



Joana Bueno Lacerda Moura

CORPO

Uma Costura Estética

Dissertação apresentada a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto como parte do requisito para obtenção do título de mestre em Artes Plásticas.

Mestrado em Artes Plásticas -
Especialização Intermédia

Orientação: Doutor Tales Frey

Co-orientação: Doutora Cristina Mateus

Porto

2019

Para Olivia Bueno Toledo
Dulce Machado Bueno
José Inácio Lacerda Moura
Sálua Bueno e a todas as Deusas
que conspiram a favor da boa paciência
do bom humor e da divina ironia

*“Dentro e fora: todo o ser vivo está aberto à possibilidade de mudança.
O seu espaço interior é um espaço afetivo.”*

Lygia Clark

Resumo

As intervenções sociais que afetam o corpo das mulheres vêm crescendo historicamente, moldando os modelos estéticos da época. Coloca-se em discussão o papel e o lugar da arte nesse contexto, no qual o corpo político atravessado por outros recortes poéticos reconfigura as linhas do corpo. Esse questionamento trata daquilo que se busca quando se altera a linha do corpo ou a casca da pele. Pensando num “belo” em diferentes tempos e numa abordagem ao feminino e suas costuras, trata do sentido mais lato da palavra e em como se dão as possíveis relações com o corpo. A beleza na realidade determina o comportamento, ao invés da aparência? Tais questões tornam-se visíveis no trabalho de costura aliado à performance de algumas artistas que tem o corpo como instrumento central em seus trabalhos. O Corpo como objeto de corte e/ou sutura aparece para questionar padrões impostos na pele da artista Gina Pane, em *Azione Sentimentale* de 1973, na de Leticia Parente na obra, *Marca Registrada* de 1975, na de Orlan na sua série de performances cirúrgicas, realizadas entre 1990 e 1993, nomeadas de arte carnal, nos trabalhos de *body art* de Priscilla Davanzo: *Pour être une seductrice* e *Pour être une femme* de 2005 e 2006, a performance *Laços* de 2010 da brasileira Priscila Rezende e entrar por fim nas minhas próprias obras com próteses de silicone.

Palavras Chaves | costura | corpo | estética | performance | arte política

Abstract

The social interventions that affect the woman's body have been growing historically, shaping the aesthetic models of the time. The role and place of art in this context is debated, in which the political body traversed by other poetic cutouts reconfigures the lines of the body. This questioning deals with what one seeks when one changes the body line or the skin bark. Thinking about a "beautiful" in different times and an approach to the feminine and its seams, it deals with the broader meaning of the word and how the possible relations with the body are given. Does beauty actually determine behavior, rather than appearance? Such questions become visible in sewing work coupled with the performance of some artists who have the body as a central instrument in their work. The Body as an object of cut and / or suture appears to question the patterns imposed on the skin of the artist Gina Pane, in *Azione Sentimentale* from 1973, Leticia Parente in the work *Marca Registrada* from 1975, Orlan in her surgical performances series between 1990 and 1993, named "carnal art", Priscilla Davanzo in her body art works: "Pour être une séductrice" and "Pour être une femme" from 2005 and 2006, Priscila Rezende in her performance from 2010 and finally to analyze my own works with silicone prosthesis.

Key words | sewing | body | aesthetics | performance | political art

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7	
PARTE I: Corpo Alterado		
A Imagem Construída.....	10	
Cirurgias Estéticas em Diferentes Culturas: Próteses e Outras.....	17	
Pensamentos sobre o “Belo” e a Indústria da Beleza.....	23	
PARTE II: Mulheres na Performance		
Corpo-Instrumento nas Artes Visuais.....	31	
O corpo e suas Costuras na Performance.....	37	
Provocações.....	49	
PARTE III: O Corte – Uma Intervenção no Corpo		
Uma Narrativa Pessoal.....	51	
Experiências Práticas.....	61	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....		88
Referências Bibliográficas.....	91	

Introdução

*Era uma vez uma agulha, que disse a um novelo de linha:
Por que está você com esse ar, toda cheia de si,
toda enrolada, para fingir que vale alguma cousa neste mundo?
Deixe-me, senhora.
Que a deixe? Que a deixe, por quê?
Porque lhe digo que está com um ar insuportável? Repito que sim,
e falarei sempre que me der na cabeça [...]*

Na presente pesquisa, coloca-se em voga o papel e lugar da arte no contexto de um corpo político em ação. Aborda o feminino pelas suas costuras, no sentido amplo da palavra em suas possíveis relações com o corpo. A beleza, na realidade determina o comportamento, não apenas aparência.

Trata-se de uma investigação que questiona o que é que se busca quando se altera a casca da pele ou a linha do corpo, convidando para uma discussão acerca do belo em diferentes tempos, e também, da violência, por vezes silenciosa. Aborda o feminino em suas costuras (entre o dentro e o fora, os afetos e desafetos, entre corporalidade e espiritualidade), em como se dão as relações com o corpo, em diferentes contextos. A noção de costura tem nesse trabalho papel relevante não apenas como metáfora, mas como gesto poético que busca em referenciais literários e artísticos sua fonte. Trata também dos diversos atravessamentos acerca do corte que se abre em uma cirurgia plástica para fins estéticos. O olhar sobre o corte ganha diferentes provocações e novas poéticas para pensar sobre o corpo e suas costuras na cultura a qual estamos inseridos.

Tendo a plasticidade do corpo como ponto motivador de alteração corporal, busca-se na capacidade plástica revelar tal possibilidade em reverberações performáticas. A linha, dentro dessa relação com a costura, perpassa a obra de algumas teóricas(os), filósofas(os) e ativistas, que têm como fio condutor

um interesse especial pelo assunto e reverbera em trabalhos artísticos que têm no corpo cortado e/ou suturado as suas investigações centrais.

O processo de pesquisa que desencadeia tal costura, diz da experiência e da transformação do próprio corpo em objeto artístico, num desfazer e refazer, cirurgicamente. Tendo a plasticidade do corpo como ponto motivador de alteração corporal, busca-se revelar tal possibilidade na capacidade plástica, alcançando ações performáticas.

Artistas como Gina Pane e Letícia Parente são aqui importantes como um começo e abertura desse lugar do corpo da mulher como ferramenta chave para a discussão *corpo-estética-carne-objeto-política* dentro da performance e da videoperformance.

A continuidade deste trabalho segue com Orlan, Priscilla Davanzo, Priscilla Rezende e o meu trabalho como artista que inspira esta dissertação. O recorte está nessas mulheres que travaram uma relação de corte e/ou de costura em seu corpo. A pele, o maior órgão do corpo humano é apresentada por cortes e incisões estéticas.

Outras(os) artistas como Lygia Clark, Lygia Pape, Ana Mendieta, Hélio Oiticica, Francesca Woodman, Cildo Meireles e Marcia X, são também referênciais que poderiam nortear a pesquisa, pois estabelecem pontos de contato com as minhas proposições estéticas. Porém opto apenas pelas mencionadas no parágrafo anterior, por criarem um diálogo direto com a minha prática e terem na costura uma palavra elementar na construção de narrativa dos trabalhos que serão analisados no capítulo *O Corpo e suas Costuras na Performance*.

O capítulo final que encerra a pesquisa ou que convida a outros caminhos, tem no corte o direcionamento para trabalhos de cunho prático realizados por quem vos escreve. *Corpo. Uma Costura Estética*, caminha pela performance, videoperformance, fotoperformance e termina de forma a fazer jus ao “pós-midia”, uma vez que abarca diferentes expressões, consistindo num hibridismo típico do nosso tempo.

O interesse central está na arte política, como uma aliança fundamental para que um caminho possa ser percorrido. Assim como a linha precisa da agulha e vice-versa, como bem apresenta Machado de Assis na epígrafe desta introdução. A política precisa da arte para abrir horizontes de fala e escuta com o outro.

PARTE I: Corpo Alterado

A Imagem Construída

Desde a pré-história, temos registro de modelos femininos ideais para cada época. É fato que esse modelo vai mudando conforme a cultura do seu povo. O culto à beleza existe desde muito tempo, e o que interessa traçar aqui é um breve panorama acerca desse histórico da beleza, no qual a imagem tem lugar via de regra construída para o outro. Na contemporaneidade as orientações para adquirir o corpo perfeito, o padrão de beleza vigente é conquistado nos cortes cirúrgicos. Suas posteriores costuras serão analisadas em como aparecem nas artes visuais.

Antes do “boom” das cirurgias estéticas realizadas por médicos em centros hospitalares, temos casos de algumas outras formas de alteração do corpo. Estes são cortes, perfurações, escarificações, tatuagens e deformações, o que será chamado no presente texto de período pré-cirurgia, assim como se fala de pré-história, como aquilo que antecede certos procedimentos.

Aqui o foco dessa imagem construída está nas mulheres, porque são elas, ainda hoje, que representam o maior número de mudança no seu visual, sob esse viés da imagem que é para o outro e também, porque o título da dissertação parte de uma experiência feminina. Não pretendo me aprofundar nas questões de gênero tão presentes nos séculos XX e XXI, uma vez que este não é o objetivo do projeto, mas ao falar sobre o feminino, o texto acaba por roçar fatalmente em tais assuntos.

São as chinesAs, as tailandesAs, as brasileirAs, as indianAs, as coreanAs, as européiAs, as africanAs e outras que aparecem nos textos, alvos de pesquisas e dados estatísticos, evidenciando que o foco e recorte era e ainda é o feminino.

A história da dominação masculina e o modo como ela ainda se impõe no quesito corpo e aparência da imagem feminina permanece atual.

Os feminismos ¹ vem ganhando novos espaços e podem estar mudando o pensamento sobre quem quer fazer uma alteração do seu próprio corpo, sobre uma mudança de consciência, sobre o conhecer e respeitar o próprio desejo, o prazer e/ou seus limites, mas ainda vivemos marcadas pelo mito da beleza ² de termos a nossa imagem pensada - em grande parte dos casos - somente/e para a satisfação alheia.

Ainda é uma questão cultural o fato da mulher ser imensamente mais analisada e cobrada visualmente do que os homens. A questão de gênero perpassa por esse viés. Antes de despontarem as cirurgias estéticas realizadas por médicos em hospitais, as alterações da linha do corpo se davam por faixas, arames, corpetes e outros objetos que como vestes amarradas e presas ao corpo, podiam modificar sua estrutura e forma com o tempo de uso. Mudando nesses casos, definitivamente, a estrutura de determinada parte do corpo. Há uma interessante observação da autora Beatriz Ferreira Pires sobre essa noção:

Diferentemente dos homens, que na sua maioria percebem e tratam o próprio corpo como um todo, as mulheres o fragmentam e cuidam de suas partes separadamente. ³

Na China do séc. X, a tradição conhecida como “pés-de-lótus” ou “lotus dourados”, foi uma prática que deformou os pés de centenas de meninas e mulheres chinesas. Seus dedos eram quebrados e dobrados em direção a sola do pé, criando um formato côncavo triangular. Os pés eram firmemente amarrados com tiras de tecido para impedir o crescimento e cicatrizar as fraturas naquela posição, deixando com o passar do tempo, os pés atrofiados, em forma de um botão de flor de lótus. Seus pés de lótus eram considerados sensuais na época. Numa visão de dominação masculina, isso existia para agradar e seduzir os homens.⁴ A prática só foi abolida oficialmente pelo governo chinês no século XX.

¹ Partindo do princípio de que temos mulheres brancas, negras, indígenas, asiáticas, trans e outras e não apenas um tipo de mulher, da mesma forma temos diferentes camadas de preconceitos a serem quebrados. Logo temos dissemelhantes correntes feministas.

² Me aproprio aqui do nome título do livro de Naomi Watts.

³ PIRES, Beatriz Ferreira. *O Corpo como Suporte da Arte*, p. 66.

⁴ Idem, p. 112.

Outra alteração na linha do corpo conhecida por grande parte dos indivíduos, são as “mulheres girafas”, que vivem no norte da Tailândia e no sul Africano (tribo Ndebele). As mulheres usam, ao longo da vida, argolas douradas em seu pescoço. Largas e flexíveis, são ajustadas ao longo do tempo e colocadas quando a criança tem 5 anos, tendo a sua estrutura deformada com o passar dos anos.

O que acontece na verdade é que os aros afinam a região do pescoço e o peso da peça comprime a clavícula para baixo, afundando a caixa torácica, o que dá a impressão de que o pescoço cresceu. Pesquisando a respeito dessas mulheres, várias possibilidades aparecem sobre o surgimento das argolas no pescoço, alguns contam que era para proteger o pescoço de ataques de tigres, outros que era para ficarem menos atraentes e assim não despertar o interesse dos homens de outras tribos, evitando que fossem raptadas e, ainda, que quanto mais argolas a mulher utilizasse, maior seriam as chances dela conseguir um bom partido para casar. Seu uso também estaria relacionado a uma maior atratividade, por criar semelhanças entre a figura feminina e o dragão, principal ícone do folclore Kayan (STURMER, 2012). Existem três vilas onde ficam especificamente (na Tailândia) o povo das mulheres girafas. Acontece que as Kayan se tornaram uma boa fonte de renda para quem explora o turismo por lá e, com isso, passaram a ser exploradas também (ANTUNES, 2012).

Na Mauritânia, país da África ocidental, o padrão feminino é a obesidade. Quanto mais quilos a mulher tiver, maior será a sua beleza. Para eles, indica que elas não têm de trabalhar, porque o marido é rico. Fala-se que quanto maior a mulher, mais espaço ocuparia no coração do homem amado. Para se adequar ao padrão local, algumas meninas são enviadas ainda crianças aos chamados “campos de engorda”, onde consomem milhares de calorias por dia. ⁵

As cicatrizes que decoram os corpos das pessoas das tribos Mursi e Surma de Bodi, no Sul da Etiópia, são uma parte da cultura local e significam beleza para a vida adulta. Em uma visita à tribo Surma, situada no Vale do

⁵ MOIOLI, Julia. Quais países têm os padrões de beleza mais estranhos. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-paises-tem-os-padroes-de-beleza-mais-estranhos>> Acesso em: 09 de jan. de 2019.

Rio Omo ⁶, o fotógrafo francês, Eric Lafforgue, assistiu a uma cerimônia de escarificação que envolveu a criação de padrões na pele usando espinhos e uma navalha. Sobre o ritual, ele relata:

Essa garota de 12 anos quando estava sendo cortada não disse uma palavra durante a cerimônia de 10 minutos e se recusou a aparentar qualquer dor. A mãe dela, utilizando um espinho, puxava a pele da garota para fora e com uma lâmina de barbear a cortava. Apesar da dor, a moça iniciou a cerimônia por sua vontade, as cicatrizes são um sinal de beleza dentro da tribo.⁷

Na Nova Zelândia, o padrão de beleza conhecido como Tã Moko tem mais de mil anos de tradição e consiste em uma tatuagem da tribo Maori. As tatuagens fazem parte de um ritual sagrado e a maioria das marcas é feita no rosto. Os descendentes se adornam com tatuagens tribais e as mulheres têm detalhes azuis nos lábios e no queixo. Elas refletem a ancestralidade do indivíduo e sua história pessoal. Nos tempos antigos era um significante importante da posição social, conhecimento, habilidade e qualificação para se casar. ⁸

Esses casos das tribos acima mencionadas são considerados rituais de sociedades antigas que pelo olhar de Richard Schechner, tais rituais podem ser vistos como performance. “A performance é uma categoria abrangente que inclui brincadeiras, jogos, desempenho na vida cotidiana e ritual como parte de um fluido da atividade teatral.” (2012, p.13)

Ainda no período pré-cirurgia⁹, nas sociedades tribais, para a tribo Mursi, localizada na Etiópia, a imagem da beleza vem dos lábios. A modificação dessa parte do corpo é realizada pela inserção de objetos em questão, são como discos de madeira ou porcelana, colocados no lábio inferior da mulher. Para ser colocado o acessório é preciso de um corte na região labial e o ritual ocorre geralmente quando a menina completa 15 anos. (MOIOLI, 2011)

⁶ Sítio arqueológico reconhecido mundialmente, localizado no sudoeste da Etiópia a cerca de oitocentos quilômetros da capital Adis Abeba. A região que margeia o Rio Omo é habitada por diversas tribos regionais. Entre elas, destacam-se: os Karo, Mursi, Hamer, Bume, Konso, Omorate e outras.

⁷ FERNANDO, Luiz. A escarificação das tribos africanas.

⁸ HEREMAIA, James. Tã Moko: A tatuagem Māori.

⁹ Estou considerando como pré-cirurgia, tudo o que é anterior a cirurgia feita por médicos com formação acadêmica dentro de um hospital.

Tais casos podem ser considerados como de “body modifications” e são alguns exemplos das várias existentes que nem são mencionados aqui, como os das tribos indígenas brasileiras, tão diferentes em cada um de suas conjunturas.

O contexto a ser tratado daqui por diante diz das sociedades urbanas, por estar onde o desejo e o inconsciente se misturam com a sociedade de consumo e da imagem.

A imagem Construída: Sociedades Urbanas

David Le Breton (2004, p.10) ao escrever sobre *Sinais de identidade* afirma que “o corpo já não é uma versão irreduzível de si, mas uma construção pessoal, um objeto transitório e manipulável suscetível de variadas metamorfoses segundo os desejos do indivíduo.” Le Breton ao falar sobre o corpo alter ego em seu livro *Adeus ao Corpo* pontua que:

No discurso científico contemporâneo, o corpo é pensado como matéria indiferente, simples suporte da pessoa. Ontologicamente distinto do sujeito, torna-se um objeto à disposição sobre o qual agir a fim de melhorá-lo, uma matéria-prima na qual se dilui a identidade pessoal, e não mais uma raiz de identidade do homem. (2013, p.15)

No Paquistão, Tailândia, Coréia do Sul, Hong Kong, Malásia e Índia, o padrão imposto de beleza é a pele clara. Nesses países, a moda é buscar o padrão europeu da pele branca. Esse caso é um daqueles de evidente orientação da mídia que, com o advento da internet e anúncios publicitários massivos ditando a todo instante qual é e como é uma pele bonita tem como consequência ideais de homogeneização e pasteurização da pele das mulheres, ignorando particularidades de cada cultura.

Para alcançar esse padrão, as mulheres fazem uso constante de cosméticos clareadores. Quem não tem condições financeiras para tais produtos, já que a imensa maioria dos produtos anunciados no mercado tem

um custo alto, acabam muitas vezes causando danos irreversíveis.¹⁰ O culto à pele clara ainda prevalece na Ásia, hierarquizando as belezas de mulheres em níveis de cor.

Segundo o feminismo asiático [de mulheres brasileiras com descendências asiáticas]

A preferência pela pele alva vem das nobrezas que não trabalhavam sob o sol: trata-se de um padrão de beleza construído social, político e historicamente. No entanto, na diáspora, é fácil confundir o colorismo asiático com a ideologia da supremacia branca. Somos constantemente bombardeadas com imposições de beleza que não contempla nosso fenótipo, nossos corpos, nossas peles – seja no Ocidente ou na Ásia...Descolonizar nossos corpos trata da retirada e rejeição da medida branca como referência, de valorizar a diversidade, alargar e incluir belezas. (HOLLANDA, 2018, p. 335)

E vale lembrar que a cultura é dinâmica, nada é para sempre. Gostos e hábitos mudam:

Na sociedade ocidental moderna, por exemplo, a facilidade de comunicação entre os povos favorece a aculturação, que é quando um povo absorve um modelo cultural de outro. (MOIOLI, 2011)

Outros registros históricos também marcaram mudanças na linha do corpo feminino, na pré-história, os seios grandes e quadril largo, indicavam grandes chances para gerar bons filhos. No renascimento ser obesa era sinal de saúde (assim como na Mauritània). Já, no século XVII, espartilhos eram o objeto de desejo, diminuía a cintura e valorizavam a fragilidade feminina.¹¹

No século XX, nos anos de 1920, o modelo construído era pela ausência de volumes, entram as faixas para deixar cinturas, seios e quadris com a mesma proporção, uma moda reta e sem curvas.¹² Os anos 1940, as mulheres após a segunda Guerra Mundial, desejavam ombros largos e o novo objeto passa a ser a ombreira.

No final desta mesma década, entrando nos anos 1950, Marilyn Monroe aparece mostrando que o padrão de beleza agora são as curvas

¹⁰ Pés de Lótus: *A História da Tradição do Pé de Chinesa*. Disponível em: <<https://www.hipercultura.com/a-historia-por-tras-da-tradicao-do-pe-de-chinesa>> Acesso em: 10 de jan. de 2019.

¹¹ Estou considerando a visão feminina da época, onde a fragilidade era um quesito importante dentro da concepção do que era ser mulher. O conhecimento feminino devia restringir-se ao necessário e útil para tornar a sua presença agradável para o outro.

¹² NERY, Marie Louise. *A Evolução da Indumentária*, p. 210.

como as dela, a estrela de hollywood dita o novo padrão, junto a ela, nascem as bonecas Barbie ¹³, estas nascem no final dos anos 1950 no mesmo padrão de beleza da Marilyn, afinal elas deveriam ser bonecas “perfeitas”, com formas desejadas como a estrela do momento.

