

VIII Simpósio Nacional de História Cultural  
**MEMÓRIA INDIVIDUAL, MEMÓRIA COLETIVA E HISTÓRIA  
CULTURAL**

Universidade Federal do Tocantins - UFT

Araguaína - TO

14 a 18 de Novembro de 2016

**CARTOGRAFIAS DO FEMININO: O PROTAGONISMO DO CORPO  
FEMININO – UM TERMO EM PROCESSO – COMO PRÁTICA  
DISCURSIVA CONTÍNUA. LIBERTAÇÃO E SUBVERSÃO DA  
IDENTIDADE NO CORPO ABJETO**

Dângela Nunes Abiorana\*

Depois que Judith Butler em sua obra “Problema de gênero – Feminismo e subversão da identidade” em 2003, nos libertou da obrigação e armadilha de limitar o termo gênero, ou o feminino, em um conceito único, sinto-me tranquila em tratar de várias outras questões sobre o corpo feminino, neste texto. Principalmente depois de ter investigado durante o mestrado o corpo como obra de arte, sendo este, o corpo, caracterizado como masculino, sim, também já repeti a ideia universalizante: se é corpo, como referência, é obviamente um corpo masculino. Ignorando em minha pesquisa, por dois longos anos, a possibilidade de existir um corpo que não fosse o Falus. Seria uma própria tentativa de negação do meu corpo, ao qual fui “educada” a negar? Ou teria sido o caminho mais aceitável para uma pesquisa sobre o corpo? Acreditando na afirmativa às duas questões, parti em busca da investigação sobre este, negado por mim, feminino.

Inicialmente me deparei com a verdade (no caso, a versão que prevaleceu) do conceito totalizante de que o corpo, em sua completude, naturalmente é masculino, soa

---

\* Dângela Nunes Abiorana é feminista; pesquisadora de gênero, corpo, performance e arte; professora da SEEDF; Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela UPM; Especialista em Arte e Tecnologia pela UnB.

até redundante “corpo masculino”, ora, aprendemos desde cedo que o corpo é masculino, é o homem, e é do homem<sup>1</sup> em pertencimento e usufruto. É fácil em várias áreas encontrar expressões para definir a universalização humana, no ser masculino. De modo que a pergunta é: E quem não é o homem, o que se torna? Assim, o que é de fato o corpo feminino? Ainda numa discussão conceitualmente biológica determinante e também no conceito socialmente e culturalmente estabelecido, sem ainda adentrar no campo do desejo sexual.

Como já dito anteriormente não pretendo limitar nem definir o feminino em conceito único, mas refletir sobre suas várias definições, e nesse contexto trata-se do corpo que não é o masculino, e sim o corpo incompleto, desde a igreja e o Graal<sup>2</sup> quanto a ciência e a genética tratam assim o corpo feminino<sup>3</sup>, conceitos produzidos dentro do campo da heterossexualização naturalizada dos corpos, da busca da justificativa da feminilidade original.

Desse modo o corpo feminino vem sendo tratado como aquele que se justifica no outro (no masculino), justifica sua existência na função sexual de saciar ou reprodutiva de conceber o filho, que é do outro - homem . Ainda resta-lhe o dever de trabalhar em cuidar, zelar, alimentar a prole e também ao homem, é um bem que serve para agregar bens ao homem, ora, esta é a base econômica das culturas patrilineares. Mas a quem pertence esse corpo? Ao homem, oras, é fácil compreender esta ideia com o sistema econômico falocêntrico ao qual estamos inseridos, nessa lógica de dominação ao qual estamos submetidas em subserviência, posse e domínio. É exatamente assim que funciona a economia metafísica do falocentrismo. Assim, se o corpo feminino pertence ao homem, quem determina suas regras, normas e conduta? É redundante, porém necessário repetir...

<sup>1</sup> Aqui não desenvolvo sobre o conceito Lacaniano de ter e ser o falo, pelas poucas páginas que me propus neste artigo, porém é algo a ser discutido em textos futuros.

