

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM DESIGN
MESTRADO EM DESIGN

Rosana Aires da Silva

**DESVIOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA PRODUZIDA POR MULHERES
EM PERNAMBUCO**

Recife
2018

ROSANA AIRES DA SILVA

**DESVIOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA PRODUZIDA POR MULHERES
EM PERNAMBUCO**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Design do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

Orientador: Prof. Dr. Gentil Porto Filho

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária Delane Mendonça de Oliveira Diu CRB4-849/86

S586d Silva, Rosana Aires da
Desvios na arte contemporânea produzida por mulheres em Pernambuco
/ Rosana Aires da Silva. – Recife, 2018.
132f.: il.

Orientador: Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2018.
Inclui referências.

1. Détournement. 2. Mulheres artistas. 3. Arte contemporânea. I. Porto
Filho, Gentil Alfredo Magalhães Duque (Orientador). II. Título.

745.2 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2018-214)

ROSANA AIRES DA SILVA

**DESVIOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA PRODUZIDA POR MULHERES
EM PERNAMBUCO**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Design do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

Aprovada em 31/01/2018 pela banca constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dr. Gentil Porto Filho (Orientador)

Profa. Dra. Oriana Duarte (Membro Titular Interno)

Profa. Dra. Vitória Amaral (Membro Titular Externo)

AGRADECIMENTOS

Meu orientador, Professor Gentil Porto filho, pela confiança, atenção e apoio durante todo o trabalho.

A todos os amigos do laboratório de Inteligência Artística (!), pelo apoio e ajuda.

Aos membros da banca de qualificação e defesa Professora Vitória Amaral e Professora Oriana Duarte por todas as contribuições.

Às artistas Beth da Matta, Irma Brown e Marie Carangi por suas obras, pela disponibilidade e pelas conversas, sem as quais este trabalho não teria a menor graça.

Aos amigos queridos que estiveram presente durante todo o tempo que realizei essa pesquisa, em especial Willian, Bel e Fernanda.

A Marta, por todo o amor, pelo apoio incondicional, por me dar forças para acreditar que sou capaz.

Aos meus pais e a toda minha família, pelo amor e pelo apoio de sempre.

RESUMO

Esta pesquisa, do tipo estudo de caso, buscou compreender os processos de desvios presentes na arte contemporânea produzida por artistas mulheres atuantes em Pernambuco. Método de configuração artística que tinha como objetivo a superação de uma ordem sócio-cultural caracterizada pelo consumo passivo de mercadorias e imagens, assim como também a superação da arte e sua total integração a vida cotidiana, a técnica de desvio vem sendo utilizada por artistas contemporâneos com objetivos diversos, sem a devida problematização de seus princípios. Sistematizado pela Internacional Situacionista, movimento cultural e político ativo durante os anos de 1958 a 1972, os procedimentos de desvios preveem deslocamento e subversão de elementos preexistentes. Já a arte produzida pelas mulheres vem ganhando visibilidade, desde os anos setenta, quando o movimento artístico feminista americano começou a questionar a ausência das mulheres artistas no campo da história da arte, problematizando as desigualdades de gênero existentes no campo artístico. Com o estudo das obras de artistas atuantes em Pernambuco, essa pesquisa buscou dar visibilidade à produção artística realizada por mulheres no estado. A natureza crítica intrínseca e decorrente dos feminismos, presente em grande parte das obras produzidas por mulheres, tornou essa produção ideal para o confronto com a teoria do desvio e, portanto, ao estudo proposto pela presente pesquisa. Para investigar os processos de desvio presentes na arte contemporânea produzida por mulheres, foram analisadas três obras: *Do deleite: almoço na relva* (2007) de Beth da Matta, *Vadia* (2016) de Irma Brown e *Peluquería Carangi* (2013), de Marie Carangi. Foi verificado a ocorrência dos desvios nas obras e suas formas de operação dentro dos trabalhos mencionados. A pesquisa aponta que os desvios nos casos analisados estão mais alinhados ao "uso", conforme aponta Bourriaud, de formas preexistentes e não a superação destas formas, como queriam os situacionistas.

Palavras-chave: *Détournement*. Mulheres artistas. Arte contemporânea.

ABSTRACT

This research, a case study type, sought to understand the processes of deviations present in the contemporary art produced by women artists in Pernambuco. A method of artistic configuration which had as its objective the overcoming of a sociocultural order characterized by the passive consumption of goods and images, as well as the overcoming of art and its total integration with daily life. The deviation technique has been used by contemporary artists with diverse objectives, but without the due problematization of its principles. Systematized by the Situationist International, a cultural and political movement active from 1958 to 1972, the deviation procedures foresee the displacement and subversion of preexisting elements. The art produced by women has only gained visibility in the 1970s, when the American feminist artistic movement began to question the absence of women artists in the field of art history, problematizing the existing gender inequalities in the artistic field. Conducting a study of the works produced by artists who work in Pernambuco, this research sought to give visibility to the artistic production performed by women in the state. The intrinsic and inherent critical nature of feminisms, present in most of the works produced by women, made this production ideal to confront with the deviation theory and, therefore, the study proposed by the present research. In order to investigate the processes of deviations present in contemporary art produced by women, three works were analyzed: *Do deleite almoço na relva* (2007) by Beth da Matta, *Vadia* (2016) by Irma Brown and *Peluquería Carangi* (2013) by Marie Carangi. It was verified the occurrence of deviations in the works and their forms of operation within the mentioned works. The research points out that the deviations in the cases analyzed are more in line with the "use" according to Bourriaud, of preexisting forms and not the overcoming of these forms, as the situationists wanted.

Keywords: *Détournement*. Women artists. Contemporary art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Judith, 2009, Beth da Matta.	11
Figura 2 - Vendo meu voto: tratar aqui, 2004, Lia Letícia.	12
Figura 3 - Le canard Inquiétant, 1959, Asger Jorn.	35
Figura 4 - Métagraphie, 1954, Gil Wolman.	37
Figura 5 - Wildcat comics, 1971, Gil Wolman.	38
Figura 6 - A sociedade do espetáculo, 1973, Guy Debord.	38
Figura 7 - Plenty objects of desire, 1997, Swetlana Heger e Plamen Dejanov.	44
Figura 8 - One revolution per minute, 1996, Rirkrit Tiravanija.	45
Figura 9 - Untitled (Playtime), 1997, Rirkrit Tiravanija.	45
Figura 10 - Light conical intersect, 1997, Pierre Huyghe.	46
Figura 11 - Sans titre, 1993, Maurizio Cattelan.	46
Figura 12 - 24 Hour Psycho, 1997, Douglas Gordon.	47
Figura 13 - Luis Inácio Guevara da Silva, 2006, Raul Mourão.	48
Figura 14 - Entre o Novo e o Nada, 2006, Márcio Almeida.	50
Figura 15 - Amor, Ordem e Progresso, 2013, Lourival Cuquinha.	51
Figura 16 - Varal, 2003, Lourival Cuquinha.	52
Figura 17 - Espaço Entre, 2008, Marcelo Cidade.	52
Figura 18 - Casa de Parede, 2009, Gabriel e Tiago Primo.	53
Figura 19 - Travessia, 2011, Oriana Duarte.	54
Figura 20 - Je et Nous, 2005, Campement urbain.	57
Figura 21 - <i>Revolution Counter-Revolution</i> , 1990, Charles Ray.	59
Figura 22 - Do we dream under the same sky, 2015, Rirkrit Tiravanija.	60
Figura 23 - Money-Back Product, 2011, Matthieu Laurette.	61
Figura 24 - <i>The Dinner Party</i> , 1974-1979, Judy Chicago.	63
Figura 25 - <i>Death of the Patriarchy</i> , 1976, Mary Beth Edelson.	64
Figura 26 - Rosa Luxemburgo, 1977, May Stevens.	64
Figura 27 - Torture of Women (detalhe), 1976, Nancy Spero.	65
Figura 28 - Losing: A Conversation With The Parents, 1977, Martha Rosler.	65
Figura 29 - Losing: Touch Sanitation Performance, 1979-1980, Mierle Laderman Ukeles.	66

Figura 30 - Cut Piece, 1966, Yoko Ono.	67
Figura 31 - Rhythm 2, 1974, Marina Abramovic.	67
Figura 32 - Aktionshose: Genitalpanik, 1969, VALIE EXPORT.	67
Figura 33 - Untitled # 216, 1989, Cindy Sherman.	68
Figura 34 - Your body is a battleground, 1989, Barbara Kruger.	69
Figura 35 - Do women have to be naked to get into the Met. Museum? 1989, Guerrilla Girls.	70
Figura 36 - Protótipo para bastidores, 1996-1997, Rosana Paulino.	74
Figura 37 - O sentindo dos docinhos ante seu destino, 1990, Ana Miguel.	75
Figura 38 - I love you, 2000, Ana Miguel.	75
Figura 39 - The Ballad of Sexual Dependency ,1981, Nan Goldin.	80
Figura 40 - After Walker Evans,1981, Sherrie Levine.	81
Figura 41 - Subtlety, 2014, Kara Walker.	82
Figura 42 - Paredes com incisões à la Fontana II , 2001, Adriana Varejão.	83
Figura 43 - Por um fio, 2005/2006, Ana Vitória Mussi.	84
Figura 44 - Marca registrada, 1975, Letícia Parente.	85
Figura 45 - Voto, 2012, Ana Lira.	85
Figura 46 - Fiteirinho de artistas, 2012, Lia Letícia.	86
Figura 47 - Diário de bandeja, 2008, Juliana Notari.	88
Figura 48 - Do Deleite: Almoço na Relva, 2007, Beth da Matta.	95
Figura 49 - Do Deleite: Almoço na Relva, 2007, Beth da Matta.	96
Figura 50 - Do Deleite: Almoço na Relva, 2007, Beth da Matta.	96
Figura 51 - Do Deleite: Almoço na Relva, 2007, Beth da Matta.	97
Figura 52 - Do Deleite: Almoço na Relva, 2007, Beth da Matta.	97
Figura 53 - Vadia, 2016, Irma Brown.	105
Figura 54 - Vadia, 2016, Irma Brown.	106
Figura 55 - Vadia, 2016, Irma Brown.	106
Figura 56 - Vadia, 2016, Irma Brown.	107
Figura 57 - Peluquería Carangi, 2013, Marie Carangi.	115
Figura 58 - Peluquería Carangi, 2013, Marie Carangi.	116
Figura 59 - Peluquería Carangi, 2013, Marie Carangi.	116
Figura 60 - Peluquería Carangi, 2013, Marie Carangi.	117

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 MULHERES ARTISTAS	18
2.1 CONTEXTO INTERNACIONAL	18
2.2 CONTEXTO BRASILEIRO	23
2.3 CONTEXTO PERNAMBUCANO	28
3 DESVIOS	34
3.1 O DESVIO SITUACIONISTA	34
3.2 DESVIOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA	42
3.3 DESVIOS NOS REGIMES DA ARTE	54
4 PROCESSOS NA ARTE PRODUZIDA POR MULHERES	63
4.1 ARTE FEMINISTA	63
4.2 DESVIOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA PRODUZIDA POR MULHERES	76
5 ESTUDOS DE CASO	89
5.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS	89
5.2 ANÁLISES	93
5.2.1 Do deleite: almoço na relva	93
5.2.2 Vadia	102
5.2.3 Peluquería Carangi	112
5.3 DISCUSSÕES	120
5.4 CONCLUSÕES	123
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	128

1 INTRODUÇÃO

Amplamente assimilado e utilizado pelas artes e pelo design na atualidade (PORTO FILHO, 2011), o desvio ou *Détournement* foi um procedimento de criação sistematizado e explorado, ainda nas décadas de 1950 e 1960, pela então última vanguarda artística da história, a Internacional Situacionista.

Definido pelos situacionistas como “desvio de elementos estéticos pré-existentes para uma integração das produções artísticas atuais ou passadas em uma construção superior do meio” (IS, 1958), a técnica de desvio foi idealizada pela Internacional Situacionista como um método para superação de uma ordem sociocultural, caracterizada pelo consumo passivo de mercadorias e imagens, sendo publicada em um guia prático, que tinha o objetivo de propagar e orientar sua aplicação.

Frequentemente utilizado sobretudo na década de noventa, o desvio tornou-se um procedimento que não só se alastrou em todas as esferas, como ganhou outras configurações e possibilidades, através do uso de novas tecnologias e novos contextos de utilização. No entanto, ainda tem sido frequentemente discutido mediante nomenclaturas e circunstâncias as mais diversas, sem a devida problematização de seus próprios postulados (CRUZ E SILVA; PORTO FILHO, 2009).

Tendo em vista seu uso crescente, o teórico francês Nicolas Bourriaud (2009) esboçou uma tipologia para o desvio contemporâneo, a qual chama de “pós-produção”. Segundo o autor, as obras de arte mais relevantes desde os anos 1990 estão sendo produzidas com base em exercícios de reinterpretação, reprodução e reutilização de obras produzidas por outros artistas ou designers. De acordo com o autor, o artista contemporâneo reprograma trabalhos existentes, incluindo-os numa rede de signos e significações já existentes e, desta forma, constrói novos caminhos de interpretação possíveis. Para o autor, além de reprogramarem obras existentes, os artistas também “habitam estilos e formas historicizadas”, “usam a sociedade como repertório de formas” (seus sistemas econômicos, culturais, sociais) e “recorrerem à moda e aos meios de comunicação para elaborar suas obras” (BOURRIAUD, 2009, p.9).

Para Porto Filho (2010), tanto em espaços públicos, através das intervenções urbanas, como em espaços tradicionais de exposições, museus e galerias, é possível identificar obras contemporâneas cujos processos de configuração apoiam-se no desvio de signos e artefatos preexistentes. Segundo Porto Filho (2010), no âmbito dos espaços tradicionais de exposição, a aplicação de procedimentos relacionados ao desvio podem ser observados nas obras de diversos artistas reconhecidos nos circuitos de museus e galerias, entre eles, Paulo Brucky, Raul Mourão e Vick Muniz. Já nos espaços urbanos, este procedimento pode ser observado nos trabalhos de Marcelo Cidade e Tiago Primo, dentre outros.

Na arte contemporânea produzida por mulheres em Pernambuco, podemos observar o uso desse procedimento nos trabalhos de algumas artistas. Em Judith (Figura 1), por exemplo, a artista pernambucana Beth da Matta fez uma fotomontagem que lembra um anúncio publicitário. Percebe-se na obra, que a artista não só se apropria do “modelo anúncio” mas desvia o seu uso. Comumente utilizado para comercialização de produtos, na obra de Beth, o “anúncio” parece ganhar outro sentido. Em tal anúncio, Judith, personagem criada e interpretada pela própria artista, vestida de forma feminina e sensual, aparece ao lado da frase “últimos dias”, dando uma ideia de liquidação. Judith representa, na verdade, uma transexual, e a obra aparentemente pode estar questionando alguns paradigmas, como, por exemplo, a mulher como mercadoria e a violência de gênero (SILVA, 2014).

Figura 1- Judith, 2009, Beth da Matta



Fonte: Pedrosa (2011)

Em 2004, a artista gaúcha Lia Letícia, que vive e trabalha em Recife, estampou e distribuiu durante uma campanha eleitoral para a Prefeitura de Olinda (PE), camisas com os dizeres “Vendo meu voto: tratar aqui”. Um grupo de eleitores votou carregando a mensagem no peito” (DINIZ, 2010). Segundo Diniz (2010), a ideia de Lia nasceu em 2002, inspirada na situação de uma moradora de favela cujo voto era disputado por dois candidatos em troca da quitação de contas atrasadas. Segundo a autora, desde então, a artista reforça o seu *desativismo* político em períodos de eleições, utilizando-se das mesmas estratégias da propaganda eleitoral. Para a artista, seu trabalho “É um contra-ataque ao voto obrigatório” (DINIZ, 2010). Em *Vendo meu voto: tratar aqui*, podemos observar o desvio de uso da propaganda eleitoral. Comumente utilizada para lembrar a população em quem votar, na obra da artista é utilizada como meio de protesto contra o voto obrigatório.

Figura 2 - Vendo meu voto: tratar aqui, 2004, Lia Letícia.



Fonte: vendomeuvototratar aqui.blogspot.com.br

Sistematizado e utilizado pelos situacionistas para fins revolucionários, no momento em que na França eclodiam as manifestações de maio de 1968, caberia nos perguntarmos com que intenções a técnica do desvio estaria sendo utilizada hoje. Tal

procedimento ainda representaria um método de ação política capaz de transformar criticamente a sociedade como queriam os situacionistas? (MACIEL; PORTO FILHO, 2012) Ou estaria sendo utilizado como “operação neutra”, conforme aponta Bourriaud (2009, p.38), com fins apenas de uso, mas sem ideia de mudar o mundo da forma como queriam os situacionistas?

Desta forma, tendo em vista o estudo do desvio nas obras de arte contemporânea produzidas por mulheres artistas atuantes em Pernambuco, buscaremos identificar: Como esses desvios acontecem? Quais seus processos? Em quais contextos ele ocorre? Ainda, quais são os seus sentidos?

É certo que as artistas contemporâneas, tendo iniciado suas carreiras sob e/ou após a consolidação dos diversos movimentos sociais surgidos a partir dos anos de 1960, principalmente os movimentos feministas, refletem em suas produções artísticas o caráter contestador e subversivo das conquistas e reivindicações desses mesmos movimentos.

A historiadora Margareth Rago, em apresentação do livro *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e Argentina* (RAGO, 2015), afirma que há uma crítica feminista da cultura presente nas poéticas visuais contemporâneas de mulheres. Essas obras expressam em suas narrativas e imagens a denúncia da violência de gênero. São práticas artísticas feministas, que para além da denúncia também lutariam por "novas configurações sociais, novas paisagens culturais e pela produção de novos sentidos e interpretações, inclusive, para as próprias práticas" (RAGO, 2015, p 17).

Para a autora, o feminismo provoca incômodos e supõe combatividade por parte das mulheres, “supõe críticas e rupturas com o instituído, descontinuidades, questionamentos e desafios ao que nos foi apresentado, transmitido e ensinado como normal, correto e verdadeiro, segundo a lógica da identidade falocêntrica, racista, profundamente excludente e incapaz de perceber as diferenças em sua singularidade” (RAGO, 2015, p 17).

Porém, a crítica feminista da arte produzida por mulheres se apresenta não só naquela arte dita feminista. Segundo Heloísa Buarque de Holanda e Paulo Herkenhoff (2006), os discursos das mulheres na arte são variados e multifacetados. De acordo com a autora, atualmente, com as demandas feministas já relativamente absorvidas

pelo imaginário social, “as artistas mulheres interpretam seu entorno à luz da apropriação crítica do que seria a “sensibilidade feminina” (HOLANDA; HERKENHOFF, 2006, p. 20). De acordo Holanda e Herkenhoff (2006, p. 20), as obras da artista Adriana Varejão, por exemplo, ao representar grandes fissuras em tela, vísceras neobarrocas e azulejaria de abatedouro, apresenta um potencial expressivo de violência absolutamente novo e contemporâneo, mais afirmativo e agressivo do que o embate proposto pelas feministas dos anos de 1960.

Portanto, é essa natureza crítica intrínseca e decorrente dos feminismos, presente em grande parte das obras produzidas por mulheres, sejam essas obras consideradas feministas ou não, que torna essa produção ideal para o confronto com a teoria do desvio e, portanto, ao estudo proposto pela presente pesquisa.

Vale destacar que este estudo pretende contribuir com o grupo de pesquisa que já existe no Departamento de Design da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, e é desenvolvido pelo Laboratório de Inteligência Artística (i!), liderado pelo professor Gentil Porto Filho, que tem como objetivo identificar, analisar e discutir a aplicação dos métodos situacionistas na arte contemporânea.

Apesar da produção do Laboratório de Inteligência Artística (i!) e embora o uso do desvio esteja amplamente difundido na Arte e no Design, ainda há poucos estudos sobre o tema nesses campos, o que justifica a presente pesquisa e a torna relevante, não só para os campos do Design e da Arte, mas como para outras áreas afins. Já a temática “mulheres” tem se destacado nos últimos anos, principalmente devido aos movimentos feministas que, depois das redes sociais, tem conseguido difundir e ampliar de maneira mais rápida debates sobre violência sexual e doméstica, direito ao aborto, assédio etc. É fato que ainda persiste uma discriminação grande na sociedade contra as mulheres e, conseqüentemente, contra as mulheres artistas.

Historicamente, parece haver uma divergência entre os papéis do homem e da mulher no campo das artes. A História da Arte, no geral, apresenta poucos nomes de mulheres artistas, quando comparado aos do gênero masculino. Conforme aponta Rago (2015, p.15), “já não é mais novidade falar do desconhecimento do trabalho realizado pelas mulheres nas Artes Visuais, não só no Brasil, embora se verifique no país uma extensa e expressiva produção das mulheres nessa área, inclusive com reconhecimento internacional”. O gênero parece ser o fator determinante para esse

apagamento das mulheres no campo da arte.

Conforme aponta Simioni (2008), um senso de inferioridade intelectual foi atribuído ao gênero feminino ao longo da história. A mulher artista, ainda no século XIX, era legitimada de forma restritiva, quando sua produção artística era vista como resultado de labor doméstico e anunciada de forma pejorativa como amadora. Em Pernambuco, de acordo com Zaccara (2017), o amadorismo atribuído à produção artística feminina foi ainda mais forte no Nordeste. Em Pernambuco, a ideia de que “a arte para as mulheres nada mais era que um passatempo, uma prenda a mais para moças de famílias abastadas” (ZACCARA, 2017, p. 41) perdurou por mais tempo do que na região sudeste do país. Tal cenário evidencia a relevância em promover a visibilidade e o estudo da arte produzida pelas mulheres artistas atuantes no estado nordestino.

Com o objetivo de compreender os processos de desvios presentes na arte contemporânea produzida por mulheres atuantes em Pernambuco a presente pesquisa tem como objetivos:

- Identificar a ocorrência do desvio nas obras produzidas por mulheres;
- Reconhecer os “originais” desviados e os procedimentos de “desvio” utilizados;
- Discutir objetivos e efeitos do uso desse procedimento nos casos escolhidos para análise.