É nesse mesmo período que é realizada a primeira cirurgia plástica de aumento de seios com fins estéticos. Assunto que será melhor destrinchado mais adiante. Um novo padrão de imagem foi instaurado: curvas, cintura fina, seios fartos, ombro pequeno, quadril marcado, pele branca e lisa, cabelo loiro e agora o silicone para deixar os seios de toda mulher como os da Barbie ou de Marilyn.

Sobre a dominação masculina, Pierre Bourdieu esclarece:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser {esse} é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam "femininas", isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa "feminilidade" muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em conseqüência, a dependência em relação aos outros tende a se tornar constitutiva de seu ser. Incessantemente sob o olhar dos outros, elas se vêem obrigadas a experimentar constantemente a distância entre o corpo real, a que estão presas, e o corpo ideal, do qual procuram infatigavelmente se aproximar. Tendo necessidade do olhar do outro para se constituírem, elas estão continuamente orientadas em sua prática pela avaliação antecipada do apreço que sua aparência corporal e sua maneira de portar o corpo e exibi-lo poderão receber (daí uma propensão, mais ou menos marcada, à autodepreciação e à incorporação do julgamento social sob forma de desagrado do próprio corpo ou de timidez). (BOURDIEU, 2012, p. 50)

¹³ Sua criação é de 9 de março de 1959, pela empresária norte-americana Ruth Handler. A influência da Barbie nos dias de hoje é visível e sem dúvida marcante. Existem sempre comparações e citações da boneca mais vendida do mundo: costuma-se chamar alguém de Barbie por estar vestida de rosa, ou por ser loira e/ou considerada bonita. E agora com nova onda feminista e momento político no Brasil, são chamadas Barbies, aquelas pessoas que vivem em suas bolhas, achando que tudo é uma grande brincadeira e que a vida é só luxo e fantasia, assim como imprime a “vida” da boneca Barbie. Isso prova que a Barbie valorizou uma linha de preocupação com a estética, beleza e ajudou a criar um padrão de beleza. A moda da boneca influencia a sociedade, pois ela procura sempre simbolizar uma moça bonita, inteligente, amiga, companheira e meiga ou aquela moça frágil do séc. XVII, que usava um espartilho para chegar a silhueta do que viria séculos depois ser a Barbie, prontinha na caixa.

Ao longo desses séculos, podemos ver essa construção da imagem em constante movimento e sempre direcionado para esse olhar do outro, daquele que vai olhar e elogiar, daquele que vai desejar, daquele que vai querer para si, como sua mulher, esposa, fêmea, objeto de ostentação.

Cirurgias Estéticas: Sobre Próteses e Outras Mudanças Corporais

A partir do final do século XX e início do século XXI, assistimos especialmente nas sociedades urbanas, uma crescente idolatria ao corpo, com ênfase cada vez maior na exibição pública do que antes era escondido e, aparentemente, mais controlado. Entramos na nova era, a dos silicones e demais intervenções no corpo. Este novo elemento possibilita a alteração da linha do corpo e é implantado por debaixo da pele ou ainda abaixo do músculo, sendo um composto quimicamente inerte, inodoro, insípido e incolor, resistente à decomposição pelo calor, água ou agentes oxidantes, além de serem bons isolantes elétricos.¹⁴

Vale ressaltar que o interesse pelas próteses de silicone é relacionado às cirurgias ditas estéticas, aquele tipo de intervenção em que a pessoa não precisa dela por motivo de doença, acidente ou outro motivo realmente grave, ela “precisa” para se sentir bela, desejada e segura de si.¹⁵

A primeira cobaia para o implante de silicone, foi em uma cadela chamada Esmeralda. Thomas Biggs, médico que trabalhava em 1962, como residente em cirurgia plástica nos EUA comenta a respeito: "Eu fiquei encarregado da cadela. O implante foi colocado embaixo da pele e deixado ali por duas semanas, até ela mastigar os pontos e a prótese teve que ser removida." (BOWES, 2012)

¹⁴ C.f. Definição do dicionário: <<https://dicionario.priberam.org>>

¹⁵ Como curiosidade compartilho um dos muitos sites que explicam como pode ser aplicado o produto e de como a mulher vai se sentir bonita depois que o fizer. Ela ficará nas nuvens, como o próprio nome do site insinua. Disponível em: <<https://www.plasticadosonho.com.br/cirurgia-plastica/protese-de-silicone/por-baixo-ou-por-cima>> Acesso em: 03 de fev. de 2019.

Nos Estados Unidos, onde foi colocado o primeiro implante (em 1962, após o teste fracassado na cadela como primeira cobaia), o momento da inovação não poderia ter sido melhor, já que o fim dos anos 1950 foi repleto de referências culturais que orientavam o ideal dos seios grandes. Entre elas a revista *Playboy*¹⁶ e a boneca Barbie - já citada anteriormente - eram lançamentos recentes.

Do mesmo modo as estrelas de Hollywood também contribuíram para a criação dessa imagem. O “look” seios fartos de Marilyn Monroe e Jane Russel, assim como o “New Look” da Dior¹⁷ enfatizavam esta silhueta de linhas curvas e “começou a despertar nas mulheres o desejo de aumentar os seus seios”, diz a autora do livro *Inventing Beauty*, Teresa Riordan (2004, p 80). Nessa onda de Marylin, bonecas Barbies, revista *Playboy* e a moda “New Look”, as mulheres passam a desejar ter os seus seios no molde dos anunciados.

Oficialmente, voltando a nova era do silicone, a primeira mulher a receber implante de silicone para fins estéticos nos seios, foi uma norte-americana em 1962 (BOWES, 2012). Timmie Jean Lindsey, mãe de seis filhos, foi a primeira mulher a receber um implante para aumentar o tamanho dos seios.

O motivo de sua ida ao hospital era inicialmente a retirada de uma tatuagem nos seios (agora também já era possível retirar tatuagens ou outras marcas similares indesejáveis), e foi então que os médicos responsáveis pela

¹⁶ A *Playboy* chegou às bancas em dezembro de 1953. E com quem na capa? Ela de novo, Marilyn Monroe a acenar na capa e completamente nua no interior. Mas a revista vinha sem data, porque Hugh Hefner (seu criador) não estava confiante de que a revista tinha realmente pernas para andar. Enganou-se: esgotou em poucas semanas. Só a primeira edição, que custava 50 centavos, vendeu 53.991 exemplares. Hoje, um desses exemplares pode valer 5 mil dólares.

¹⁷ A marca Dior tem o nome de Christian Dior, que lançou o império da alta costura em 1946. Destacando e expandindo a silhueta feminina, a marca do “New Look” era o exagero do corte, com a acentuação das formas das mulheres, um artifício conquistado por meio de roupas íntimas confeccionadas com barbatanas e tecidos engomados, cinturas finas e saias fartas. Alguns modelos podiam exigir até 25 m de tecido. Era o retorno ao mundo da moda, da feminilidade e da emoção, e dos vestidos de sonho aos guarda-roupas. Feministas indignadas com o que consideravam um retrocesso, organizaram piquetes em frente à Maison. Dior passou a ser chamado de ditador da moda e suas modelos foram atacadas durante um desfile. Resultado: mais publicidade e a consagração definitiva da grife. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/christian-dior-revoluciona-moda-com-new-look-da-mulher-lancado-em-1947-10490885>> Acesso em: 15 de jan. de 2019.

operação lhe questionaram se ela gostaria de participar da primeira tentativa de implante de silicone da História.¹⁸

O silicone chegou com força no mercado e hoje é conhecido e utilizado mundialmente. Importante esclarecer que a sua invenção é de extrema valia no seu aspecto reconstrutor a quem precisa de tal procedimento.

No mundo, os EUA são a liderança mundial em cirurgias de aumento de seios para fins estéticos, seguido pelo Brasil, vice-campeão em cirurgias plásticas no mundo.¹⁹ Segundo a sociedade internacional de cirurgia plástica, os países que mais colocam silicones depois do EUA e Brasil são: México, Itália, China, Colômbia, Índia, França, Japão e Alemanha.²⁰

Na busca pela beleza, os últimos anos vem sendo marcados pelo procedimento cirúrgico estético nos seios, como o mais popular do mundo, seguidos pela lipoaspiração (contorno do abdômen), levantamento de pálpebra, alteração da forma do nariz (rinoplastia) e redução da barriga (abdominoplastia).²¹ A fascinação norte-americana por artigos artificiais e de plástico na época do pós-guerra também favoreceu o silicone como um forte candidato a ser o material da vez, embora tenham sido prostitutas japonesas as primeiras a testarem o produto de forma clandestina para aumentar o contorno de seus seios. Determinadas a conquistar os soldados dos EUA durante a ocupação do Japão, elas injetavam silicone roubado no porto de Yokohama diretamente nos seios.²²

No Irã, as cirurgias estéticas também são populares, especialmente entre jovens mulheres. Desde a Revolução Islâmica de 1979, o Irã se tornou um dos maiores centros para cirurgias cosméticas do mundo. O movimento

¹⁸ Penso ser curioso como os médicos ofertam a paciente sobre uma nova invenção, fico imaginando o que eles falaram a essa mulher. Será que foi algo como: Podemos deixar os seus seios fartos e empinados, assim como as atrizes desejadas do momento? Ou algo como: Podemos melhorar o seu peito, já testamos antes (imagino que não tenham mencionado que foi em uma cadela) e eles podem ficar lindos! É só uma curiosidade que faz pensar no início do ciclo do produto. Ele foi criado e desenvolvido pelos cientistas, passando para a indústria, que passou aos médicos, passando depois a pessoa física e finalmente chegando na empresa jurídica que grita o seu sucesso nas revistas, jornais e televisão. Não necessariamente nesta ordem.

¹⁹ Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência.

²⁰ De acordo com a Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica de 2010.

²¹ VILAS BÔAS, Luana Michele da Silva. *Beleza e cirurgia estética*. p. 91.

²² RIORDAN, Teresa. *Inventing Beauty: A History of the Innovations that Have Made Us Beautiful*. p. 30.

começou com mulheres iranianas, interessadas em plásticas no nariz, já que esta é a única parte do rosto que elas podem exibir, devido ao Sharia (conjunto de leis islâmicas que são baseadas no Alcorão, responsáveis por ditar as regras do comportamento dos muçulmanos), aos rígidos códigos de vestimenta impostos pela lei islâmica que rege o país. O Teerã, chegou a ser chamada de "capital mundial das cirurgias no nariz" ²³

a busca é pelo padrão de nariz ocidental. Como curiosidade e atestado às mudanças feitas em prol do outro, Hanieh, iraniana, comenta que fez a cirurgia para curar a depressão posterior a uma ruptura amorosa. "Reduzi meu nariz para melhorar meu astral." ²⁴

O corpo torna-se emblema do self [...] a cirurgia estética passa por um desenvolvimento considerável, aumentado por esse sentimento da maleabilidade do corpo [...] na gama das intervenções a cliente escolhe a que proporcionará ao seu rosto ou ao seu corpo a forma que lhe convém [...] Além dos imperativos de aparência e juventude que regem nossas sociedades, muitas vezes os que usam a cirurgia estética são indivíduos em crise, que encontram nesse recurso a possibilidade de romper de uma vez com a orientação de sua existência, modificando os traços de seu rosto ou o aspecto de seu corpo. A vontade está na preocupação de modificar o olhar sobre si e o olhar dos outros a fim de sentir-se existir plenamente. ²⁵

Ainda de acordo com a entrevista, é comum ver iranianas com rostos deformados por cirurgias malfeitas, que deixam o nariz a ponto de lembrar o cantor Michael Jackson no fim da sua vida. Este fato acontece em diversos corpos, de diferentes países, por questões financeiras da paciente, assim como também por má formação e/ou qualificação médica e ainda porque muitas vezes a própria paciente/cliente perde a medida.

Este e outros casos podem ser relacionados ao caso do cantor Michael Jackson que ficou praticamente sem nariz, clareou a pele, mudou a estrutura capilar, fez cirurgias no rosto inteiro se tornando outra pessoa, fazendo do seu rosto uma nova máscara, um novo eu de sí.

²³ *TV do Irã Proíbe Atores que Tenham Feito Cirurgia Plástica*. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/06/140627_ira_cirurgia_proibe_hb> Acesso em: 03 de fev. De 2019.

²⁴ ADGUIRNI, Samy. *Plástica no nariz vira moda e símbolo de status no Irã*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2014/05/1452605-plastica-no-nariz-vira-moda-e-simbolo-de-status-no-ira.shtml>> Acesso em: 5 de fev. de 2019.

²⁵ LE BRETON, David. *Adeus ao Corpo: Antropologia e sociedade*. p. 30.

De acordo com Giorgio Agamben é somente através do reconhecimento dos outros que o humano pode constituir-se como pessoa. Por curiosidade compartilho pelas palavras de Agamben, de como a máscara virou personalidade do indivíduo.

Persona significa originalmente “máscara” e é através da máscara que o indivíduo adquire um papel e uma identidade social. Assim, em Roma, cada indivíduo era identificado por um nome que manifestava o seu pertencimento a uma *gens*, a uma estirpe, por sua vez definida pela máscara de cera do antepassado que toda família custeava no átrio de sua casa. Daí fazer da *persona* a “personalidade” que define o lugar de indivíduo nos dramas e nos ritos da vida social. Quanto ao escravo que não tinha antepassados, nem máscara, nem nome, não podia ter nem mesmo uma *persona*, uma capacidade jurídica. A luta pelo reconhecimento é, portanto, luta por uma máscara, mas esta coincide com personalidade que a sociedade reconhece em cada indivíduo.²⁶

A febre²⁷ pela imagem ocidental se alastra e chegou também à Coreia do Sul, onde as cirurgias criam olhos mais redondos com cortes na dobra da palpebra, assim como os olhos das mulheres ocidentais.²⁸ Outro procedimento comum na Coreia, consiste em fazer cirurgias no rosto para torná-lo mais fino e dentro de padrões esperados/vendidos. A beleza padronizada dos países asiáticos faz com que mulheres enfrentem muitos procedimentos cirúrgicos até adquirirem a “forma perfeita”. A maioria das que passam por essa transformação tem um rosto mais quadrado, considerado “masculino” e desejam ter uma feição mais feminina. Para isso elas retiram parte da lateral do queixo para fazer com que o rosto tenha um formato de “V”.

Dentre tantas possibilidades de operar essa metamorfose estética, a cirurgia plástica, como um dos métodos mais radicais e rápidos de alteração da silhueta do corpo só cresce mundo afora. Desde que as mulheres começaram a entrar no mercado de trabalho esse número de intervenções só

²⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. p. 78.

²⁷ Febre porque com o advento da internet e outros meios de divulgação em massa, uma notícia ou tendência da nova imagem acaba virando uma febre ou seria um vírus?

²⁸ PEREIRA, Natalia. *7 Padrões de Beleza Feminina que Existem ao Redor do Mundo*.

aumenta. “Um maior número de mulheres dispõe de mais dinheiro, poder, maior campo de ação e reconhecimento legal do que antes. No entanto, em termos de como nos sentimos do ponto de vista físico, podemos realmente estar em pior situação do que nossas avós não liberadas.”²⁹

Trata-se de uma tentativa de satisfazer essa sociedade baseada na sedução, isto é, no olhar dos outros. “O indivíduo alimenta com seu corpo – percebido como sua melhor exploração – uma relação bem materna de indulgência terna, da qual extrai ao mesmo tempo um benefício narcisista e social, pois sabe que é a partir dele, em certos meios, que o juízo dos outros se estabelece.”³⁰

Uma artista norte-americana baseia todo seu trabalho em cima da figura narcisista. Narcissister, atua sempre e somente com uma máscara sobre o rosto, a artista/personagem só existe enquanto usa a máscara que nada mais é que um rosto feminino de traços “belos e delicados”, uma máscara narcisa que anuncia o nome da performer Narcissister. Seu trabalho de forma divertida e bem humorada faz paródias a catálogos de moda e revistas sensuais que tem como centro esse padrão de beleza instituído.³¹

Assim como Narcissister, o meu trabalho prático impregna reflexões sobre essa cultura exageradamente pautada na auto-imagem e, esta escrita, está diretamente relacionada com um processo criativo para tais proposições estéticas, as quais incorporam referenciais que apontam e ajuízam a cultura contemporânea e, ao mesmo tempo, são referenciais que despontam posteriormente à prática como modo de refletir sobre um determinado trabalho já concebido.

²⁹ WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza*. p. 12.

³⁰ LE BRETON, David. *Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade*. p. 53.

³¹ O trabalho de Narcissister pode ser acessado em seu site: <http://www.narcissister.com>. Acessado em 20 de fev. de 2019.

Pensamentos sobre o BELO e a Indústria da Beleza

“A perfeição só existe para consolar da infelicidade e não para que seja realizada, o que seria uma infelicidade ainda maior”.

David Le Breton

Para um melhor entendimento acerca dos caminhos do Belo, creio ser importante traçar um panorama antes de entrarmos nos modelos de “beleza” atuais, assim como anteriormente na história das cirurgias para fins estéticos. Seja no período pré-hospitalar, com as sociedades tribais, seja nas sociedades urbanas já mergulhadas no consumo massivo da imagem. “Se não entendermos a trajetória das definições de beleza, dificilmente entenderemos a especificidade do momento atual, e não poderemos entender a importância que o culto ao belo alcançou no final do século XX e início do XXI.”³²

Desde o começo da civilização, filósofos e artistas viram a experiência da beleza como uma aproximação com o divino e nesse quesito, a natureza virou uma forte expressão. A natureza tem o poder de retirar o mundo das coisas e nos envolver para a esfera da contemplação. As lentes de cineastas como Agnès Varda, Barbara Hammer, Sofia Coppola, Antonioni, Kieslowski, Fellini e tantas(os) outras(os), as fotografias de Francesca Woodman, Cindy Sherman, Cartier-Bresson, Sebastião Salgado, a primavera japonesa retrada por Akira Kurosawa, a luz em Rembrandt, Monet, às pinceladas de Frida Kahlo, Paula Rego, Adriana Varajão, Van Gogh etc, são muitos os exemplos de artistas que capturaram e capturam com maestria imagens sublimes do entorno que nos rodeia e, mesmo que a abordagem tenha um sentido de criticar a própria construção do belo, é por meio dele que as suas criações operam.

³² BERGER, Mirela. *Corpo e Identidade Feminina*. p. 56.

Cindy Sherman, por exemplo, ao examinar em si os estereótipos femininos com sarcasmo e humor, apresenta imagens aterrorizantes e por vezes bizarras em algumas das suas concepções e, para uma campanha publicitária, certa vez, ela “virou do avesso as convenções da fotografia de moda”³³, as quais podiam ser compreendidas como reveladores manifestos “antimoda”, “antifashion”, entretanto, as imagens concebidas receberam aprovação por parte dos estilistas, que ludibriados pela apresentação de algo “belo”, não compreenderam a sabotagem de Cindy Sherman que visava desmantelar a linguagem visual corriqueira dos catálogos de moda.

Atualmente é comum vermos o uso da palavra estética direcionada somente para o Belo e suas caminhadas constantes para o mundo da moda, para os cosméticos de manutenção da “beleza”, para as cirurgias modeladoras, deixando no esquecimento outros sentimentos ou usos. Afinal, o que o indivíduo está interessado é no belo, já que o mesmo é altamente vendável na indústria/mundo que estamos inseridos.

As primeiras ideias sobre o belo surgiram na Grécia antiga, Platão associava o belo ao bem e à verdade, e afirmava que a beleza é o sinal de uma outra ordem superior. Daí a crença, entre os gregos, de que a beleza era também uma questão moral: a beleza externa estava associada à interna e, mais que isso, a uma inteligência. Para eles, um rosto bonito era a expressão de um grande caráter. Sócrates, separava a aparente beleza externa, superficial, da beleza da alma, esta última, a verdadeira, ao mesmo tempo em que era também virtude e excelência. Já em Aristóteles, a beleza estava preferencialmente relacionada à grandiosidade, à ordem, proporção e harmonia das formas. Depois de Aristóteles vieram, claro, outros filósofos (e continuam vindo) e cada qual foi tecendo sua visão sobre o Belo.³⁴ Umberto Eco, em seu livro *História da Beleza*, observa que:

O belo, junto com gracioso, bonito ou sublime, maravilhoso, soberbo e expressões similares – é um adjetivo que usamos frequentemente para indicar algo que nos agrada. Parece que, nesse sentido, aquilo

³³ HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*, p. 57.

³⁴ Cf. SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. 2002.

que é belo é igual àquilo que é bom e, de fato, em diversas épocas históricas criou-se um laço estreito entre o Belo e o Bom. (ECO, 2005)

Bernard Stiegler, filósofo contemporâneo francês, ao escrever sobre a *Miséria simbólica* na era atual - que ele chama de hiperindustrial - utiliza o termo estética no seu sentido mais lato, em que “*Aesthesis* é a sensação e onde a questão estética é, pois, a do sentir e da sensibilidade em geral”.³⁵ Ele defende que essa sensibilidade, deve submeter a estética na sua relação com a política, para “convidar o mundo artístico a resgatar uma compreensão política do seu papel.”³⁶ Stiegler está clamando pela arte política em primeiro plano, que o corpo seja político em suas ações, como um corpo consciente da miséria em que estamos mergulhados, deixando a estética em segundo plano. Esse ser/estar no mundo contemporâneo clama cada vez mais por isso e a construção da imagem do corpo, bem como a percepção sobre o que é belo, se dá na cultura e nos valores presentes na vida social.