<sup>2</sup> Refiro-me ao Santo Graal que é a designação do cálice que foi utilizado por Jesus Cristo na Última ceia. Ouso atribuí-lo a simbologia do “ide e procriai”, ao útero em si, ao ventre virgem e sagrado de Maria que fora usado para receber o filho de Deus, lembrando também que na literatura das suas simbologias, a mais pertinente aqui é a história por Dan Brown no livro “O Código da Vinci”, no qual faz referência ao Santo Graal como a representação metafórica de Maria Madalena, de que ela seria portadora da linhagem sagrada de Jesus Cristo. Além dos romances dos séculos XII e XIII “Le Conte du Graal”, do poeta francês Chrétien Troyes e “Roman de L'Estoire du Graal”, de Robert de Boron. Ambos narram a busca pelo vaso sagrado.

<sup>3</sup> Aponto aqui pesquisas em que a própria feminilidade é desqualificada e como objeto de estudo, assim como a hipótese do “gene mestre” de David Page rebatidas na pesquisa Feminilidade Ativa de Eva Eicher e Linda L.Washburn que buscam esclarecer que tais pesquisas objetivam apontar um fator determinante do feminino, antes mesmo da existência de fatores sociais e culturais.

O homem! E ele o faz com todos os direitos ao qual ele mesmo se incumbiu de atribuir, ora justificado no Deus, que o homem mesmo criou a sua semelhança, ora justificado em leis (também criadas por ele) baseadas em formas jurídicas de poder que o favorece diretamente e se retro alimenta. E o faz de maneira a parecer tão certa, natural e sistemática, como eficaz sistema de dominação, que convence até os seres que de fato deveriam reivindicar esses corpos, a manutenção de tais comportamentos.

Judith Butler deixa claro em sua obra como as instituições operam em relação ao corpo na definição de gênero dentro desses sistemas e como a esses corpos é atribuído estilo, afirma a autora:

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. (BUTLER, 2003, p. 69.)

Ao nos voltarmos para a ideia inicial do significado estilo, aqui empregada, e a sua taxionomia, podemos nos remeter ao instrumento denominado “estilo”, um ponteiro com que os antigos escreviam sobre tabuinhas enceradas, de modo que ao ser por várias vezes utilizado pelo mesmo escriba acabava tomando a anatomia do desgaste das tabuinhas orientado pelos movimentos de quem o conduzia, neste movimento, o desgaste provocado no suporte também gerava um desgaste na própria peça, onde o estilo modifica seu suporte e ao mesmo tempo é modificado também, é impresso no instrumento a memória do desgaste que provoca na tábua. Assim, o ponteiro carrega em seu corpo o registro que adquiriu desgastando outra peça, em função da mão que o conduzia. Nessa ilustração penso sobre as marcas que o corpo feminino traz em si, mas principalmente, sob a mão de quem tais marcas foram forjadas? Respondendo, Butler afirma que por uma estrutura reguladora, no caso gerida por uma série de sistemas de dominação, que operam nos contextos aqui tratados.

E dessa maneira sigo refletindo sobre como esses sistemas estão sendo vividos e reverberados nas artes, no campo do sensível, mais especificamente nas performances, em que as artistas usam de seus corpos para expressar-se esteticamente. Para iniciar esta análise busquei uma bibliografia que tratasse do corpo em performances, pensando inicialmente em meu próprio percurso criativo, que inicialmente se baseava na pesquisa e acompanhamento conceitual de fazeres artísticos como performances, instalações artísticas e experimentos que envolvessem o corpo humano em movimento, na ambiência

digital e fora dela. Contudo esta participação foi se ampliando até a criação, a produção (ou pré-produção) de material visual, fotografia, vídeos, para serem base de criações posteriores, onde tal material pode ser ressignificado esteticamente e fazer parte de composições alteradas por interferência de ondas sonoras, em tempo real. Ou seja, literalmente um mapeamento do corpo, pensando em uma obra específica, no meu caso fora os poemas sobre o amor de Alckmar dos Santos, em seu livro: Arquivo de quase sonetos e alguns amores, pela editora FGV. Neste trabalho busquei ser fotografada e mapeada para que logo estas imagens fossem ressignificadas na ambiência digital, no caso pelo artista Wilton Azevedo<sup>4</sup>. De modo que ao buscar nessa práxis meios de captar, mapear e criar (recriar) o próprio corpo. Como já havia sido feito por várias artistas antes de mim e cujo processo de criação eu havia acompanhado, como o de Rita Varlesi, artista performática que fez parte de vários trabalhos com Wilton Azevedo, como o Atame – A angústia do precário.