Com a finalidade de testar e aprofundar conhecimentos ainda pouco consolidados a presente pesquisa adotou a estratégia de estudos de caso e foi estruturada em cinco capítulos, a saber:

O primeiro capítulo tem como objetivo apresentar um pequeno panorama histórico acerca da presença e ausência das mulheres artistas nas Artes Visuais. Inicia apresentando a dificuldade de inserção das artistas no contexto internacional. Posteriormente, foca no contexto brasileiro, problematizando as desigualdades de gênero no período modernista, assim como a influência do movimento feminista no campo da arte no Brasil. Por fim, apresenta as dificuldades e percursos das mulheres artistas em Pernambuco. Para elaboração deste capítulo, nos baseamos, dentre outras, em autoras como Ana Mae Barbosa (2010), Luciana Gruppelli Loponte (2008),

Ana Paula Simioni (2008) e Luana Saturnino Tvardovskas (2015).

No segundo capítulo, a fim de dar subsídio para análise das obras, foi abordada a técnica do desvio. Inicialmente apresentando o desvio situacionista ou *détournement* através do texto “Um guia prático para o desvio” de Guy Debord e Gil Wolman (1956). Posteriormente, discutimos o desvio na Arte Contemporânea, através do conceito de pós-produção, segundo Bourriaud (2009). Também apresentamos algumas análises de obras produzidas pelo Laboratório de inteligência Artística (!), grupo de pesquisa liderado pelo professor Gentil Porto Filho, orientador desta pesquisa, destacando os processos de desvios encontrados em cada uma delas. Por fim, apresentamos a teoria do filósofo Jacques Rancière (2012), acerca da política da arte, focando em seus conceitos de regime estético, ético e representativo. O confronto com a teoria de Rancière possibilitou a discussão da teoria situacionista no momento atual.

No terceiro capítulo, abordamos a arte contemporânea produzida por mulheres. Primeiramente, apresentamos a arte feminista, discutindo o seu conceito, destacando obras e artistas, assim como os desvios presentes em alguns trabalhos. Posteriormente, focamos as novas linguagens e abordagens da arte produzida a partir dos anos 1960, enfatizando as técnicas de desvios utilizadas pelas artistas. Para a construção deste capítulo, utilizamos, dentre outros, autores como Margareth Rago (2015), Uta Grosenick (2005), Heloísa Buarque de Holanda e Paulo Herkenhoff (2006) e Michael Archer (2012).

No quarto capítulo, analisamos as obras *Do deleite: almoço na Relva* (2007), de Beth da Matta, *Vadia* (2016), de Irma Brown e *Peluquería Carangi* (2013) da artista Marie Carangi. Os três trabalhos, além de apresentarem o desvio como técnica criativa, também atenderam a mais dois critérios definidos nesta pesquisa para seleção das obras. Todos foram produzidos por artistas mulheres atuantes em Pernambuco, especificamente, na cidade de Recife, mesmo local onde a pesquisadora do presente estudo reside, o que facilitou seu acesso aos trabalhos e às artistas. As três obras também estão enquadradas dentro do regime de “immediatez ética”, conforme definido por Jacques Rancière (2012), ou seja, são obras que privilegiem a construção de situações vividas, em vez de apenas a fabricação de objetos materiais. Tal aspecto nos permitiu analisar trabalhos com potencial em promover “ultradesvios” (DEBORD; WOLMAN, 1956).

Para análise das obras utilizamos o texto “Um guia prático para o desvio” de Debord e Wolman (1956), de modo a identificar e discutir os “originais” desviados, os “tipos” e as “leis de uso” de um *détournement*, segundo tais autores. Com objetivo de discutir o uso dos desvios no contexto contemporâneo confrontamos as obras ao conceito de pós-produção de Bourriaud (2009) e também verificamos o alinhamento de cada trabalho a cada um dos regimes definidos por Rancière (2012). Por fim, analisamos os trabalhos apoiados em Rago (2015) com o objetivo de verificar o enquadramento das obras ao conceito de arte feminista da autora. Ao final do capítulo, através da comparação das análises realizadas foram apresentadas as discussões e por fim as conclusões.

No último e quinto capítulo desta pesquisa, foram apresentadas as considerações finais, indicando os aspectos mais significativos encontrados, assim como as limitações do trabalho. Também foram sugeridas propostas para futuras pesquisas acerca do tema.

Por operarem dentro do “regime estético” e não apenas no regime de “imediatez ética” proposto por Rancière (2012), os desvios verificados nas obras alinham-se apenas parcialmente ao *détournement* situacionista. Com base nas análises, verificamos uma maior aproximação dos casos estudados ao desvio contemporâneo proposto por Bourriaud (2009), que indica o uso de elementos preexistentes e não sua superação, como queriam os situacionistas.

2 MULHERES ARTISTAS

2.1 CONTEXTO INTERNACIONAL

Antes de entramos na temática da pesquisa propriamente dita, os desvios na arte produzidas por mulheres artistas atuantes em Pernambuco, consideramos pertinente fazer um breve levantamento bibliográfico acerca da condição das mulheres artistas no campo da Arte. Tal levantamento nos permitiu compreender e constatar a pertinência do recorte de gênero proposto pela presente pesquisa.

Segundo Grosenik (2005), um olhar superficial poderia sugerir que no início do século XX, já não haveria grande diferença entre as posições dos artistas homens e mulheres. Afinal, era possível identificar a participação de artistas mulheres nas mesmas academias frequentadas por artistas homens. Durante esse período, na Europa, artistas mulheres puderam concorrer às mesmas bolsas de estudo, participar de concursos e ganhar prêmios, assim como puderam apresentar os seus trabalhos em exposições internacionais e vender em galerias. Também começaram a receber encomendas de trabalhos. A autora destaca que a primeira exposição dedicada exclusivamente ao desenho produzido por mulheres aconteceu em 1884, em Amsterdã. E que em Paris foram realizadas, em 1908 e 1913, mais duas exposições dedicadas a mulheres artistas.

Já nesse período, o discurso recorrente era que não havia desigualdades de oportunidades entre artistas homens e mulheres. A opinião pública difundia que os artistas realmente talentosos atingiriam inevitavelmente o sucesso, independente de seus gêneros (GROSENIK, 2005).

Para a autora, embora no século XX as mulheres artistas fossem menos limitadas por convenções sociais do que no século XIX e tenham tido acesso às instituições educacionais e de formação, outros aspectos que restringiam sua atuação precisavam ser considerados. Ainda eram poucas as mulheres a participarem como membros de academias ou a ensinar em faculdades de Belas Artes. Também em comparação ao número de participantes homens, as artistas mulheres eram sub-representadas nas exposições. Frequentemente, as mulheres também eram esquecidas pela crítica, que voltava sua atenção aos trabalhos produzidos por homens, fazendo com que as obras produzidas por elas fossem muito menos adquiridas para coleções privadas ou públicas. Por fim, com frequência, as mulheres

artistas ainda precisavam usar os seus contatos individuais com artistas homens já estabelecidos no mundo das artes para conseguir promover as suas carreiras (GROSENIK, 2005).

De acordo Zaccara (2017) é fato que durante muito tempo, as mulheres artistas tiveram seu trabalho legitimado a partir de seu atrelamento ao mundo masculino. Eram mais facilmente reconhecidas por serem filhas, irmãs ou amantes de artistas. Talvez o caso mais conhecido seja o da artista Francesa Camille Claudel, conhecida por ter sido amante do escultor Auguste Rodin. “Pioneira por esculpir figuras nuas, particularmente mulheres, de forma sensual, emprestando seu corpo e seu rosto para tais obras (CRUZ LEAL, 2012)”, Camile foi internada pela família em um hospital psiquiátrico onde viveu por trinta anos, esquecida e sem ter podido continuar esculpindo.

Somente no século XX, a partir da década de 1960, sob o impacto do feminismo, a problematização do papel das mulheres no campo da arte tomou corpo. Desde então, grupos de discussão, exposições e publicações foram organizadas exclusivamente por mulheres e para mulheres. Em 1965, foi realizada no *Newark Museum* de Washington, a exposição *Woman Artists of America*. A mostra exibiu obras de artistas norte-americanas produzidas entre 1707 e 1964. Em 1969 surgiu em Nova York o grupo de artistas feministas *WAR (Woman Artists in Revolution)*. Em 1971, foi criado em Fresno, no *California Institute of Art*, o primeiro programa acadêmico de arte feminista. Tal programa inseriu e promoveu o estudo do pensamento de teóricas feministas com relação à produção artística dentro da academia americana.

Dados estatísticos que confirmavam as desigualdades de gênero no campo da arte também começaram a ser produzidos por ativistas americanas a partir desse período. Em 1971, o Conselho de Artistas de Mulheres de Los Angeles divulgou uma declaração informando que, nos últimos dez anos, dos 713 artistas que haviam exposto em mostras coletivas no Museu do Condado de Los Angeles, apenas 29 eram mulheres. No mesmo período, o museu havia montado 53 mostras individuais, sendo apenas uma dedicada a uma artista mulher. Proporções similares se repetiam em museus de galerias por toda parte (ARCHER, 2013).

Além de lutar pela igualdade de direitos, houve também uma preocupação das historiadoras feministas em recuperar nomes de artistas relegadas pela história (ARCHER, 2013).

Antes de mais nada havia uma necessidade de rever a história da arte a fim de redescobrir o trabalho daquelas muitas artistas mulheres cujas carreiras haviam sido obscurecidas pelo descaso e cujo trabalhos até haviam sido em certas ocasiões atribuídos a homens. Era preciso visitar os porões e depósitos dos principais museus e trazer à luz todos aqueles trabalhos feitos por mulheres que tinha sido ali renegados porque se haviam julgados que não tinham qualidade suficiente para permanecer em exposições permanente, ou porque não seriam adequadamente representativos e até mesmo lhe dariam com o tipo errado de assunto (ARCHER, 2013, p.126)

Publicado em 1971, pela crítica de arte americana Linda Nochlin, um ensaio intitulado *Why Have There Been no Great Women Artists?* [Por que nunca existiram grande artistas mulheres?] denunciou a ausência intencional dos nomes das artistas mulheres nos livros de história da arte e nos acervos dos museus. Segundo Archer (2013), a historiadora aponta as práticas dos curadores e diretores de museus e galerias, assim como os valores inculcados e reforçados pela própria história da arte como principais agentes responsáveis por essa exclusão.

É necessária uma crítica feminista da história da arte, como disciplina, que possa romper as limitações culturais e ideológicas, assim revelando os preconceitos e inadequações não apenas em relação à questão das artistas mulheres, mas também à formulação das questões cruciais da disciplina como um todo (NOCHLIN, 1971 apud ARCHER, 2013, p. 125).

De acordo com Nochlin, segundo Archer (2013), a história da arte nem reconhecia as artistas mulheres para que pudesse negá-las, simplesmente concluía que mulheres não precisavam ser consideradas. A dominação masculina no campo da arte era tão generalizada que parecia natural. Para Archer (2013):

A luta era contra atitudes como a expressa, por exemplo, em mais de uma ocasião, pelo escultor britânico Reg Butler (1913-81), que sugeriu que as mulheres faziam arte, isto é, eram criativas somente até que pudessem cumprir sua verdadeira natureza e procriar. A arte, para as mulheres, seria uma espécie de tapa-buraco, preenchendo o tempo antes de aparecerem as crianças (ARCHER, 2013, p.125).

Em uma revisão teórica de seu artigo, escrita trinta anos após sua publicação, Nochlin afirma que a história da arte havia se transformado profundamente com a contribuição das teorias feministas. Conforme afirma Tvardovskas (2011),

Tanto a incorporação de visões fortemente teóricas sobre a história da arte quanto a mudança de paradigmas que abandona um tipo de análise focada nos grandes mestres, na visão de Nochlin, são contribuições dos feminismos ao pensamento contemporâneo

(TVARDOVSKAS, 2011, p. 11).

Para a pesquisadora Giselda Pollock, no entanto, o trabalho realizado pelas historiadoras da arte feministas ainda não conseguiu, de fato, desestruturar os discursos formadores deste campo. Tal trabalho, que envolve a recuperação de nomes e a compreensão dos motivos pelos quais as mulheres foram excluídas dos cânones da disciplina foi absorvido como algo marginal. Na tentativa de reformular o enunciado pretensamente verdadeiro e absoluto da História da Arte, Pollock indica a urgência da desconstrução das bases da disciplina destacando o seu caráter não universal e não neutro (POLLOCK apud TVARDOVSKAS, 2011).

Embora sejam inegáveis os avanços registrados desde a publicação do artigo de Nochlin até aqui ainda persistem desequilíbrios. Dados de 1989, divulgados pelo coletivo de artistas-ativistas americanas *Guerilla Girls*, denunciam a permanência da misoginia dentro do campo da Arte. Em seu trabalho *Do woman have to be naked to get into the Met Museum?*, as artistas denunciam que no Metropolitan Museum of Art, em Nova York, menos de 5% das obras expostas são de artistas mulheres, enquanto 85% dos nus que estão nas pinturas são femininos. Em uma nova versão do trabalho produzida em 2017, o coletivo divulgou que no Museu de Arte de São Paulo (MASP), apenas 6% das obras exibidas eram de mulheres, enquanto 60% dos nus eram femininos (FINCO, 2017).

Também segundo Finco (2017), estatísticas de 2012 revelam que somente 3% a 5% das obras das principais coleções permanentes de arte dos Estados Unidos e Europa foram produzidas por mulheres. Os dados também mostram que nenhuma obra produzida por mulher alcançou preços altos nos leilões de arte que ocorreram neste mesmo ano. Na lista feita pelo jornal especializado Art News, das 30 exposições mais visitadas em Nova York, Paris e Londres, apenas três eram individuais com artistas femininas. De acordo com a historiadora Amélia Jones em entrevista concedida à jornalista Nina Finco para Revista Época:

Isso continua acontecendo porque os valores patriarcais ainda dominam a cultura ocidental. A ideia sobre qual arte é considerada boa está ligada a tendências machistas que são profundamente enraizadas em nossas sociedades. Leva décadas, senão séculos, para mudar isso. [...] A maioria dos críticos de arte se considera liberal quanto aos papéis sexuais e à equidade de gênero. Mas os preconceitos, sutis, continuam lá enterrados. (FINCO, 2017).

Contudo, grandes mostras sobre feminismos e a arte produzidas por mulheres vêm acontecendo, nos últimos 10 anos, em países como EUA, França e Espanha. Destacam-se a exposição *ELLE*, que ocorreu no Centro Pompidou, na França, em 2010, e a exposição *Global Feminisms, New directions in contemporary art*, que ocorreu em 2007 no *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art*, no Brooklyn Museum, em Nova Iorque, um centro dedicado exclusivamente à arte feminista e à história da arte das mulheres (TVARDOVSKAS, 2011). Segundo Tvardovskas (2011), pode-se verificar também novas iniciativas para a criação de museus de mulheres em países como Suíça, Alemanha, África do Sul, Albânia, EUA, México, Argentina e Costa Rica:

Organizadas em uma rede, essas iniciativas pensam sobre o lugar das mulheres na cultura, suas vozes e história. Apresentando interessantes alternativas a serem problematizadas, esses museus interpelam o mercado de arte em seus ditos patriarcais (TVARDOVSKAS, 2011, p. 14)

Diante do crescente reconhecimento da produção das mulheres artistas, Amélia Jones (2008 apud Tvardovskas, 2011, p. 11) “[...] aponta a necessidade de refletir sobre a apropriação dessas obras apenas como mais um produto do circuito artístico ou como mais uma “temática” para exposições [...]. Segundo Tvardovskas (2011, p. 11) quando reproduz o pensamento de Jones, tal situação “enfraquece o potencial crítico das artistas, as inserindo apenas no jogo do mercado”. Para Tvardovskas (2011) é necessário criar modos diferenciados de apresentar, discutir e dar visibilidade às artistas contemporâneas que contemplem as perspectivas locais e que sejam capazes de dar forma às urgências e problemáticas específicas.

Ainda de acordo com Tvardovskas (2011), faz-se necessário, também, compreender que a efervescência do movimento feminista presente, principalmente, no contexto americano e europeu a partir dos anos 60, não aconteceu da mesma maneira no contexto latino-americano, que enfrentaram regimes ditatoriais durante esse mesmo período. Ainda que artistas mulheres latino-americanas, durante esse período, possam ter demonstrado interesse nos temas do feminismo, tais empreitadas não chegaram a se constituir como um movimento nas artes visuais, como ocorreu nos EUA e alguns países da Europa. Foi apenas a partir dos anos finais dos regimes militares que o feminismo impactou mais amplamente a indústria cultural e também o terreno das artes nesses países.

2.2 CONTEXTO BRASILEIRO

No Brasil, a arte produzida por mulheres até o modernismo era abordada de forma pejorativa e limitada a uma esfera de atuação vista como menor: a das artes aplicadas, conforme afirma Simioni (2008). Em sua pesquisa intitulada *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, a autora investiga a crescente inserção feminina no campo artístico brasileiro desde o meio do século XIX até 1922, a partir da análise das trajetórias de artistas apagadas da história da arte até então, como Abigail de Andrade, Bethe Worms, Julieta de França, Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto e Geogirna de Albuquerque. Com o objetivo de compreender como aconteceu a presença feminina na arte desse período, tal pesquisa, aponta que o apagamento das mulheres artistas no Brasil antes de 1922 foi decorrente, dentre outros fatores, de discursos misóginos que desqualificava de várias maneiras a arte produzida pelas artistas.

De acordo com a pesquisadora, a primeira exposição dedicada à presença feminina nas artes plásticas no Brasil afirmava em seu catálogo que, antes das modernistas, houve apenas

[...] heroínas melancolicamente frustradas, artistas que arrostavam incompreensões, preconceitos e caipirismos, numa época em que não havia salões nem galerias e em que os seus pendores habituais se limitavam à arte aplicada das almofadas, rendas, bordados, flores artificiais etc. (CONTRIBUICAO DAS MULHERES ÀS ARTES PLASTICAS DO PAÍS, 1960-61 apud SIMIONI, 2008, p. 23).

Tal noção provocou, como salienta Simioni (2008), um desestímulo a análises e estudos de qualquer tipo sobre a produção artística feminina anterior ao período moderno. Além de produzir também uma contínua desvalorização e desconhecimento acerca da produção artística de mulheres, já que segundo essa noção, essa produção não pertenceria à esfera das Belas Artes, e sim à esfera do trabalho doméstico.

Simioni (2008, p. 28) ainda nos conta que, durante o século XIX, a arte parecia ser uma profissão exclusivamente masculina no Brasil. “Os interessados formavam-se na Academia Imperial de Belas Artes [...]. As poucas mulheres que ousaram ingressar nesse sistema dominado pela Academia eram julgadas por seus pares [...] como amadoras”. Para a autora, a origem desse “amadorismo” seria uma espécie de princípio classificatório generalista, por meio do qual não havia como apreender o tipo de obra e o tipo de sucesso alcançado por essas artistas. Essa conduta classificatória

estava presente nos textos de todos os críticos importantes da época. Esta concepção de amadorismo foi o que obscureceu a produção artística dessas mulheres. Tal concepção representava uma maneira de entender, enquadrar e julgar, desigualmente as obras apresentadas e, ainda, reproduziam a crença de que as mulheres tinham capacidades intelectuais diferentes e inferiores às masculinas. Somente a partir do início do século XX, de forma limitada, algumas mulheres ingressaram no campo das artes no Brasil:

As carreiras artísticas (particularmente a pintura, a música e a literatura) eram percebidas como mais apropriadas ao “sexo frágil”, eram “leves” como se dizia então. Acreditava-se que as interessadas pudessem realizá-las em casa, sem abrir mão das funções tradicionais esperadas, de esposas e mães. (SIMIONI, 2008, p. 30).

A esse respeito, Simioni (2008, p. 31) também argumentou que “A ausência de mulheres reconhecidas pela história da arte não deriva, evidentemente, de incapacidades inatas, mas de um acesso desigual à instrução artística”, e:

Somente com a República, mais precisamente a partir de 1893, elas foram legalmente previstas na mais importante instituição consagrada à formação artística existente em território nacional: a Escola Nacional de Belas Artes. (SIMIONI, 2008, p. 31).

Para Ana Mae Barbosa (2010), a confirmação do apagamento das mulheres artistas do século XIX da história da arte no Brasil aconteceu com a grande Mostra do Redescobrimento, comemorativa dos 500 anos da colonização do Brasil pelos portugueses, apresentada no ano de 2000 no Parque Ibirapuera, em São Paulo. De acordo com a autora, a mostra foi obediente a uma história da arte etnocêntrica e excludente pois não apresentou nenhuma artista mulher entre os quase 200 artistas expostos.

Foi somente a partir do modernismo que a presença feminina no meio artístico foi vista como relevante no Brasil. Artistas mulheres brasileiras só vieram a conseguir projeção, a partir de 1922, na então chamada Semana de Arte Moderna, quando Tarsila do Amaral e Anita Malfatti tornaram-se conhecidas como as principais pintoras do movimento modernista brasileiro, embora essa distinção não ter se dado de imediato, conforme aponta a pesquisadora Roberta Barros:

O reconhecimento dessas duas mulheres fora acionado somente a partir dos anos de 1960, com a realização de leilões em São Paulo,

momento em que o mercado de arte foi implementado no Brasil e os modernistas emergiram como artistas de valor comercial.” (AMARAL apud BARROS, 2016, p. 14).

Ainda para Ana Mae Barbosa (2010) essas duas artistas também teriam sido invisibilizadas não fosse por duas outras mulheres críticas de arte, Aracy Amaral e Marta Rosseti, que escreveram livros importantes sobre elas. Malfatti foi inclusive duramente criticada já em 1917 pelo escritor Monteiro Lobato em conhecido artigo intitulado “Paranóia ou mistificação?” - assim discorreu Lobato sobre aquela “espécie” de artista, conforme esclarece Luciana Loponte:

[...] é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidos cá e lá como furúnculos da cultura excessiva (LOPONTE, 2008, p. 23).