A performance vem se mostrando um potente canal de contestação, uma crítica pelo corpo das condições de existência e essa ideia se relaciona diretamente com o que a autora Christine Greiner explica por meio do seu conceito de “corpo artista” para comentar um corpo semiótico desestabilizador de todos os corpos que o experienciam por meio da arte, inclusive o próprio corpo do artista. Essa noção parece fazer sentido também para Bernard Stiegler

Oscila de acordo com os artistas e as *performances* entre a radicalidade do ataque direto à carne por um exercício de crueldade sobre si, ou a conduta simbólica de uma vontade de perturbar o auditório, de romper a segurança do espetáculo. As *performances* questionam com força a identidade sexual, os limites corporais, a resistência física, as relações homem-mulher, a sexualidade, o pudor, a dor, a morte, a relação com os objetos etc. O corpo é o lugar onde o mundo é questionado. A intenção deixa de ser a afirmação do belo para ser a provocação da carne.³⁷

³⁵ STIEGLER, Bernard. *Da Miséria Simbólica. I A era Hiperindustrial*. p. 17.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ LE BRETON, David. *Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade*. p. 45.

O mito que se tornou a beleza nos dias atuais ganhou espaço após a industrialização:

Houve uma expansão da classe média, um progresso nos estilos de vida e alfabetização. Surgiu uma nova classe de mulheres alfabetizadas e ociosas. Da submissão dessas mulheres à domesticidade forçada, dependia a evolução do capitalismo industrial. A maioria das hipóteses sobre a forma pela qual as mulheres sempre pensaram na "beleza" remonta no máximo a 1830, quando se consolidou o culto à domesticidade e inventou-se o código da beleza. Pela primeira vez, novas tecnologias tinham condição de reproduzir em figurinos, daguerreótipos, ferrotipias e rotogravuras — imagens de como deveria ser a aparência das mulheres. Na década de 1840, foram tiradas as primeiras fotografias de prostitutas nuas. Anúncios com imagens de "belas" mulheres apareceram pela primeira vez em meados do século. Reproduções de obras de arte clássicas, cartões-postais com beldades de sociedade e amantes dos reis, gravuras de Currier e Ives e bibelôs de porcelana invadiram a esfera isolada à qual estavam confinadas as mulheres da classe média.³⁸

Como já visto anteriormente, são várias as formas de modificar o corpo e em diferentes culturas. No entanto, está bem claro que as sociedades contemporâneas sofrem de uma exacerbação da construção da imagem corporal e pessoal, tendendo em contrapartida à uma desvalorização do natural. Contra essa corrente o movimento das feministas vem lutando pela valorização do corpo como ele é: ao natural – seja gordo, baixo, branco, negro, asiático, com marcas, cicatrizes, etc, respeitando os diferentes tipos de beleza, renegando o padrão europeu de beleza que hipervaloriza a pele branca, os olhos claros e os cabelos lisos.

Nesse movimento há uma geração de jovens negras(os) cansadas(os) da invisibilidade estética e de repúdio às suas características físicas, vistas como negativas por uma sociedade colonialista/racista que impõem outros padrões e estão recriando as suas próprias definições estéticas.

As tranças, comuns entre as matriarcas negras, ficaram coloridas. Os turbantes, que as avós e mães usavam na casa da "patroa", ganharam cores e estampas para sair na balada. O cabelo, que foi um problema na infância, hoje é visto como solução. A geração tombamento é um mix de afirmação da

³⁸ WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza*. p.18.

sua ancestralidade com (re)criação de uma possibilidade histórica...E não é só uma questão de representatividade, mas de experimentação, autonomia e reimaginação sobre si mesmo.³⁹

É o que Heloisa Buarque e outras autoras chamam agora de a quarta onda feminista⁴⁰, uma corrente de mulheres ou uma explosão, usando aqui o nome utilizado pela própria escritora que se mobiliza para a auto-estima das mulheres. A quarta onda vem enfatizando o feminismo interseccional, chamando a atenção para as diferentes camadas de preconceitos. Ainda nessa contra corrente, Virginie Despentes, abre seu livro *Teoria King Kong* de forma irônica ao abraçar as mulheres rejeitadas do sistema por estarem “fora” do padrão instituído.

Escrevo da terra das feias, para as feias, as velhas, as machonas, as frígidas, as malfodidas, as infodíveis, as histéricas, as taradas, todas as excluídas do grande mercado das gajas boas. E começo por aqui para que as coisas sejam claras: não troco o meu lugar com ninguém [...] É na minha qualidade de proletária do feminismo que falo, que falei ontem e que recomeço hoje.⁴¹

Voltando a regra massiva corrente, basta sair de casa rumo ao centro da cidade e contar as inúmeras academias de ginástica, clínicas de estética, salões de beleza, capas de revistas femininas expostas em bancas de jornal e nos espaços mencionados e, o que está lá gritando a todo momento, é o modelo do que é ser “belo” hoje.

O corpo se emancipou de muitas de suas repressões, mas na atualidade está fortemente submetido a novas coerções estéticas. Pode-se perceber o poder da normalização dos

³⁹ HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Explosão Feminista*. p. 273.

⁴⁰ Durante o séc. XIX e séc. XX, a onda era focada principalmente no sufrágio e na derrubada de obstáculos legais à igualdade de gênero (direito ao voto, direitos de propriedade, etc), a segunda onda do feminismo, iniciada no anos de 1960, ampliou o debate para uma ampla gama de questões: sexualidade, família, mercado de trabalho, direitos reprodutivos, desigualdades legais. A terceira onda do feminismo começou no início da década de 1990, como uma resposta às supostas falhas da segunda onda, e também com uma retaliação a iniciativas e movimentos criados pela segunda onda. O feminismo da terceira onda visa desafiar ou evitar aquilo que vê como as definições essencialistas da feminilidade feitas pela segunda onda que colocaria ênfase demais nas experiências das mulheres brancas de classe média-alta e é a percepção de que as mulheres são de muitas cores, etnias, nacionalidades, religiões, e origens culturais.

⁴¹ DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. p. 7.

modelos através da obsessão com a beleza, em especial entre as mulheres.⁴²

Um exemplo da prisão que pode se tornar a busca pela beleza ou na obsessão desenfreada atrás do que dizem ser importante ter, para alcançar um sentimento que nunca chegará, pois a prisão está nessa busca que não cessa e por consequência numa insatisfação constante.

Pensar o corpo é uma outra maneira de pensar o mundo e o vínculo social: qualquer confusão introduzida na configuração do corpo é uma confusão introduzida na coerência do mundo.⁴³

Nessa lógica de exaltação e culto à beleza do corpo, quem coordena é o capitalismo, as regras são ditadas pelo mercado de consumo, no intuito de que a busca da mulher pela imagem perfeita nunca cesse, sempre haverá uma nova busca e o um outro modelo ideal para se alcançar. Sobre esse assunto, Naomi Wolf diz que:

A beleza é um sistema monetário semelhante ao padrão Ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram. (WOLF, 1992, p.15)

Intervenções cirúrgicas em nome da aparência construiu um mercado que movimenta muito dinheiro. De acordo com o livro *Beleza e Cirurgia Estética*, essa é uma das especialidades mais procuradas entre formandos de medicina. Se tornou também um investimento lucrativo para empresários da área de saúde (que de saúde não me parece ter nada), que promovem ofertas inimagináveis em outros tempos, como fazer um consórcio e esperar ser contemplada para com isso realizar uma mágica mudança.⁴⁴

⁴² RISCADO & PERES, *Cultura da Cirurgia Estética e Dominação Masculina: uma Análise a Partir de Mulheres Jovens do Rio de Janeiro*. p. 347.

⁴³ LE BRETON, David. *Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade*. p. 223.

⁴⁴ Vilas Bôas, Luana. *Beleza e Cirurgia Estética*. p. 15.

No Brasil, assim como em outros países pelo mundo (dados os exemplos mencionados anteriormente sobre cirurgias plásticas com fins estéticos), a indústria da beleza possui e impõe um padrão global, independente de classe ou idade. A beleza se tornou uma indústria e a mercadoria estética é vendida para todas aquelas que a desejam comprar. E assim, enquanto vem sendo espalhada internacionalmente, o culto à beleza se instaura internamente como uma epidemia de insatisfação com o tipo físico. Pelos dados apresentados, não há dúvidas de que a sociedade está diante de uma cultura que tem o corpo como uma dimensão fundamental para a “felicidade” das pessoas. Ao se entrar em *websites* de clínicas de estética, essa é uma das primeiras “questões” a serem levantadas.⁴⁵

O corpo da mulher é símbolo de mudanças desde a antiguidade e, hoje, no mundo contemporâneo, a “Mulher Maravilha” está em alta. É aquela que deve estar sempre bela, bem-humorada, bem-sucedida financeiramente, amorosa e afetivamente, além de ser uma mãe exemplar e objeto de veneração de toda a sociedade. Esse olhar e peso absorvidos muitas vezes pelas mulheres deixam marcas e abrem buracos para cuidar da sua corporeidade, seus prazeres e seus propósitos. A diversidade corporal vem cedendo espaço aos padrões e como consequência vemos uma homogeneização corporal dentro do padrão de beleza branca eurocêntrico. Como pensar nesse corpo objeto x corpo sujeito? Que costuras se abrem nessa reconstrução?

Richard Sennet em *Carne e Pedra*, conta a história da civilização por meio da experiência corporal do povo, o corpo das pessoas como referência para entender o passado, “desde Atenas antiga à Nova York atual” (SENNET, 2010). Sennet afirma que “a civilização ocidental não tem respeitado a dignidade dos corpos humanos e a sua diversidade.”⁴⁶

⁴⁵ Chamada do site: *Conquiste os Seios dos Seus Sonhos*
<<https://www.plasticadosonho.com.br/cirurgia-plastica/protese-de-silicone/por-baixo-ou-por-cima>>

⁴⁶ SENNET, Richard. *Carne e Pedra. O corpo e a Cidade na Civilização Ocidental*. p. 13.

O campo de interesse aqui é a manifestação do corpo na arte e seu desempenho poético/político nas artes visuais, no qual a performance é o recorte desse corpo político em ação. Este assunto será melhor detalhado adiante.

O mito da beleza na realidade determina o comportamento, não a aparência. Essa é a costura de interesse especial: o corpo em ação no espaço como fio condutor crítico dessa linha mutável que se abre e fecha a todo momento. Como essa mudança, da linha do corpo pode propiciar novas costuras estéticas? Como podemos colocar o corpo em prol de uma arte política?

PARTE II: Mulheres na Performance

Corpo-Instrumento nas Artes Visuais

O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o humano de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os praticantes da performance, numa linha direta com os artistas da contracultura, são pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência.⁴⁷

Entende-se aqui por performance arte, o gênero artístico que se desenvolveu no início do século XX com o futurismo italiano, tal como defende Roselee Goldberg em *Arte da Performance - do Futurismo ao Presente*, intensificando e afirmando-se nos anos 1960 / 70.

A performance é a escolhida por ter a presença flagrante da autoexposição e do uso do corpo como principal plataforma de expressão. Se a performance provoca, desconcerta, é excessiva e cria polêmica, ela pode assumir e assume um compromisso estético e ético com a transformação.

Um caso recente disso, ocorreu no mês de janeiro de 2019 na cidade do Rio de Janeiro. O coletivo *És uma maluca*, teve sua performance “A voz do ralo é a voz de deus”, censurada da exposição “Literatura exposta”, na Casa França-Brasil. A instituição encerrou a exposição um dia antes do previsto como forma de impedir o coletivo (que fazia parte da programação oficial) de apresentar seu trabalho, por ser considerado pelo governo como impróprio por conter nudez e nas entrelinhas, pela ação ser uma crítica à tortura durante a ditadura militar no Brasil.

O coletivo decidiu por apresentar a performance mesmo assim, só que desta vez, na rua, em frente ao espaço que fechou as portas para o grupo.

A ação, consistia na interação de uma integrante do coletivo com uma instalação, formada por seis mil baratas de plástico em volta da tampa de um bueiro e da vagina da performer, que estava deitada próxima a tampa. A

⁴⁷ COHEN, Renato. *A Performance como Linguagem*. p. 45.

performance original previa nudez, mas, ao adaptar à via pública o grupo preferiu não manter sua integrante nua.

Pela censura, a notícia correu os jornais e redes sociais, o que rapidamente fez com que o público presente na performance (agora na rua) fosse muito maior, o que aumentou visibilidade para a crítica em questão.⁴⁸ Podemos pensar que se essa paisagem midiática (comunicação televisiva e as redes sociais), “se tornou efetivamente a esfera pública, então temos de a analisar com rigor.”⁴⁹

O livro *Performance na esfera pública* abre a seguinte questão: “Como podem os mundos criados pela performance reconfigurar as possibilidades políticas, éticas e estéticas do encontro com o outro, de ação no mundo e da relação entre a esfera privada e pública?”⁵⁰ O exemplo acima torna claro esse lugar onde a arte se torna interpelação e a política se torna estética.

Hannah Arendt reforça a importância da força coletiva, para dar voz a algo: “A organização da comunidade que resulta do agir e falar em conjunto, e o seu verdadeiro espaço situa-se entre as pessoas que vivem juntas com tal propósito.”⁵¹

É através dessa performance conjunta que as pessoas desenvolvem o desejo de aparecerem enquanto um público – aparecerem coerentes, artísticas, amantes, *queer*, inteligentes, negras, religiosas, conservadoras, esquerdistas ou outra coisa qualquer – umas para as outras e para si próprias. O desejo coletivo de encenar este aparecimento é precisamente o que permite à polis tal existência. Tal como qualquer encenação do aparecimento ou desaparecimento, ele exige espaço entre as pessoas (e dentro delas próprias), para que tanto o aparecimento quanto o desaparecimento possam ser registrados, observados, sentidos.⁵²

⁴⁸ GOBBI, Nelson. Após ato na rua, coletivo *És uma maluca* quer refazer obra com nudez e áudio original. Cf. <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/apos-ato-na-rua-coletivo-es-uma-maluca-quer-refazer-obra-com-nudez-audio-original-23374564>> Acesso em: 07 de fev. de 2019.

⁴⁹ PAIS, Ana. *Performance na Esfera Pública*. p. 151. Peggy Phelan está apontando para a força e abrangência de transmissores de discurso e ação. Como exemplo ela situa que nesse caso a TV globo e a globo news acabam por ser forças políticas muito mais poderosas que Lula ou Dilma (ex presidentes do Brasil). Ainda como exemplo, ela menciona Trump no seu teatro da presidência, em que ele está contando com a circunstância de o mundo encontrar (mais uma vez) pronto para aceitar um artista de variedades para lider mundial, assim como o “santo” do partido republicano Ronald Reagan.

⁵⁰ Ibidem, p. 8.

⁵¹ PHELAN, Peggy apud ARENDT, *Performance na Esfera Pública*, p. 55.

⁵² PAIS, op. cit., p. 145.

O trabalho do coletivo *És uma maluca*, bem como a fala acima de Pheggy Phelan, abre diferentes questões: sobre os limites dentro do espaço privado x espaço público, censura, lugar do corpo na construção de imagens para comunicar violência ou quebra de sigilo de abusos sofridos (rompimento do corpo feminino para “mostrar quem é o mais forte”), da união dos indivíduos, considerando as dissemelhantes singularidades, da união para o alcance da reverberação das suas existências e afetos e fala essencialmente desses corpos, como instrumentos dentro das artes visuais e de como esses corpos políticos se tornam estética.

Considerando o período desde o surgimento da performance anteriormente mencionado, é no contexto dos anos 60/70 que os artistas colocavam em dúvida a legitimidade dos suportes tradicionais e no qual afloravam também questionamentos sobre a função da arte, o circuito e o mercado em que a obra se insere.

Várias(os) artistas já haviam problematizado o espaço bidimensional da tela apresentando “não-objetos” no espaço da galeria, que exigiam a participação do corpo e do espectador, ora manipulando objetos, ora adentrando em espaços envolventes. Hélio Oiticica e Lygia Clark são exemplares desse lugar ao promoverem o corpo como lugar, o corpo como casa e suporte das suas expressões em trabalhos essencialmente sensoriais. No livro publicado a partir da troca de cartas (de 1964 a 1974) entre ambos os artistas, podemos acompanhar esse pensamento/ação que acompanhava tanto Lygia como Hélio:

Uso tudo que me cai nas mãos, como sacos vazios de batatas, cebolas, plásticos que envolvem roupas que vêm do tintureiro, e ainda luvas de plástico que uso para pintar os cabelos! Já fiz alguma coisa interessante, como um capacete feito de capa de um disco que tinha aqui, com duas luvas que saem diretamente da cabeça. Tem um plástico sensorial que você, depois de meter as mãos nas luvas e o capacete na cabeça ficando com as mesmas ligadas à cabeça, você toca na altura dos olhos esse plástico cheio de ar. Fiz também duas luvas de plástico coladas por um dedo e você vive a mão como uma totalidade. Fiz também um plástico ultra-erótico com um pano de guarda-chuva velho, preto, o que dá um

enorme mistério e é mais erótico que todos os outros.⁵³

A experiência de novos suportes levava Hélio (para além dos penetráveis e do parangolé) a criar uma série de trabalhos audiovisuais realizados em Nova York no início dos anos 1970. Outras(os) artistas também experimentavam essa expansão através de meios com filmes de 16 mm ou super-8.

Iole de Freitas e Lygia Pape, foram algumas das artistas que usaram o vídeo nesse contexto. Frequentemente, o interesse na imagem técnica, vinha da possibilidade de se registrar novas experiências corporais. Nesses casos, há, um forte investimento do corpo e da subjetividade, a montagem aparece como um procedimento que interessa ao artista. A montagem torna-se procedimento integrante/importante, também na produção dos trabalhos dos artistas visuais.

As artistas brasileiras mencionadas, têm uma preocupação e interesse especial pelo processo, o caminho importa tanto quanto ou mais que o “produto” final. Nessa mesma corrente, a arte conceitual, defende o lugar da idéia, do discurso que acompanha a imagem em seu percurso.

Joseph Kosuth, foi importante para os desdobramentos das artes visuais de modo geral e, especificamente, para a arte conceitual em trabalhos que abordam o corpo.

Kosuth levantava os problemas da separação entre a arte e a estética e perguntava-se sobre a função da arte. Tratava do estatuto do objeto artístico e da relevância, para o pensamento e para a produção de arte, do contexto institucional em que esta se encontra: o museu, a galeria, o curador, o crítico, o historiador, etc. - “a existência dos objetos, ou seu funcionamento dentro de um contexto de arte, é irrelevante para o julgamento estético.”⁵⁴

A problematização do objeto estético enquanto produto final, levaria os artistas a valorizarem mais os processos de investigação, bem como o caminho do trabalho. “A crítica de arte, por sua vez, não podia mais analisar

⁵³ CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas, 1964-1974*. p. 18. Carta de Lygia para Hélio.

⁵⁴ COSTA, Claudio. Paço da Artes.

<<http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf>> apud. Kosuth, 1975. Acesso em: 12 de fev. de 2019.

somente os elementos formais da composição de uma obra que discursa sobre seu próprio meio.”⁵⁵

Com essa outra estética em que a obra se é modificada, as reflexões, depoimentos, notas, escritos, o envolvimento corporal da(o) artista e do(a) espectador(a)-participante fazem parte do processo e do sentido da obra.

Com isso surgem, “no rastro da errância da obra”⁵⁶, a performance e o corpo, indispensáveis, uma vez que o produto, o objeto final, tornava-se “desobrigado”.

A tendência à esta dissolução, leva muitos artistas a se interessarem pelo vídeo. No que diz respeito às performances, o vídeo permitiria tornar, imediatamente, um trabalho de corpo um acontecimento de imagem, o que oferece complexidade temporal ao evento presencial (por vezes sem existir o presencial com platéia). “Na imagem, a presença tornava-se problemática, desmaterializada, reflexiva e agenciadora de duas formas de presença, a física-referencial e a virtual-indicial.”⁵⁷ O vídeo vem somar às novas ideias vigentes, que exigem do(a) espectador(a), simultaneamente, elaborações conceituais, por vezes movimentos corporais e, processamentos temporais.

A Performance vai ter em comum com outros exemplos da arte contemporânea a necessidade de ser interpretada e julgada à luz de um enriquecimento cultural do receptor, sem o qual o transgressivo se converte simplesmente em algo aborrecedor ou também num total *noncense*.⁵⁸

É nesse contexto que os trabalhos de Gina Pane, Leticia Parente, Orlan (mencionando as artistas que abrem o próximo capítulo) e de tantas outras ganham força através de suas performances, videoperformances e fotoperformances.