Surpreendentemente me deparei com uma bibliografia bárbara sobre o assunto, mas que ao mesmo tempo me parecia extremamente distante conceitualmente. Ao ler o estudo de Henri-Pierre Jeudy intitulado “O corpo como objeto de arte” me surpreendi com a teoria brilhante sobre o corpo em repouso e o movimento, o corpo exibido, e principalmente a escolha de tornar o próprio corpo como objeto de arte. Contudo no tocante ao feminino, em específico, algo realmente me pareceu distante do que eu já vivi e acompanhei, sobre a escolha da “utilização” do corpo feminino como objeto de arte tal autor afirma:

Este comportamento masculino é bem conhecido. O corpo da mulher é posto em cena em função das fantasias do homem, que tenta, assim, realizar seus desejos. Uma semelhante construção cênica pode logo dar sinais de esgotamento, por falta de imaginação, e o corpo feminino não é mais ele próprio, senão o objeto de estereótipo de excitação do desejo. (JEUDY, 2002, p.14.)

Me pus a lembrar sobre todo o processo ao qual havia me dedicado, e acompanhado outras performers em seus trajetos, e tal trecho me pareceu extremamente dissonante de tudo que a práxis havia me ensinado. Quero dizer, o trabalho que eu desenvolvia e outros que vira ser desenvolvido passava pelo viés de protagonismo, assim, a pessoa de modo elaborado, mapeava seu próprio corpo pensando esteticamente uma

---

<sup>4</sup> Que em decorrência de seu falecimento neste mesmo ano, tal trabalho não foi concluído.

obra e entregava esse material aos cuidados de outro artista, que o finaliza. Como pode esta percepção, que chega ao utilitarismo, apropriar-se assim de um fazer artístico e narrar algo que, sem dúvida, beira a misoginia? É quase que um camponês, caminhando por um campo de flores expostas, e “escolhe” ao aleatório uma qualquer e a “utiliza” para realizar uma performance, ao seu léu desejo, seguindo seus impulsos sexuais, ao descrever tal cena não estamos falando de arte, não do modo como contemporaneamente a concebemos, seria uma descrição de qualquer outra coisa em que o sujeito da performance é “posto” em função de um outro. A possibilidade de protagonismo, de mínima intencionalidade, pensamento, reflexão fora desconsiderada.

Diante de tal afirmação e em tempos turbulentos onde as divergências parecem soar como ameaça, tempos em que estupro coletivo são debatidos em redes sociais como algo, que em alguma possibilidade seja aceitável. Onde o debate sobre gênero é tão necessário e ao mesmo tempo inaceitável por partes da sociedade. Notei a urgência em pesquisar outras performers, que lançam mão do discurso protagonista para tratar esteticamente tais contextos dentro da temática do feminino, principalmente das que optaram por objetificar seus corpos para a práxis artística.

Seguindo tal preceito me deparei com uma vasta gama de performers que assim o fazem, sendo que a que eu trouxe para discutir aqui tais questões é Indianara Sophia Siqueira, que busca objetificar seu corpo político em objeto artístico, um corpo abjeto, que foge à dualidade heterocêntrica (masculino e feminino), sendo uma mulher trans<sup>5</sup>, ativista e militante realizou pela primeira vez a performance que desencadeou a manifestação “Meu peito, minha bandeira, meu direito” na primeira<sup>6</sup> Marcha das Vadias, em 4 de junho de 2011, no Rio de Janeiro. Na manhã em que a Marcha aconteceu como de costume, na Marcha em específico e para efeito de protesto, as militantes estavam usando roupas socialmente ditas como ousadas, ou impróprias para “moças decentes” sendo caracterizadas como “roupas de vadias”, para apoiar o movimento Indianara se propôs a sair a frente sem a parte de cima da roupa, com os seios a mostra, exercendo seu

<sup>5</sup> O termo trans refere-se a travessia, deslocamento, exatamente o deslocamento dessa dualidade de heterossexualidade compulsória que os sistemas de privilégio estabelecem.