De acordo com Lobato, conforme salienta a autora, os artistas modernos são “frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro’. Suas obras são como “os desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios”. Para Loponte, (2008) “O ataque furioso à exposição de Anita não era apenas uma questão de não entendimento da arte moderna ou do próprio movimento que se iniciava, mas uma crítica explícita a uma mulher que ousava ser moderna” (LOPONTE, 2008, p. 24). Ainda sobre isso, Paulo Herkenhoff e Heloísa Buarque de Hollanda chamam atenção de que Lobato

[...] escolhe dois termos que tem absoluta relação com a mulher no contexto jurídico da época. Nessa época, o reconhecimento dos direitos civis da mulher era limitado pelo Código Civil, e Lobato usa o termo Paranóia ou mistificação. O que é paranóia? Loucura. O louco é incapaz. Já mistificação ele relaciona com crianças, que também são incapazes. Então uma mulher moderna só poderia ser louca, situada entre loucos e crianças, ou seja, no plano dos juridicamente incapazes, para não dizermos racionalmente incapazes [...]. (HERKHOFTE e HOLLANDA, 2006, p. 41)

Segundo com a pesquisadora Luana Tvardovskas, apesar do reconhecimento de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti terem contribuído para estabelecer a importância das mulheres no campo das artes visuais brasileiras, também ajudaram a criar uma impressão de que não haveria no país uma diferença relevante entre artistas homens e mulheres. A partir da existência dessas duas artistas foi gerado pelos meios de comunicação e a historiografia, a ideia de que não havia problemas de gênero no

campo artístico brasileiro. Tal ideia promoveu, segundo a pesquisadora, o “ocultamento de experiências históricas anteriores e também a monumentalização da vida das modernistas” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 94).

A primeira exposição dedicada à presença feminina nas artes plásticas no Brasil, chamada *Contribuição da mulher às artes plásticas do País*, ocorreu em 1960 e foi realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo com o objetivo de demonstrar o valor das mulheres artistas no desenvolvimento da arte moderna no Brasil. Na ocasião, mais de 60 artistas brasileiras foram expostas. Destacou a genialidade das modernistas Tarsila e Anita e trouxe levantamentos estatísticos sobre a maior participação das mulheres em bienais, a fim de evidenciar uma maior contribuição das mulheres no cenário artístico nacional. A mostra apresentou, segundo Tvardovskas, “um discurso de superação da misoginia e dos conflitos de gênero, o que buscava comprovar pela importância das modernistas e pela crescente participação das mulheres em exposições” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 104).

Se, ao mesmo tempo, a exposição de fôlego lançava luz às artistas modernas – sendo assim um acontecimento de prestígio raro para o país - por outro lado poderíamos suspeitar se sua proposta não passou à história como um acerto de contas já saldado que, efetivamente, dava por encerrada em seu discurso a necessidade de problematizar a arte produzida por mulheres em suas especificidades e dificuldades. (TVARDOVSKAS, 2015, p. 105).

A autora destaca o fato de que, embora a exposição tenha mostrado que houve realmente uma abertura do campo de produção artística para as mulheres no Brasil, esta abertura foi logo seguida por um maior fechamento em decorrência da instauração do regime militar no país em 1964. Tvardovskas (2015) nos informa também que em 1960 não havia ainda no Brasil espaço para o feminismo, embora houvesse algum interesse acerca da emancipação da mulher e de seu papel na construção da cultura. Tão pouco se debatia na mídia questões relacionadas à opressão sofrida pelas mulheres. Deste modo,

(...) não devemos tomar os discursos produzidos nesses anos como sintomas de uma verdade atemporal que alcança o século XXI. Durante a ditadura militar, somados ao momento político de cerceamento da cultura, esses mitos de igualdade produziram efeitos de invisibilidade sobre as artistas mulheres e suas manobras e resistências para adentrar num território masculino. Nas escritas da história da arte da atualidade ainda reverberam, como efeito dos preconceitos de gênero e das tradicionais narrativas pautadas no masculino universal, modelos explicativos que cristalizam os sentidos

sobre a ação das mulheres (TVARDOVSKAS, 2015, p. 105).

Ana Mae Barbosa destaca que, além do problema da pouca visibilidade da produção artística de mulheres no Brasil, outra questão merece ser observada no contexto brasileiro: o receio por parte das artistas brasileiras em ser vistas como artistas mulheres. A pesquisadora nos conta que em 1998, algumas artistas brasileiras de visibilidade se negaram a participar da exposição apresentada em Nova York, intitulada *Conexus: Artistas Mulheres Brasileiras e Norte-americanas em Diálogo*, argumentando que não queriam ser vinculadas a exposições só de mulheres pois não gostariam de ser vistas separadamente. “Não quero vínculos com exposições só de mulheres, eu sou tão importante quanto um homem, não quero ser vista de forma separada”, argumentavam, ou ainda “para expor não preciso apelar para gênero, esse é o caminho das artistas sem qualidade” (BARBOSA, 2010, p. 1982).

A pesquisadora relata que trabalhos de artistas americanas de renome como Ida Applebroog, Faith Ringgold, Nancy Spero e May Stevens, Louise Bourgeois e de latino-americanas, como Liliana Porte e Catalina Parra passaram despercebidos pelo Brasil por terem sido apresentados em mostra de mulheres. Segundo ela, essas mesmas artistas só tiveram suas obras apreciadas com sucesso pelo país quando participaram de exposições onde a referência ao gênero não era explicitada.

Sobre o receio das artistas brasileiras em serem vistas como artistas mulheres, Trizoli (2008) comenta que, no Brasil, tal predisposição era decorrente da forma distorcida que o programa político feminista era tratado no país. O Brasil vivia período de ditadura militar. O programa feminista estava, com isso, suscetível a interpretações superficiais e reducionistas em meio as poucas publicações do gênero que chegavam no país. De acordo com a autora, o livro *O Segundo Sexo*, da escritora e feminista Simone de Beauvoir, por exemplo, só foi publicado em 1960 no Brasil, onze anos após a publicação da edição francesa de 1949, o que gerou uma defasagem no processo de absorção e reflexão de sua crítica em nosso país.

Para Barbosa (2010, p. 2010), os críticos de arte reforçam o preconceito contra as mulheres artistas, quando se recusavam “a confrontar categorizações de gênero, temendo ser vistos como críticos de segunda classe”. A pesquisadora conta que já foi bastante desestimulada por críticos e historiadores da arte brasileiros a participar de debates sobre a arte produzida por mulheres. De acordo com esses críticos, afirma,

“nenhum crítico de arte importante aceitaria falar numa mesa-redonda sobre esse assunto”.

Contudo, assim como vem acontecendo em outros países, um maior número de artistas vem ganhando visibilidade no Brasil. Mostras dedicadas exclusivamente à produção artística realizada por mulheres também estão sendo realizadas no país. Podemos destacar, dentre elas, a exposição *Mulheres Pintoras*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2004, e a exposição sobre mulheres artistas brasileiras, *Manobras Radicais*, que aconteceu no Centro Cultural Banco do Brasil SP, em 2006. Houve também, mais recentemente, em 2011, a exposição *Mulheres, Artistas, Brasileiras*, no Palácio do Planalto, em Brasília. Também a exposição *Elas: Mulheres Artistas no Acervo do MAB*, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB-FAAP), em São Paulo. Dentre as mostras internacionais itinerantes que vieram para o Brasil, destaca-se a exposição *ELLES: Mulheres Artistas na Coleção do Centro Pompidou*, que ficou em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, no Rio de Janeiro em 2013.

2.3 CONTEXTO PERNAMBUCANO

No nordeste do Brasil, de acordo com Madalena Zaccara (2017, p. 41), professora da Universidade Federal de Pernambuco, a ideia de que “a arte para as mulheres nada mais era que um passatempo, uma prenda a mais para moças de famílias abastadas”, foi bem mais forte que na região sudeste do país. Conforme a pesquisadora, em Pernambuco, a mulher só pode iniciar oficialmente os estudos nas artes visuais em 1932 pela Fundação da Escola de Belas Artes do estado¹.

O preconceito em relação à produção artística das mulheres era facilmente verificável nos projetos de educação formulados pelo estado. De acordo com Zaccara (2017), na Escola Profissional voltada para mulheres, criada em 1929, pelo Governo do Estado de Pernambuco, eram ensinadas “artes domésticas em geral”, enquanto na escola masculina eram ministrados cursos de trabalho em metal, em madeira, artes

¹ Conforme apontou Simioni (2008), no Rio de Janeiro, a entrada das mulheres na Escola Nacional de Belas Artes teve início em 1893, o que nos indica então uma diferença de 39 anos de Pernambuco em relação ao sudeste do país. Embora no período colonial o nordeste estivesse bem à frente do sudeste economicamente, no que diz respeito a esse aspecto não estava.

gráficas, artes aplicadas e desenho. A pesquisadora destaca que, antes das escolas profissionais, o ensino de tais conteúdos eram passados literalmente de pai para filho. Apesar de ter sido a primeira oportunidade de educação artística para as mulheres em Pernambuco, as escolas profissionais apenas reproduziam e reforçavam os preconceitos de gênero por meio de seus programas, não contribuindo para a transformação social.

Muitas artistas talentosas foram esquecidas e/ou condenadas à condição de amadoras em Pernambuco. Ainda segundo Zaccara (2017), a primeira mulher artista que se tem notícia no Brasil, nasceu na cidade de Olinda, município do estado, em 1595. Rita Joana de Souza, pintora e escritora, tornou-se conhecida por meio do livro *Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco*, do monge beneditino Domingos do Loureto Couto, publicado em 1904. Em poucas linhas, o monge faz referência à artista, no entanto, sem aprofundar suas críticas. Outras artistas, ainda pouco conhecidas, que viveram em Pernambuco, foram as irmãs Tereza, Lucinda e Verônica de Sepúlveda, que trabalhavam com o pai, artista pernambucano, João de Deus Sepúlveda, considerado o maior pintor pernambucano do período colonial. Houve também as alunas e filhas do pintor e professor pernambucano, Telles Júnior, Ester e Raquel Telles, sendo que esta última atuou também como professora de pintura de vários artistas do estado. Também houve as várias alunas do artista pernambucano Rodolfo Lima. Todas essas mulheres, de acordo com a autora, “donas” ou “sinhas”, provavelmente, “em sua modéstia” não ousaram sequer sonhar com uma condição profissional como artistas (Zaccara, 2017, p. 42).

Como exceção a esta regra, destaca-se no Estado, a artista Fedora do Rego Monteiro, uma das fundadoras e professora da antiga Escola de Belas Artes de Pernambuco. Tendo estudado pintura no Rio de Janeiro e também em Paris, Fedora foi uma presença marcante no contexto profissional das Artes Visuais do Estado desde a década de 1930, quando organizou, junto a outros artistas, o II salão de Arte Oficial de Pernambuco (ZACCARA, 2017).

Também segundo a pesquisadora, somente a partir de 1948, com a consolidação do Modernismo em Pernambuco, pode ser observado no estado o que poderia ser considerado um pequeno avanço em relação à presença das mulheres no circuito artístico local. Este avanço seria representado pela participação oficial de quatro mulheres no grupo, então, recém-formado, da Sociedade de Arte Moderna de

Pernambuco: Ladjane Bandeira, Teresa Costa Rêgo, Tilde Canti e Maria de Jesus Costa.

Em 1950, quatro artistas, foram premiadas no Salão Anual de Pintura do Estado: Fedora do Rego Monteiro, Clélia Reis, Daura Melo e Tilde Canto. A premiação concedida no salão gerou visibilidade e reconhecimento para as artistas. De acordo com Zaccara (2010, p. 132) “os salões constituíam, então, o principal evento artístico realizado em Pernambuco: um símbolo do desenvolvimento das artes visuais e vitrine para o reconhecimento e validação da produção artística”. Em 1951, o primeiro prêmio do Salão foi concedido a uma mulher, a artista e jornalista Ladjane Bandeira. Atuando na imprensa local e nacional, Ladjane escrevia sobre arte nos principais jornais da cidade. Ela também chegou a ser presidente da Sociedade de Arte Moderna de Pernambuco, quando então, entre seus 46 membros, haviam apenas oito mulheres.

O Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife, aparentemente, cedeu um maior espaço para as mulheres, embora elas fossem minoria. Algumas poucas artistas como Guita Charifker, Celina Lima Verde e Maria Jesus Costa, frequentaram o Ateliê, o que representava quase um milagre para a época, segundo a própria Guita. Era muito desigual a proporção do número de artistas mulheres em comparação ao número de homens. Apesar do destaque de algumas artistas, como Fedora do Rego Monteiro e Ladjane Bandeira, não poderíamos dizer que havia igualdade de oportunidades para as mulheres artistas em Pernambuco na década de 1950. No salão Anual de Pintura de 1954, por exemplo, foram premiadas apenas três artistas mulheres no universo de trinta expositores (ZACARA, 2017).

Era difícil o acesso à educação artística para as mulheres em Pernambuco e poucas foram aquelas que conseguiram se destacar. Mesmo essas, ainda sofriam discriminação por ser mulheres. Muitas precisaram enfrentar suas famílias conservadoras, que não viam com bons olhos as atividades artísticas. A própria Fedora do Rego Monteiro, apesar de sua reconhecida atuação, foi invisibilizada em documentos oficiais da época, que ignoravam sua participação na fundação da Escola de Belas Artes, por exemplo. Na maioria das ações das quais participou, Fedora não foi citada ou, quando foi, sempre aparecia em posição de menor destaque em relação aos personagens masculinos (ZACARA, 2017).

Em 1964, sob a força da repressão política, vários artistas e intelectuais pernambucanos foram para o sudeste do país. Durante o regime militar, os

movimentos e atividades culturais significativas para o campo da arte no estado, deixaram de existir. O Movimento de Cultura Popular, criado em 1960, que oferecia formação artística gratuita, assim como também as diversas atividades culturais que ocorriam na Faculdade de Direito do Recife, tiveram fim (ZACCARA, 2017).

Vale destacar a atuação da artista Guita Charifker em Recife durante o período que antecedeu a repressão militar no país. Guita “ensinou no ateliê coletivo do movimento de cultura popular, expôs na Galeria do Recife, participou da mostra civilização Nordeste, organizada por Lina Bo Bardi em Salvador, e foi co-fundadora do Movimento da Ribeira, em Olinda” (ZACCARA, 2017, p. 46).

Ainda segundo Zaccara (2017), estas artistas pioneiras também atuaram nos tempos do Ateliê Coletivo da Sociedade Moderna do Recife, a exemplo de Guita Charifker, que abriram caminhos para geração dos anos 1980 quando se inicia no Brasil a abertura política. Nesse momento, o engajamento político aproxima artistas veteranas, como Tereza Costa Rego, de artistas mais novas, como Bethe Gouveia.

Com o início da abertura política, o antigo Salão Anual de Pintura abriu-se para novas categorias artísticas e foi rebatizado como Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. Embora a arte continuasse sendo mal vista como profissão para mulheres e o número de mulheres inscritas ainda fosse inferior ao número de homens, algumas artistas foram premiadas e destacaram-se durante esse período através de sua participação no Salão, tais como Liliane Dardot, Alice Vinagre, Jeanine Toledo e Bete Gouveia.

Somente na década de 1990, através de ação isolada, em grupo, ou inserida no contexto dos salões e instituições culturais locais, a presença da mulher artista se fortaleceu em Pernambuco. Dentre os aparelhos culturais locais atuantes durante esse período, destaca-se a importância do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), que contou com a gestão de algumas artistas mulheres, como Maria do Carmo Nino, Oriana Duarte e Ana Lisboa. Dentre os grupos de artistas, destaca-se o Grupo Camelo, do qual fazia parte a artista e Oriana Duarte. Também se destaca o grupo formado pela artista Cristina Machado, que passou a dar aulas em seu ateliê de cerâmica a artistas plásticos já inseridos no meio das Artes Visuais em Pernambuco. Destaca-se ainda, nessa década, o reconhecimento de três artistas atuantes no estado: Giovanna Pessoa e Renata Pinheiro, além da já citada Oriana Duarte, pelo programa Rumos Visuais Itaú, que mapeia o cenário artístico nacional (ZACCARA,

2017).

A autora acrescenta ainda o aumento expressivo do número de professoras mulheres no Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) como um dos fatores responsáveis pelo crescimento de pesquisas envolvendo arte e gênero em nível local. Em 2016, o número de docentes mulheres, nove ao total, superou o de homens, isso refletiu diretamente no conteúdo das próprias disciplinas oferecidas no programa do curso.

Apesar da temática estar ganhando cada vez mais relevância, ainda são poucos os recursos destinados à publicação dessas pesquisas, por isso há pouca bibliografia publicada. Segundo Rago,

No Brasil, ao contrário do que ocorre nos Estados Unidos, na Inglaterra, ou na Alemanha, ainda é muito restrito o número de publicações, especialmente em livros, que abordem a história da arte num perspectiva feminista, muito embora a história da arte seja uma área consolidada no país (RAGO, 2015, p.16).

Preenchendo esta lacuna no estado de Pernambuco, gostaríamos de destacar o livro *De sinhá prendado a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco* publicado no segundo semestre de 2017. Organizado pela professora do Curso de Artes Visuais da UFPE, Madalena Zaccara, a publicação, que contou com o apoio do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura – PE), resgata a história das mulheres que trabalharam com arte no estado ao longo do século XX. A pesquisa também traz perfis de artistas contemporâneas, totalizando 210 mulheres. Em entrevista concedida ao Jornal Diário de Pernambuco, Zaccara afirma que a partir da década de 90, o número de artistas mulheres quantitativamente se multiplicou mas, nem por isso, as dificuldades diminuíram. A discriminação de gênero é ainda uma realidade (BARROS, 2017).

É possível notar, atualmente, um maior número de artistas mulheres atuando no estado, assim como um maior interesse por esta problemática. Isso pode ser verificado através da iniciativa de espaços não tradicionais de arte da cidade em produzir exposições dedicadas exclusivamente à exibição da arte produzida por mulheres. O espaço cultural Casa do Cachorro Preto, localizado em Olinda, promoveu, entre os anos de 2014 e 2017, quatro mostras deste tipo. *Delas - A Mostra das Mulheres* exibiu obras de aproximadamente trinta artistas atuantes em Pernambuco, dentre elas Amélia Couto, Barbara Collier, Bia Melo, Carol Huang, Carol

Merlo, Clara Nogueira, Clarissa Machado, Conchita, Dani Acioli, Fefa Lins, Gio Simões, Ianah Maia, Joana Liberal, Kelen Linck, Juliana Lapa, Kátia Fugita, Laura Costa Rego, Luciene Torres, Nathalia Queiroz, Simone Mendes, Tainá Tamashiro, Tatiana Mões e Valéria Rey Soto. Foram exibidas pinturas, ilustrações, desenhos, gravuras, esculturas, bordados, fotos, instalações e performances. Sintonizadas com a luta das mulheres por direitos iguais, segundo seus organizadores, as mostras tiveram o objetivo de promover a reflexão sobre a desigualdade de gênero e apresentar trabalhos que dialogassem com o universo feminino e feminista. (O GRITO, 2017)

Fica claro, tendo em vista o conteúdo de teor histórico e reflexivo descrito neste capítulo, que as mulheres artistas têm sido, se não preteridas, tornadas invisíveis nas documentações e tratados da História da Arte apesar das suas ricas participações. Tal situação pode ser explicada por um senso de inferioridade intelectual atribuído ao gênero feminino. A mulher artista, ainda no século XIX, era legitimada de forma restritiva quando sua produção era vista como resultado de labor doméstico e anunciado de forma pejorativa.

Este paradigma permanece em algum grau até a atualidade, e é um fenômeno que pode ser conferido facilmente através de uma revisão crítica, por meio de descrições e considerações de pesquisadoras já citadas, tais como Ana Mae Barbosa (2010), Ana Paula Simioni (2008), Luana Tvardovskas (2012), Madalena Zaccara (2017) entre outras. Tem sido fundamental o papel destas pesquisadoras para reconfiguração desses cenários. A partir de seus trabalhos, fica claro que sempre houve uma expressiva produção artística realizada por mulheres em Pernambuco, no Brasil e no mundo, o que não havia era quem escrevesse sobre elas.

Os fatos parecem nos revelar que historiadores homens não admitiam que mulheres se tornassem artistas, por isso elas eram invisibilizadas. Embora avanços sejam verificados, diante desse quadro, ainda se faz necessário a problematização da persistência da exclusão e subestimação das mulheres artistas na atualidade. O estudo da produção artística realizada por essas mulheres torna-se, portanto, fundamental e necessário.

3 DESVIOS

3.1 O DESVIO SITUACIONISTA

Procedimento sistematizado por um grupo diverso de artistas e ativistas políticos europeus, denominado Internacional Situacionista (IS), o *détournement* (traduzido do francês como desvio, roubo ou rapto), foi definido pelos situacionistas como “desvio de elementos estéticos pré-fabricados” ou “Integração de produções artísticas atuais ou passadas em uma construção superior do ambiente” (SI, 1958).

Criada em 1956 e atuando até 1972, a Internacional Situacionista tinha como principal característica de sua atuação a prática do *détournement*, e toda a sua atividade era pautada na crítica a uma “sociedade do espetáculo”, conceito amplamente difundido, concebido pelo mais conhecido de seus integrantes, Guy Debord, autor de livro e filme de mesmo nome.

Idealizado como um método para superação de uma ordem sociocultural caracterizada pela produção e consumo passivos de imagens e mercadorias (PORTO FILHO, 2011), o desvio situacionista obedecia a duas leis que fundamentaram o seu uso. A primeira lei refere-se à perda de importância de cada elemento autônomo desviado, e a segunda, a organização de outro conjunto significativo que confere a cada elemento novo escopo e efeito. A coexistência de velhos e novos sentidos em um novo arranjo estético é que permitiria a eficácia desse procedimento (SI, 1959).

De acordo com Debord e Wolman (1956), tudo pode ser deslocado e/ou subvertido para produzir novos arranjos estéticos, ou seja, gerar novas combinações. Não haveria limite para corrigir uma obra ou para integrar diversos fragmentos de trabalhos obsoletos em um novo arranjo (DEBORD; WOLMAN, 1956). Os elementos originais podem ser superados e novas combinações muito eficazes podem ser produzidas com o uso de quaisquer elementos, tudo pode ser usado para produção de novos arranjos significativos.