Usando os seus corpos, como suportes e veículos transmissores dos signos atribuídos ao lugar da mulher, da “beleza” e cirurgia como novos acessórios. A relação do corpo/estética/política está imbricada nesses corpos das artistas mencionadas em suas ações performáticas.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ GLUSBERG, Jorge. *A arte da Performance*. p. 64.

Esta é uma costura que interessa pensar: o corpo em ação no espaço como fio condutor para uma experiência direta com o afeto, uma linha que passa pelo sentir, pensar e agir, como uma alfinetada em um modelo/sistema estético imposto, um modelo que vem sendo (per)seguido, muitas vezes às cegas, rumo a uma construção de um mito oco.

As décadas de 60/70 são importantes e marcam a uma abertura a novos modos operantes, bem como desdobramentos dentro da própria performance.

A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte.⁵⁹

⁵⁹ Ibidem. p. 51.

O Corpo e suas Costuras na Performance

O recorte nesse capítulo está em cinco mulheres que travaram uma relação de corte e/ou costura em seu corpo dentro de suas performances, assim como o trabalho que leva o nome da presente pesquisa. Gina Pane, Letícia Parente, Priscilla Davanzo, Priscilla Rezende e Orlan estão aqui apresentadas como corpos-costura na performance.

Gina Pane, uma das grandes expoentes da body art, nasceu na Itália em 1939 e faleceu em 1990 em decorrência de um câncer. Seu corpo é a linguagem matriz nas suas ações performáticas e a artista levantou questões latentes ao feminismo dos anos 1960 e 1970, aos tabus de sua época (alguns muito presentes em pleno século XXI), nas relações entre os sexos e no problema da dominação masculina.

Com os protestos de 1968, Gina Pane aparece como uma artista mulher e homossexual. Defende que o envelope ou a carcaça da pele que nos envolve é uma mentira, “porque a boa aparência não corresponde necessariamente à beleza da mente. O terror de ver a beleza desaparecer, de deixar o tempo fluir no corpo de alguém, reflete o condicionamento da sociedade.”⁶⁰

Fazendo do seu corpo uma costura com a performance ou tramando fios narrativos que entrelaçam seu corpo à atmosfera que quer comunicar nas suas ações, na obra de Gina Pane, o corpo ocupa todos os lugares, tornando-se o centro de todos os debates, sendo o seu corpo e a sua imagem “suportes para uma comunicação não linguística.”⁶¹

Em sua performance *Azione Sentimentale*, realizada em 1973, na Galeria Diagramma em Milão, a artista está presente diante de uma audiência exclusivamente feminina. Ela está vestida de branco, com um buquê de rosas vermelhas de onde separa os espinhos para enfiá-los em seu braço. As rosas vermelhas são substituídas por rosas brancas, a palma da mão é cortada com uma lâmina de barbear e, através de sua própria dor, canaliza o sofrimento das(os) outras(os) e deixa fluir o sangue.

⁶⁰ LA PORTA, Annalisa. *Gina Pane e suo Corpo che Sanguina: un Atto Libberatório, per Amore Nostro*.

⁶¹ VERGINE, Lea. *Body Art and Performance*. p. 196

A noiva se purificou através do contraste entre sangue e candura, ela é livre para amar e ser amada. O público considera este martírio desconcertante, mas ao mesmo tempo o acolhe. Aqui estão eles, os fantasmas da sociedade. (LA PORTA, 2017)

A ação condensa violência e doçura. Ferir-se é se abrir, oferecer-se e se entregar. “Mostrar a interioridade sem medo, abrindo uma passagem em silêncio, quebrando a quietude do outro.”⁶²

Ferir o rosto, para Gina Pane, está se rebelando contra um ideal de estética feminina imposta, subordinação e abusos. Significa expressar a dor de toda mulher, esperando que nas mulheres a rebelião e a força de ser elas mesmas sejam desencadeadas. As mulheres não devem ter medo de seu papel na sociedade contemporânea. A ferida da artista pode se traduzir em uma posição coletiva. (LA PORTA, 2017)

As primeiras performances ligadas à *body art* acontecem na intimidade do seu ateliê, junto com Françoise Masson, que documenta fotograficamente a ação. Para Gina Pane, a fotografia é um objeto sociológico. No seu trabalho de caráter essencialmente performativo, a imagem fotográfica é o suporte que fará perdurar a ação realizada. As fotografias, guiam o(a) observador(a) pela performance, condensam o discurso, é um objeto ‘sociológico’ que nos permite apreender a realidade, portanto, pode apreender o coração dessa dialética através da qual o comportamento se torna significativo tornando-se comunicável para uma comunidade.”⁶³ O corpo dá-se, “viaja até a superfície da pele, dá-se na sua necessidade de entrega, mas também de encontrar algo para além do limite da pele.”⁶⁴

Existe a necessidade de uma fratura, um grito lacerante. Mutilar, neste caso, não é autodestruição, não é puro dano autoprovocado, mas é mostrar ao outro a dor que flui e sai do corpo. O ferimento comunica, pergunta e responde, ativando uma intensa relação entre artista e espectador.

⁶² LIMA, Valeria de Cassia Pisauro. *Body Art ou Arte do Corpo*. 2010.

⁶³ VERGINE, Lea. *Body Art and Performance*, p. 196

⁶⁴ LIMA, op. cit.

A ferida vai ser central no trabalho de Gina Pane, catalizadora desta necessidade de inscrição, o corpo aberto revelador de um sofrimento. Este é corpo social, denunciador da ferida coletiva, da fragilidade do encontro entre o Eu e o Outro, mas também inegavelmente um corpo de mulher.⁶⁵

Letícia Parente, em seu trabalho *Marca Registrada*, de 1975, equilibra performance, vídeo, texto e poética. A artista costura, com agulha e linha, na planta do seu pé, as palavras *Made in Brasil*, a videoperformance mostra a artista bordando as palavras, que ocupam a tela em um grande close.

A artista brasileira, nascida na Bahia (1930 - 1991) é da mesma geração de Gina Pane e a sua ação de costurar a sola do pé dialoga com inúmeras questões, como o processo de coisificação do indivíduo, uma crítica ao cenário político brasileiro do momento (fase violenta da ditadura militar), onde ser “feito no Brasil” implicava tortura, sofrimento e assédios morais. O trabalho transmite o incômodo que a artista sentia por questões subjetivas que a ação implica, como o fato da costura e bordado geralmente serem vistos como atribuições femininas e, assim, questiona a ideia de pertencimento a algum lugar ou a alguém e faz uma ironia a tudo isso, escolhendo a parte do seu corpo mais próxima do chão para tecer tais palavras.

Sua performance não existiu em uma primeira instância para uma platéia, mas, para a câmera que a registrava. Letícia vem da geração de artistas de 1970 que queriam romper com paradigmas, principalmente relacionados à própria arte. Esses artistas queriam mostrar que havia outra forma de valorizar o fazer artístico, como a arte experimental, que além de levantar outras questões levava em conta o processo, em que o(a) espectador(a) participava e não via só o resultado final.

Como ferramenta, muitas vezes, usavam o próprio corpo em suas representações, apropriando-se das tecnologias do vídeo, da imagem em movimento. Além de propor meios não convencionais para expressão artística, e ser elemento ativo em seus vídeos que eram gravados na sua casa, havia também uma crítica social e política que permeava os trabalhos

⁶⁵ Ibidem.

de Letícia Parente.⁶⁶ O trabalho em questão, tornou-se referência na produção da videoarte no Brasil.

Trata-se, antes de mais nada, de mostrar que o corpo é, por natureza, algo que escapa aos modelos de racionalidade e disciplinaridade cartesianos, iluministas, fordistas, tayloristas. O corpo é fundamentalmente da ordem da produção, do desejo, do inconsciente, algo que está sempre escapando ao processo de reificação do corpo como dado, como ordem, como modelo. E mais, o corpo não é espaço, visto que é processual, não apenas porque se inventa e se reinventa sem cessar, mas porque vai até onde vão os nossos hábitos e desejos.⁶⁷

Letícia era doutora em química antes de enveredar pelos caminhos da arte. Foi discípula de Pedro Dominguez, Hilo Krugli e Annabela Geiger, participou das mostras mais importantes de videoarte brasileira dos anos 1970, no Brasil e no exterior. *Marca Registrada*, “faz eco com artistas norte-americanos do mesmo período, como Vito Acconci, Joan Jonas e Peter Campus, cuja obra consistiu, como observou na época a especialista em arte do século XX, Rosalind Krauss, em colocar o corpo do artista entre duas máquinas (a câmera e o monitor) de modo a produzir uma imagem instantânea, como de um Narciso mirando-se no espelho.”⁶⁸

Marca Registrada ironiza várias noções, conceitos e valores dos anos 70, criando estranhos paradoxos. Se a frase é uma referência à artista ou a sua obra, tudo está fora de lugar, porque é redundante e óbvio. A ironia é manifesta. Se a referência é o discurso vigente da identidade cultural unificada na comunidade imaginada da nação, o desprezo parece evidente uma vez que a inscrição é bordada na parte mais baixa de seu corpo. O fato de ser brasileira ou de participar dessa comunidade imaginada é o que menos importa [...] Bordando sobre a sola do pé, Letícia afirma e rejeita a experiência da identidade feminina vigente em nossa cultura. Letícia produz todos esses movimentos, fazendo justamente o que é dela esperado. Vai ao encontro do esperado com a imagem do inesperado, causando uma experiência de estranhamento. Para além dos sentidos simbólicos, há ainda outros indizíveis. Fazendo penetrar a fina agulha nas camadas superficiais de sua pele, invadindo a superfície de seu corpo

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ PARENTE, Andre. *Alô, é a Letícia?* 2014.

⁶⁸ DUVA, Luiz. *Desconstruindo Letícia Parente: “Marca Registrada”*.

com aquele instrumento pungente, Letícia desarticula silenciosamente uma cadeia de experiências, valores, conceitos e idéias enraizadas na cultura artística e na cena política do momento.⁶⁹

Letícia, foi uma artista que dialogou com a política, viveu no período da ditadura militar no Brasil. Hoje o país tem um representante majoritário político que é a favor da ditadura, que brava acerca desse período de tortura como modelo exemplar para “educar” quem sai do modelo que ele acredita como sendo correto. O Brasil hoje, no ano de 2019, tem um presidente que é a favor do feminicídio e da violência como forma de “defesa”. Vivemos novamente a era da ignorância, do retrocesso.

Os idiotas tomaram o poder em pleno século XXI e pior de forma democrática, via eleições presidenciais. Corremos o risco, enquanto mulheres, de sermos a nova Aia (referenciando a obra de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*), as criadas de um dono, que exibe seu “poder” pela mulher, objeto que possui.

Como bem anunciava Nelson Rodrigues, “ Os idiotas vão tomar conta do mundo, não pela capacidade, mas pela quantidade. Eles são muitos.” No governo atual do Brasil, suprimiram o ministério da cultura. Não interessa ao atual governo que as pessoas sejam influenciadas pela arte. Hoje, mais do que nunca, a resistência se apresenta pela arte.

São justamente os valores, sejam eles da arte, da cultura ou da política que estão em questão. Afinal, um trabalho artístico exposto sobre a sola do pé que tocará a terra, o chão, não é aceitável para os valores de uma cultura que acredita que a arte eleva o espírito.⁷⁰

André Parente, filho da artista, ao escrever sobre a obra de Letícia, diz:

A obra de Letícia Parente é marcada pela ideia de extrair do corpo uma imagem que nos dê razão para acreditar no mundo em que vivemos. Os vídeos dessa artista são, cada um deles, preparações e tarefas por meio das quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam. É nessa linha de pensamento que Letícia parte do corpo ou da casa como

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ COSTA, Claudio. *Letícia Parente: a Videoarte e a Mobilização do Corpo*.

lugares privilegiados para exprimir, ao mesmo tempo, o muro que separa o que liberta do que aprisiona.⁷¹

Em um depoimento sobre o seu trabalho a artista declarou:

A característica principal do meu trabalho é não ter se fixado em nenhuma característica preferencialmente. A sua dinâmica é mais ramificada do que linear. Deixo que ele persiga um processo, o meu processo de descoberta e visão. Suas raízes de unidade evidentes estão dentro de mim e resultam da interação da minha realidade com a realidade social e histórica do meu tempo e do meu momento. É mais interrogativo que descritivo.⁷²

Assim como o pensamento da artista, a arte/vida é mais interrogativa do que uma descrição de algo concluído. A arte, por Leticia, Pane, Davanzo e Rezende se apresentam nesse canal de diálogo com questões pertinentes à época, como aberturas a outros diálogos de troca, de questionamento, pela arte política para tirar as pessoas do lugar de máquinas que não pensam, só seguem o baile sem se questionar se o passo está certo ou não. Sem se questionar se querem dançar essa dança e se a querem ou não, e por quê? E para quem?

A artista brasileira Priscilla Davanzo passou a ser reconhecida depois de se submeter a uma intensa seção de tatuagem no ano de 2.000, correspondendo a um processo em que ela tatua todo o seu corpo com enormes manchas de vaca. Trata-se de um trabalho presencial para ser mediado como uma espécie de estética relacional, bem como por meio de processos de fotografias e vídeos realizados por si mesma e por outras(os). Davanzo passou a ser “objeto” de fetiche no circuito das artes, sendo fotografada e filmada por uma série de artistas, e, ainda, seu corpo passou a ser debate nas academias de arte, sendo alvo de análise em teses de doutorado e em livros de performance, *body art* e arte conceitual, além de ganhar um episódio dedicado ao seu trabalho no programa *Tabu América Latina*, da National Geographic, o que evidencia a incorporação *mainstream*.

⁷¹ André Parente. *Alô? É a Leticia?* Disponível em: <<https://performatus.net/estudos/leticia-parente>> Acesso em: 10 de fev. de 2019.

⁷² *Marca Registrada – Leticia Parente*. Disponível em: <<https://arteref.com/video/marca-registrada-leticia-parente>> Acesso em: 11 de fev. de 2019.

Dos seus trabalhos, três deles fazem sentido a esta pesquisa, pois expõem o seu corpo em seus manifestos como forma de detonar o culto normativo do belo e do universo da moda: *Pour être infame: Pour être une femme* (2006), *Pour être plus belle et eficiente* (2005) em que a artista colhe flores de um jardim e as cose na própria pele.

Tendo em conta o quanto a França é referencial no mundo da moda, sob esse título em francês, a artista parece fazer menção não apenas a integração corpo e natureza, mas também a uma árdua perseguição por parte de uma sociedade de consumo em sua busca desenfreada pelo que a ditadura do corpo propõe como norma a ser seguida e que, normalmente, implica em sofrimento para que possamos alcançar uma estética almejada. Tratando-se de flores naturais, estas murcham com a mesma rapidez que a moda se transforma, ou seja, para manter esse corpo sempre ornado e belo, seria necessário refazer a mesma prática diariamente.

Essa mesma ideia está implícita também em *Pour être une seductrice* (2005/2015), performance em que a artista costura, em seu próprio corpo, um par de meias 7/8, que é fixado diretamente em suas coxas, ou ainda, em *Pour être infame: Pour être une femme* (2006), performance em que Davanzo, usando linha e agulha, acopla pela sutura, um par de bojos aos seus seios reais, fazendo alusão aos, cada vez mais comuns, implantes de silicone, algo tão presente na nossa cultura cada vez mais obsessiva em satisfazer um protótipo antinatural de beleza.

A dor, para ela, é um elemento que pode ser incorporado nas práticas artísticas, assim como é aceito em atividades cotidianas ligadas ao culto do corpo, como tratamento de beleza e exercícios físicos.⁷³

Priscila Rezende, na performance *Laços*, coloca com a ajuda de uma *body piercer*, quatorze peças em seu corpo, que são ligados ao espaço através de fitas vermelhas. As fitas presas na parede, se conectam ao corpo de Priscila pelos piercings, formando uma instalação corpo/espaço. Esse trabalho parece se inspirar na performance *Plegaria Muda* do cubano Carlos

⁷³ CANTON, Katia. *Corpo, Identidade e Erotismo*, p. 37.

Martiel⁷⁴ em que o artista tem fios de nylon presos no seu torso, ligando-os a parede da galeria.

O trabalho de Priscila fala sobre o corpo que resiste e se nega à condição de aprisionamento, se nega a uma estética estereotipada. Acerca do trabalho, a artista esclarece:

Em *Laços*, fico nua e uma body piercer faz catorze perfurações no meu corpo e coloca piercings por onde passam algumas fitas vermelhas, que são presas nas paredes com pregos. [...] A performance fala da dor, da relação com o entorno e da criação de laços, e do rompimento de laços também. No final, eu arrancava uma das pontas da fita de dentro das jóias e saía só com as jóias no corpo, deixando as fitas no espaço expositivo. Eu não tinha noção que ia doer tanto quando eu colocasse todas aquelas jóias durante a performance, mas fazia parte do trabalho lidar com a dor. Então, a cada trabalho, a cada momento que falo das situações que vivi, é um momento de externalizar essas experiências que são opressoras.⁷⁵

Ainda de acordo com Priscila Rezende, *Laços*, fala de uma experiência de machismo e agressão que viveu dentro de casa, ao denunciar o ocorrido na delegacia de mulheres, “percebi que não é só o homem que violenta a mulher, mas o sistema também.”⁷⁶ Essa violência do sistema, envolve toda uma construção cultural de séculos, onde a mulher é vista como inferior, como aquela que deve sucumbir ao desejo do outro, como bonequinha de luxo a ser colocada na vitrine, assim como já apresentado na parte I que abre a referente pesquisa. A violência por vezes é silenciosa, é no olhar, é em perceber agressões não ditas, mas sentidas.

A jovem artista mineira, da cidade brasileira de Belo Horizonte, tem seu trabalho ancorado na performance para discutir o lugar ainda visto da mulher na sociedade atual. Outros trabalhos de Priscilla também abordam a discussão (sem a sutura no corpo), como a performance *Bombril*, onde ela lava painéis com os seus cabelos, que por serem crespos e, por questões já exploradas, ainda é chamado muitas vezes de cabelo Bombril (fazendo referência a uma famosa marca de limpeza brasileira, cujo produto é uma

⁷⁴ C.f. em: <http://www.carlosmartiel.net/silent-prayer>

⁷⁵ HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Explosão Feminista: Arte, Cultura, Política e Universidade*. p. 93.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 81.

palha de aço com uma textura áspera e é usado para lustrar painéis). Com a ação *Bombriil*, Priscilla provoca a discussão da rotulação como preconceito à mulher negra e suas especificidades, assim como o cabelo, motivo entre outros, de forte preconceito e que fez (e ainda faz) milhares de mulheres alisarem seus cabelos para não terem seu cabelo chamado por outros de, “Bombriil”.

O trabalho da artista Orlan é o que mais se aproxima da última parte da pesquisa, por utilizar o procedimento cirúrgico na obra que será aqui analisada. A artista francesa se utiliza da cirurgia plástica com fins estéticos para reconstruir seu rosto, fazendo da sua vida/obra, durante três anos (1990 a 1993), a sua série da “arte carnal”, assim por ela nomeada.

Orlan⁷⁷ tem o seu rosto como ferramenta ou experimento de transformação cirúrgica na série escolhida para integrar seu trabalho e o faz para questionar padrões instituídos. No seu caso, ela decide qual a parte do rosto que vai passar por intervenção, para poder delegar sua realização a terceiras(os), no caso, médicas cirurgiãs(ões) encarregadas(os) do procedimento. Agindo sobre o corpo, pele, carne, ela executa as performances cirúrgicas.

Em 1990, Orlan, faz a primeira das nove cirurgias que ocorreram até o ano de 1993. A sala da cirurgia ganha uma cenografia e figurinos específicos para o trabalho onde cuidadosamente se processa uma desconstrução do seu rosto. Usa como referência algumas imagens mitológicas femininas, estas construídas ao longo do tempo pela história da arte. Sua intenção é de reescrever a arte ocidental em seu corpo, dirigindo sua atenção para o problema histórico do corpo feminino como objeto de interesse na pintura e escultura, além de discutir o controle do padrão e beleza feminino.

Assim concebeu o nariz da escultura de Diana⁷⁸, a boca de Europa de Boucher⁷⁹, a testa da Mona Lisa, o queixo da Vênus de Botticelli, os olhos da Psyché de Gerome⁸⁰ entre outras, no mesmo caminho.

⁷⁷ Em 1971 ela se batizou com o nome artístico de St. Orlan. O nome Orlan é inspirado na fibra sintética Orlon e de acordo com a artista ela se decidiu por esse nome depois de uma sessão de psicanálise. “Selecionei então um nome nem masculino, nem feminino”.

⁷⁸ Diana, na mitologia romana, era a deusa da lua e da caça, muito poderosa e forte.

⁷⁹ Por esta ter olhado para outro continente e ter se aventurado num futuro desconhecido.

⁸⁰ Dado a sua necessidade de amor e beleza espiritual (oposto de Diana).