<sup>6</sup> Refiro-me aqui a primeira Marcha das Vadias realizada no Rio de Janeiro. Porém a primeira Marcha das Vadias da história aconteceu em Toronto, em janeiro de 2011, nesta época ocorreram diversos casos de abuso sexual em mulheres na [Universidade de Toronto](#). O policial Michael Sanguinetti fez uma observação para que "as mulheres evitassem se vestir como vadias (*sluts*, no inglês original), para não serem vítimas". O primeiro protesto levou 3 mil pessoas às ruas de Toronto. No Brasil aconteceu em várias cidades no mesmo ano, e repete-se em algumas cidades anualmente desde então.

direito civil como homem (em sua documentação ainda consta o nome masculino), porém o busto exposto revelava sua feminilidade, seios femininos expostos em plena rua pública, no meio da manhã. Tal protesto gerou nada menos do que sua prisão.

Seguindo presa, fora levada ao JECrim (Juizado Especial criminal) para que a justiça determinasse o destino daquele corpo, lá Indianara colocou o sistema jurídico e as leis sociais em questão, pois caberiam apenas dois caminhos, determinar sua prisão por ultraje público ao pudor<sup>7</sup>, assumindo sua condição feminina trans ou inocentá-la, assumindo seu direito como homem, expressando assim a desigualdade dos direitos entre os gêneros.



SIQUEIRA, Indianara Sophia, na Marcha das Vadias, em “Meu peito, minha bandeira, meu direito”, em 4 de junho de 2011, Rio de Janeiro.

Surpreendentemente nesta ocasião a juíza incumbida determinou arquivar o caso sem julgamento. Assim Indianara foi solta, porém repetiu tal performance por mais 7 (sete) ocasiões, onde foi levada presa num total de oito vezes, contudo, nunca foi enquadrada em nenhuma das vezes a responder pelo crime de ultraje público ao pudor, a justiça se declarou incapaz de enquadrá-la nesse artigo em específico.

<sup>7</sup> Como consta no Código penal Brasileiro no capítulo VI, onde refere-se ao **Ato obsceno** o Art. 233 determina que praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público: pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, ou multa.

O caminho trilhado pela reflexão no campo artístico estético que Indianara buscou levar-nos mostrou que tais instituições como o aparato jurídico, estão sim em função de um sistema de privilégios a um grupo específico de pessoas, no caso de homens, e que subverte-los, questioná-los, é uma luta ainda a ser travada. No caso em si, essa mulher trans decidiu buscar outro caminho, decidiu que irá lutar em outra frente, no caso, seu corpo político a levará ao lugar de voz perante a representação política, lançou-se candidata a vereadora pelo Rio de Janeiro. Em sua campanha voltou a fazer de seu corpo objeto de arte, pintando-o por diversas vezes com seu nome e número de campanha, realizando em conjunto com outras pessoas vários atos performáticos que ocorreram no Rio de Janeiro, durante toda a campanha.

Indianara ao pintar seu próprio corpo e ao convidar o público a pintar-se também com sua legenda e slogan, convida ao toque e reconhecimento do próprio corpo como lugar político e artístico, e sai em ocupação de espaços públicos levando os demais a se questionar do por que tal ser não fora mais presa, expondo a intencionalidade das instituições jurídicas em omitir sua real e obscura vertente misógina.

Então ao pesquisar a militância e luta de Indianara Sophia Siqueira, sobrevivente de estupro coletivo, inicialmente prostituída, onde conseguiu trilhar uma campanha política que alçou o cargo de vereadora, pelo estado do Rio de Janeiro com o Slogan “Indianara Siqueira – uma puta vereadora” me trouxe a reflexão sobre minha própria condição feminina, sobre os direitos nitidamente desiguais aos quais sou submetida cotidianamente, além de proporcionar a visibilidade das mulheres trans, que sofrem absurdamente neste não lugar onde são expostas (ou invisibilizadas). E chega a ser incomum que neste contexto as categorias minorizadas e excluídas deste sistema econômico falocêntricos busquem um viés estético para reivindicar seus lugares de fala, protagonismos, e suas lutas pelos direitos básicos e igualdade entre as pessoas. Sendo as Artes um campo também excludente, e mesmo assim pessoas como Indianara conseguem levar tais questões a reflexão geral, pois não se trata de questões específicas ao universo trans, ou ao universo feminino, mas sim aos direitos e leis ditas universalizantes, que deveriam contemplar o bem dos seres e não excluírem grupos específicos em função de privilegiar um outro grupo.

