott. **O público e o privado**, Ceará, n. 19, p 43-57, janeiro/junho. 2012.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão:** um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 8. ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

LAQUEUR, Thomas Walter. **Inventando o Sexo: corpo e gênero, dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

MALPAS, James. **Realismo**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MANICA, Daniela Tonelli. A mulher no corpo: um re-encontro com Emily Martin. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 27, julho/dezembro. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010483332006000200019&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em 16 set. 2016.

MATOS, Maria Izilda; SOIHET, Rachel (Org). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Unesp, 2003.

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

PIERUCCI, Antônio Flávio. **Ciladas da diferença**. São Paulo: 34, 1999.

PLATÃO. **República**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SCOTT, Joan Wallach. O enigma da igualdade. **Revista Estudos Feministas**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 11-30, janeiro/abril. 2005.

_____. Gênero, uma categoria útil para análise histórica. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 5-22, julho/dezembro. 1990.

TRIZOLI, Talita. Teorias, estratégias e lugares do discurso feminista na arte brasileira dos anos 60 e 70. In: Encontro de História da Arte – Unicamp, 7. 2011, Campinas. **Os caminhos da História da Arte desde Giorgio Vasari: Consolidação e desenvolvimento da disciplina**. Campinas: IFCH/Unicamp Publicações, 2011. p. 485-496. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Talita%20Trizoli.pdf>>. Acesso em 16.set.2016.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, s.d.