As performances cirúrgicas da artista, põem fim entre a barreira do real e da ficção/representação, confirmando-se à apresentação. O espaço utilizado é a sala cirúrgica e, mesmo esta estando cenografada, é nesse mesmo espaço que acontecem os cortes no seu rosto e onde é transmitida ao vivo, a operação. Por receber somente anestesia local, durante o procedimento, Orlan está consciente do que passa a sua volta e discursa textos coerentes com a ação do corte em simultâneo. Quanto a natureza desse discurso, ela esclarece:

Durante todas as cirurgias, leio o seguinte extrato de seu [de Eugénie Lemoine-Luccioni], livro, *O Vestido*: “A pele é decepcionante ... Na vida não se tem mais do que a própria pele. Mas há mal-entendidos, nas relações humanas, pois não somos nunca aquilo que temos...tenho uma pele de anjo, mas sou um chacal, a pele de um crocodilo, mas sou um lulu, uma pele negra, mas sou branco, uma pele de mulher, mas sou um homem; nunca tenho a pele do que sou. Não há exceção à regra, porque eu não sou nunca o que tenho [...].”⁸¹

Para Orlan, a ênfase não recai no resultado da operação: “Arte Carnal não está interessada no resultado da cirurgia, mas no processo, o espetáculo e discurso do corpo modificado que se tornou o lugar do debate público.”⁸² A artista expõe questões vinculadas ao feminismo e à representação do corpo feminino, como uma subversão da imagem imposta, o corpo é a sua matéria central ou matéria carnal. Pela definição da artista, uma arte carnal:

A Arte Carnal é um trabalho de autorretrato no sentido clássico, mas que utiliza meios tecnológicos atuais. Ela oscila entre desfiguração e refiguração. Sua inscrição na carne deve-se às novas possibilidades que nossa época começa a oferecer. O corpo torna-se um “*ready-made* modificado”, já que ele não é mais este *ready-made* ideal em que basta pôr uma assinatura.⁸³

⁸¹ ORLAN apud Lemoine-Luccioni, Eugénie, *La Robe*, *O Vestido*. Orlan, in *Feminism and representation*

⁸² ORLAN. *Arte Carnal*. Disponível em: <<http://www.orlan.net/texts>> Acesso em: 14 de jan. de 2019.

⁸³ ORLAN. *Arte Carnal*. Disponível em: <<https://performatus.net/traducoes/arte-carnal>> Acesso em: 20 de jan. de 2019.

O corpo é o centro do trabalho de Orlan há muito tempo ⁸⁴, para a artista, a pele é um espólio cujo design se modifica à vontade. “O corpo é um *ready made*, mas que deve ser sempre retomado em busca de novas versões de si.” (LE BRETON, 2013, p.46)

A cirurgia estética é uma medicina destinada a clientes que não estão doentes, “mas que querem mudar sua aparência e modificar, dessa maneira sua identidade.” ⁸⁵

Orlan desvia para seu uso pessoal, pelas palavras de Le Breton, “uma cirurgia que se presta às suas fantasias”. A artista reivindica um desvio, ao construir a si mesma segundo um desejo pessoal que não quer e não tem de prestar contas a ninguém.

A cirurgia funciona aqui fora da legitimidade médica, torna-se um meio de transformação de si e de criação de uma obra de arte que se identifica à forma física do próprio sujeito...Uma cerimônia barroca mescla a dança à palavra, a pintura à imagem de vídeo ou à fotografia, o teatro, as artes plásticas, a carne e a faca. A *performance* é substituída por sistemas de vídeo e é difundida simultaneamente em diferentes galerias ou museus em Paris, Toronto, Nova York etc. A cena da operação torna-se uma oficina, e a intervenção cirúrgica, o espetáculo, mas também parte da obra apresentada. ⁸⁶

Como em Orlan e em outros trabalhos artísticos, como o caso da série que será apresentado no próximo capítulo, “a intimidade do corpo virado do avesso como uma luva torna-se obra, entra no domínio do espetáculo, isto é do espaço público.” ⁸⁷

Podemos pensar que essas mulheres nos seus diferentes contextos culturais representam, através de seus corpos, a estética de uma construção pessoal e cultural, como um objeto transitório e manipulável. Interessa pensar em corpos que, na sua prática, evidenciam a questão da carne, da pele, forma e que colocam em voga esse culto à beleza. Essa é a costura que liga essa dissertação desde a primeira parte até a última, dialogando com o que está em voga na indústria do corpo em sua relação com o marketing da

⁸⁴ Desde 1964 com a obra *Body-Sculptures*.

⁸⁵ LE BRETON. *Adeus ao Corpo*. p. 47

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*. p. 51.

pasteurização e o discurso do corpo político, como forma de discurso em ação.

Existem artistas com trabalhos vigorosos a este respeito. Escolhi focar aqui em algumas obras dentro dessa perspectiva para enfim entrar na Parte III, onde apresento meu trabalho pessoal que me conduziu ao corte cirúrgico e que inspira o nome título dessa pesquisa, *Corpo. Uma Costura Estética*.

Pensando nesse lugar do corpo cultuado enquanto imagem construída pela sociedade, como já foi até aqui apresentado. É necessário no contexto da arte política, a ênfase em artistas discutindo e reivindicando o verdadeiro lugar da mulher dentro da sociedade a qual estamos inseridas, negando imposições e transgredindo opressões. Apresentar outras danças e novos passos para caminhar é algo fundamental para sairmos do bloco homogêneo que o sistema tenta nos enquadrar a todo momento.

Provocações

Na realidade, eu coloquei o peito para fora, e eles vieram me deter, porque eu não podia colocar. Era um protesto que era “meu peito, minha bandeira, meu direito”. Eles me levaram detida para a delegacia, e na verdade, eu disse para os juízes, para a juíza, que se me condenassem estariam me condenando, então, como uma mulher, estariam reconhecendo o direito das pessoas trans de existirem através de suas identidades de gênero, através de suas autodeclarações. Mas ao mesmo tempo eu estaria sendo condenada como mulher, eles estariam deixando explícito que homens e mulheres não são iguais perante a lei. Se eles me absolvessem, eles estariam me absolvendo como homem, então se eu fosse mulher eu seria condenada. Eles poderiam dizer: “Sim, você tem os documentos masculinos, você é homem legalmente”. Eu usava isso e falava: “Legalmente eu sou homem, se legalmente eu sou homem, se legalmente eu sou homem, eu posso sair por aí com o tórax desnudo como todos os homens podem”. Mas ai nesse momento eu não podia. Então, me absolvendo ou condenando, vocês estarão condenando as mulheres e reconhecendo que as mulheres não tem o mesmo tratamento nas leis. Como os homens.” Eles disseram tanto que eu era homem, apesar de eu falar que era mulher, que era transexual, que era travesti, e um dia eu falei: “O.K, então sou homem, posso andar com o peito de fora”. E ai você não pode. A gente vê que é o feminino que está sendo condenado e proibido, é essa a questão.

[Indianara Siqueira. *Explosão Feminista*. p. 356]

“Porque o ideal de mulher branca, sedutora sem ser puta, bem casada mas apagada, que trabalha mas sem fazer grande carreira, para não apoucar o seu homem, magra mas sem ser neurótica com a comida, que permanece sempre jovem sem se deixar desfigurar pelos cirurgiões de estética, mamã venturosa sem estar obcecada pelas fraldas nem pelos trabalhos de casa, boa dona de casa sem ser a sopeira tradicional, culta mas menos do que um homem, essa mulher branca que nos agitam constantemente à frente do nariz, aquela que nos devíamos esforçar por copiar, à parte ter ar de se

chatear a fundo por tudo e por nada, de qualquer maneira nunca me cruzei com ela, em lado nenhum. Acho mesmo que não existe.”

[DESPENTES. *Teoria King Kong*. p. 10]

“Ter autonomia sobre o corpo extrapola o tema do controle da reprodução e da saúde e da articulação de políticas públicas correspondentes, e passa a se referir principalmente a um modo de experimentação do corpo que é vivenciado como subjetivo. Assim, nas marchas, a sensualidade dos corpos é celebrada, os padrões de beleza feminina são questionados por corpos que reivindicam diferentes padrões, a menstruação é positivamente assumida. A nudez, importante instrumento de impacto nas marchas, parece condensar em um só tempo a capacidade de criticar as normas de gênero e de expressar este modo subjetivo de ‘libertação’ do corpo.”

[VERGARA. *Explosão Feminista*. p. 35]

“Um corpo não pode ser resumido ao serviço que presta. Mamilos não são só de chupar. O corpo da mulher não é só para servir, deveria poder existir em silêncio fora dos desejos...Esse corpo que não quer nada, como o masculino que tira a blusa porque sim.”

[Cristine Flores. *Explosão Feminista*. p. 165]



Cachorrão. Acrílica sobre papel. 30x42 cm (cada cachorro babão). 2017.

PARTE III: O Corte – Uma intervenção no Corpo

Uma narrativa pessoal

Quando se fala em corte, podemos pensar entre outras coisas, na costura necessária para fechar algo aberto. Convido Machado de Assis, com sua licença poética para pensar nas possibilidades de relação da linha com a agulha ou das pessoas com seus corpos.

[...] Que cabeça, senhora? A senhora não é alfinete, é agulha.
Agulha não tem cabeça.
Que lhe importa o meu ar? Cada qual tem o ar que Deus lhe deu.
Importe-se com a sua vida e deixe a dos outros.
— Mas você é orgulhosa.
— Decerto que sou.
— Mas por quê?
— É boa! Porque coso. Então os vestidos e enfeites de nossa ama, quem é que os cose, senão eu?
— Você? Esta agora é melhor. Você é que os cose? Você ignora que quem os cose sou eu e muito eu?
— Você fura o pano, nada mais; eu é que coso, prendo um pedaço ao outro, dou feição aos babados...
— Sim, mas que vale isso? Eu é que furo o pano, vou adiante, puxando por você, que vem atrás obedecendo ao que eu faço e mando...
— Também os batedores vão adiante do imperador.
— Você é imperador?
— Não digo isso. Mas a verdade é que você faz um papel subalterno, indo adiante; vai só mostrando o caminho, vai fazendo o trabalho obscuro e ínfimo. Eu é que prendo, ligo, ajunto [...].⁸⁸

O apólogo acima se encaixa para pensar no cruzamento do corpo com a ação: um não existe sem o outro e, vice-versa, assim como a linha precisa da agulha para costurar e a agulha precisa da linha para formar a costura.

A costura não é apenas uma palavra chave, ela tem o poder de suscitar diferentes pensamentos, e também metáfora. No sentido amplo da palavra, é um aglutinador de elementos que se juntam para dar sentido e

⁸⁸ ASSIS, Machado. *Obra Completa*.

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000269.pdf>> Acesso em: 20 de dez. de 2019.

forma a outra coisa, seja a escrita, ao pensamento, a costura como ação, como gesto de extensão, que monta um quebra cabeças, que remonta ou une tecidos, corpos, palavras, ações, gestos.

Usando o aporte de Machado, faço uma costura da minha vivência pessoal, que inspira o nome dessa dissertação. Peguei numa linha e numa agulha para tecer essa trama que se inicia a partir de uma motivação externa, no caso, a partir de uma decisão de colocar próteses de silicone nos seios e depois perceber que acabei colocando pelo outro, homem, que me presenteou com novos seios. Devo esclarecer que a decisão de colocar foi minha, eu acreditei na época que queria ter seios maiores, somente depois de me submeter à cirurgia, comecei a questionar sobre a minha real motivação ou influência a qual estava submetida, para aos poucos ir percebendo, que na verdade sempre gostei dos meus seios como eram e acima de tudo, percebi que o desejo não era meu, era do outro.

A partir disso, começaram a vir questões antes impensadas como: minhas roupas, por exemplo. A forma do meu corpo havia mudado e as roupas que sempre tive ou gostava já não ficavam bem à nova silhueta. Lembro de ter ficado confusa com isso, como figurinista acostumada em desenhar roupas e fazê-las de olho para o meu corpo, percebi que já não reconhecia mais, “aquele” corpo.

Essa experiência foi um tanto incômoda. Questiono outro ponto, sobre a “beleza” e o lugar da mulher, mais a fundo, pensando na sociedade e contexto ao qual estou inserida, o que vejo sendo “vendido” como bonito, o que fazemos para nós e o que é só para o outro. Quem decide o que é belo? O que nos atravessa nessa cultura midiática da “beleza”? Por que tendemos a buscar uma imagem de corpo pasteurizada, assim como acontece com a moda? A percepção de que o corpo sempre foi objeto de moda, muda a tendência, mas o padrão de imposição segue firme.

O tempo foi passando e vieram novos estranhamentos, um deles era que começava a perceber que agora na rua, quando usava blusas decotadas (sempre usei) as pessoas olhavam, antes de qualquer outra parte do meu corpo, para o meu decote (seios, diga-se). Nunca havia experimentado essa sensação de um olhar de primeira para essa parte em questão.

Outro ponto de estranhamento: deitar o meu corpo e ter aquele peito ali empinado, ele não se deitava junto, continuava em pé. A prótese o deixava sempre rijo, firme e aquilo era mesmo estranho. Mas o que mais incomodava, era quando eu abraçava as pessoas, eu não abraçava mais, era como se meu seio abraçasse sozinho. Ele chegava antes se impondo e eu não sentia mais aquele abraço inteiro (uma pessoa com seios pouco fartos sabe o que estou falando). Sem próteses o abraço é inteiro, você sente a pessoa. Com os silicones, eu estava diferente e, por isso não gostei do afeto comprometido. Aos poucos comecei a escrever sobre o que vinha sentindo.

Peito Peitos

Tenho um par deles, peito grande, peito pequeno

Ilusão, real, ilusão

Abraço pelo peito, quero novamente o abraço inteiro

Adeus a sobreposição. Adeus gelatina

A obra, a prótese, o vídeo, o propósito o acontecimento

A fotografia, a imagem congelada do que é

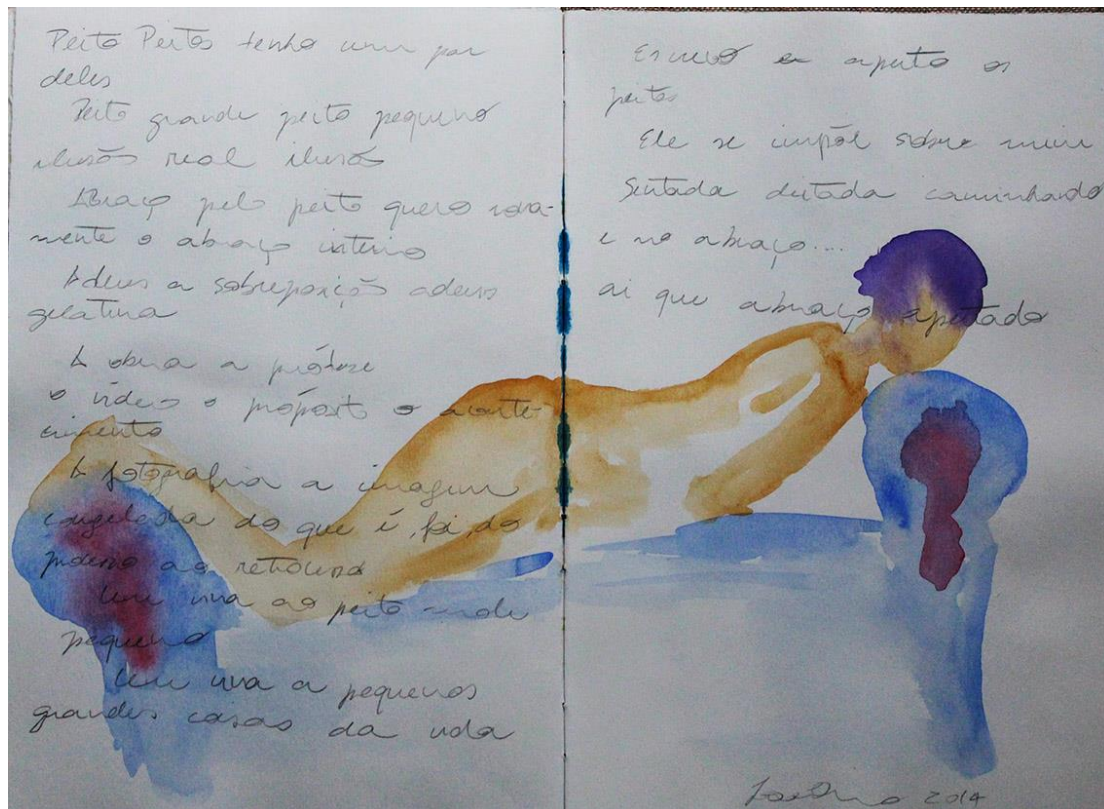
do que foi o processo até o retrocesso

Um viva ao peito mole pequeno. Um viva a pequenas grandes coisas da vida

Escrevo e aperto os peitos. Ele se impõe sobre mim

Sentada, deitada, caminhando

E no abraço, ai que abraço azeitado.



Peito Peitos. Caderno. 2014

Quando me dei conta, essa experiência foi se tornando um trabalho. Decidi, assim, conversar com a médica que fez a cirurgia em mim sobre a possibilidade de retirar as próteses de silicone. Sobre a primeira reação da médica, eu escrevi:

Quando eu fui conversar com a médica
a respeito dos meus seios
Ela disse que eu estava maluca
Eles eram lindos, tinham ficado perfeitos
Aproveitou minha ida e pediu que eu mostrasse
a outra paciente
o resultado dos meus seios.
Eu topei. Disse, ok! Vamos lá!
A paciente, meio sem graça pediu para pegar
Eu deixei e ela me perguntou o que eu achava deles
Eu disse: grande demais, eu acho.

Sobre essa ida a médica, a outra paciente/cliente ficou um tanto

incomodada com a minha resposta, ela não esperava ouvir o que ouviu. A médica, ainda nesse encontro, falou que eles poderiam ficar moles (já que a pele provavelmente havia se acostumado ao novo volume).

Entre a minha primeira ida a médica para convencê-la a tirar a prótese e conseguir de fato a realização se passou um ano e meio. Tinha de ser ela a fazer, nessa altura, eu já tinha definitivamente tornado tudo isso em trabalho, estava escrevendo, fazendo audios, me fotografando, fazendo vídeos e precisava ser ela a retirar. Ela havia colocado e, a pessoa que vos escreve não estava disposta a pagar para o procedimento novamente. Tinha sido um presente e eu não estava interessada em pagar para retirar ou devolver. Foi um processo de convencimento (para retirar, não cobrar e deixar a cirurgia ser filmada), a doutora nunca havia feito tal procedimento de retirada, só havia realizado o corte para retirada, afim de colocar próteses maiores que a anterior.

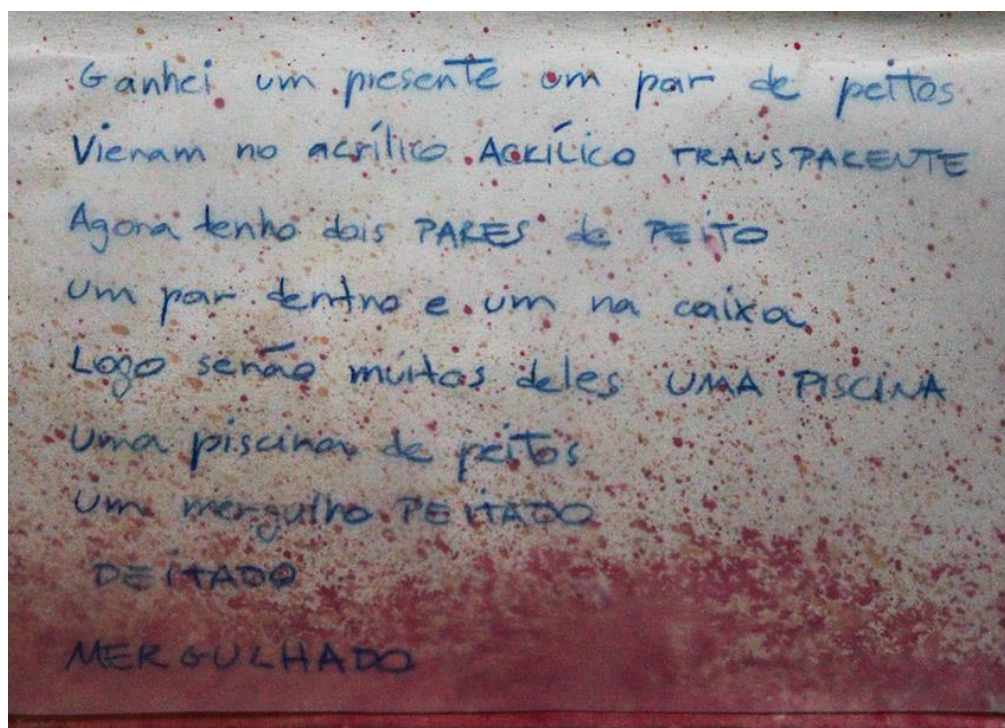
Com os equipamentos em mãos, conversei com uma amiga para que me acompanhasse no dia da retirada cirúrgica e, claro, para registrar tudo. A médica só deixou que filmassem a cirurgia se o anestesista aceitasse filmar. Ela disse que travava-se de uma pessoa de fora da unidade cirúrgica a filmar um procedimento que não poderia acontecer na frente de estranhos e completou a explicação dizendo que o centro cirúrgico nunca permitiria tal acontecimento, mas disse que o anestesista poderia realizar tal tarefa. Para a minha sorte, ele tinha experiência com camera e, então, pude deixar uma câmera com ele. E assim foi: filmamos a cirurgia e consegui dezenas de fotos dos meus seios antes e depois da cirurgia.