Tendo já realizado por 8 (oito) vezes a performance onde questiona sua condição abjeta, de não lugar, por ainda ter em sua documentação seu registro como homem, mas já ter se declarado mulher, Indianara denuncia através da prática artística performática o

que já vive a muito tempo, a subtração de seus direitos, e de várias outras trans e cisgêneres, o fato de não vivermos sob os mesmos benefícios.

E mesmo em outro caminho, que foi então inserir-se no seio da questão, quando Indianara lança-se como candidata a vereadora, sempre no viés protagonista, onde as questões dos corpos abjetos, ainda propôs a reflexão através do sensível, tornando seu corpo novamente objeto no contexto artístico.

Assim, ao voltar o olhar a proposta deste VIII Simpósio Nacional de História Cultural – Memória Individual, Memória Coletiva e História Cultural, fica muito explícita na alegoria aqui citada do instrumento denominado “estilo”, que era utilizado para criar marcas nas tábuas, mas que também tinha em seu próprio corpo marcas empregadas pelos movimentos causados pela mão que o conduzia, como nós enquanto protagonistas de nossas histórias individuais, temos o poder de transformar nossa memória individual e reescrever nossa memória coletiva, e como explicitado pela sua arte Indianara Sophia nos mostrou que não conseguiremos fazer isso sem conhecer a mão que nos conduz, e sem assumirmos o lugar de protagonismo desses movimentos que nos conduzem.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Priscila. **Tudo que é sólido derrete: da estética da forma à estética do Fluxo**. In: ARANTES, Priscila & SANTAELLA, Lúcia (Org.) Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir. São Paulo: Educ, 2008.

ARAÚJO, R. O solo histórico da noção de *téchne* e a reflexão de Platão na República. **HTIINOS - Téchne** nº 4. São Paulo: EDUC, 1998.

AZEVEDO, Wilton. **Interpoesia O Início da Escritura Expandida**. Tese de pós-doutorado. Université Paris 8. Laboratoire de Paragraphe Sorbonne. Tutoria: Phillippe Bootz. Paris, 2009.

\_\_\_\_\_. **Ambiência da escritura expandida**. *Revista Desenredo*. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo. Vol. 6, nº 1. Passo Fundo. Editora Universitária. 2010.

\_\_\_\_\_. Entrevista. à revista **Mafuá: Revista de Literatura em Meio Digital**. Ano 10, número 17, Florianópolis: 2011.

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque: Ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: Fatos e mitos**. Vol I. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.



\_\_\_\_\_. **O segundo sexto: A experiência vivida.** Vol II. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

\_\_\_\_\_. **A força das coisas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte:** uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006..

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

COUCHOT, Edmond. **A arte pode ser ainda um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real.** In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias.** São Paulo: UNESP, 1997.

\_\_\_\_\_. **La technologie dans l'art.** De la photographie à la réalité virtuelle. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2003.

\_\_\_\_\_. e HILAIRE, Norbert. **L'art numérique: Comment la technologie vient au monde de l'art.** Paris: Éditions Flammarion, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia.**

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

\_\_\_\_\_. **A ironia da comunicação.** Porto Alegre: Sulinas, 2001.

KANT, Immanuel. **Críticas da Faculdade de Julgar.** São Paulo: Ícone, 2009

TIBURI, Marcia. **Branca de Neve ou corpo, lar e campo de concentração.** In: TIBURI, Marcia e VALLE, Bárbara (Org). **Mulheres, filosofia ou coisas do gênero.** Santa Cruz do Sul, EDUNISC, 2008.

TOBIAS, José Antônio. **História das ideias estéticas no Brasil.** São Paulo: Editora Grijalbo, 1967. .

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina.** São Paulo: Intermeios, 2015.