Quaisquer elementos, não importa de onde forem tirados, podem ser usados para fazer novas combinações. [...] quando dois objetos são unidos, não importa quão distantes os seus contextos originais, uma relação é sempre formada. [...]. A interferência mútua de dois mundos sensíveis, ou a união de duas expressões independentes, supera os elementos originais e produz uma organização sintética de grande eficácia. Qualquer coisa pode ser usada. (DEBORD; WOLMAN, 1956)

Na pintura, *Le Canard Inquiétant* (Figura 3), do pintor dinamarquês Asger Jorn, integrante da Internacional Situacionista, podemos verificar a expressão do desvio na prática:

Figura 3 - Le canard Inquiétant, 1959, Asger Jorn.



Fonte: wikiart.org

Le Canard Inquiétant é uma pintura sobre uma outra pintura de um autor anônimo. O quadro original retrata uma monótona paisagem campestre com uma casa e um pato em uma lagoa. Asger Jorn (1959) produz, sobre esse cenário preexistente, um outro pato “inquietante”, grande e colorido, desrespeitando as regras de escala, hierarquia e profundidade propostas pelo original. Por meio desse novo elemento inserido na composição, a romântica paisagem bucólica burguesa se transforma em um filme de “horror” (JORN, 1959).

Para Jorn, “o *détournement* é um jogo tornado possível pela capacidade de desvalorização”. Segundo ele, todos os elementos culturais do passado devem ser “reinvestidos” ou desaparecer. O desvio situacionista seria, antes de tudo, a negação de valores do passado em um momento onde toda produção artística estaria em decomposição.

Para Debord e Wolman (1956), as obras de arte produzidas, até então, haviam se tornado obsoletas, representavam obstáculos e precisavam ser superadas. Toda produção artística e cultural deveria ser reutilizada como propaganda educativa contra o sistema capitalista. O desvio situacionista teria um poder intrínseco de propaganda

e não iria “falhar em se tornar uma arma cultural a serviço da luta de classes. [...] um verdadeiro meio de educação artística do proletariado”.

Embora afirmem o seu poder de propaganda, os situacionistas se mostram cautelosos em relação às consequências do uso amplo e indiscriminado do desvio. De acordo com os autores, a facilidade de produção de um *détournement* pode favorecer “o ressurgimento de uma multidão de livros ruins, e portanto a extensa (e não almejada) participação de seus autores desconhecidos” (DEBORD E WOLMAN, 1956). Além do aumento da quantidade de uma produção de baixa qualidade, os autores também mencionam como negativo o possível uso de frases ou obras de arte somente por estarem na moda.

Eles alertam também que, dentro de um contexto pré-revolução social, eram assim que os situacionistas enxergavam o momento histórico que vivenciavam – utilizar métodos parodísticos para obter efeitos cômicos seria uma contradição. De acordo com a teoria situacionista, em uma fase de transição, seria necessário conceber um estágio paródico sério no qual o uso do desvio deveria gerar indiferença, não riso ou indignação em relação aos elementos desviados.

A acumulação de elementos desviados, longe de procurar despertar indignação ou riso ao aludir a um original, expressará nossa indiferença em relação a um original insignificante e esquecido, e que procura proporcionar uma espécie de sublimação (DEBORD; WOLMAN, 1956).

Em *Um guia prático para o desvio*, documento que sistematiza os princípios e as regras para o uso do *détournement*, Debord e Wolman (1956), apontam dois tipos de elementos desviados, relacionando-os a duas categorias de desvios. O primeiro tipo seriam os elementos sem significado próprio, mas que adquirem significado quando mudam de contexto. Estes seriam considerados desvios menores. Como exemplos, Debord e Wolman (1956), citam resumos informativos, frases neutras e fotos lugar-comum. O segundo tipo de elementos desviados seriam os significativos, ou seja, aqueles elementos que já possuem um significado social estabelecido, mas ganham outro quando mudam de contexto. Estes promoveriam os desvios chamados de enganadores.

Com base nesses dois tipos de desvio, os autores elaboram também quatro leis para sua aplicação:

1. O elemento que contribui mais decisivamente para a impressão geral é o elemento mais distante, e não os elementos que determinam diretamente a natureza da impressão.
2. As distorções introduzidas nos elementos desviados devem ser as mais simples possíveis, já que o impacto de um desvio é diretamente proporcional à memória consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos.
3. O desvio se torna menos efetivo à medida que se aproxima de uma resposta racional.
4. O desvio pela simples inversão é sempre o mais direto e o menos efetivo.

Dentro do campo da comunicação, Debord e Wolman (1956) indicam os escritos metagráficos (Figura 4), técnica de colagem gráfica inventada pelo romeno Isidore Isou e adotada pelos situacionistas (BAIXA CULTURA, 2017), as histórias em quadrinhos (Figura 5) e o cinema (Figura 6) como as mais relevantes possibilidades de uso do *détournement*. O desvio de quadrinhos era fácil de ser produzido, já que as relações entre texto e imagem nas histórias não são óbvias. A escrita metagráfica seria mais adequada para o desvio do que os quadrinhos, mas seria no cinema que o desvio poderia alcançar a sua maior eficácia. Por exemplo, ao transformar um filme racista em uma denúncia contra o racismo, através da adição de uma trilha sonora que fizesse tal denúncia.

Os poderes do filme são tão amplos, e a ausência de coordenação de tais poderes é tão evidente, que virtualmente qualquer filme que está acima da miserável média pode fornecer material para polêmicas infundáveis entre expectadores ou críticos profissionais (DEBORD; WOLMAN, 1956).

Figura 4 - Métaphie, 1954, Gil Wolman



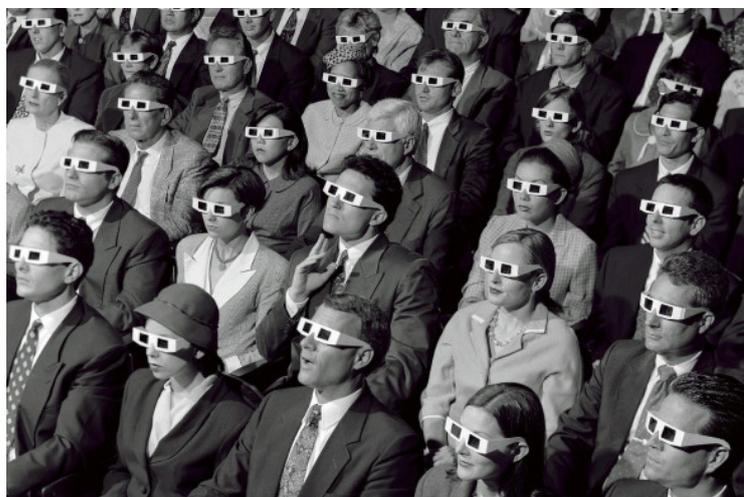
Fonte: <http://wunderbuzz.co.uk/>

Figura 5 - Wildcat Comics, 1971, Gil Wolman



Fonte: bopsecrets.org

Figura 6 - A sociedade do espetáculo, 1973, Guy Debord.



Fonte: acasadevidro.com

Por fim, há ainda em *Um guia prático para o desvio*, a menção ao “ultra desvio”, a máxima ambição situacionista, que seria o desvio não somente de artefatos, mas da própria vida quotidiana. O que significava desviar comportamentos, gestos,

vestuário, o meio urbano e situações inteiras, ou seja, fazer da vida uma atividade de desvio contínuo.

Finalmente, quando chegarmos ao momento de construir situações – objetivo último de toda nossa atividade – todos serão livres para desviar situações inteiras através de mudanças deliberadas desta ou daquela condição determinante (DEBORD E WOLMAN, 1956).

Embora nunca plenamente realizado pelos situacionistas, para Maciel (2013), o ultra desvio parece ganhar forma a partir das décadas de 1970 e 1980 com a *land-art* e mais recentemente, através de práticas ligadas a cultura *jamming* e algumas realizações de arte pública e intervenções urbanas contemporâneas. Para Porto Filho (2011), o *ultra détournement* ganha repercussão na arquitetura a partir da década de 90, através dos projetos realizados pelo arquiteto holandês Rem Koolhaas. Seus projetos, Biblioteca de Jussieu e Kunsthal de Roderdã, ambos de 1992, evidenciam o *détournement* como principal técnica projetual porque recorrerem à justaposição deliberada de elementos heterogêneos, sem se preocupar com princípios compositivos formais que regulam os projetos arquitetônicos.

Cabe destacar aqui ainda que, como afirma Debord e Wolman (1956), o procedimento do desvio não foi uma invenção da Internacional Situacionista. Técnicas de desvio antecedem a atuação do grupo. Poetas do século XIX, como Lautréamont, fonte de inspiração para os situacionistas, já se utilizavam desse procedimento na literatura. Outros movimentos artísticos de vanguarda, como o dadaísmo, também utilizavam-se desse procedimento no campo da arte. De acordo com Porto Filho (2011), o *détournement* ganha corpo nos anos 60, como uma evidente adaptação de certas ideias artísticas já desenvolvidas nas primeiras décadas do século XX pelas vanguardas históricas. Para tal autor,

Selecionar e recontextualizar objetos ordinários e acoplar realidades inacopláveis para produzir estranhamento e centelhas poéticas ou para ampliar e criticar os padrões culturais vigentes é o próprio fundamento dos *readymades* de Marcel Duchamp, das colagens dadaístas de Raoul Hausmann, e das imagens surrealistas de Max Ernst. (PORTO FILHO, 2011)

Segundo Maciel (2013), dentre as técnicas precedentes ao *détournement* que também operam a partir do procedimento de apropriação artística, destacam-se a colagem, a fotomontagem, o *ready-made*, o *objet-trouvé* e a *assemblage*”:

- A colagem, composição feita a partir do uso de diversos materiais superpostos ou colocadas lado a lado, inaugurada pelos cubistas, foi largamente utilizada por diferentes movimentos artísticos com sentidos variados. Os cubistas a utilizavam como instrumento para experimentação; os surrealistas, como instrumento para construção de uma "realidade irreal", através da associação de elementos díspares. Já os artistas ligados à Bauhaus a empregavam como parte de seu programa pedagógico. (ITAU CULTURA – COLAGEM, 2017)
- A fotomontagem, definida como “associação de duas ou mais imagens, ou fragmentos de imagens, com o propósito de gerar uma nova imagem” (ITAU CULTURA – FOTOMONTAGEM, 2017) foi inventada pelo movimento Dadá e desenvolvida pelos construtivistas russos e pelos surrealistas, além dos próprios dadaístas.
- O *ready-made* criado pelo artista Marcel Duchamp, na década de 1910, consiste na seleção de “um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias)” (ITAU CULTURA – READY-MADE, 2017).
- O *objet-trouvé*, utilizados pelos surrealistas, constitui-se da seleção e exposição como obra de arte de um objeto achado, escolhido através de critérios estéticos (ITAU CULTURA – READY-MADE, 2017).
- A *assemblage*, termo incorporado às artes pelo pintor Jean Dubuffet, em 1953, se baseia no princípio da acumulação e se ancora na ideia de que mesmo dentro de um conjunto amplo, os objetos não perdem o seu sentido original e estão passíveis de ser identificado (ITAU CULTURA – ASSEMBLAGE, 2017).

O que diferencia o *détournement* de outros processos de apropriação são seus objetivos. Podemos dizer que a Internacional Situacionista se apropriou, sistematizou e expandiu os procedimentos de desvio, mas sobretudo, deu uma conotação mais política a esses processos, daí sua importância. De acordo com Maciel e Porto Filho (2012), os situacionistas utilizavam as técnicas de desvio, vinculando-as diretamente às causas revolucionárias. A possibilidade concreta de haver uma revolução social era o que impulsionava as ações situacionistas. Enquanto alguns procedimentos de desvio estão vinculados a uma apropriação passiva e se prestam à produção de arte

contemplativa ou meramente comercial, o desvio situacionista nega a própria arte, defendendo sua total integração à vida cotidiana.

Segundo Perniola (2009), essa era a principal diferença entre os métodos de produção situacionista e outros. Os situacionistas desejavam acabar com a arte, embora se utilizassem do meio artístico e de suas obras, enquanto que em outros movimentos artísticos os objetos produzidos mantinham o sentido de obra e valor artístico. De acordo com os situacionistas, não havia obra situacionista, mas um uso situacionista das obras. Para Perniola (2009), a importância do *détournement*

[...] consiste no fato de que, por meio dele, objetos e imagens estritamente ligados à sociedade burguesa (obras de arte, mas também anúncios publicitários, cartazes de propaganda, fotografias pornográficas etc) são subtraídos do seu destino e postos em um contexto qualitativamente diverso, em uma perspectiva revolucionária: sinal de que as coisas mais excelsas, assim como aquelas mais banais, possam ser objeto de uma apropriação muito mais profunda do que sua simples afluência passiva ou posse econômica (PERNIOLA, 2009, p.28).

Motivados por fortes pretensões políticas, os situacionistas defendiam que toda produção que assumisse o caráter de obra de arte, mesmo aquelas que vinculam ideias contestadoras e subversivas, precisavam ser superadas. A crítica radical situacionista se estenderia a todo tipo de produção artística. Segundo Debord e Wolman (1956), seria necessário chegarmos ao ponto de superar até a própria crítica.

É, evidentemente, necessário ir além do mero escândalo. Já que a oposição à noção burguesa de arte e gênio artístico se tornou há muito um sapato velho, o bigode que Duchamp pintou na Mona Lisa não é mais interessante do que a própria Mona Lisa sem bigode. Nós precisamos empurrar esse processo ao ponto de negar a negação (DEBORD; WOLMAN, 1956).

Com objetivo de ultrapassar criticamente a prática dos movimentos artísticos de vanguarda, os situacionistas não buscavam promover choque no espectador, nem escandalizá-lo e nem mesmo ridicularizar o mundo da arte enquanto instituição, ou seja, procurando desestabilizar artistas, consumidores, colecionadores e críticos de arte (MACIEL, 2013). Segundo Porto Filho (2011), embora fossem assumidamente devedores de uma tradição vanguardista, os situacionistas pretendiam ultrapassar o viés eminentemente negativo que caracterizava essa produção e, sobretudo, estender a prática do *détournement* a todos os aspectos da vida cotidiana. De acordo com os situacionistas, o tempo da arte já havia passado, tratava-se agora de realizar na vida

o que a arte prometia, segundo Debord e Wolman (1956), " [...] Nosso tempo não necessita mais fazer relatos poéticos, mas executá-los"

Para Borriaud (2009) a Internacional Situacionista preconizava o desvio das obras existentes para devolver paixão à vida cotidiana. Os situacionistas priorizavam a construção de situações vividas, em vez da fabricação de obras que legitimem a divisão entre atores e espectadores. Consideravam as cidades, os edifícios e as obras de arte como elementos decorativos ou instrumentos lúdicos e festivos. Através da prática da deriva, técnica de percorrer vários ambientes urbanos como se fossem estúdios cinematográficos, constroem situações diversas. Segundo o autor, "essas situações a serem construídas são obras vividas, efêmeras e imateriais, uma arte da fuga do tempo, rebelde a qualquer fixação" (BORRIAUD, 2009, p. 37).

A tarefa dos situacionistas consiste em erradicar, com ferramentas tomadas ao léxico moderno, a mediocridade de uma vida cotidiana alienada, perante a qual a obra de arte funciona como prêmio de consolação, pois não representa nada além da materialização de uma falha (BORRIAUD, 2009, p, 37).

De acordo com Cruz e Silva e Porto Filho (2009), embora as ações situacionistas tenham atingido o máximo de suas ambições políticas em maio de 1968, as proposições do movimento estão sendo renovadas desde a década de noventa, através dos movimentos ambientalistas e antiglobalização. Para tais autores, o *détournement*, mesmo não tendo sido plenamente realizado no período de atuação da Internacional Situacionista, foi amplamente assimilado e vêm sendo utilizado frequentemente pelas Artes Visuais, pelo Design e pela Publicidade desde 1990. Segundo Cruz e Silva e Porto Filho (2009), através do uso de novas tecnologias e novos contextos de utilização o *détournement* vem ganhando outras configurações e possibilidades.

3.2 DESVIOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Segundo Borriaud (2009), o desvio de obras preexistentes é comumente utilizado na arte contemporânea, contudo com uma diferença em relação aos objetivos situacionistas. Para o autor, os artistas contemporâneos recorrem ao desvio hoje não com o objetivo de desvalorizar a obra de arte, e sim para usá-la. De acordo com o autor, "a arte atual manipula os procedimentos situacionistas sem pretender a abolição

total da arte" (BORRIAUD, 2009, p. 38). Para ele, os artistas hoje praticam o desvio, ou a pós-produção, como ele define - termo emprestado do mundo da televisão, do cinema e do vídeo - "como uma operação neutra, de soma zero, ao passo que os situacionistas pretendiam corromper o valor da obra desviada, ou seja investir contra o capital cultural". Ainda para o autor, diferente dos situacionistas, os artistas contemporâneos não consideram as obras de arte como obstáculos, mas sim como materiais de construção.

O autor explica que o prefixo pós, do termo pós-produção, definido por ele como novos modos de produção cujas principais ferramentas são obras ou estruturas formais preexistentes, não indica nenhuma negação ou superação, mas uma atitude de uso em relação a produção cultural contemporânea. Trata-se de aprender a usar as formas: "inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. [...] tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial e colocá-los em funcionamento" (BORRIAUD, 2009, p.14).

Um grande número de artistas, desde o início dos anos 1990, vem trabalhando desse jeito: reinterpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por outros artistas. Embora heterogêneas em termos formais, essas práticas de produção "mostram uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original" (BORRIAUD, 2009, p. 13).

Contrariando o que pretendia a ideologia modernista do novo, os artistas contemporâneos "não consideram mais o campo artístico como um museu com obras que devem ser citadas ou superadas [...], mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar" (BORRIAUD, 2009, p. 13).

Para o autor, "essa cultura do uso implica uma profunda transformação no estatuto da obra de arte" (BORRIAUD, 2009, p. 17). Neste contexto, as noções de originalidade e criação são borradas e a obra contemporânea passa a ser vista "como um local de manobras, um portal, um gerador de atividades" e não como um produto acabado, pronto para ser contemplado (BORRIAUD, 2009, p. 16). Nesta nova forma cultural, afirma o autor que

[...] a obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e

reinterpreta as narrativas anteriores. Cada exposição contém o enredo de uma outra, cada obra pode ser inserida em diversos programas e servir como enredo múltiplo. (NICOLAS BORRIAUD, 2009, p. 17)

Segundo Borriaud (2009), os artistas da pós-produção usam e manipulam formas preexistentes para construir enredos alternativos às narrativas impostas por essas mesmas formas. Como exemplos de trabalhos produzidos com base no desvio de signos e artefatos preexistentes, o autor destaca algumas obras e artistas reconhecidos no cenário internacional. Alguns dos artistas e obras citados por ele são:

- Swetlana Heger e Plamen Dejanov e sua série *Plenty Objects of Desire* (Figura 7), que expõe em plataformas minimalistas as obras de arte ou objetos de design comprados pelos artistas.

Figura 7 - Plenty Objects of Desire, 1997, Swetlana Heger e Plamen Dejanov.



Fonte: <http://ideat.thegoodhub.com/>

- Rirkrit Tiravanija e sua exposição *One Revolution Per Minute* (Figura 8), no qual o artista incorpora em suas instalações peças de outros artistas como Oliver Mosset, Allan MacCollum e Ken Lum. Também a obra *Untitled: (Playtime)* (Figura 9), construção do arquiteto Philip Johnson anexada a mesma exposição quando realizada no MOMA e que convida crianças a brincarem.

Figura 8 - One revolution per minute, 1996, Rirkrit Tiravanija.



Fonte: leconsortium.fr

Figura 9 - Untitled (Playtime), 1997, Rirkrit Tiravanija.



Fonte: kurimanzutto.com

- Pierre Huyghe e sua obra *Light Conical Intersect* (Figura 10), que projeta um filme do artista Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, nos mesmos locais em que foi rodado na década de 1970.

Figura 10 - Light conical intersect, 1997, Pierre Huyghe.



Fonte: seesearch.wordpress.com

- Maurizio Cattelan e sua obra *Sans Titre*, uma tela que reproduz o Z do zorro no mesmo estilo das obras do artista Lúcio Fontana.

Figura 11 - Sans titre, 1993, Maurizio Cattelan



Fonte: artbook.com

- Douglas Gordon e sua obra *24 Hours Psycho*, na qual o artista projeta o longa-metragem de Alfred Hitchcock em baixa rotação de maneira que o filme se estenda ao longo de 24 horas.

Figura 12 - 24 Hour psycho, 1997, Douglas Gordon.



Fonte: cbc.ca

De acordo com Borriaud (2009, p.9), além de reprogramarem obras existentes, os artistas também “habitam estilos e formas historicizadas”, “usam a sociedade como repertório de formas” (seus sistemas econômicos, culturais, sociais) e “recorrerem a moda e aos meios de comunicação para elaborarem suas obras”.

O artista Feliz Gonzales-Torres, por exemplo, utiliza o vocabulário formal da arte minimalista em seus trabalhos, decodificando-o segundo suas próprias preocupações políticas. O artista Rirkrit Tiravanija, quando propõe a experiência de uma estrutura formal onde prepara pratos culinários, não está realizando uma performance, mas se utilizando da “forma-performance” (BOURRIAUD, 2009, p.14), propostas por artistas no início dos anos 1960 com o objetivo de questionar os limites da arte. Já a artista Vanessa Beecroft utiliza “o protocolo da fotografia de moda” (BOURRIAUD, 2009, p.12) em suas performances. Sylvie Fleury toma como base para seus trabalhos o “universo glamourizado das tendências apresentadas nas revistas femininas” (BOURRIAUD, 2009, p.9), utilizando, por exemplo, os mesmos padrões cromáticos utilizados por marcas famosas. O artista Mathieu Laurette, ao produzir um piloto de um *game show* sobre o princípio da troca, utiliza as formas do modelo econômico “como se fossem linhas e cores de um quadro” (BOURRIAUD, 2009, p.11).