Antes da cirurgia de retirada, fui ao consultório e observei que ela tinha algumas próteses para mostrar as suas pacientes/clientes os diferentes tamanhos e material do produto. Pedi que me desse algumas daquelas próteses, ganhei o presente e uma caixa de acrílico transparente, que é como vem, muitas vezes as próteses do fabricante. Com as próteses e aquela caixa em mãos, comecei a pensar em novos trabalhos: performance, instalação, etc. Queria ter um trabalho onde as pessoas pudessem tocar nas próteses (já que esse objeto não se encontra em farmácias e tem uma

textura interessante para se pegar).

Tinha vontade de fazer uma piscina de peitos (ainda tenho). As ideias começavam a vir e se comunicar comigo, estava fazendo uma costura que me interessava continuar. O meu diálogo da linha com a agulha estava crescendo, a abertura dos seios pelo corte cirúrgico e costura final se alimentava aos poucos, tanto no plano da medicina (com exames), como nos processos artísticos.

Abaixo, compartilho alguns pensamentos que foram escritos na época e que se tornaram depois, os audios de um trabalho, o *Fone Peito*, mais adiante falarei melhor sobre ele.



Mergulho. Caderno. 2014



Peito Puff. Caderno. 2014

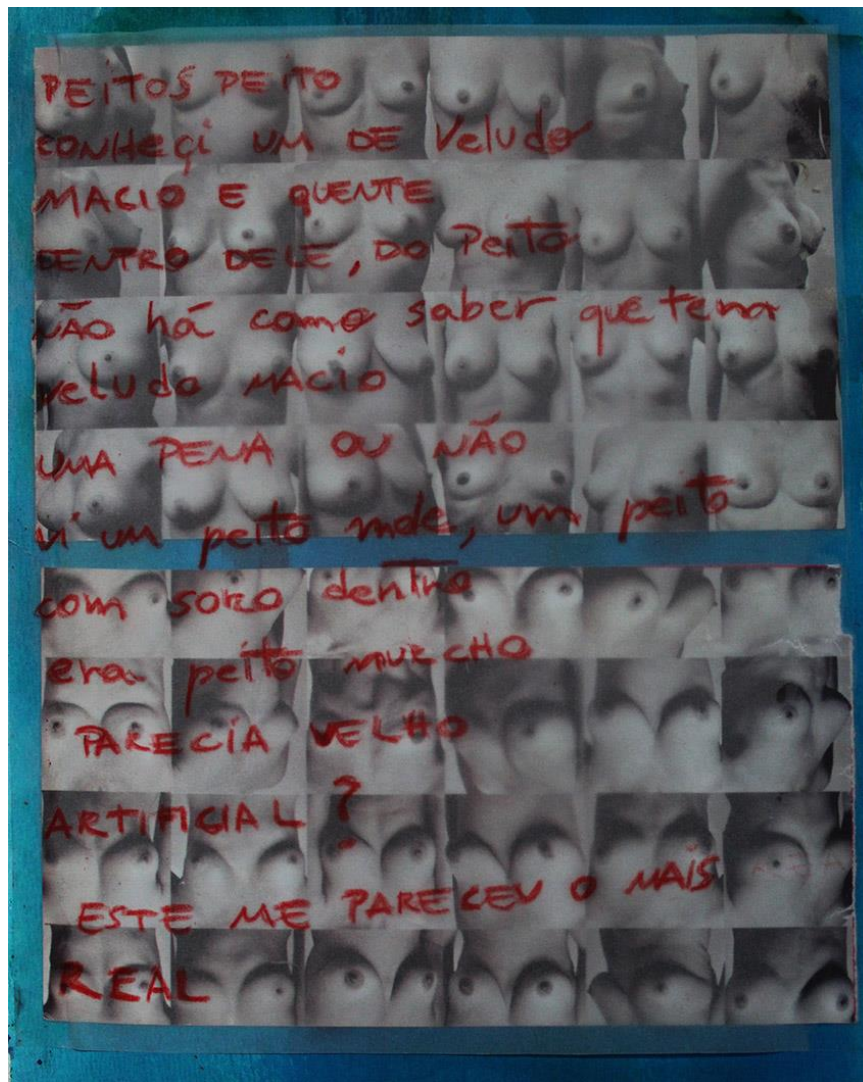
Peito Puff

Um acomoda, acolhe, outro se impõe se sobrepõe

que cor tem as entranhas? A minha amarela, gelatina amarela, gelatina amarela puff, um parque para um boneco, uma diversão para muitos

Para mim um gigante

Gigante Incômodo.



Peito Real. Caderno. 2014

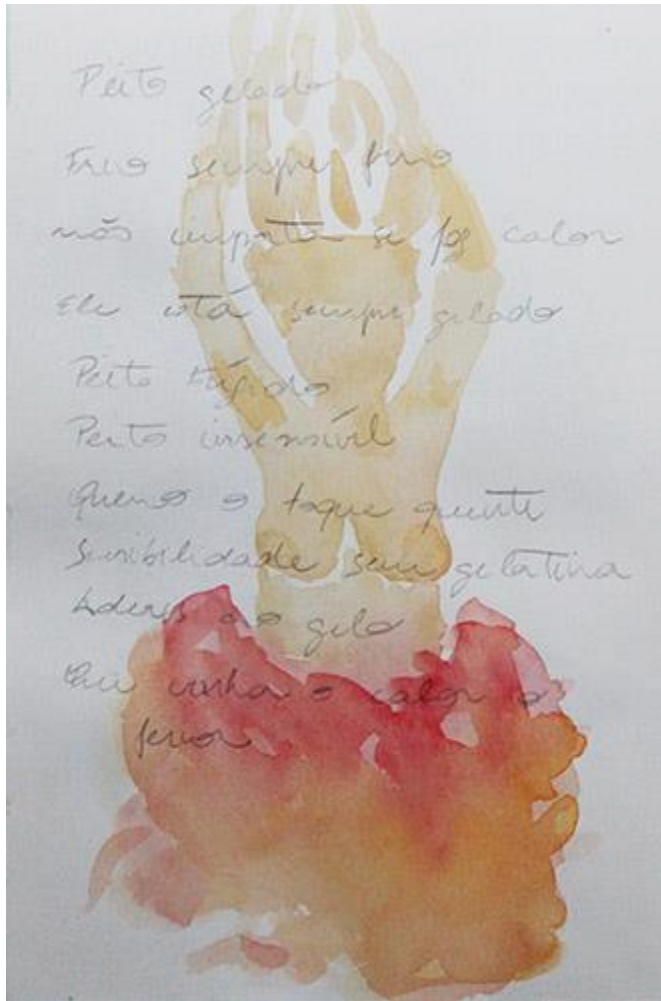
Peito peitos

Conheçi um de veludo, macio e quente

Dentro dele, do peito, não há como saber que tem veludo macio. Uma pena ou não. Vi um peito mole, um peito com soro dentro, era peito murcho parecia velho

Artificial?

Este me pareceu o mais real.



Peito Gelado. Caderno. 2014

Gelado

Peito Gelado. Frio, sempre frio.

Não importa se faz calor, ele está sempre gelado

Peito frígido. Peito insensível. Quero o toque quente, sensibilidade sem gelatina. Adeus ao gelo... que venha o calor, o Fervor.

AFETOS ABERTURA TRANSBORDAMENTOS

LUCIDEZ DESEJO ARDÊNCIA

PEITO MEU

PEITO PEQUENO

PEITO PALPÁVEL



2 em 1. Técnica mista sobre papel. 75x105 cm. 2016



Linha do horizonte. Acrílica sobre papel. 75x105 cm. 2017.

Experiências práticas

Ganhei um presente

Um par de peitos

Vieram no acrílico

Acrílico transparente

O trecho acima abre a performance ⁸⁹ *Presente*. Um áudio gravado com a minha voz repete o mesmo trecho por seis vezes em diferentes entonações. Estou vestindo uma saia/calça marrom, na região dos seios um sutiã bége com uma caixa transparente de acrílico sobreposta aos seios/sutiã/prótese (esta última está escondida abaixo do sutiã) e para prender a caixa ao meu corpo, utilizo uma fita de cetim vermelha, que deixa claro o presente em questão. O áudio se encerra e repito a mesma fala, aos poucos começo com as mãos a fazer poses reverenciando meu presente, como uma pose para uma imagem fotográfica. As mãos estão sobre a caixa, e antes de parar para a pose, bato com elas sobre o acrílico.

Esse movimento se acelera (do som, mão com caixa, bem como o movimento do corpo). Em um segundo momento, com o corpo parado, começo a desfazer o laço de fita lentamente, coloco a caixa no chão e narro uma conversa com a médica. ⁹⁰ Tiro as próteses de silicone e entra um áudio onde narro as especificidades do produto (este vem no manual de instruções). Com as próteses na mão, começo a brincar com elas e a jogar para o público, exploro possibilidades sonoras da batida de uma prótese com a outra e por fim as lanço no espaço.

Tiro o sutiã e pego uma agulha com linha (já estão no espaço). Começo a passar a linha pelo bico dos seios, encaro o público e continuo a passar a linha por eles num movimento crescente de ir deixando a linha se

⁸⁹ Não se trata do gênero artístico no seu sentido estrito e purista. Neste caso, apresentei um híbrido que incorpora a *body art* realizada antes da ação ao vivo, a memória física do teatro de Jerzy Grotowski em partituras corporais, constituindo, assim, um trabalho híbrido que poderia estar amparado também pelo que conhecemos por dança-teatro ou teatro pós-dramático

⁹⁰ O trecho pode ser lido na p. 54.

acumular sobre os seios e ir me entrelaçando entre fios até o rolo se acabar, até eu estar tomada pela linha preta. Saio do espaço ao som do diálogo gravado da linha com a agulha, de Machado de Assis. A performance dura cerca de 30 minutos.



Presente. Imagens da performance. 2018. Mira Artes Performativas. Porto

Na performance *Presente*, o peito é a oferta embalado na caixa como prenda. Ele aparece em primeiro plano, de forma insinuante para mostrar as próteses de silicone que se escondem abaixo da pele. O trabalho fala dos seios enquanto objeto de desejo, uma ironia para pensar na costura de elementos referenciados nas imagens geradas como a questão do belo na atualidade, o visível e invisível, corpo e máquina, o gesto e o objeto, toque e

ilusão. Uma abertura para pensar nas relações de afeto. O que te toca? O que te afeta?



Presente. Fotoperformance. 40x62 cm. Impressão em papel de algodão.

Rio de Janeiro, 2015.

Centro Cultural da Caixa: Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília,

Fortaleza, Salvador e Curitiba, 2017/2018.

A fotoperformance de mesmo nome, *Presente*, é anterior a performance narrada e, como na imagem acima, mostra os seios com próteses embaixo da pele, em primeiro plano, dentro da mesma caixa de acrílico transparente. Esse trabalho, ao contrário da performance, foi feito antes da retirada cirúrgica.

Os seios são meus, mas poderiam ser de qualquer indivíduo, já que o recorte está nele. O seio com próteses acaba por perder a individualidade, ele se padroniza também. Meu rosto não aparece propositalmente para

deixar claro esse lugar que é “meu” mas não é individual. É do mundo! Esse peito implante está em milhares de corpos (cisgêneros ou não). É um corpo ciborgue, essa fusão de natural e artificial, sujeito e objeto.

De acordo com Donna Haraway no seu *Manifesto Ciborgue*, essa cisão natural/artificial já não faz mais sentido.⁹¹ Os meus seios com implante são reais? E os seios após receber um corte cirúrgico para retirar um objeto “artificial” e depois fechar com linha e agulha volta a ser real? Tenho com isso um corpo autêntico? Se ciborgue é um híbrido de máquina e organismo faz sentido pensar que não se tem nada de autêntico no mundo contemporâneo. O que temos são híbridos de tudo.



Remendos. Fotografia digitalizada. Rio de Janeiro, 2017/2016.

Da série de trabalhos que têm a prótese ocupando um protagonismo, *Remendos*, acima, é a única em que apresento meu rosto. Ao ganhar de presente as próteses da médica, tive a curiosidade de cortar uma delas para

⁹¹ HARAWAY, 2009. p. 36

entender como era por dentro, saber o material, se poderia replicar ou utilizar aquilo, e de que forma.

A prótese costurada fala desse lugar do peito aberto pelo corte costura, e faz menção a uma máscara para respirar melhor, que foi a que me “asfixou” também de certa forma, foi a que me deixou com a respiração alterada, inquieta, vidrada. O olhar de susto aponta para essa suspensão, de alerta. A imagem do rosto está sobreposta a uma parte do manual de instruções que foi reescrita e digitalizada. Na imagem pode-se ler a instrução do objeto bem como suas contra-indicações.

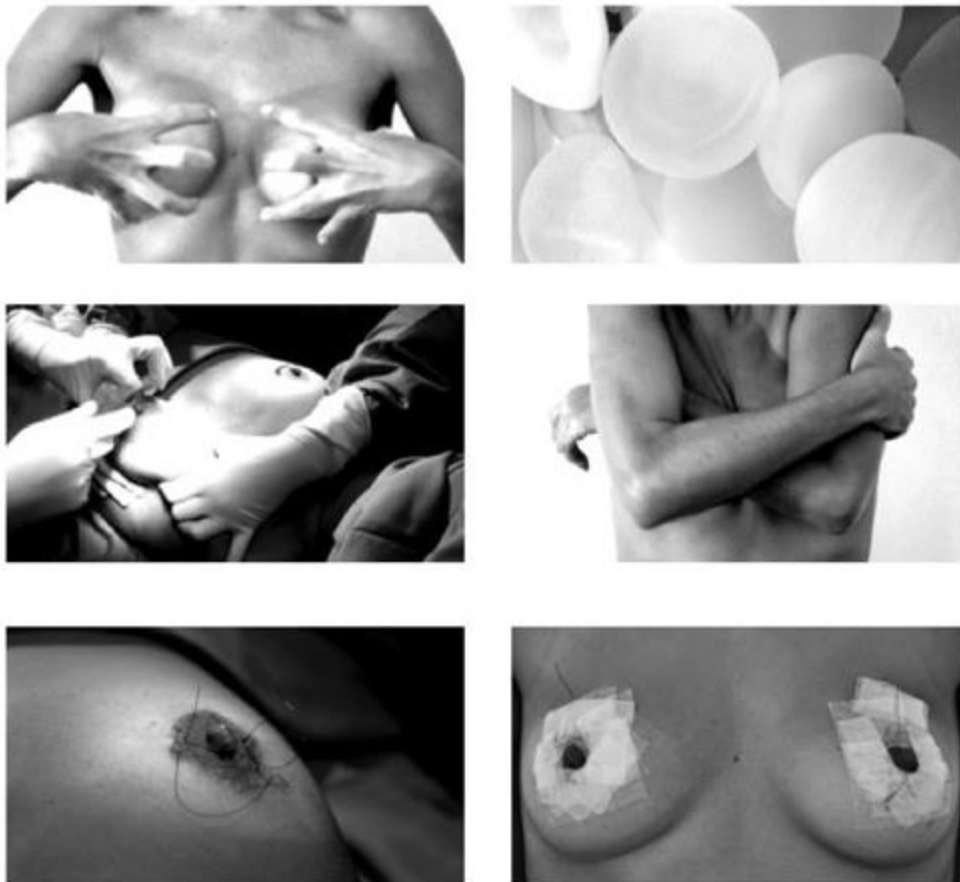
A parte da descrição foi a que gravei para compor a performance *Presente* - já apresentada anteriormente - e, no lado inferior esquerdo, escrevi BRASILEIRA, inspirada no manual de instruções, que é escrito em dezenas de línguas e que, para distinguir a língua portuguesa de Portugal da falada no Brasil, escrevem como sendo Brasileiro. Só mudei o O pelo A.

O manual está longe de ser um folheto com instruções básicas, ele é um livro com cerca de cem páginas e aparece escrito nele, da mesma forma representada aqui (com um retângulo preto por detrás da palavra) anunciando a língua que será escrita.

A videoperformance *O CORTE – Uma intervenção no corpo*, foi o primeiro trabalho dessa série, aqui apresentada. As fotos e vídeos feitos antes, durante e depois da cirurgia tinham, como propósito inicial, a montagem dessa obra em questão.

A versão editada do vídeo recorta momentos da cirurgia e é adicionada às imagens feitas anteriormente, as que eu pego e aperto os seios de forma a querer tirá-los dali. Fica claro que há um incômodo, com aquelas próteses colocadas nos seios, e as imagens vão sendo intercaladas com imagens cirúrgicas de corte, retirada e a costura final da pele para fechar o corte aberto.⁹² O áudio é uma mistura do som da cirurgia, com falas minhas (as mesmas podem ser ouvidas no meu site) e Tom Waits pelo som experimental que apresenta, trazendo para o vídeo um tom de nervosismo.

⁹² A videoperformance pode ser vista no site <<http://www.joanabueno.com.br/videos>>



O Corte – Uma intervenção no corpo. Frames da videoperformance,
01'21" [loop]. Rio de Janeiro, 2016.

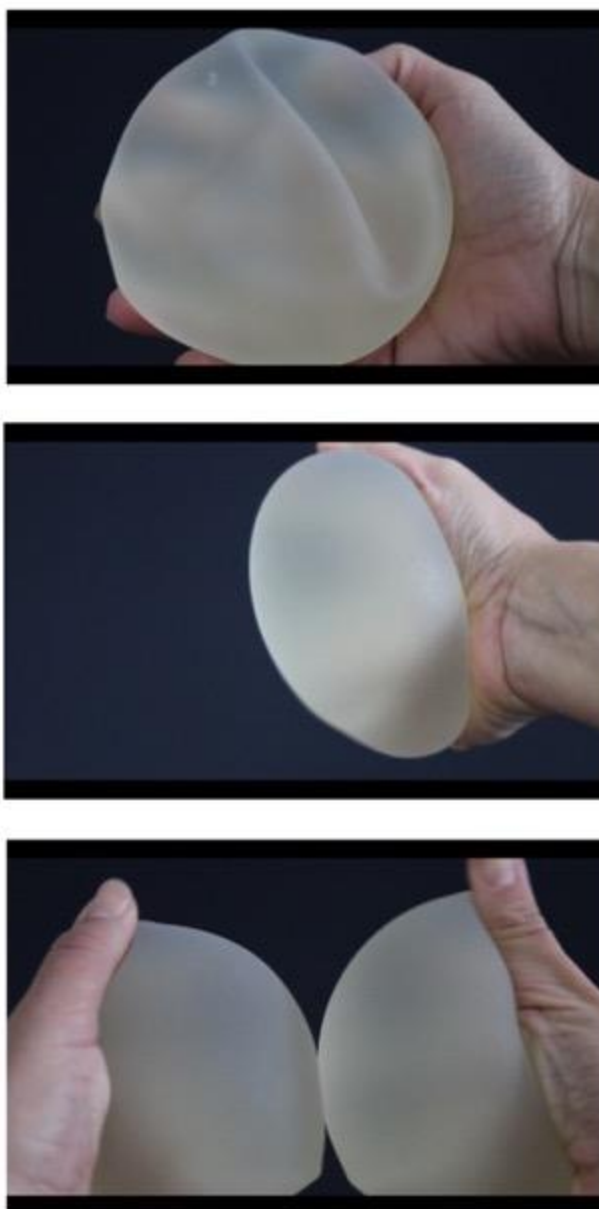
Centro Cultural da Caixa, 2017/2018. Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Salvador,
Fortaleza, Curitiba e espaço Maus Hábitos, 2018/2019.

É interessante notar que esse trabalho causa aflição em muitas pessoas (talvez eu ache interessante ou curioso, porque estou acostumada com tais imagens). Nos lugares em que consegui ver o público assistindo, pude acompanhar a reação de algumas pessoas, suas expressões de tensão, olhos se fechando por vezes. Tenho um amigo que não foi à exposição na cidade do Rio de Janeiro, porque tem pânico de sangue (mesmo eu garantindo que não tem sangue).

O *Corte – Uma intervenção no Corpo* é o trabalho que mais se aproxima ao da artista Orlan por acontecer dentro do espaço cirúrgico, corrompendo por outro viés o seu fim e por fazer desse espaço/corpo um espetáculo público, como bem pontuou Le Breton (2013, p.46). As motivações de uma e outra são diferentes, mas tal remetimento, nesse caso, se torna inevitável.

A videoperformance da mesma forma que a fotoperformance *Presente*, não acusa em nenhum momento o meu rosto, fato que leva também a esse lugar de que o corpo é meu (porque eu estou dizendo) mas poderia ser qualquer outro, não tem como saber, não faz diferença na verdade.

Qual a sensação de ter um seio aberto, a pele cortada para retirar um objeto lá de dentro e depois com linha e agulha fechar essa camada agora, sem o objeto implantado? Eu me perguntei isso após a cirurgia e tenho hoje algumas respostas que estão diretamente relacionadas com a obsessão ocasionada por esta experiência: 1- sensação durante, nenhuma, estou totalmente sedada (anestesia geral) e, ao contrário da Orlan, eu estou apagada, logo não senti nada durante o procedimento. 2- quando acordo, já me sinto mais leve, saí do hospital com uma faixa que comprimia, apertava e escondia os seios, mas já percebi ali que estava reta novamente (ou quase), com a missão cumprida. 3- o papel da linha e da agulha, o que explica o fato de ao longo dessa dissertação enfatizar isso como se fosse a primeira vez, além de enfatizar a escolha das artistas na parte II. 4- a palavra Corte, tudo o que vejo e/ou leio e me remete de alguma forma a essa palavra fico pensando em conexões, possibilidades de ampliar a costura, acho tudo uma grande conspiração positiva. Cortar é um processo criativo, há cortes e cortes por aí, mas um bom corte a gente não esquece. O corte em si pode ser também um ato performativo.



Punho. Frames da videoperformance. 01'55" [loop]. Rio de Janeiro, 2016
Mira Artes performativas. Porto, 2018.

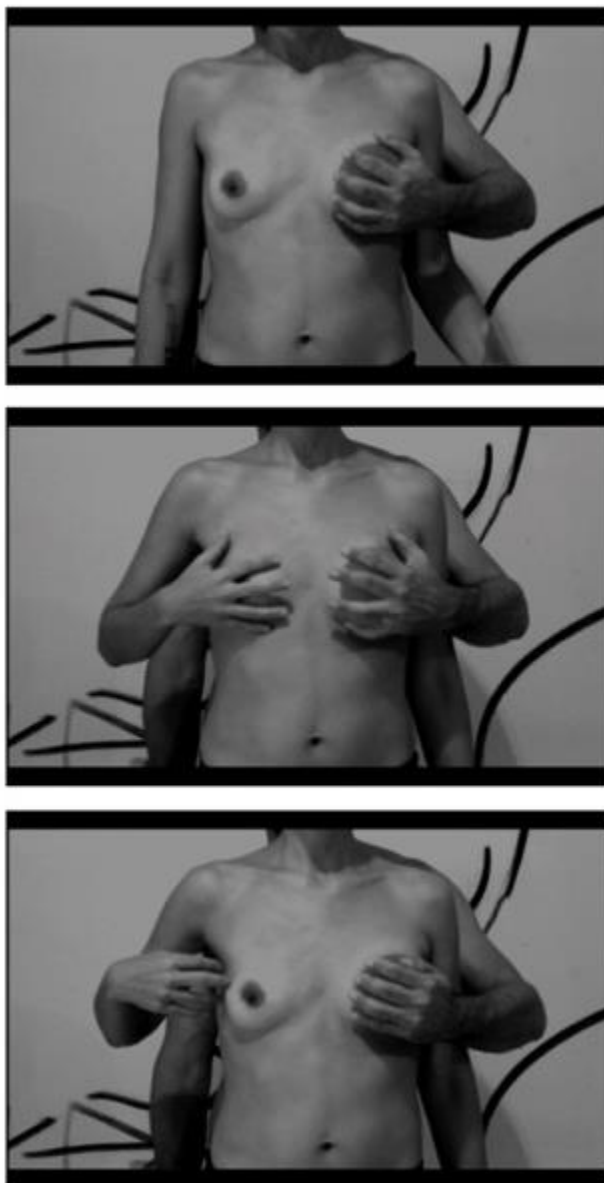
Na videoperformance *Punho* o corpo aparece fragmentado, o recorte está nas mãos e punhos para destacar o objeto brinquedo. É quase um brinquedo erótico ou pode ser um brinquedo erótico, já que ele promove a

sensação de pegar nos “seios” sem o corpo, sem a pele que encobre seu volume protético (nesse caso específico).

O peito vira um acessório fora do corpo, que se pode carregar sem o corpo de sua proprietária. Em *Punho*, só é necessário um corpo, o que pega nos seios. A videoperformance não tem áudio, ela acontece silenciosamente pegando e apertando o objeto/seio de diferentes formas, as mãos em *loop* o pegam incessantemente explorando aquele novo brinquedinho. Nesse trabalho o tom já é outro, ganhando uma ironia a mais ou simplesmente um brinquedo novo.

Apalpe-me-Se já acontece com dois corpos e quatro mãos direcionadas aos seios, mulher e homem, ele atrás do meu corpo de modo que o que aparece de seu corpo são somente braços e mãos. O foco está nos seios, um deles está desnudo e o outro tem uma prótese de silicone que o encobre. Este seio encoberto é o que o homem heterocentrado e heteronormativo pega, ele quer o volume, o “peitão”, quer pegar, apertar, quase querendo tirar do corpo para sí, enquanto a minha mão está no seio pequeno, sem prótese, se tocando com delicadeza, sentido o seio com prazer e leveza, a mão corre por entre o bico, curtindo o auto toque. Sou o *Se*, o *apalpe-Se*, enquanto ele é o *me*.

A videoperformance é em preto e branco e sem áudio, para que não tenha nuances de pele e para que a ausência de som direcione o olhar somente para aquele corpo de quatro braços sendo apalpado e se apalpando. Na imagem, as cabeças estão cortadas pelo mesmo motivo apresentado nas obras *Presente* e *O Corte*. O corpo é meu, mas podia ser de qualquer mulher, não é o que importa. O interesse está em evidenciar esse corpo-peito-objeto e ao mesmo tempo o corpo-peito-sujeito, que curte pegar e sente prazer no toque.



Apalpe-me-Se. Frames da videoperformance, 02'27" [loop]. Rio de Janeiro, 2017.
Galeria da Belas Artes U. Porto. Porto, 2019.

Outro trabalho que parte do interesse que as pessoas possam tocar nas próteses de silicone (este objeto que possibilita os indivíduos a ter novos seios) é o *Fone Peito – Uma instalação Sonora*. Aqui, pela primeira vez, o trabalho se transforma num objeto que é um fone de ouvido.

Utilizando um par de próteses, desenvolvi o *Fone Peito*, cujos “seios” podem ser apalpadados durante a exposição, enquanto as pessoas ouvem

os áudios (estes áudios abrem a Parte III) ⁹³ que fiz sobre a angústia daqueles corpos estranhos. A primeira ação ocorreu no ano de 2017, no Parque Lage ⁹⁴, o *Fone Peito* ficava no jardim do parque, ao pé de uma grande árvore apoiado sobre um banco. As pessoas que passavam por ele olhavam sem entender bem o que era e as que vinham perguntar eu convidava para a interação.

Realizei um vídeo dessa ação e me chamou a atenção um fator: alguns homens não tocavam nas próteses, apesar de interagirem uns minutos ali ouvindo (o áudio tem 06'30" em *loop*). Ao contrário das mulheres, em nenhum momento eles pegavam nos peitos-fone em que estavam em fruição. Todas as mulheres pegavam com vontade, curiosidade ou interesse. Eles pareciam ter vergonha de tocar naqueles "seios" em público. ⁹⁵

Essa constatação me fez perceber que tinha de fazer um novo *Fone Peito*, agora sem o aro/arco que conectava uma prótese a outra (assim como os fones grandes que existem no mercado), estabelecendo uma maneira de obrigar quem quer que fosse, de pegar nas próteses para haver a possibilidade de acesso ao áudio.

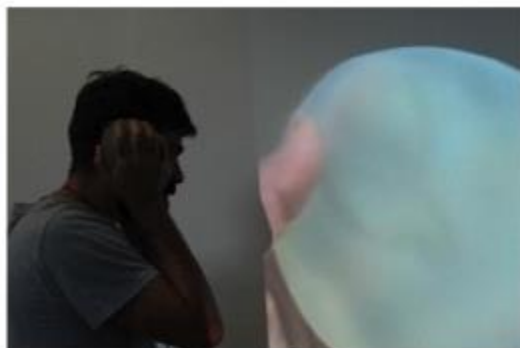
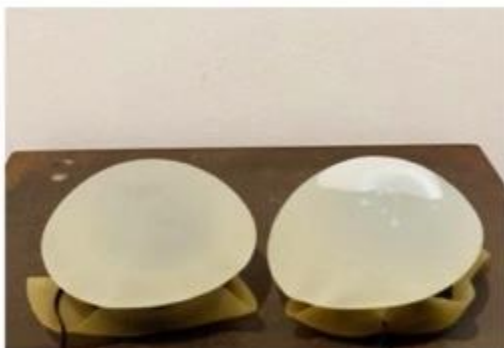
O novo fone de ouvido foi concebido em 2018, em Portugal, no atelier de artes plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Ele ficou mais simples, mais sintético: se tornou somente prótese com látex para encobrir a parte onde sai o som e o látex foi o material escolhido por se assemelhar à textura e à cor das próteses.

O corte é um processo criativo e um bom corte pode marcar, se tornar essencial ou fazer toda a diferença. O novo fone com aro todo revestido em látex acabou não sendo usado e a nova ação do trabalho agora na cidade do Porto, no espaço Mira Artes performativas, foi com o *Fone Peito* sem aro, modificado por um corte no antigo fone e acrescentado ao látex. Nessa ação, todos que compareceram ao espaço, pegaram nas próteses, agora não há mais como fugir do toque em público.

⁹³ Estes podem ser ouvidos no site <<http://www.joanabueno.com.br/audios>>.

⁹⁴ O Parque Lage é uma escola de Artes Visuais referência na cidade do Rio de Janeiro, além de ter uma galeria para exposição, um jardim imenso com lagos, trilhas para caminhada e espaço para piquinique.

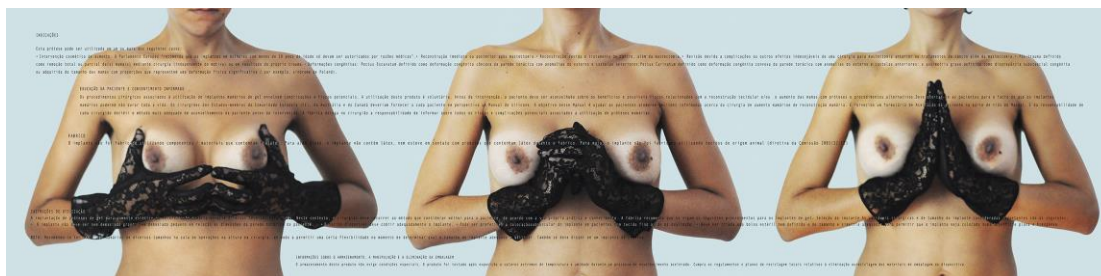
⁹⁵ O video pode ser visto no site <<http://www.joanabueno.com.br/videos>>.



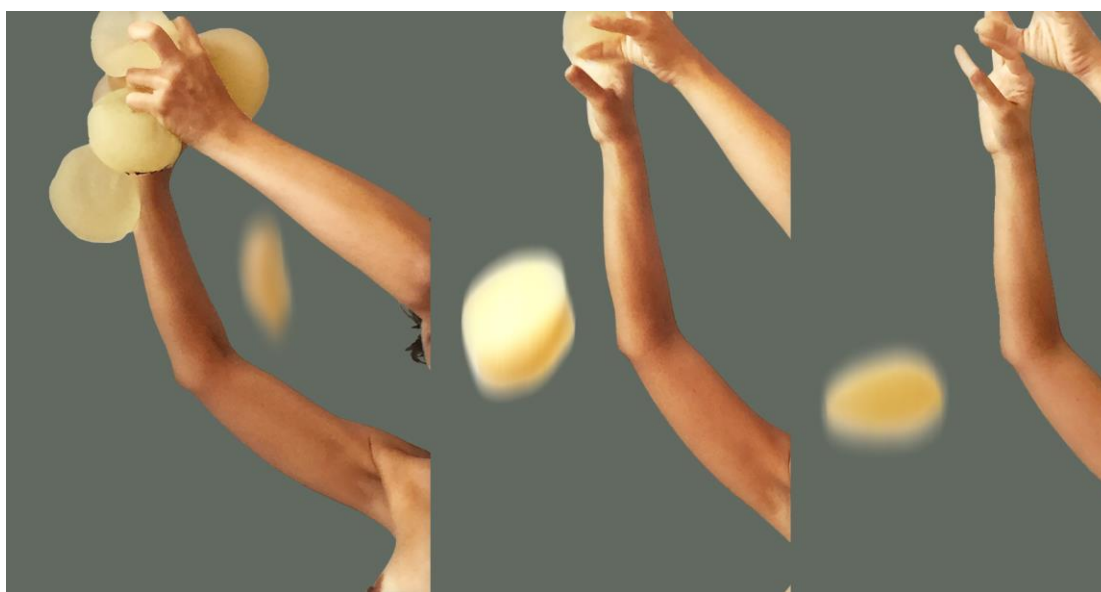
Fone Peito – Uma instalação sonora. Audios 06'34" [loop]
Objeto: Fone de ouvido, próteses de silicone, látex e caixa de som. 2017/2018.
Mira Artes Performativas, Porto. 2018.



De cima para baixo: desenho estudo para o primeiro fone, imagens da ação realizada no Parque Lage e, por último, *Fone Peito* revestido e costurado com látex e próteses de silicone costuradas por linha preta.



Trilogia Santa. Fotografia digitalizada. Rio de Janeiro, 2015/2017.



Salto. Fotografia digitalizada. Rio de Janeiro, 2016

Trilogia Santa, fala do peito entidade, sagrado e profano. Peito ciborgue, com próteses de silicone que o empinam e se ensinam por si, em um ato tradicional/sagrado de reza, o gesto das mãos reverencia e pede perdão, pega os seios e se desculpa ao mesmo tempo. Peito alimento nas suas diferentes possibilidades, para a criança, adulto e para quem vê e alimenta seus pensamentos.

As luvas como o sagrado que cobre, esconde as mãos, mas não completamente, a renda mostra pele por detrás, por entre fios. A cor preta do luto. O gesto de pegar como a anunciada carne profana. Fala da hipocrisia presente no Brasil, de ser proibido mostrar o que é tido como desejo alheio, pois desnudo, só o peito masculino. O feminino, que alimenta culturalmente sobretudo, fantasias, deve estar coberto. Se ele é ou não bonito, não importa, ninguém em público poderá saber (a não ser no Carnaval, eis um momento hipócrita).

Giorgio Agambem, em seu livro *Nudez*, que fala da desconexão que temos do rosto com o corpo, dado que o corpo é tabu e não pode ser exibido desnudo, desde que a igreja o apontou como pecado. O rosto é o que se apresenta sempre, a “beleza” só é exibida em partes, no caso na parte do rosto, o resto não pode, é “pecado”. Como Agambem pontua, quando reverenciamos um animal não é pelo seu rosto, é por ele inteiro, pelo corpo, maneira de andar, o conjunto da obra. No trabalho acima, o rosto não existe, somente a parte dos seios e as mãos porque vão de encontro a eles. E agora, como podemos julgar a “beleza” desse corpo? Os seios são belos em si mesmos?

Neste trabalho, como em *Remendos*, na sua versão impressa de 40 cm x 120 cm, podemos ler por trás das imagens, trechos retirados do manual de instruções das próteses de: indicações, educação da paciente e consentimento informado, fabrico, instruções de utilização e informações sobre armazenamento, a manipulação e eliminação da embalagem. Enquanto o gesto das mãos leva a um lugar ou lugares, a escrita pontua o que tem por detrás daquela pele/seio/corpo.

Salto é mais leve, tudo isso vira brincadeira, brinquedo para jogar, como peteca ou bola mesmo. As próteses brinquedos aparecem primeiro em bloco, um grupo em suspensão que vai se dissolvendo, caindo, sumindo das mãos, até haver uma bola suspensa em desfoque. É o salto das próteses-brinquedo, como bolas, elas que se movem, ao contrário dos braços parados, elas ganham vida e saem ou caem sozinhas por aí. Elas se desfazem, saem do corpo e se resignificam.

Venoso

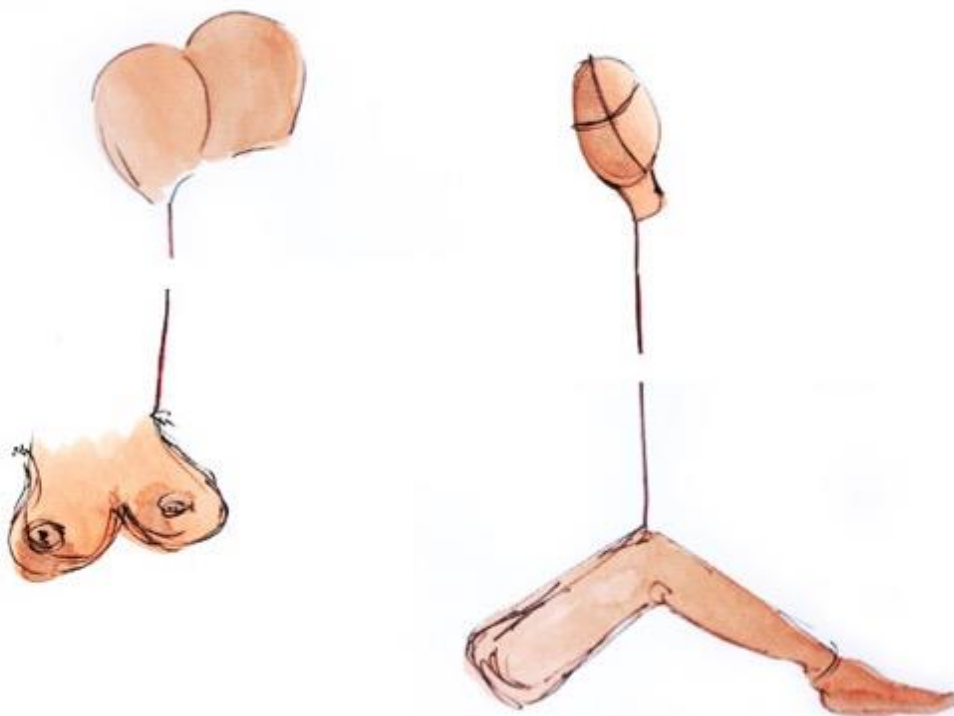
Existe beleza nos membros solitários, isolados de um corpo? Já ouviu algo como, que membros bonitos você tem? Talvez em alguns clássicos nomeados: bunda, seios, pernas e ancas basicamente.

O corpo declina-se em componentes a serem modificados ou reorganizados. Em *O desprezo* (Godard), Michel Piccoli declara seu amor por diferentes partes do corpo de Brigitte Bardot, seus seios, suas coxas, suas costas etc. [...] A enumeração não é mórbida, é jogo erótico, mas permanece sob a égide da fase do espelho. No entanto, sendo o indivíduo percebido como uma série de peças carnis, é a partir de então possível, ao pé da letra, segundo Orlan, dizer: “Querida, amo seu baço, amo seu fígado, adoro seu pâncreas e a linha de seu fêmur me excita” (Orlan 1997, p.3). O espelho quebra-se, os órgãos tornam-se nômades, a carne é “carne”.⁹⁶

Na série de Membros, o corpo se desfaz e ganha outras autonomias, seus fragmentos aparecem num contexto do corpo exausto, cansado de vagar em busca de algo que não se sabe mais o quê, um corpo cidade, uma carne-açougue.

Na cidade do Porto, chamou-me a atenção a imensa quantidade de bichos mortos em exibição nas vitrines dos talhos (açougues) para venda. Os animais aparecem inteiros em certos lugares, desmembrados em outros, uma coxa pendurada, uma cabeça invertida solta, pedaços soltos que anunciam a oferta do dia.

⁹⁶ LE BRETON, David. Adeus ao Corpo: Antropologia e sociedade. p. 48.



Série Membros.

Aquarela sobre papel, 21x29 cm cada membro.

Porto, 2017/2018.

Venoso, é esse corpo-cidade, que se despedaça aos poucos, se perde, sente-se incompleto quase sempre. A exposição é dele decomposto, entranhas à mostra, sangue que escorre, lembrando em alguns momentos os corpos fragmentados de Louise de Bougeois. Os membros aqui, assim como os de Bourgeois, são tridimensionais, palpáveis e quiçá macios como almofadas.

As primeiras imagens que se apresentam, as aquarelas, anunciam um estudo para essa tridimensionalidade. Na primeira imagem, bunda e seios estão unidos por um fio em suspensão, no espaço, uma linha interrompida. Juntos, um membro e outro se equilibram para manterem-se flutuantes e um precisa do outro para não cair ou subir e se perder de vista. Cabeça e perna operam da mesma maneira, sem o corpo, elas coexistem juntas como outra coisa, outra forma ou outro corpo; a linha que as liga falha, se interrompe, mas retorna para manter a ligação.