Para Borriaud (2009), todos esses artistas da pós-produção “utilizam e decodificam essas formas para produzir linhas narrativas divergentes, relatos alternativos” (BOURRIAUD, 2009, p.50):

Assim como nosso inconsciente tenta bem ou mal escapar à suposta fatalidade da história familiar por meio da psicanálise a arte conscientiza os enredos coletivos e propõe outros percursos dentro da realidade com a ajuda das próprias formas que materializam essas narrativas impostas (BOURRIAUD, 2009, p.51)

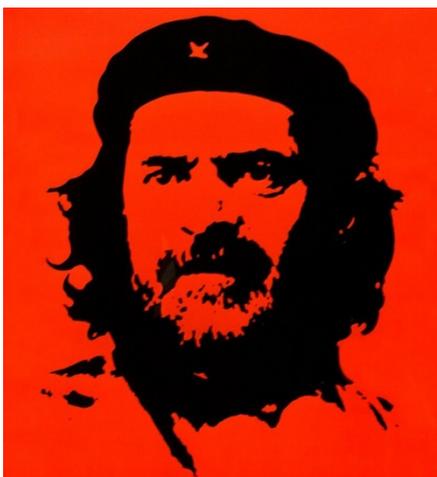
De acordo com o autor, é o desvio, ou como ele prefere, o “uso do mundo”, “que permite criar novas narrativas, ao passo que sua contemplação passiva submete as produções humana ao espetáculo comunitário” (BOURRIAUD, 2009, p.51).

No Brasil, artistas contemporâneos, cada vez mais conectados ao cenário mundial, também utilizam o desvio para a produção de seus trabalhos. Obras de Raul Mourão, Márcio Almeida, Marcelo Cidade, Lorival Cuquinha e da dupla Gabriel e Tiago Primo, podem ser considerados exemplos de trabalhos contemporâneos que se apoiam no uso do desvio como procedimento fundamental para sua realização.

O grupo de pesquisa Inteligência Artística! (IA), liderado pelo professor Gentil Porto Filho, ao analisar alguns dos trabalhos desses artistas com base nos princípios do desvio sistematizados por Debord e Wolman(1956), pôde facilmente identificá-los. A fim de que possamos compreender melhor o uso de tal procedimento na arte contemporânea, seguem abaixo algumas análises produzidas pelo grupo.

Para Cruz e Silva e Porto Filho (2009), a análise da obra *Luis Inácio Guevara da Silva* (Figura 13), do artista carioca Raul Mourão, demonstra os inúmeros desdobramentos do uso do *détournement* na cultura contemporânea, mostrando quanto o próprio dogmatismo situacionista pode ser flexibilizado, distorcido, invertido e até mesmo desviado.

Figura 13 - Luis Inácio Guevara da Silva, 2006, Raul Mourão.



Fonte: lurixs.com

Segundo os autores, Mourão potencializa o *détournement*, desviando não apenas um, mas dois elementos intrinsecamente significativos, uma imagem do ex-presidente brasileiro Luiz Inácio Lula da Silva e a fotografia amplamente conhecida do revolucionário Che Guevara, captada por Alberto Korda em 1960. Consistindo de uma pintura acrílica sobre papel de 50 x 70 cm, de acordo com Cruz e Silva e Porto Filho (2009), a obra de Mourão não segue rigorosamente todos os princípios recomendados por Debord e Wolman em *Um Guia Prático para o desvio*: combina dois elementos significativos e não um elemento significativo com outro ordinário; apresenta uma nova imagem, sem que a identidade particular de cada um dos elementos utilizados para a construção dessa imagem seja comprometida; é ambíguo em relação ao uso da primeira e da terceira leis do *détournement*, à medida que as imagens de Lula e Che podem ou não ser consideradas distantes e incompatíveis, a depender das circunstâncias históricas a qual a obra é apreciada. A obra também não pretende superar a própria experiência estética, como preconizava a teoria situacionista, foi produzida através de uma técnica pictórica tradicional, para ser apreciada em um espaço também tradicional de exposição. Para Cruz e Silva e Porto Filho (2009), o trabalho de Mourão problematiza a validade do *détournement* na medida em que a eficácia de tal procedimento na obra passa a depender do quanto o contexto histórico se mantém igual ou não, daquele em que o trabalho foi produzido.

Outra obra na qual podemos verificar o uso do desvio é a vídeoinstalação *Entre o novo e o nada* (Figura 14), do artista Marcio Almeida. Com objetivo de discutir a política habitacional no Brasil, a obra foi exposta no 46º Salão de Arte de Pernambuco, e consiste na apresentação de uma série de fotografias e de uma casa popular, comumente chamada de "barraco", que foi deslocada da periferia e montada no espaço expositivo. A série de fotografias apresenta o processo de busca do artista por uma família disposta a trocar de moradia. A família trocou sua casa, que foi exposta no museu, com todos os seus pertences, por uma outra casa similar, localizada em outra comunidade, comprada pelo artista com o dinheiro recebido por ele como prêmio, quando o mesmo submeteu projeto para realização do trabalho ao Salão de Artes (SILVA, 2014).

Figura 14 - Entre o Novo e o Nada, 2006, Márcio Almeida.



Fonte: canalcontemporaneo.art.br

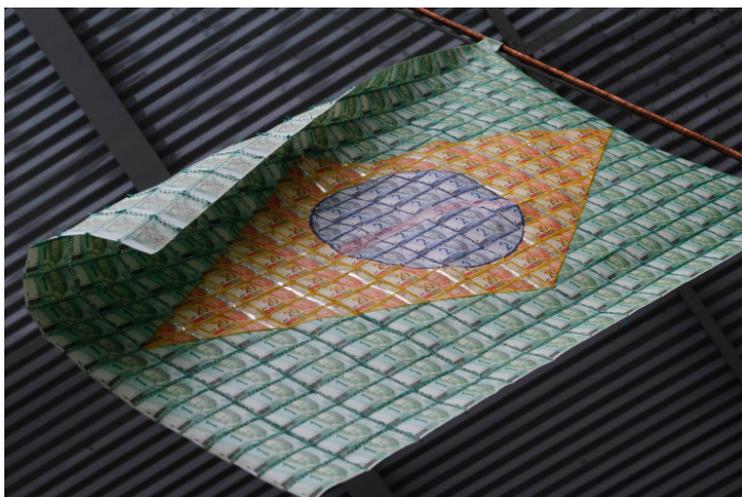
Para Silva (2014), analisando a obra segundo os princípios do desvio, definidos por Debord e Wolman(1956), pode-se verificar no trabalho de Almeida um desvio menor, já que o elemento desviado, no caso, o barraco, não tem importância própria, mas no contexto do museu adquire status de obra de arte. Para tal autora, o trabalho se alinha à segunda e à quarta leis de aplicação do desvio, na medida em que o barraco não sofreu nenhuma intervenção estética e foi exposto no museu com a mesma aparência que tinha na comunidade, inclusive com toda a mobília e pertences pessoais da família.

Ao analisar a obra de Almeida, Silva (2014), questiona a eficácia do desvio no trabalho, apontando que a crítica do artista a política ambiental não se torna clara somente pelo fato do elemento desviado ser facilmente reconhecido no espaço expositivo. Segundo a autora, embora a obra de Almeida tenha subvertido a intenção do edital de produção de um novo objeto artístico, continua a seguir "a mesma lógica do passado: de uma arte contemplativa num espaço expositivo", o que torna questionável a espetacularização do trabalho.

Outro artista que utiliza o procedimento do desvio em seus trabalhos é Lourival Cuquinha. Foi possível identificar a técnica em dois de seus trabalhos, *Amor, Ordem e Progresso* (2013) e *Varal* (2003). Em *Amor, Ordem e Progresso* (Figura 15), o artista, produz uma bandeira, semelhante à bandeira brasileira, costurando cédulas de real. O dinheiro para construção da obra foi adquirido via doações, através da divulgação do trabalho em um blog produzido pelo artista. A obra foi exposta e leiloadada, após sua produção.

Segundo Silva (2014), pode-se verificar na obra de Cuquinha um desvio enganador, já que o objeto desviado, no caso as cédulas de real, possuem um significado social estabelecido, mas ganham outro significado quando mudam de contexto e deixam de cumprir sua função de dinheiro, transformando-se em obra de arte. Um outro desvio apontado por Silva (2014) na obra é a mudança do lema da bandeira Brasileira, no qual foi adicionado a palavra amor.

Figura 15 - Amor, Ordem e Progresso, 2013, Lourival Cuquinha.



Fonte: revistaogrito.com

Além daquelas obras produzidas para serem expostas em espaços tradicionais, museus e galerias, também podemos verificar uso do desvio na construção de intervenções urbanas. Segundo Barbosa e Porto Filho (2011), o desvio é frequentemente utilizado como principal meio de alterar situações urbanas estabelecidas. Isso pode ser verificado nos trabalhos apresentados a seguir.

No trabalho, intitulado *Varal* (Figura 16), apresentado dentro da programação do Spa das Artes, em Recife, Lorival Cuquinha desvia um varal de roupas do seu contexto habitual. O artista instala um varal gigante em uma área central da cidade do Recife, sobre o rio Capibaribe, amarrado nos edifícios dos correios e do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. O varal é constituído de uma corda com roupas usadas que foram doadas para a realização do trabalho. Segundo Maciel (2013), a subversão do sentido ordinário de um varal a partir do desvio de contexto e de escala produzidos pelo artista, causa estranhamento no espectador e estimula a produção de novos sentidos.

Figura 16 - Varal, 2003, Lourival Cuquinha.



Fonte: lourivalbatistavaral.blogspot.com.br

A análise das intervenções no espaço público dos artistas Marcelo Cidade e da Dupla Gabriel e Tiago Primo, assim como o trabalho de Cuquinha, também mostram a relevância do desvio em intervenções urbanas.

Para Barbosa e Porto Filho (2011), a obra *Espaço Entre* (Figura 17) de Marcelo Cidade, é composta de dois desvios menores. Segundo tais autores, dois elementos, sem significado intrínseco foram desviados no trabalho, o primeiro é uma caixa metálica que remete à ideia de uma banca de revistas e o segundo, um grafite anônimo que foi pintado dentro da caixa. O impacto do desvio da caixa estaria diretamente relacionado à memória do espectador, responsável por associar os elementos constitutivos da obra à ideia de banca de revista. O segundo desvio é definido pela localização do grafite, que em vez de ter sido aplicado nas superfícies externas da caixa, foi aplicado em seu interior.

Figura 17 - Espaço Entre, 2008, Marcelo Cidade.



Fonte: gq.globo.com

A intervenção *Casa de Parede* (Figura 18), de Gabriel e Tiago Primo, constitui-se na instalação vertical de um ambiente doméstico na parede lateral externa de um casarão. Segundo Barbosa e Porto Filho (2011), o desvio espacial dos móveis, que estão fixados na parede, em vez de estarem apoiados no chão, assim como dispostos em um ambiente externo, em vez de um interno, promove estranhamento nos passantes e garante significado à obra. Para os autores, pode-se identificar neste trabalho o que os situacionistas chamaram de ultradesvio, na medida que os artistas ao criarem um ambiente caseiro que pode ser habitado, inclusive, por um público anônimo, construíram uma situação com potencial de alterar o funcionamento da vida social cotidiana.

Figura 18 - Casa de Parede, 2009, Gabriel e Tiago Primo.



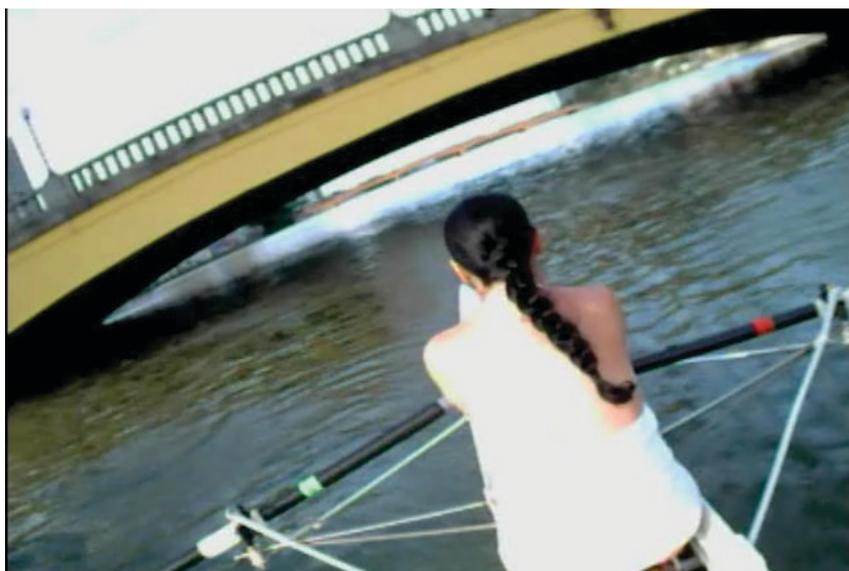
Fonte: ahtrine.com.br

A partir dos exemplos acima descritos, pôde-se observar a evidência do uso do procedimento do desvio em obras de arte contemporâneas. Tanto nos trabalhos artísticos mapeadas por Borriaud (2009), como nos trabalhos analisadas pelo Laboratório de Inteligência Artística! (UFPE), pôde-se constatar o uso do desvio como peça chave para elaboração das obras.

Vale ressaltar, que se aproximando da problemática desta pesquisa, dentro do grupo de Inteligência Artística (UFPE), foi verificado também o uso do desvio em uma única obra produzida por uma artista mulher, especificamente, na obra da artista paraibana, que atua em Recife, Oriana Duarte. A obra analisada foi o vídeo *Travessias* (Figura 19), que compõe a experiência artística chamada *Plus Ultra*, iniciada pela artista em 2006. O vídeo apresenta imagens da artista remando em seis cidades

brasileiras: Recife, Espírito Santo, Manaus, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Brasília. Segundo Silva (2014), as imagens clichês, cartões-postais das cidades, capturadas por meio das remadas são desviadas, quando inseridas no circuito da arte, transformando-se em obra. Para Silva (2014), pode-se observar também em *Plus Ultra* o desvio da própria vida da artista, que parte para remar nas cidades e relatar essa experiência.

Figura 19 - Travessia, 2011, Oriana Duarte.



Fonte: premiopipa.com

Sendo verificado o uso do desvio em obras produzidas por mulheres e tendo em vista o número de obras produzidas por homens que foram estudadas pelo grupo de Inteligência Artística (UFPE), em detrimento daquelas produzidas por mulheres, julgamos pertinente o estudo do desvio em obras de outras artistas, de modo a compreender quais as especificidades desse procedimento nas obras produzidas por mulheres.

3.3 DESVIOS NOS REGIMES DA ARTE

A fim de não só identificar os desvios, seus tipos e leis, conforme a teoria situacionista, buscamos com essa pesquisa discutir a sua eficácia nas obras contemporâneas. Com quais objetivos um procedimento pensado dentro de um contexto histórico diferente do qual vivemos, continua sendo utilizado hoje? Borriaud

(2009), aponta que os artistas da pós-produção já não utilizam os elementos preexistentes da mesma forma que os situacionistas. Mas será que ainda há algum resquício do desvio situacionistas nas obras contemporâneas? Se sim, como poderíamos analisá-los criticamente? De modo que pudéssemos refletir sobre a eficácia dessas obras, consideramos analisá-las segundo a teoria do filósofo Jacques Rancière. Tal filósofo apresenta uma crítica a arte engajada e define regimes de eficácia específicos, nos quais, segundo ele, se enquadram as obras contemporâneas. Julgamos ser possível fazer uma leitura crítica das obras analisadas com base em alguns de seus pressupostos teóricos, os quais, apresentamos a seguir.

Para Jack Rancière (2012), passado o paradigma modernista, a vontade dominante de repolitizar a arte, se manifesta hoje em estratégias e práticas muito diversas. Essa diversidade ocorre pela variedade dos meios de produção utilizados pelos artistas e reflete a falta de certeza em relação ao que a arte promove, assim como uma ideia errada de política. A visão dominante de que a arte torna-se política quando mostra os estigmas da dominação, quando ridiculariza os ícones reinantes ou quando sai de dentro dos museus e galerias e vai às ruas a fim de transformar-se em prática social, é criticada pelo autor em seu texto *Paradoxos da arte política*, de 2012.

Segundo Rancière (2012), essas práticas artísticas que se pretendem politicamente subversivas, seguem na verdade, um modelo de eficácia bastante antigo, herdado da tradição mimética. Para o autor, tais produções supõem que

[...] a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema (RANCIÈRE, 2012, p 52).

De acordo com Rancière (2012), há três regimes ou modelos de eficácia na arte. Cada um deles se propõe a produzir efeitos diferentes no espectador. Dois deles, o regime representativo e o regime de imediatez ética, correspondem a modelos pedagógicos e por isso não são tão eficazes. Em contraposição a esses dois, haveria o regime estético, segundo o autor, o mais eficaz.

O regime representativo busca produzir efeitos a partir das representações e pressupõe sua eficácia a "uma relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe (RANCIÈRE, 2012, p. 53)". Segundo o autor, essa pressuposição seria exatamente o problema desse regime. É

possível antecipar a reação de um expectador diante de uma obra? Questiona.

[...] que esperar da representação fotográfica, nas paredes das galerias, das vítimas desta ou daquela iniciativa de extermínio étnico: revolta contra seus carrascos? simpatia sem consequências pelos que sofrem? Cólera contra os fotógrafos que fazem da aflição de populações uma oportunidade de manifestação estética? Ou indignação contra seu olhar conivente, que naquelas populações só vê a situação degradante de vítimas? (RANCIÈRE, 2012, p. 54).

Obedecendo uma lógica causal, tal regime veria na arte uma "vocalização edificante" (RANCIÈRE, 2012, p. 53) já que esta poderia, então, ensinar o espectador como se orientar no mundo, segundo a intenção do artista e através da representação de determinada realidade social.

Ainda gostamos de acreditar que a representação de resina deste ou daquele ídolo publicitário nos erguerá contra o império midiático do espetáculo ou que uma série fotográfica sobre a representação dos colonizados pelo colonizador nos ajudará a escapar hoje das ciladas da representação dominante das identidades (RANCIÈRE, 2012, p. 54).

O regime da imediatez ética, diferente do regime representativo, "busca produzir efeitos pela suspensão dos fins representativos" (RANCIÈRE, 2012, p. 66). Esse modelo, segundo o autor, "propõe a arte sem representação, a arte que não separa a cena da performance artística e da vida coletiva (RANCIÈRE, 2012, p. 55)". De acordo com Rancière (2012), este é o regime no qual a arte é vista como forma de vida. Neste modelo a arte deve "suprimir-se de si mesma (RANCIÈRE, 2012, p. 56)". No teatro, o espectador deve transformar-se em ator, por exemplo. Não há separação entre arte e vida cotidiana. Nesse regime, o espectador, deve participar ativamente da construção da obra. Os papéis de produtores e espectadores, devem ser abolidos.

O regime estético seria, segundo Rancière (2012, p. 56), "a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta". Para ele, a eficácia estética é justamente "a eficácia de uma distância e de uma neutralização". Tal distância garantiria que os fundamentos sociais da produção artística e de sua recepção não fossem conhecidos. Isto permitiria, por sua vez, a "suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado" (RANCIÈRE, 2012, p. 58)". Esta "não busca" em promover qualquer efeito sobre o espectador é o que garante a eficácia estética de uma obra e, segundo o autor, é o paradoxo e a

própria "política" daquilo que ele chama de regime estético da arte, aquilo que o diferencia do regime da mediação representativa e do regime da imediatez ética.

Segundo o autor, no regime estético as formas da arte e as formas da política se identificam diretamente uma com a outra. Para Rancière, o que faz a arte dentro do regime estético tocar a política é a produção de um dissenso, ou seja, uma operação de "reconfiguração da experiência comum do sensível" (RANCIÈRE, 2012, p. 63). Conforme aponta o autor, esse dissenso não seria a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*, mas, ao contrário, seria "a dissolução de certo corpo de experiência" (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

O autor exemplifica o dissenso nos contando sobre uma ação artística que ocorreu em 2005 em um subúrbio de Paris, marcado por conflitos sociais e pela violência interétnicas. Com o título de *Je et Nous* (Figura 20), o coletivo de artistas *Campement Urbain*, mobilizou a população para a criação de um espaço de contemplação ou meditação solitária. Aparentemente "inútil, frágil e improdutivo" (RANCIÈRE, 2012, p. 62), o espaço era aberto a todos, mas só poderia ser ocupado por uma pessoa por vez.

Figura 20 - Je et Nous, 2005, Campement urbain.



Fonte: leblogdelaville.canalblog.com

Caminhando na "contramão do discurso dominante que explica a crise dos subúrbios pela perda do elo social causada pelo individualismo de massa" (RANCIÈRE, 2012, p. 62), o projeto artístico, através da construção desse espaço, cria a possibilidade de as pessoas estarem sozinhas, experiência que até então era impossibilitada à população daquele subúrbio devido às próprias condições de vida no lugar.

Citando a frase da camiseta que uma das moradoras escolheu para usar durante a ação artística Rancière (2012) destaca o que o trabalho se propõe a formular: "Quero uma palavra vazia que eu possa preencher".

Para o autor, na contemporaneidade, a arte que se pretende crítica gira em torno de si mesma, na medida em que não produz dissenso, mas consenso. Segundo Rancière (2012), os artistas continuam utilizando antigas estratégias para realizar seus trabalhos, dentre elas, as técnicas de desvio. Essas estratégias, com fins pedagógicos, continuam ocupando espaço nas galerias e museus com o objetivo de nos fazer descobrir o "poder da mercadoria", ou "o reino do espetáculo" ou ainda a "pornografia do poder" (RANCIÈRE, 2012, p. 68).

[...] filmes publicitários parodiados, mangas desvirtuados, sons aposentados de danceterias, personagens de telas publicitárias transformadas em estátuas de resina ou pintadas no estilo heroico do realismo soviético, personagens da Disneylândia transformados em perversos polimorfos, montagens de fotografias vernaculares de interiores domésticos semelhantes a publicidade de lojas de departamento, lazeres tristes e detritos da civilização consumista, instalações gigantes de mangueiras e máquinas a representarem o intestino da máquina social que absorve todas as coisas e a transforma em excrementos etc., etc (RANCIÈRE, 2012, p. 68).