Seios. Estudo série membros. Aquarela e linha vermelha sobre papel. 22x29 cm. Porto, 2018

Seios, acima, já caminha ou flutua por si, não precisa mais da bunda para manter-se no ar, os seios têm a linha como amparo. A máquina de costura perpassa sobre o papel onde aparecem linhas vermelhas, a agulha e linha costuram o caminho no papel que sustenta os seios.



Venoso. Imagem detalhe do membro que compõe instalação
Tecido de algodão, pigmento vermelho, linha e desperdício.

Porto, 2017/2018.

Galeria Sput&Nik, Porto. 2019.



Venoso. Imagem detalhe do membro que compõe instalação
Tecido de algodão, pigmento vermelho, plástico cristal,
linha e desperdício. Porto, 2017/2018.

Venoso, pedaços desmembrados, difusos. Carne objeto corpo. Árvore arterial: membro, rejeito, corpo parado, pele suspensa. Pedaços de veias, corpo recolocado.

Tessitura tridimensional, pedaços, recorte de recortes. Corpo abandono, corpo cidade, um (re)corpo.

Instalação de movimento difuso por camadas: pele, carne, recheio arterial. Desperdício: entranhas, sangue e veias que correm sob o tecido, suor vermelho e membros suspensos.

Venoso é corpo desfeito, em suas camadas, é árvore arterial sobre a pele, é roupa de veias que tapa e engole o corpo desnudo.

Seios, bundas, pernas, rostos, genitália moldada partida: não se trata mais de um corpo, mas um acúmulo de partes.

Corpo bricolagem

Corpo peneira

Corpo costurado.

As palavras fragmentadas acima, assim como o corpo que se perdeu, foi o material que enviei como sendo o “texto” para a exposição Venoso, que acontece em março de 2019 na galeria Sput&nik (cidade do Porto). Texto entre aspas porque de explicativo ou elucidativo não tem nada, é um jogo de palavras, uma confusão de pensamentos, como um jogo aberto ao que se quer pensar/interpretar. Venoso é tudo o que está escrito ou nada disso se assim o acreditar.

A instalação é composta por trinta membros variados suspensos, feitos de algodão cru, gotas de pigmento vermelho, plástico cristal, linha vermelha, desperdício e anunciam os corpos partidos que ocupam o espaço e se exibem na vitrine da galeria (assim como as montras ou vitrines de Portugal que exibem os membros de outros animais à venda). Pela primeira vez não é o meu corpo que está lá exposto, nem o corpo de outra pessoa. Essa decomposição ganha espacialidade a partir dos materiais apresentados, não preciso da pele aqui, pelo menos não como a conhecemos.



Caixa de Membros. Tecido, pigmento vermelho, desperdício, madeira e vidro. Porto, 2018.

As *caixas de membros* são um teste do membro enjaulado, preso sem respirar, por entre veias que não conseguem se mover. O membro é exibido como troféu, assim como quem aniquila alguém que pode andar e o exhibe como troféu para ser exposto na parede ou em uma fotografia. As caixas molduras exibem com orgulho o membro troféu. Que membros são? Não importa; o importante é somente a exibição do pedaço, da parte.



Veias. Videoperformance 02'18" [loop]. Porto, 2018
Galeria Sput&Nik, Porto. 2019.



Monte. Videoperformance 01'27" [loop]. Porto, 2019.
Galeria Sput&Nik, Porto. 2019.

Nas videoperformances *Veias e Monte* (foram feitas para serem exibidas juntas, uma ao lado da outra), o desperdício se torna a roupa que cobre, esconde o corpo, as veias saltam para fora da pele e viram uma segunda pele, adorno que cobre e sufoca ao mesmo tempo, podendo imobilizar (caso do segundo vídeo, *Monte*).

Em *Veias*, estou em pé, sendo vestida e despida por esse acúmulo, que, por meio do uso da técnica de inversão do vídeo, eu começo sendo “vestida” pelo desperdício que ganha autonomia e me cobre sozinho. O objeto ganha vida e vai aos poucos sobrepondo o corpo até acumular-se sobre a pele e começar a me “engolir” de certa forma, me deixando sem ar. O movimento se inverte e o acúmulo vai baixando até que eu fique nua novamente e assim segue em *loop*.

Em *Monte*, o corpo está sentado quase imóvel por detrás do acúmulo de desperdício. Nessa videoperformance, o corpo praticamente não se revela. O monte já tomou conta daquele corpo que permanece tomado em contínuo *loop*. O vídeo, ao lado do *Veias*, promove uma sensação ambígua, enquanto em um se espera um movimento que não vem, no outro o movimento não cessa, o desperdício está sempre indo e vindo, cobrindo e descobrindo, engolindo e dando chance ao respiro.



Circulação. Fotoperformance. Porto, 2018.



Circulação. Fotoperformance. Porto, 2018.

Em *Circulação*, o corpo torna-se escultura. O volume do desperdício é a escultura, o corpo nem sequer aparece. Seu volume se insinua, mas poderia ser de um objeto inanimado qualquer. O desperdício é fio desfeito ou retomado ao seu lugar de fio que um dia compôs um tecido. Sobras de tecidos inutilizadas por fábricas, são trituradas e fazem o que chamamos de desperdício. Interessante que o desperdício era tecido que volta a ser fio, um emaranhado de fios que dificilmente se soltarão e que não poderão voltar a forma anterior de tecido. Forma anterior que não é a primária, a primária é de fio ou linha que como matéria prima elementar, torna possível a construção de um tecido de fibra de algodão qualquer.

Nas esculturas performadas acima, o desperdício é roupa também ou forma essencial para existência da ação congelada na fotografia. A circulação é dos fios, veias, caminhos e cores desse material explorado de diferentes formas. Na verdade, é uma ilusão, uma mentira, porque na verdade os fios não se movem. Na segunda imagem da série, conseguimos vislumbrar melhor essa possibilidade de movimento ou circulação, mas é um vislumbre em desfoco congelado do que foi ou pode ter sido seu movimento.

A série que envolve o desperdício, se iniciou no atelier, com a descoberta do mesmo na busca de material para enxerto dos membros. O que foi pensado inicialmente como enchimento se revelou potente aos meus olhos, talvez por ser um emaranhado de linhas e, também devido ao fato das linhas serem parte constante no pensamento do trabalho, tanto no sentido da ação para costurar, como no sentido de interpretações que essa palavra pode suscitar, também pelo fato de a linha ser matéria essencial para compor um tecido que, pensado através da palavra tecer, pode tecer caminhos diversos no corpo, sob a pele ou no fragmento-resquício de um corpo partido, desmembrado.

Assim como o desperdício foi se desdobrando em novos caminhos e, por consequência, em novos trabalhos, o meu processo de criação acontece da mesma forma, a partir de uma criação existente vem a ideia de algo novo e assim por diante, como um novelo que vai se desenrolando e com isso revelando outras possibilidades de abertura para esse mesmo fio.

Como outra possibilidade de abertura, leitura ou desdobramento dessa pesquisa, irei apresentar uma performance inédita na defesa, a qual irá partir desse corpo feminino como uma costura estética na construção ou continuidade de uma arte política que questiona padrões impostos seguidos, muitas vezes às cegas por todos nós.

Considerações Finais

Creio nesse lugar da prática que alimenta a teoria e vice-versa não necessariamente nessa ordem, aqui a prática alimentou e foi alimentada pela teoria que alimentou uma nova prática. Essa cadeia de interesses é o que me move particularmente no campo das artes. Acredito em arte política, creio ser inviável uma caminhar sem a outra. A história da civilização é também narrada pela história da arte e, por conta disso, é muito difícil pensar em uma coisa sem a outra. Perderia o sentido se assim fosse, ela se esvaziaria e na melhor das hipóteses, poderia virar algo apenas decorativo.

O questionamento sobre o lugar do Belo só veio a partir do outro, entendendo que estamos no mundo sempre em relação ao outro. Na vida sempre se tem o outro, nossa percepção de quem somos, como estamos depende desse outro. Então a questão é, se nos colocarmos para o outro de uma maneira que incomoda (e que só percebemos a partir do outro) vale aprofundar a comunicação. É em relação ao outro que operamos, é pelo outro que percebemos nossa ética.

Quem somos de verdade, fala desse lugar de como atuamos no mundo, em relação a alguém. Só descobriremos quem somos/queremos pela troca com o outro. Quem você é de verdade modifica pouco as coisas em si, o que muda é como você se relaciona com o outro. Você é em relação aquele grupo que você está, e assim, provavelmente, sempre será.

Eu nunca pensaria em aumentar os seios e menos ainda transformar isso em trabalho se o outro não levantasse essa questão, se o outro não existisse, sem o outro não teria sequer como operar, não teria criação de tal tecnologia, nem eu e nem ninguém existiria, enfim, tudo está no outro, talvez nesse caso seja melhor pensar, assim como anuncia o livro de Valter Hugo Mãe, que *O Paraíso são os Outros*.

Foi por meio desse espelho, enquanto reflexo que se tem através do outro, que passei por um processo de libertação, de me desvincular de um incômodo gerado no meu corpo, que veio todo esse processo criativo apresentado ao longo da dissertação. Consegui me emancipar de certa forma dessa prisão em relação à alguém ou alguma coisa e creio que isso possa

servir de estímulo a outras mulheres também. Acredito poder passar a outras essa sororidade, pela produção de conhecimento por meio da arte.

Uma produção que se deu por meio de costuras, uma costura de ideias precisas, como uma modelagem que necessita ser cortada à risca para que as peças possam se encaixar umas nas outras e com isso fechar uma roupa. Uma costura coesa ao contrário de um patchwork que se une de forma aleatória. Aqui as peças necessitam uma da outra para poderem se modelar, a imagem construída foi pensada nesse lugar do corpo feminino como uma estética na arte política, tão fundamental no mundo em que vivemos.

Na arte, a performance é uma maneira eficiente de chamar a atenção do outro. Se ela não comunicar ou não chegar ao outro, não serve de nada, não diz ao que veio ou melhor não terá para quem dizer o que se propõe. Sem o outro, eu não estaria aqui escrevendo, se não tem o outro para ler, serve de que? Para quem?

A conexão do mito perfeito ou da busca incessante da beleza sempre se dará em algum nível para o outro, o que muda é nossa consciência desse lugar e nesse jogo de se relacionar, podemos entender qual caminho interessa traçar e o que e como a arte pode reverberar nessa comunicação com o outro. Talvez a *Miséria simbólica* (retomando o título do livro de Bernard Stiegler) seja mesmo se a partir da referência do outro, se não conseguirmos perceber e nos relacionar perante o que convida/irrita/arrepia. Estamos sempre performando com o outro de alguma forma.

O outro, pensando pelo viés da palavra indivíduo é masculino. Interessante pensar que o masculino grita novamente nesse lugar e assim acabo voltando a discussão inicial. O ciclo não tem fim, ele sequer é uma reta.

Sempre haverá uma tendência para o que é o corpo do momento, assim como a moda (incluindo roupas e cortes de cabelo), assim como sempre foi, continuará sendo. O que muda é o nosso olhar sobre e nossa percepção crescente nas últimas décadas (diga-se mulheres) que podemos e devemos reivindicar, como lugares de escuta e troca para sairmos do lugar de objeto, sem fala. Temos dados antigos de como era e como é agora por imagens, olhares, falas, escritas. Então vamos comunicar o hoje nesse lugar,

porque ontem, hoje e amanhã tinham e terão artistas falando sobre esse lugar do corpo, é um ciclo ou um círculo.

Assim como David Le Breton escreveu o livro *Adeus ao Corpo*, para concluir que o adeus é fictício, porque sempre teremos o corpo para garantir a existência humana, tive de escrever sobre a imagem construída, a identidade que se monta para o outro, o reivindicar artístico de como estar para e em relação aos outros para perceber que é tudo uma ficção de certa forma, porque sem o outro não existe vida sequer.

Corpo. Uma Costura Estética nada mais é que uma necessidade de me comunicar com o outro. Muda o suporte, a mídia, a forma de falar, mas é sempre para dizer a mesma coisa. O que muda é o diálogo, a forma de dialogar, muda o como estar presente com o outro, tendo autonomia de si, o controle do próprio corpo.

Para não deixarmos que o sistema nos engula, para não sermos mais fantoches, que seguem o baile sem se questionarem se querem entrar na dança, para não deixarmos que o mundo seja dominado por idiotas, precisamos da arte, ela é a chave mestra, a chave mãe fundamental, para quebrarmos ciclos de idiotização/alienação no qual estamos vivendo.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ARENDT, Hannah. **A condição Humana**. Tradução de Roberto Raposo. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BERGER, Mirela. **Corpo e identidade feminina**. 2006. 330f. Tese (Doutorado em antropologia social) – Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas. Universidade de São Paulo, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Tradução Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CANTON, Katia. **Corpo, Identidade e Erotismo**. São Paulo. Editora Martins Fontes, 2009.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Cartas, 1964-1974**. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

COHEN, Renato. **A performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Tradução Luis Leitão. Orfeu Negro. Lisboa, 2016.

ECO, Humberto. **A História da Beleza**. Editora Record, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da Performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013

GOLDBERG, Roselle. **A arte da Performance – do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006

HARAWAY, Donna. **A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century**. Editora Routledge, 1991.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo: Antropologia e sociedade**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2013.

_____, David. **Sinais de identidade: Tatuagens, piercings e outras marcas corporais.** Tradução portuguesa. Lisboa: Miosótis, 2004.

LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

NERY, Marie Louise. **A Evolução da Indumentária - Subsídios para Criação de Figurino.** Rio de Janeiro: Editora Senac, 2003.

PAIS, Ana (org.). **Performance na Esfera Pública.** Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

RIORDAN, Teresa. **Inventing Beauty: A History of the Innovations that Have Made Us Beautiful.** Nova York: Paperback, 2004.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental.** Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

STIEGLER, Bernard. **Da miséria simbólica. I A era hiperindustrial.** Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética.** Rio de Janeiro. Ed. Olimpo, 2002.

VERGINE, Lea. **Body Art and Performance: The Body as language.** Skyra Editore, 2000.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza. Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.

_____, Naomi. **Vagina: Uma biografia.** Tradução de Renata Laureano. São Paulo. Geração Editorial, 2013.

Revistas Digitais

ARTE|REF. **Marca Registrada – Letícia Parente.** Disponível em: <<https://arteref.com/video/marca-registrada-leticia-parente>> Acesso em: 11 de fev. de 2019.

AUSLANDER, Philip. **A Performatividade da Documentação de Performance.** eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013. ISSN: 2316-8102.

FREY, Tales. **Diálogos com Amelia Jones: Avaliações sobre Identidade, 'Body Art' e Documentação de Ações Performativas.** eRevista

Performatus, Inhumas, ano 1, n. 5, jul. 2013. ISSN: 2316-8102.

INTERSEÇÕES. [Rio de Janeiro] v. 12 n. 2 p. 342-357, dez. 2010 – RISCADO & PERES, **Cultura da cirurgia estética e dominação masculina: uma análise a partir de mulheres jovens do Rio de Janeiro.**

JONES, Amelia. “‘**Presença**’ ‘**In Absentia**’: **A Experiência da Performance como Documentação.** eRevista Performatus, Inhumas, ano 1, n. 6, set. 2013. ISSN: 2316- 8102.

ORLAN. **Arte Carnal.** eRevista Performatus, Inhumas, ano 4, n. 15, jan. 2016. ISSN: 2316-8102.

PARENTE, André. **ALÔ, É A LETÍCIA?** eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102.

PIRES, Beatriz. **O corpo como suporte de arte.** Rev. Latinoam. Psicopat. Fund., VI, 1, 76-85.

RISCADO & PERES. **Cultura da cirurgia estética e dominação masculina: uma análise a partir de mulheres jovens do Rio de Janeiro.**

VILAS BÔAS, Luana Michele. **Beleza e cirurgia estética.** Curitiba. Appris, 2017.

Web

ADGHIRNI, Samy. **Plástica no nariz vira moda e símbolo de status no Irã.** Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2014/05/1452605-plastica-no-nariz-vira-moda-e-simbolo-de-status-no-ira.shtml>> Acesso em: 5 de fev. de 2019.

ANTUNES, Luis. **O que descobrimos sobre as mulheres-girafa da Tailândia.** Disponível em: <<https://www.360meridianos.com/especial/mulheres-girafa-da-tailandia>> Acesso em: 11 de jan. de 2019.

ASSIS, Machado. **Obra Completa.** Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000269.pdf>> Acesso em: 20 de maio de 2018.

BBC. **TV do Irã proíbe atores que tenham feito cirurgia plástica.** Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/06/140627_ira_cirurgia_pr_oibe_hb> Acesso em: 03 de fev. De 2019.

BOWES, Claire & HEBBLETHWAITE, Cordelia. **Implantes de silicone: saiba como tudo começou, há 50 anos.** Disponível em:

<http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/04/120329_silicone_50_anos_jp.shtml> Acesso em: 16 de jan. de 2019.

COSTA, Claudio. **Letícia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo.** Disponível em:

<<http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf>> apud. Kosuth, 1975. Acesso em: 12 de fev. De 2019.

Dream Plastic. **Silicone por baixo ou por cima?** Disponível em: <<https://www.plasticadosonho.com.br/cirurgia-plastica/protese-de-silicone/por-baixo-ou-por-cima>> Acesso em: 10 de jan. de 2019.

DUVA, Luiz. **Desconstruindo Letícia Parente.** Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1402240>> Acesso em: 11 de fev. de 2019.

GOBBI, Nelson. **Após ato na rua, coletivo És uma maluca quer refazer obra com nudez e áudio original.** Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/apos-ato-na-rua-coletivo-es-uma-maluca-quer-refazer-obra-com-nudez-audio-original-23374564>> Acesso em: 07 de fev. de 2019.

FERNANDO, Luis. **A escarificação das tribos africanas.** Disponível em: <<http://linguagemgeografica.blogspot.com/2014/08/a-escarificacao-das-tribos-africanas.html>> Acesso em: 12 de jan. de 2019.

FERREIRA, Maria. **As capas da Playboy no seu mês e ano de nascimento. Anos 50 a 70: de Marilyn Monroe à nudez sem medos.** Disponível em: <<https://observador.pt/2017/06/29/as-capas-da-playboy-no-seu-mes-e-ano-de-nascimento-anos-50-a-70-de-marilyn-monroe-a-nudez-sem-medos>> Acesso em: 15 de jan. de 2019.

HEREMAIA, James. **Tā Moko: A tatuagem Māori.** Disponível em: <<https://www.newzealand.com/br/feature/ta-moko-maori-tattoo>> Acesso em: 12 de jan. de 2019.

Hiper Cultura. **Pés de Lótus: a história por trás da tradição do pé de chinesa.** Disponível em: <<https://www.hipercultura.com/a-historia-por-tras-da-tradicao-do-pe-de-chinesa>> Acesso em: 10 de jan. de 2019.

Jornal O Globo. **Christian Dior revoluciona a moda com o ‘New Look’ da mulher, lançado em 1947.** Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/christian-dior-revoluciona-moda-com-new-look-da-mulher-lancado-em-1947-10490885>> Acesso em: 15 de jan. de 2019.

LAFFORGUE, Eric. **Fotography.** Disponível em: <<http://www.ericlafforgue.com/>>. Acesso em: 12 de jan. de 2019.

LA PORTA, Annalisa. **Gina Pane e il suo corpo che sanguina: un atto liberatorio, per amore nostro.** Disponível em: <<http://www.artspecialday.com/9art/2017/05/24/gina-pane-corpo-che-sanguina-amore>> Acesso em: 11 de fev. de 2019.

LIMA, Valeria de Cassia Pisauro. **Body Art ou Arte do Corpo.** Disponível em: <<http://valiteratura.blogspot.com/2010/07/body-art-ou-arte-do-corpo.html>> Acesso em: 08 de fev. de 2019.

MARIUZZO, Patricia. **Crescimento de cirurgias plásticas demonstra fusão dos conceitos de saúde e beleza.** Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252012000300006> Acesso em: 12 de jan. de 2019.

MOIOLI, Julia. **Quais países têm os padrões de beleza mais estranhos?** Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-paises-tem-os-padroes-de-beleza-mais-estranhos>> Acesso em: 09 de jan. de 2019.

PEREIRA, Natália. **7 padrões de beleza feminina inusitados que existem ao redor do mundo.** Disponível em: <<https://www.fatosdesconhecidos.com.br/7-padroes-de-beleza-feminina-inusitados-que-existem-ao-redor-do-mundo>> Acesso em: 09 de jan. de 2019.

STURMER, Aline. **Tailândia e as mulheres girafa.** Disponível em: <<https://casa.abril.com.br/bem-estar/viagem-tailandia-e-as-mulheres-girafa/>>. Acesso em: 10 de jan. de 2019.

Site de artistas

Gina pane. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10012/gina-pane>

Joana Bueno. www.joanabueno.com.br

Leticia Parente. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216185/leticia-parente>

Narcissister. www.narcissister.com

Orlan. www.orlan.eu

Priscilla Davanzo. <https://www.behance.net/priscilladavanzo>

Priscilla Rezende. www.priscilarezendeart.com

Link vídeos

<http://www.joanabueno.com.br/videos/>

Nota imagens:

Todas as imagens que constam nesta dissertação são de autoria da autora.