Além de girar em torno de si mesma, a arte crítica contemporânea tende a promover a autoanulação de seu efeito. Isto ocorre, muitas vezes, através da própria "indecidibilidade" (RANCIÈRE, 2012, p. 68) de seus dispositivos. Para Rancière, essa indecidibilidade fica visível na obra *Revolution Counter-Revolution* (Figura 21), do artista Charles Ray. A obra consiste no desvio de um carrossel que, contrariando o seu modo comum de operar, apresenta seus cavalos andando para trás, ao invés de para frente. Através da mudança do mecanismo de funcionamento do carrossel, o artista coloca a plataforma e os cavalos avançando em direções opostas.

Figura 21 - *Revolution Counter-Revolution*, 1990, Charles Ray.



Fonte: thecityreview.com

Para Rancière (2012), o efeito da obra tende a se auto anular na medida em que o artista, ao tentar criticar a indústria do entretenimento, precisa utilizar de seus próprios mecanismos. A crítica do artista à subversão da máquina do *entertainment* apresenta-se, na obra, como indiscernível do funcionamento da própria máquina. Há uma falta de clareza em relação ao uso do desvio na obra: fazer uma crítica ou criticar a própria crítica?

Ainda segundo o autor, somente a exibição em museus e galerias garantem a eficácia simbólica de um trabalho artístico. Mesmo aquelas obras que saem do campo próprio da arte e buscam promover relações sociais só ganham sentido quando exibidas em espaços tradicionais.

Aquelas obras que acontecem dentro das salas de exibição tradicionais, mas que, em vez de criarem dispositivos visuais, buscam criar elos sociais, torna-se espetáculo (RANCIÈRE, 2012). As performances do artista Rirkrit Tiravanija (Figura 22), onde ele cozinha e convida as pessoas a comer no espaço do museu é citada por Rancière (2012, p.70) como exemplo desse tipo de trabalho. Para o autor, "O tornar-se-ação ou tornar-se-elo que substitui a obra vista só tem eficácia em ser visto como saída exemplar da arte para fora de si mesma".

Figura 22 - Do we dream under the same sky, 2015, Rirkrit Tiravanija.



Fonte: culturacolectiva.com

Além da espetacularização, outra tendência atual de muitas exposições e obras é a monumentalização. Rancière (2012) cita o trabalho *Money-Back Product*, do artista Matthieu Laurette, como exemplo emblemático desse tipo de estratégia. Utilizando-se do slogan fornecido pelas empresas de produto alimentícios, "sua satisfação ou seu dinheiro de volta", o artista, além de solicitar seu dinheiro de volta após a compra de produtos, convida outros consumidores a fazerem o mesmo. A obra consiste numa instalação composta por uma escultura de cera que mostra o artista empurrando um carrinho de supermercado, imagens ampliadas de recortes de jornais com matérias sobre o trabalho e mais nove televisões dispostas no mesmo ambiente. Nesse caso, o excesso de tvs e a diferença de escala das fotografias e matérias publicadas indicam a monumentalização. O autor faz uma crítica explícita a essa arte ativista:

Ao encher as salas de museus de reproduções de objetos e imagens do mundo cotidiano ou de relatos monumentalizados de suas próprias performances, a arte ativista imita e antecipa seu próprio efeito, com o risco de tornar-se a paródia da eficácia que reivindica (RANCIÈRE, 2012, p 73).

Figura 23 - Money-Back Product, 2011, Matthieu Laurette.



Fonte: ashleytu13.blogspot.com.br

Vale destacar aqui que a crítica de Rancière à arte engajada apoia-se na sua teoria do espectador emancipado. Em tal teoria Rancière refuta o papel negativo legado ao espectador que, segundo ele, ainda sustenta o debate contemporâneo. Para Rancière, ser espectador não é um mal. Olhar não é o contrário de conhecer, nem o contrário de agir, como comumente se pensa. O fato de ser espectador não implica em não poder conhecer ou agir. A emancipação começa, exatamente, quando se questiona a oposição entre o olhar e agir, entre a passividade e a atividade. Para o autor, a emancipação do espectador reside em seu poder de associação e dissociação: “ser espectador não é condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa condição normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam” (RANCIÈRE, 2012, p 21).

Parte das reflexões de Rancière a respeito da condição do espectador baseiam-se em seu livro *O mestre ignorante* (1987). Nele, o filósofo expõe a proposta de emancipação intelectual do professor francês Joseph Jacotot, que afirmava que um ignorante pode ensinar a outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe, contanto que proclame a igualdade das inteligências. Esta igualdade quebra a lógica da relação pedagógica que atribui ao mestre o papel de eliminar a distância entre o seu saber e a ignorância do estudante. Essa distância é vista aqui como abismo, que só um mestre

pode preencher. Para Jacotot é na manutenção dessa distancia abismo, produzida incessantemente pelo mestre, através da prática do “passo à frente”, onde uma nova ignorância tem de ser produzida continuamente, que reside o embrutecimento. A emancipação intelectual não poderia ocorrer tendo em vista essa lógica. Segundo Jacotot não há dois tipos de inteligência separados por um abismo. Rancière explica:

A distância não é um mal por abolir, é a condição normal de toda comunicação. Os animais humanos são animais distantes que se comunicam através da floresta de signos. A distância que o ignorante precisa transpor não é o abismo entre sua ignorância e o saber do mestre. É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ele ainda ignora, mas pode aprender não para ocupar a posição do intelectual, mas para praticar melhor a arte de traduzir, de pôr suas experiências em palavras e suas palavras à prova, de traduzir as suas aventuras intelectuais para o uso dos outros e de contrataduzir as traduções que eles lhe apresentam de suas próprias aventuras. (RANCIÈRE, 2012, p 15).

Para Rancière (2012, p. 15), o mestre ignorante é aquele que ignora a desigualdade das inteligências. “Ele não ensina seu saber aos alunos, mas ordena-lhes que se aventurem [...]”. A aprendizagem acontece através de comparações e observações, é um processo interno que tem que ser realizado pelo próprio aluno e não ocorre através de transmissão direta e fiel.

Em sua teoria do espectador emancipado, Rancière (2012) parece querer traçar um paralelo entre o artista contemporâneo e o mestre ignorante. Para que a lógica do embrutecimento não se reproduza no campo da arte, a obra não deve instruir o espectador, nem lhe impor uma lição, ou lhe transmitir uma mensagem supondo uma relação de causa e efeito. As obras não devem ser vistas como a transmissão do saber do artista ao espectador. Para Rancière a obra está entre o espectador e o artista, assim como um livro, está entre o mestre e o aluno. A função da obra é sempre de mediação. Cabe ao espectador identificar entre as obras contemporâneas aquelas que operam a favor na emancipação intelectual, também identificar, os artistas que como o mestre ignorante, proclamam a igualdade das inteligências.

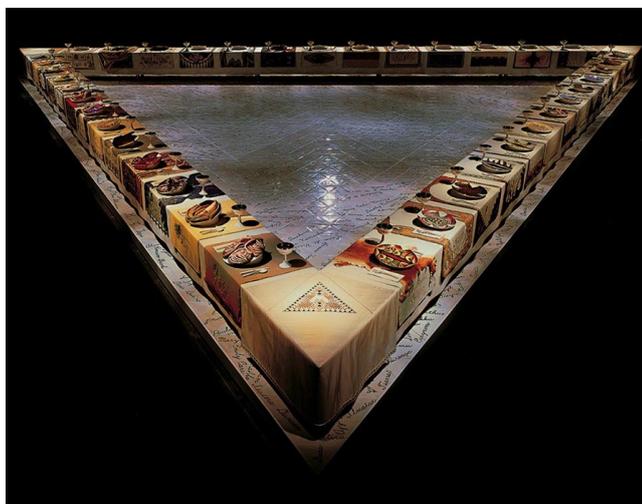
4 PROCESSOS NA ARTE PRODUZIDA POR MULHERES

4.1 ARTE FEMINISTA

Segundo Archer (2013, p.126), a partir dos anos 60, além da recuperação de nomes e obras produzidas por mulheres e da crítica aos critérios de julgamento dessas obras, algumas artistas começaram a realizar trabalhos de cunho feminista, através dos quais buscavam estabelecer uma relação direta entre a produção artística e as ideias propagandas pelo feminismo. Também buscaram compreender como esses dois campos poderiam agir reciprocamente um sobre o outro. Dentre as obras citadas pelo autor, como exemplos desta produção, destacamos algumas abaixo. Em cada uma das obras, o autor cita a temática específica de cada trabalho como o motivo pelo qual a obra poderia ser classificada como feminista, mostrando que nessas obras a abordagem é conteudista e temática, em vez de formalista, por exemplo.

A instalação *The Dinner Party* (Figura 24) da artista Judy Chicago, segundo o autor, buscou recuperar uma história simbólica das realizações e lutas das mulheres. Em uma mesa em formato triangular, “uma forma que negava a disposição hierárquica dos lugares e sugeria a identidade sexual feminina” (ARCHER, 2013, p.126), a artista desenhou trinta e nove jogos de mesa, cada um celebrando a vida e a obra de mulheres famosas. Embaixo da mesa, o piso de porcelana, com triângulos dourados apresentavam outros novecentos e noventa e nove nomes de mulheres.

Figura 24 - *The Dinner Party*, 1974-1979, Judy Chicago.



Fonte: judychicago.com

Em *Death of the Patriarchy* (Figura 25), Mary Beth Edelson se apropria da obra *Lição de Anatomia do Dr. Tulp*, do pintor holandês Rembrandt, produzida em 1632. Colando cabeças de mulheres artistas contemporâneas em cima das cabeças dos personagens masculinos da pintura, a artista desvia o seu sentido, “transforma o cadáver do corpo de um indivíduo do sexo masculino, no corpo do patriarcado” (ARCHER, 2013, p. 133).

Figura 25 - Death of the Patriarchy, 1976, Mary Beth Edelson.



Fonte: ribbonaroundabomb.files.wordpress.com

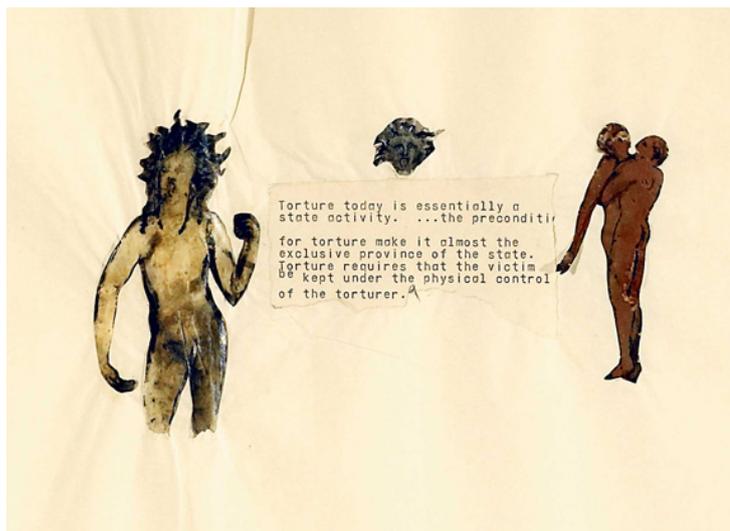
Archer (2013) também destaca algumas artistas que denunciaram a violência contra as mulheres em suas obras. Em *Rosa Luxemburgo* (Figura 26), May Stevens, destaca a comunista alemã assassinada. Nancy Spero, em sua composição de 14 painéis nomeada *Torture of Women* (Figura 27), relata a história de uma modelo chilena que foi presa e torturada pela polícia secreta do general Pinochet (ARCHER, 2013).

Figura 26 - Rosa Luxemburgo, 1977, May Stevens.



Fonte: <http://bid.igavelauctions.com>

Figura 27 - Torture of Women (detalhe), 1976, Nancy Spero.



Fonte: magazine.art21.org

O problema da anorexia e as noções de ideal de beleza que oprime as mulheres foi explorado em *Losing: A Conversation With The Parents* (Figura 28) de Martha Rosler (ARCHER, 2013).

Figura 28 - *Losing: A Conversation With The Parents*, 1977, Martha Rosler.



Fonte: newmedia-art.org

Questões da vida doméstica, convencionalmente imposta às mulheres também são tematizadas. Na série *Maintenance Art*, iniciada em 1969, Mierle Laderman Ukeles “enfoca aspectos banais da vida cotidiana antes ignorados, nesse caso, o destino do lixo e da limpeza” (ARCHER, 2013, p. 137). Na performance *Touch Sanitation Performance* (Figura 29), a artista aperta a mão de todos os empregados do departamento de limpeza pública de Nova York (ARCHER, 2013).

Figura 29 - Losing: Touch Sanitation Performance, 1979-1980, Mierle Laderman Ukeles.



Fonte: brokencitylab.org

Embora prefira o termo “arte feita por mulheres”, em vez de “arte feminista” ou “arte feminina”, a crítica de arte alemã Uta Grossenick (2005), em seu livro *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI* (2005), assim como Archer (2013), também indica algumas artistas com produção feminista. Utilizando-se de diversas linguagens, como performance, fotografia e artes gráficas, essas artistas trazem em suas obras a denúncia à cultura patriarcal.

De acordo com Grossenick (2005, p. 13), para reivindicar o controle de seus próprios corpos, algumas artistas utilizaram-se da performance. Essas artistas, de acordo com tal autora, “Em diversas atuações, sofreram danos físicos, submeteram a tormentos auto-impostos e expuseram-se a coação psicológica”. Em *Cut Piece* (Figura 30), por exemplo, Yoko Ono levou os expectadores a cortarem-lhe o vestido no próprio corpo. Em *Rhythm 2* (Figura 31), Marina Abramovic “chegou ao ponto de ingerir comprimidos usados para o tratamento da esquizofrenia sem saber o efeito que isso poderia ter sobre si, e continuou a ingeri-los até ficar inconsciente”. Em *Aktionshose: Genitalpanik* (Figura 32) a artista VALIE EXPORT buscou “ultrapassar as fronteiras impostas pelos tabus e confrontar o público” (GROSSENICK, 2005, p.13), entrando em um cinema pornô, em Munique, armada com uma metralhadora, e vestindo uma calça com o entre pernas cortado.

Figura 30 - Cut Piece, 1966, Yoko Ono.



Fonte: news.artnet.com

Figura 31 - Rhythm 2, 1974, Marina Abramovic.



Fonte: emaze.com

Figura 32 - Aktionshose: Genitalpanik, 1969, VALIE EXPORT.



Fonte: valieexport.at

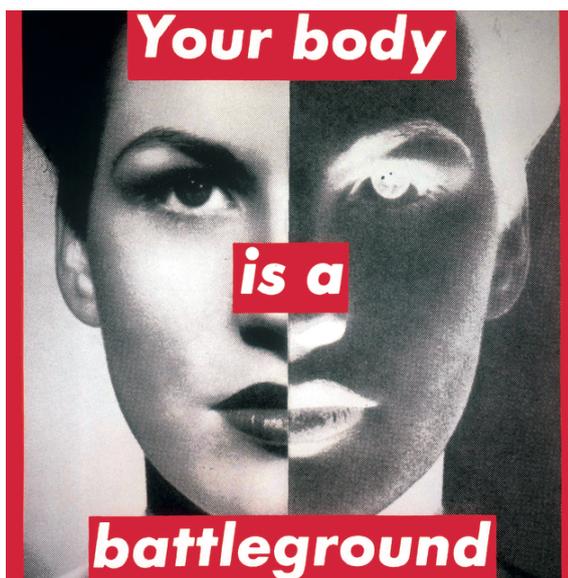
Além de reivindicar o controle de corpos, algumas artistas também buscavam problematizar o papel culturalmente definido às mulheres na sociedade, a exemplo de Cindy Sherman, através de suas séries fotográficas. Em *History Portraits* (Figura 33), a artista apresenta auto-retratos, inspirados em pinturas consagradas da história da arte. Já em *Your body is a battleground* (Figura 34), a artista e ativista feminista Barbara Kruger critica as campanhas antiaborto, utilizando-se de suas mesmas estratégias publicitárias (GROSSENICK, 2005).

Figura 33 - Untitled #216 (Madonna), 1989, Cindy Sherman.



Fonte: artblart.com

Figura 34 - Your body is a battleground, 1989, Barbara Kruger.



Fonte: thebroad.org

Além do trabalho individual, produzido pelas artistas, há também as produções coletivas realizadas por grupos feministas. A denúncia “contra o modo degradante e estereotipado de como as mulheres são representadas na mídia, na publicidade e dentro dos papéis de gênero estabelecidos” segundo Mesquita (2011, p. 111), também são o alvo de diversas ações produzidas por coletivos artísticos feministas nas últimas décadas. De acordo com o autor, táticas artísticas criativas não violentas, como as mobilizações, o teatro de guerrilha, as vigílias, dança, música, instalações, mídia tática e *Culture Jamming* vem sendo produzidas por coletivos como o *Women's Action Coalition (WAC)*, *subRosa*, *Radical Cheerleads*, *Women In Black*, *CODEPINK* e *Ip-Gim* (MESQUITA, 2011).

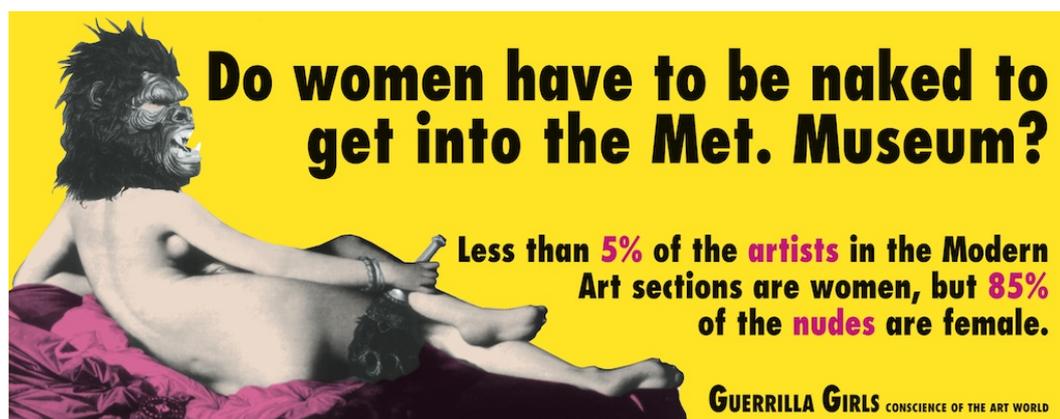
Na performance *In Mourning and in Rag*, do coletivo *Ariadne: A Social Network*, por exemplo, artistas e ativistas vestidas de preto protestam nas escadarias da prefeitura de Los Angeles em resposta à cobertura sensacionalista da imprensa sobre o caso de estupro e assassinato em série de dez mulheres, ocorrido em um subúrbio da cidade. De acordo com o autor, as artistas conseguiram com o protesto projetar na mídia uma imagem forte de mulheres empregando uma ação positiva em defesa de si mesmas (MESQUITA, 2011, p. 111).

Dentre os coletivos feministas citados pelo autor em seu livro *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva* (2011), talvez o mais conhecido seja o *Guerrilla Girls*. Atuando desde meados dos anos oitenta, o grupo utiliza os meios e suportes de

comunicação de massa como outdoors, cartazes, livros, revistas e jornais para denunciar o racismo e o sexismo presentes no campo da arte. Também realiza ações nas ruas, em protestos, dentro dos museus, das bienais de arte e das galerias: “Desenhados com imagens e slogans que se aproximam das campanhas publicitárias, a linguagem criativa e satírica de seus *pôsters* mostram a uma grande audiência dados estatísticos sobre o pequeno número de artistas mulheres e negros que estão no mundo da arte” (MESQUITA, 2011, p. 113).

Em *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (Figura 35), um de seus trabalhos mais conhecidos, o grupo subverte a imagem da La Grande Odalisque, de 1814, de Jan-Auguste Dominique Ingres, vestindo a musa com uma máscara de gorila. De acordo com as integrantes do grupo, seus trabalhos não buscam apenas apontar algum problema e dizer “isto é ruim”, ao invés disso, “trazem imagens provocadoras e frases que apoiam uma informação que possibilite pensar sobre um assunto e chegar a uma conclusão, com a esperança de que o público fique do lado do feminismo e da mudança social” (MESQUITA, 2011, p. 113).

Figura 35 - Do women have to be naked to get into the Met. Museum? 1989, Guerrilla Girls.



Fonte: guerrillagirls.com

Para Mesquita (2011, p. 110), “a arte feminista introduziu um elemento de emoção real sobre a condição humana, revelada pela autobiografia e a narrativa, combinando as técnicas de grupo de reflexão (ou *consciousness-raising groups*) com os *happenings*, performances e os trabalhos conceituais que cruzaram as dimensões da cultura pós-moderna pela manipulação de signos e o questionamento das representações sociais”.

De acordo com a historiadora Margareth Rago, em entrevista intitulada *Mulheres na arte e criações feministas*, concedida ao Instituto Cultural CPFL, a arte feminista é um tipo de produção artística que procura denunciar a cultura patriarcal e o mundo misógino, que desvaloriza as mulheres e os temas femininos. Essencialmente crítica, a arte feminista denuncia, entre outros, o falocentrismo, a opressão sobre as mulheres, a violência sexual e os estereótipos sobre o corpo feminino. Ainda não muito conhecida, essa arte produziria um efeito de estranhamento dos signos, dos símbolos e dos ícones da cultura, através do uso de imagens inesperadas. Não necessariamente produzida por mulheres, a arte feminista atuaria em um campo de desestabilização do que é considerado, então, como sendo a normatividade dos códigos morais e sexuais da nossa cultura (INSTITUTO CPFL, 2015).

Para a autora, as mulheres, a partir de suas práticas artísticas feministas, têm contribuído para transformar a cultura, em um sentido libertário e filógino, como também, têm contribuído para “questionar e desafiar a construção masculina, não raras vezes misógina, de nosso mundo, inaugurando outras possibilidades de pensar, sentir e viver” (RAGO, 2015, p. 17). Para além da denúncia, essas produções artísticas, segundo a autora, sugerem “outros modos de sentir, abrem outras possibilidades da experiência, tendo como horizonte a criação de um mundo mais humanizado, ético e libertário”. Para Rago, as artistas, “Ao radicalizarem suas posturas ousadas e transgressoras, revelam a insatisfação feminina diante do instituído e daquilo que foi naturalizado historicamente” (RAGO, 2015, p. 18).

De acordo com Tvardovskas (2015) são muitas as artistas hoje que se utilizam não só das artes visuais, mas do teatro, da música, do cinema ou da literatura para “discutir a constituição de subjetividades femininas, renovando o imaginário social e desconstruindo estereótipos e crenças culturais sobre as mulheres” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 27). A arte se compõe, dessa forma, segundo a autora, “como um dos lugares do social em que são geradas múltiplas resistências e onde se tencionam complexamente os enunciados normativos” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 27).

Enquanto parte de um processo de transformação cultural vivenciado ao longo do século XX em diferentes regiões do mundo, em que as identidades sexuais são questionadas, os espaços do poder político são abalados e as vozes de culturas marginalizadas sublevam-se, essas poéticas visuais se destacam por suas críticas a violência material e simbólica de gênero e pelos novos modos de constituição das subjetividades que anunciam. Desenham-se, assim, outras

configurações de pensamento e de linguagem por meio da arte com proposições feministas: fundamentadas em registro do corporal, da autobiografia e da memória, artistas contemporâneas desconstruem as composições metafísicas e essencialistas que buscam delimitar o que é “uma mulher”, expondo suas expressões em chaves múltiplas e nômades (TVARDOVSKAS, 2015, p. 28).

Para Coutinho e Loponte (2015), o uso do adjetivo “feminista” junto aos termos “arte” e “artista” promove exclusões e reduções. O desgaste das expressões “artista feminista” e “arte-feminista”, segundo tais autoras é inevitável. Tais termos estariam vinculados a clichês antigos e ações artísticas mais radicais, produzidas por mulheres ainda nos anos 60. A rejeição ao uso desses termos por artistas contemporâneas confirmaria como estão fadados ao desuso.

Segundo tais autoras, a recusa por rótulos defendida por artistas importantes se mostraria coerente. Enclausurar as produções artísticas de mulheres em busca de uma unidade de sentido revelaria “uma ingenuidade imperdoável à beira de um equívoco de grandes proporções” (COUTINHO, A.S; LOPONTE L.G, 2015, p.186). A impossibilidade de enquadramento preciso e hermético é o que daria às artistas condições de agir com mais liberdade em seus propósitos e processos de criação. Questionar o uso do adjetivo “feminista” na arte se mostra condizente com uma produção que se consolida nas diferenças, com pontos de distinção a serem reconhecidos e interesses variados a serem defendidos. É preciso atenção para que análises não ocorram apenas como simples projeção, ou seja, “ver o feminismo onde se deseja, e não onde ele de fato está”, alerta as pesquisadoras.

Para Roberta Barros, “a aproximação entre arte e feminismo sugere a relação entre as demandas das políticas feministas, os debates da teoria feminista e as elaborações (estéticas) de artistas influenciadas por tais preocupações” (BARROS, 2015, p. 24). O uso da conjunção entre as palavras arte e feminismo possibilitaria

(...) abrir espaço a uma perspectiva feminista de interpretação atenta ao uso da delicadeza como mecanismo de enfrentamento e ao uso das abordagens mais poéticas das questões femininas como forma de sublinhar as especificidades das diferenças entre as mulheres e de ressaltar a pluralidade político-cultural de suas demandas, de suas necessidades objetivas e de suas formas de expressão. (BARROS, 2015, p. 24).

No contexto brasileiro, Barros (2016), esclarece sobre a possibilidade de se falar em uma produção de “arte feminista à brasileira”. Esse termo abarcaria uma

produção artística que ocorrera de forma sutil e não assumidamente feminista no país, mas que continha as demandas e debates feministas em sua poética. A dificuldade em fazer o levantamento dessas obras se daria por falta de uma crítica que usasse alguma perspectiva feminista para leitura dessa produção, afirma a autora.

Barros (2016) avalia que a repressão política instaurada com o regime militar no Brasil, apesar de ter tolhido e até inviabilizado uma postura política feminista explícita, contribuiu para que as artistas brasileiras não caíssem no que seriam certas armadilhas que outras artistas, radicadas nos Estados Unidos e Europa, sucumbiram. Tais armadilhas, segundo a autora seriam, “a fixação na concepção moderna do corpo reificado, a reprodução de interpretações distorcidas das teorias psicanalíticas e a ratificação da lógica do olhar masculino que objetifica a mulher” (BARROS, 2016, p.15). De acordo com a autora, teria sido o contexto histórico que possibilitou que as brasileiras antecipassem, já ao final dos anos de 1960, o que só mais tarde se apresentou ao debate em outras nações: “a problematização da categoria mulher, suspeitando de suas coerências e de suas exclusões constitutivas”. Esse seria um benefício que o contexto histórico trouxe à produção artística nacional, segundo Barros, já que, ao evitarem uma roupagem explicitamente aguerrida, diferentemente das artistas feministas americanas e europeias, as artistas brasileiras não suscitaram grandes fobias e, por isso, suas poéticas teriam se desdobrado com capilaridade social mais profunda.

A partir de 1990, algumas artistas brasileiras contemporâneas elaboram questões “sensíveis ao corpo e ao cotidiano feminino” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 110). Dentre elas, Fernanda Magalhães, Rosângela Rennó, Márcia X, Rosana Palzyan, Brigida Baltar, Nazareth Pacheco e Rivane Neuenschwander. Isto ocorre, segundo Tvardovskas (2015), como uma forma de resposta à maior abertura cultural derivada do fim dos governos autoritários, como também à crescente visibilidade e legitimidade alcançadas pelos movimentos feministas.

De acordo com Kátia Canton (2001, p. 89), é possível identificar, desde o final do século XX, em muitas produções de mulheres artistas uma “manipulação de materiais diretamente relacionados ao universo da manualidade doméstica, como tecidos, bordados, travesseiros, mantas e brocados”. Em *Protótipo para bastidores* (Figura 36), da artista brasileira Rosana Paulino, por exemplo, podemos verificar o uso de tais materiais. Paulino faz auto-retratos sobre tecido em bastidores de bordado.

Com a boca representada na imagem costurada, sua obra discute a condição da mulher negra.

Figura 36 - Protótipo para bastidores, 1996-1997, Rosana Paulino



Fonte: esquerdadiario.com.br

Para Simioni, Dorotinsky e Luca (2013, p. 6), “Ao recuperarem modalidades como a costura, a decoração, as obras têxteis, os bordados, as aquarelas, tidas tradicionalmente como artesanais e/ou domésticas, e, portanto esteticamente inferiores, as artistas operam deslocamentos de sentidos”. De acordo com as autoras, com tal procedimento as artistas “contestam os discursos ideológicos em vigor por meio da própria materialidade das obras”. Nesse caso, “subverter, deslocar e desconstruir as imagens de feminilidade, passa, desse modo, por transformar as próprias modalidades, práticas e hierarquias artísticas em vigor”.

Para Holanda e Herkenhoff (2006, p. 95), nos anos 1990, a desenvoltura de novas artistas brasileiras na “reciclagem áspera de acervos materiais e simbólicos que constituíram o universo feminino” é surpreendente. A utilização de “materiais frágeis e tradicionalmente domésticos, como docinhos, balas, bonecas, ou imagens de contos infantis, além de instrumentos clássicos da sedução feminina, como meias de seda, pérola e alfinetes” emprestam expressividade e sentido às obras. Segundo os autores, ao utilizar tais materiais as artistas criam obras “crudelíssimas”.

Como exemplos desse tipo de trabalho, os autores citam as obras *O sentido dos docinhos ante seu destino* (Figura 37) e *I love you* (Figura 38) da artista Ana Miguel. A instalação *I love you*, “feita em cetim, veludo e crochê e que reproduz teias de aranha com unhas pontiagudas emitindo doces murmúrios e movimentos de

aprisionamento” (HOLANDA; HERKENHOFF, 2006, p.95). Outra artista citada pelos autores é a artista Rosana Palazyan, em cujas obras, segundo os autores, “narra, em delicadíssimos desenhos bordados, quase iluminuras, histórias de assassinato, estupro e violência. Seu suporte são santinhos de primeira comunhão, roupas de bebê, fronhas, fitas, meias de seda, e seu tema, a releitura de histórias infantis emblemáticas como João e Maria, Cinderela e Chapeuzinho Vermelho” (HOLANDA; HERKENHOFF, 2006, p.95):

Hoje, com as demandas feministas já relativamente absorvidas pelo imaginário social, abre-se, enfim, enorme espaço para as artistas mulheres interpretarem seu entorno à luz da apropriação crítica do que seria a sensibilidade “feminina”. É um olhar muito mais agressivo que o olhar afirmativo e de embate das feministas dos anos 1960 (HOLANDA; HERKENHOFF, 2006, p.95).

Figura 37 - O sentindo dos docinhos ante seu destino, 1990, Ana Miguel.



Fonte: muvi.advant.com.br

Figura 38 - I love you, 2000, Ana Miguel.



Fonte: labrys.net.br

Para Rago (INSTITUTO CPFL, 2015), a arte contemporânea consegue quebrar de maneira contundente e direta demarcações e fronteiras instauradas na modernidade e se apresenta para o sujeito como uma possibilidade de reinvenção de si, de reinvenção da subjetividade e conseqüentemente reinvenção do mundo. Neste sentido, a arte contemporânea se alinha às práticas feministas que também desejam reinventar o mundo. De acordo com a autora, os feminismos de hoje estariam mais preocupados em inventar outros modos de existência, modos que passem pela criação, pela potência de vida, pelo desejo, pelo erótico, entre outros.

4.2 DESVIOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA PRODUZIDA POR MULHERES

De acordo com Archer (2013), o termo Arte Contemporânea refere-se ao conjunto de novas linguagens e programas artísticos surgidas a partir dos anos 1960, quando então a concepção de arte alargou-se radicalmente. A profusão de estilos, formas, práticas e programas, tornou-se tão grande que já não era possível pensar a produção realizada a partir desse período com base em categorias tradicionais, como pintura e escultura, embora essas categorias continuassem sendo importantes para alguns artistas.

Confrontando o paradigma modernista, muitos artistas passaram a utilizar diversos materiais e suportes para produzir suas obras. Além de “tinta, metal e pedra”, alguns artistas passaram a utilizar também “ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas”. Desafiando, dessa forma, as classificações habituais, a arte contemporânea, coloca em questão a própria definição tradicional de arte, afirma o autor (ARCHER, 2013).

Segundo Rajchman (2006, p. 2), o ponto de virada entre a arte moderna e a contemporânea pode ser retratado como o momento no qual a ideia de arte se libertou de uma série de amarras e distinções, convenções e hábitos na qual se prendia. Dentre essas convenções e hábitos, o autor cita “os suportes tradicionais da pintura e da escultura e das 'habilidades' a eles relacionadas; da 'produção em estúdio' e das exposições nos assim chamados 'cubos brancos'; das divisões que separavam a 'alta' arte da arte comercial ou de massa (ou da cultura popular ou vernacular); e daqueles que distinguiam arte e vida cotidiana, ou arte de informação ou documentação e seus 'aparatos' de produção e recepção, ou arte e linguagens da crítica e da teoria”.

Para tal autor, há um problema em relação à definição do que seja arte

contemporânea. Para compreendê-la, seria necessário pensarmos em quais ideias de arte ela implica ou inventa. Segundo Rajchman (2006) há três teses recorrentes sobre o que é arte contemporânea. A primeira diz respeito ao que foi falado acima, segundo a qual a “arte contemporânea é pós-suporte”. A segunda tese, diz que “a arte contemporânea é a arte da globalização da arte e de suas instituições”, nesse sentido sendo aquilo que reflete ou resiste a uma “nova formação pós-industrial do capital ou do império ao qual serve. A terceira tese, diz que “a arte contemporânea é uma arte sem transgressão”, nesse sentido baseando-se não mais no ato de negação, mas de afirmação de possibilidades e conexões (RAJCHMAN, 2006, p. 4).

De acordo com Archer (2013), o rompimento com o paradigma moderno aconteceu com o advento da *pop art* e do minimalismo. A *pop art*, que surgiu e foi reconhecida como movimento nos Estados Unidos, abordava temas banais, utilizando-se das técnicas da cultura visual de massa. Imagens vinculadas pelas mídias, assim como imagens de personagens famosos e populares passaram a figurar nas obras de diversos artistas. O uso das histórias em quadrinhos, das imagens publicitárias, televisivas e do cinema buscavam misturar arte e vida cotidiana. O minimalismo, por sua vez, segundo o autor, embora mais usualmente identificado pela atividade escultural, pode ser entendido, “em parte, como uma continuação da pintura por outros meios” (ARCHER, 2013, p 42). De “caráter abstrato, não-composto, não-referencial” e utilizando-se de materiais industriais, como ferro, aço, cobre e alumínio, as obras minimalistas “ofereciam uma considerável resistência aos métodos regulares de apreciação da arte” (ARCHER, 2013, p 51).

Um outro programa que se fez presente a partir dos anos 1960 e continua ativo até os dias atuais é a chamada “arte conceitual”, para a qual “a ideia é mais importante do que a obra em si, que em alguns casos, não chega nem a ser realizada”. A arte conceitual não se preocupa “com a representação, a expressão, nem com a beleza [...]” (SACRAMENTO, 2011, p. 5). De acordo com o Sacramento (2011, p. 5) “os materiais utilizados pelos conceitualistas são imagens da mídia, frases, projetos, vídeos, objetos, mapas, luzes, som, enfim, tudo aquilo que pode remeter a ideias por processos de associação, dedução, intuição”.

Além dos meios consolidados de produção artística como o desenho, a pintura, a escultura e a gravura, que continuaram a ser utilizados, outras linguagens passaram a ter grande presença na arte a partir desse período. Entre eles, podemos citar:

- Instalação: resulta da construção ou disposição de materiais diversos em um “ambiente fechado de tal forma a instigar o expectador ou estimula-lo a interagir”. Podendo ter grandes dimensões, muitas vezes permite que o expectador circule dentro de seu interior. Construída em espaços de galerias e museus, normalmente é efêmera, durando somente até o final de cada exposição: “se aproxima da arquitetura e pode incluir em seu ambiente todas as outras formas de arte tais como o vídeo, a fotografia e a performance” (SACRAMENTO, 2011, p. 6).
- Fotografia: com os novos suportes, tais como o metacrilato e as novas tecnologias digitais, vem ocupando espaços cada vez mais significativos no contexto contemporâneo (SACRAMENTO, 2011).
- Vídeoarte: utiliza a tecnologia do vídeo como meio. Teve início em fins dos anos 1950 e começo dos anos 1960. Chegou ao Brasil na primeira metade dos anos 1970 (SACRAMENTO, 2011).
- Objeto: na cena contemporânea, pode ser uma peça encontrada pronta ou construída pelo artista com o uso de materiais diversos. Seu conceito se afasta da escultura e se aproxima à *assemblage*. É também frequentemente vinculado ao conceito do *objet trouvé* surrealista e ao *ready-made* de Marcel Duchamp. Embora possa ser constituído por várias peças, estas, geralmente, não perdem sua identidade quando unidas (SACRAMENTO, 2011).
- Livro de artista: também conhecido como livro objeto. Deixa de ser um livro comum com grandes tiragem e textos longos, para se transformar num elemento das artes visuais, muitas vezes com edição de apenas um exemplar e realizado não necessariamente com papel (SACRAMENTO, 2011).
- *Happening*: podendo ser traduzido como acontecimento ou ocorrência, o *happening* “remonta às noitadas futuristas dos anos de 1910, realizadas sob a égide das ideias de Marinetti, durante os quais textos literários eram lidos em meio as manifestações diversas num clima de *nonsense*, de destruição de nexos e sintaxes, que questionavam a arte estabelecida e propunham novos caminhos em direção ao futuro” (SACRAMENTO, 2011, p. 6). Definido por John Cage como “eventos teatrais espontâneos e sem enredo”, o *happening* incorpora características das artes cênicas e aproxima a arte da vida cotidiana.
- Performance: traduzido como desempenho, “assemelha-se ao *happening* na

medida em que aproxima a arte da vida e utiliza o corpo como agente da obra". Distancia-se deste na medida em que exige do performer "uma preparação maior, um desempenho previamente estabelecido" (SACRAMENTO, 2011, p. 7), enquanto que o *happening* trabalha com improvisação. Pode ser repetida como uma peça de teatro, embora aconteça com maior frequência em locais alternativos, não comportando temporadas longas, como os espetáculos teatrais. Sua reprodução em outros contextos artísticos, é frequentemente feita por meio do vídeo de seu registro.

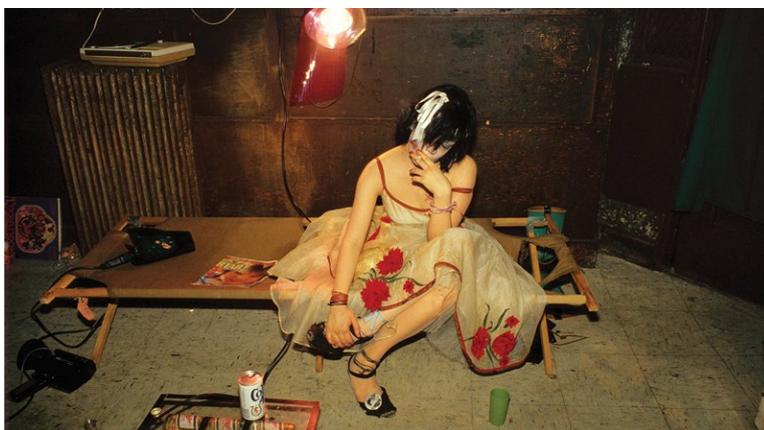
- *Body art*: utiliza o corpo como meio de expressão e/ou matéria para a realização de trabalhos artísticos. O corpo do artista, na *body art*, sofre intervenções, de "modo geral, associadas à violência, à dor e ao esforço físico", por meio de "tatuagens, ferimentos, atos repetidos, deformações, escarificações, travestimentos" que podem ser realizados em locais privados, neste caso, o trabalho é divulgado através de vídeo ou fotos, ou em locais públicos. Também está associada, em um outro contexto, as práticas primitivas de pintura corporal (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL - BODY ART, 2017).
- Arte postal: "Consiste numa troca de mensagens criativas, muitas vezes de cunho político e social, utilizando o sistema de correios". Utiliza como suportes "envelopes, cartões-postais, folhas de papel com imagens impressas ou carimbadas e mensagens diversas, muitas vezes requerendo respostas" (SACRAMENTO, 2011, p. 7). Foi bastante utilizada por artista europeus durante a guerra fria e por artistas brasileiros, durante os anos de ditadura militar.
- *Land Art*: utiliza a natureza como suporte para criação da obra. "Surgiu como resultado do interesse cada vez maior pela ecologia e pela preservação da natureza" (SACRAMENTO, 2011, p. 7). A obra sofre a ação do tempo que a modifica, sua preservação se dá através de registros fotográficos. Foi daí que surgiu também o conceito de *site specific*, o qual se refere a uma obra que é realizada em um lugar específico.

Segundo Grosenick (2005, p. 13), "havia muitas mulheres artistas a desempenhar seu próprio papel em cada uma dessas novas tendências". Dentre elas, a autora destaca: Nici de Sain Phalle, na *pop art*; Hanne Darboven na arte conceitual, Nancy Holt na *land art*; Agnes Martin na *minimal art*, Carolle Schneemann e VALIE

EXPORT no *happenings*; Marina Abramovic na *performance* e Yoko Ono, na *body art*.

Na fotografia, Grosenick (2005, p. 14), destaca o trabalho da artista Nan Goldin que, segundo ela, “documentou, com uma abertura desconcertante a sua própria vida à beira do abismo”. Para a autora, sua obra *The Ballad of Sexual Dependency*” (Figura 38) “revelou uma visão totalmente nova na época sobre a juventude marcada pelo consumo de drogas e álcool, pela prostituição e pela SIDA”. A fotografia conseguiu um êxito sem precedentes como forma de arte independente, afirma. Diversas artistas fotógrafas como Candida Hofer conseguiram reconhecimento internacional. Também fotógrafas mais jovens, como Rineke Dijkstra e a australiana Tracy Moffatt, impactam a cena contemporânea por suas imagens em grande formato.

Figura 39 - *The Ballad of Sexual Dependency*, 1981, Nan Goldin



Fonte: triennale.org

Dentre as artistas que trabalham com técnicas de apropriação, Grosenick (2005) destaca Sherrie Levine e Eleine Sturtevant.

Em *After Walker Evans* (Figura 40), Levine fotografou as fotos do fotógrafo norte-americano Walker Evans a partir de suas reproduções em catálogos. Para Grosenick (2005, p. 207) “o que torna o seu ato de apropriação tão fascinante é o grau de ambivalência: será uma espécie de homenagem dela, um gesto entusiástico de identificação ou uma forma de desvalorização irônica, de destruição ou mesmo de parricídio?” questiona a autora.

Figura 40 - After Walker Evans, 1981, Sherrie Levine.



Fonte: metmuseum.org

Eleine Sturtevant, conhecida como precursora dos trabalhos que utilizam a técnica de apropriação, em sua primeira exposição, em 1965, em Nova York, com o título de *Seventh Avenue Garment Racket*, expôs réplicas de obras conhecidas de artistas da *Pop Art*, “penduradas em cabides de roupas como se fossem a última coleção de moda”. As obras foram exibidas em uma sala revestida com papel de parede, produzidos pela artista, com reproduções da obra *Flowers* de Andy Warhol (GROSENICK, 2005, p. 312).

Vale destacar que, nesse caso, tanto as obras de Levine quanto as de Sturtevant podem ser enquadradas no que o Bourriaud (2009) chamou de pós-produção. As artistas “usaram”, conforme aponta o autor, obras de outras artistas, as inserindo em outras redes de significação, para produzir seus próprios trabalhos. Diferentemente do desvio situacionista, as artistas aqui não procuravam interferir diretamente na realidade. O objetivo das artistas ao produzir tais obras, ao que parece, é fazer uma crítica ao próprio sistema da arte.

Na produção de instalações, entre tantos trabalhos produzido por mulheres, Grosenick (2015, p 14) destaca o da afro-americana Kara Walker. Segundo a autora, o trabalho de Walker, assim como o da artista Ellen Gallagher, “apontam para a discriminação sofrida pelas minorias étnicas nos Estados Unidos e em outros países”. Em *Subtlety* (Figura 41), Walker produziu uma escultura gigante de açúcar de uma escrava negra, em forma de esfinge.

Imagem mitológica utilizada pelos egípcios para proteger as pirâmides e

templos, a esfinge, constituída por uma cabeça humana e corpo de animal significa poder e sabedoria. Na obra de Walker, a esfinge apresenta-se desviada de seu contexto original ganhando, com isso, novos sentidos. A obra foi exposta em uma fábrica de açúcar desativada, no Brooklyn, em Nova York, em 2014. Para Rago (2017), o trabalho denuncia “a violência da escravidão, a persistência do racismo e da violência sexual que ainda hoje se abatem sobre negras/os em todo o mundo”. De acordo com a autora:

Vale considerar [...] tanto o título da instalação, quanto a associação da mulher com o açúcar que suscita. “Subtleties” designa originalmente pequenas esculturas feitas de açúcar, utilizadas para enfeitar as mesas dos nobres, e eventualmente para serem comidas, num momento em que o açúcar e os doces se tornavam artigos de luxo na arte culinária que despontava nas cortes italianas e francesas, nos séculos XV e XVI (RAGO, 2017).

Figura 41 - Subtlety, 2014, Kara Walker.



Fonte: we-heart.com

Embora novas linguagens tenham surgido, segundo Sacramento (2011), os meios tradicionais de produção artística, como o desenho, a pintura, a escultura e a gravura continuam vivos e são numerosos os artistas que se utilizam deles para realizar suas obras. Segundo o autor, esses meios vêm se renovando por meio de novos experimentos artísticos.

A pintura realizada pela artista brasileira Adriana Varejão, por exemplo, escapa ao conceito de pintura tradicional, pois utiliza “formas híbridas em suportes e materiais, criando modos não usuais de pintar, flertando com objetos e com a tridimensionalidade” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 109). Em *Paredes com incisões à la Fontana II* (Figura 42), Adriana Varejão, assim como os artistas da pós-produção citados por Bourriaud (2009) faz alusão direta às obras do pintor argentino Lúcio

Fontana. Segundo Holanda e Herkenhoff (2006, p. 90) Varejão, “agencia a história valendo-se de uma pintura de paródia da própria pintura”.

Figura 42 - Paredes com incisões à la Fontana II , 2001, Adriana Varejão.



Fonte: bergamingomide.com.br

No Brasil, as inúmeras artistas mulheres que produzem arte contemporânea se utilizam de diversas linguagens e técnicas, dentre elas, as técnicas de desvio, para produzir seus trabalhos. Suas obras abordam as mais variadas temáticas. No catálogo da exposição *Manobras Radicais: artistas brasileiras [1886-2005]*, realizada em 2006, cuja proposta foi “mapear as potentes e diversas estratégias estéticas e ideológicas adotadas por algumas das mais importantes artistas brasileiras”, os curadores Heloísa Buarque de Holanda e Paulo Herkenhoff, destacam obras de várias artistas brasileiras, entre elas: Ana Miguel, Anna Bella Geiger, Amélia Toledo, Anna Maria Maiolino, Beatriz Milhazes, Cristina Salgado, Brigida Baltar, Carmela Gross, Elida Tessler, Paula Trope, Leda Catunda, Lígia Clark, etc.

Dentre as obras produzidas através de processos de desvio apresentadas no catálogo da mostra, além da obra de Adriana Varejão, vista acima, identificamos também os trabalhos *Por um fio* (2005/2006) e *Marca registrada* (1975), respectivamente, das artistas Ana Vitória Mussi e Letícia Parente.

Em *Por um fio* (Figura 43), a artista catarinense Ana Vitória Mussi utiliza aproximadamente vinte mil negativos fotográficos para construir uma instalação. Os negativos utilizados foram produzidos durante seu trabalho como fotógrafa de colunas sociais. Através do desvio dos negativos, agora transformados em obra de arte, a artista procurar alertar a sociedade acerca de problemas sociais. Segundo Holanda e

Herkenhoff (2006, p. 23) a obra traz uma crítica social expondo “um vácuo ético, síntese da delinquência coletiva mais ampla no período em que se aprofunda o fosso das diferenças sociais no Brasil”. Para Cocchiarale (2006) o adensamento e tamanho reduzido dos negativos, embora dificultem a compreensão rápida da obra, é imprescindível para assimilação de seu sentido poético: “a interdição do destino narcísico das imagens”. De acordo com o curador, “fotografados para aparecer, seus protagonistas desaparecem [...] amalgamados pela monótona semelhança existente entre qualquer negativo, sua mesmice e a dos retratados afinal parecem equivaler-se”.

Figura 43 - Por um fio, 2005/2006, Ana Vitória Mussi.



Fonte: galerialume.com

Em *Marca Registrada* (Figura 44), a artista baiana Letícia Parente borda com uma agulha na sola do próprio pé a frase “*Made in Brasil*”. A performance é filmada e a obra constitui-se de um vídeo de aproximadamente 10 minutos. Segundo Costa (2017) “É interessante notar a ausência de composição, o desprezo pela estruturação, a improvisação tanto da câmera que observa quanto da performer que necessita refazer seus gestos quando um ponto de seu bordado se desfaz. O vídeo parece ter a única função de registrar aquele acontecimento” (HOLANDA; HERKENHOFF, 2006, p.83). Para os autores, o trabalho é uma arte de reação à ditadura: ao costurar o próprio pé, a artista remete às torturas praticadas durante o regime ditatorial.

Figura 44 - Marca registrada, 1975, Letícia Parente.



Fonte: atelier.guide

Em Pernambuco, é possível identificar diversas artistas que se alinham à produção de arte contemporânea, utilizando-se de algumas das linguagens e estilos descritos acima, assim como técnicas de apropriação e desvio.

Em *Voto* (Figura 45), a artista Ana Lira utiliza-se da linguagem fotográfica para construir seu trabalho. Composto por fotografias dos cartazes colados nos muros da cidade durante as campanhas eleitorais, o trabalho da artista “nos faz pensar sobre a relação que temos com essa importante ferramenta de exercício político que é o voto” (QUEIROGA, 2014).

Figura 45 - Voto, 2012, Ana Lira.



Fonte: 31bienal.org.br

Documentando cartazes corroídos pelo tempo, rasgados, desbotados e riscados, as fotografias de Ana Lira nos confronta sobre a perda da identidade dos candidatos a cargos políticos em nosso país:

Quando confrontamos com essas fotografias, é impossível não pensarmos em identidade, ou, mais ainda diretamente, na sua perda. Em como um acúmulo de sobreposições transformam e distorcem essas caras amalgamadas a muros e paredes. Algumas intervenções do tempo provocam fusões quase surreais, inimagináveis. Junções estranhas, alianças impossíveis aos mais ingênuos. Geram novos rostos, novas identidades, novos personagens. Em outras, não vemos mais que vultos, fantasmas, sombras, marcas de que ali já estiveram... pessoas? Candidatos a nossos representantes? Propostas? Resquícios de olhares incisivos, persuasivos. O olhar, elemento tão marcadamente pessoal, ora é só o que resta destes ex-rotos, ora é o que lhes falta (QUEIROGA, 2014)

Na intervenção *Fiteirinho de artistas* (Figura 46), Lia Letícia desvia o uso de um "fiteiro", conhecido como uma banca ou carroça em que se vendem doces, cigarros, pilhas etc, para propor uma interação artística com o público da rua. Em vez de vender os doces em seu fiteiro, a artista os oferecia em troca de uma "obra", que deveria ser produzida pelo expectador no momento da intervenção e exposta no fiteiro. Segundo Mindêlo (2012), "A ideia era despertar o lado sensível e criativo dos transeuntes, estimulando-os a fazer uma pintura, um objeto ou mesmo uma intervenção no carrinho".

Figura 46 - Fiteirinho de artistas, 2012, Lia Letícia.



Além de desviar artefatos do espaço urbano, algumas artistas subvertem o sentido de objetos de uso cotidiano e doméstico, transformando-os em obras de arte para serem expostas em museus e galerias.

Em *Dos heteróclitos: enquanto área de proliferação*, instalação exibida em 2002 na 22 Bienal de Arte de São Paulo, a artista Oriana Duarte expõe “gaiolas [...] penduradas nas paredes, contendo seixos, oito mil anzóis, papéis carbono, pedaços de feltro verde, lâmpadas de vidro e colheres de alumínio” (ZACCARA; CARVALHO, 2011, p.241). De acordo com Oriana (2002):

Os heteróclitos são um exercício de construção. É, na verdade, um processo de dar local às coisas do mundo. Então eu juntei uma série de materiais que, a princípio, não tinham relação imediata: um jogo de anzóis, seixos, lâminas de vidro, feltro, colher de inox, lâmpadas e gaiolas também. Era uma operação artística de você se desprover do discurso e de uma mensagem estética imediata e dar palavra às coisas. As coisas ali é que definiam seus lugares; ficava meio apavorante o negócio, parecia realmente que eles, os heteróclitos, falavam.

Para Zaccara e Carvalho (2011, p. 241), “a artista seleciona objetos com os quais nos deparamos no cotidiano e que saem de seus lugares originais, funcionais, e passam a ser vistos como obras de arte”. Já para Ribeiro (2008), a obra de Oriana Duarte “sinaliza a profunda arbitrariedade que rege qualquer coleção”:

A artista, "ao apropriar-se de objetos dos mais comuns e banais, sem nenhuma analogia aparente, tais como, colheres de metal, chapas de vidro, folha de papel carbono, pedra e algodão, aproxima sua coleção do modelo enciclopédico, que segundo Umberto Eco, seria de natureza desordenada [...]” (RIBEIRO, 2008, p. 801).

Na instalação *Diário de bandeja* (Figura 47), a artista pernambucana Juliana Notari desvia o sentido de bandejas produzidas com materiais e tamanhos diversos para realizar sua obra. De acordo com Diniz (DINIZ; NOTARI, 2012, p. 60) as bandejas, normalmente utilizadas como suporte para carregar pequenos artefatos e alimentos, na obra de Juliana recebem sobre suas superfícies textos e desenhos que partilham percepções e narrativas sobre o cotidiano configurando-se desta forma como um diário. De acordo com a autora “ao ofertar suas intimidades em bandejas de luto, Juliana nos impulsiona a dela, servirmo-nos e, então, antropofagicamente, passamos a possuir suas mazelas”. Para Diniz, este seria “um ato sutilmente perverso de sua obra”.

Figura 47 - Diário de bandeja, 2008, Juliana Notari.



Fonte: amparo60.com.br

Como podemos observar através desse breve levantamento bibliográfico, a arte contemporânea produzida por mulheres, seja ela considerada feminista ou não, utiliza-se das técnicas de desvio e apresenta-se como parte significativa da produção artística, mostrando forte potencial crítico e subversivo. No próximo capítulo, a partir do recorte de três obras de artistas pernambucanas, nos aprofundaremos na análise dos desvios, investigando seus processos em cada um desses trabalhos.

5 ESTUDOS DE CASO

5.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Com o objetivo de investigar os processos de desvio na arte contemporânea produzida por mulheres artistas atuantes em Pernambuco, a presente pesquisa se configurou como estudo de caso. Com fins de testar e aprofundar conhecimentos ainda pouco consolidados o estudo de caso, segundo Yin (2001) é uma estratégia de pesquisa utilizada para abordar fenômenos amplos e complexos que não podem ser estudados fora do contexto no qual ocorrem. Nesta pesquisa, o estudo de caso foi adotado como estratégia metodológica por consistir, então, em uma forma de aprofundar um conhecimento ainda pouco estudado, no caso, os processos de desvio em um contexto maior, isto é, nas obras de arte contemporânea produzidas por mulheres artistas atuantes em Pernambuco. Sendo assim, a pesquisa então, se desdobrou nas seguintes etapas:

- I) Revisão bibliográfica, referente aos capítulos dois, três e quatro da dissertação;
- II) Seleção e análise das obras, referente ao quinto capítulo da dissertação;
- III) Apresentação dos resultados, referentes ao quinto capítulo.

Na primeira fase do levantamento bibliográfico, referente ao capítulo dois da pesquisa, fizemos uma revisão sobre a desigualdade de gênero existente no campo da arte, buscando identificá-la em seus contextos internacional, brasileiro e pernambucano. Essa revisão se mostrou importante de modo que pudéssemos compreender o recorte de gênero proposto por esse estudo. A escassez de material publicado, abrangendo essa temática no Brasil e principalmente em Pernambuco, ficou clara a partir dessa revisão. Dentre as poucas publicações que encontramos para apoiar as discussões deste capítulo, destacamos os livros *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina* (2015), de Luana Saturnino Tvardovskas, *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras* (2008), de Ana Paula Simioni e *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI* (2005), de Uta Grosenick.

O artigo *Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras* (2010), da pesquisadora Ana Mae Barbosa, também se mostrou como uma rica fonte de pesquisa. Vale pontuar também a importância da consulta à recente publicação *De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco* (2017), da professora do departamento de Artes Visuais da UFPE, Madalena Zaccara, que nos forneceu valiosas informações referentes à temática de gênero nas Artes Visuais, especificamente no estado de Pernambuco.

Como forma de amparar as análises dos casos selecionados, em um segundo momento da revisão bibliográfica, referente ao capítulo três da dissertação, contextualizamos sobre as técnicas de desvio e seus usos na arte contemporânea. Os textos *Um guia prático para o desvio* (1956), de Guy Debord e Gil Wolman, *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009), de Nicolas Bourriaud, *O espectador emancipado* (2012), de Jacques Rancière e as pesquisas desenvolvidas pelo Laboratório de Inteligência Artística(!) da UFPE, liderado pelo professor Gentil Porto Filho, orientador do presente estudo, foram utilizados como base para construção deste capítulo.

No quarto capítulo da dissertação, realizamos uma revisão sobre a arte contemporânea produzida por mulheres, buscando destacar os processos de desvios presentes em suas obras. Primeiramente, conceituamos e destacamos esses processos na arte denominada feminista. Vale pontuar a dificuldade em encontrar publicações nacionais que abordassem a arte de cunho feminista produzida no Brasil e em Pernambuco. Dentre as poucas publicações que encontramos, destacamos, além da já citada *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina* (2015), de Luana Saturnino Tvardovskas, o livro *Elogio ao toque: como falar de arte feminista à brasileira* (2015), da pesquisadora carioca Roberta Barros. A entrevista intitulada *Mulheres na arte e criações feministas*, concedida ao programa Café Filosófico do CPFL Cultura, pela historiadora e professora da Unicamp Margareth Rago, também foi utilizada como apoio para construção da discussão aqui proposta.

Ainda no capítulo quatro, após termos trazido o debate sobre a arte feminista e os desvios nelas presentes, focamos, então, na produção não feminista, trazendo exemplos de obras de artistas internacionais, nacionais e pernambucanas cujos trabalhos se apoiam no uso de técnicas de desvio. Para realização desse capítulo, além das autoras já citadas, recorreremos, dentre outros, a autores como Michael Archer

(2009), Kátia Canton (2001), André Mesquita (2011), Andréa Senra Coutinho e Luciana Gruppelli Loponte (2015), Heloísa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff (2006).

O quinto capítulo da pesquisa, a parte referente ao levantamento e seleção das obras, foi realizado a partir da consulta a diversas fontes. Recorremos a sites e acervos de museus e galerias tradicionais da cidade do Recife, como Mamam e Amparo 60. Também se buscou sites e acervos de espaços não convencionais de arte desta cidade, como as galerias Maumau e a Casa do Cachorro Preto, assim como também catálogos e livros especializados. Dentre as fontes consultadas, destacamos o catálogo e o web site do projeto *O obscuro fichário dos artistas mundanos* (2016), onde encontramos a obra *Vadia* (2016) de Irma Brown, um dos trabalhos analisados nesta pesquisa.

Quanto aos livros consultados, destacamos *O artista contemporâneo pernambucano e o ensino da arte* (2011), onde encontramos a obra de Beth da Matta, *Do deleite: almoço na relva* (2007), que também fora analisado neste estudo. Por fim, entre outras referências utilizadas, pontuamos o trabalho de conclusão de curso de Arquitetura e Urbanismo da artista Marie Carangi, intitulado *Peluquería carangi: recortes de situações ambientes* (2013), cujo tema foi seu próprio projeto artístico, no qual, retiramos uma das obras para análise nesta pesquisa. A escolha de três e não um maior número de obras, se mostrou apropriada devido a esta pesquisa ser do tipo estudo de caso.

Optamos por aprofundar a análise de algumas obras e não de muitas, tendo em vista que o exame de um número maior de trabalhos não garantiria o esgotamento do tema. As três obras escolhidas para análise foram: *Do deleite: almoço na Relva* (2007), de Beth da Matta, *Vadia* (2016), de Irma Brown e *Peluquería Carangi* (2013), da artista Marie Carangi. Os critérios adotados para escolha das obras foram:

- 1 - Serem produzidas por artistas mulheres atuantes em Recife, cidade na qual a pesquisadora do presente estudo mora, o que facilitou o acesso às obras e às artistas;
- 2 - Apresentarem a ocorrência do desvio como técnica criativa, objeto de estudo deste trabalho;

3 - Estarem aparentemente enquadradas dentro do regime de imediatez ética, conforme definido por Jacques Rancière (2012), ou seja, serem obras que privilegiem a construção de situações vividas, em vez de apenas a fabricação de objetos materiais. Tais obras, a princípio, poderiam produzir “ultra desvios” (DEBORD; WOLMAN, 1956) que teriam potencial em provocar alterações de comportamento e/ou de situações na vida cotidiana.

Além dos critérios citados acima, outros aspectos específicos de cada obra foram considerados. *Do deleite: almoço na Relva* (2007), de Beth da Matta, nos chamou atenção pelo lugar inusitado em que a artista realizou a performance, interferindo diretamente na paisagem urbana. *Vadia* (2016), de Irma Brown foi selecionada, sobretudo, por se enquadrar na definição de arte feminista. *Peluquería Carangi* (2013) da artista Marie Carangi, nos chamou atenção por ter deslocado uma situação de cunho privado e pessoal para o espaço público.

Devido às poucas publicações existentes sobre a arte produzida por mulheres, conforme já dito, não foi fácil identificar as obras a serem analisadas. Além disso, na maior parte das publicações disponíveis que consultamos, o número de artistas mulheres apresentado era sempre menor que os de artistas homens, o que também dificultou a pesquisa. No livro *O artista contemporâneo pernambucano e o ensino da arte* (2011), por exemplo, o autor apresenta a produção de vinte e seis artistas homens que atuam em Pernambuco e apenas seis mulheres artistas atuantes no estado.

Também não encontramos textos críticos referentes às obras de artistas mais novas, cujo trabalho estejam alinhados aos critérios de análise definidos por essa pesquisa, como Irma Brown e Marie Carangi, por exemplo. Mesmo na publicação já citada *De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco* (2017), essas artistas, embora mencionadas, não tiveram suas produções apresentadas e analisadas. Essa dificuldade em obter informações mais detalhadas acerca das obras selecionadas foi sanada somente quando realizamos as entrevistas com as artistas, momento no qual, então, colhemos informações que nos auxiliaram e possibilitaram a realização das análises. Dessa forma, nessa fase, tivemos também as seguintes subetapas:

- Coleta de textos e imagens sobre as obras selecionadas

- Entrevista com as artistas

Ainda no quinto capítulo, as obras selecionadas foram analisadas a partir das noções apresentadas em um guia prático para o desvio (1956). Foram identificados e discutidos os “originais” desviados, os “tipos” e as “leis” de uso do *détournement* segundo Debord e Wolman (1956). Após essa discussão, com objetivo de verificar de que modo elas operam, as obras foram confrontadas aos critérios de regimes estético, ético e representativo, definidos por Jacques Rancière. Os conceitos de pós-produção de Bourriard(2009), assim como o de arte feminista de Rago (2015), também foram utilizados como categorias de análise. Ao final do capítulo, através da comparação das análises realizadas foram apresentadas as discussões e por fim as conclusões, apontando o resultado do debate suscitado.

No sexto e último capítulo da dissertação, foram apresentadas as considerações finais da pesquisa. Por fim, cabe destacar que as análises propostas neste capítulo buscaram levantar questionamentos e discussões, que possam ser úteis para pensar os desdobramentos da técnica de desvio na arte contemporânea produzida por artistas mulheres, sem contudo, pretender cancelar uma verdade teórica acerca de tal procedimento. Logo não se deve esperar uma análise conclusiva. Em vez de fornecer respostas prontas a presente pesquisa buscou, sobretudo, estimular o debate acerca do tema.

5.2 ANÁLISES

Para análise dos trabalhos abaixo seguimos a ordem alfabética, conforme os nomes das artistas. Portanto, primeiro foi analisada a obra de Beth da Matta, *Do deleite: almoço na relva* (2007), depois o trabalho de Irma Brown, *Vadia* (2016) e por último, a obra de Marie Carangi, *Peluquería Carangi* (2013).

5.2.1 Do deleite: almoço na relva (2007)

A artista pernambucana Beth da Matta iniciou sua trajetória nas Artes Visuais com a pintura em 1999. Posteriormente, começou a desenvolver ações em grupo, objetos, vídeos, instalações e performances. Segundo Lima (2011, p. 60-62), nos

trabalhos de Beth, há uma linha tênue entre arte e vida: a arte é sua vida, a vida sua arte. É nesse campo, portanto, que podemos pensar a maioria dos trabalhos da artista que segundo Lima (2011, p.62) "[...] se revelam através dos registros de uma vivência, ou de objetos biografados" que, quando expostos, viram obra.

Para Lima (2011, p. 64), a maioria dos trabalhos da artista não se permite estar separado da realidade. De acordo com tal autora, nos trabalhos de Beth, é possível identificar um desejo não de representação, mas de "presentação". Esse seria o desejo de tornar as coisas presentes, deixar que elas venham à tona e se transformem em vida. "As obras da artista nos convida a pensar os lugares das coisas, dos conceitos, da moral, dos costumes, dos afetos" (LIMA, 2011, p. 64).

De acordo com Beth, seu trabalho reflete diretamente o que vive, sua situação de vida e o que vai configurando sua produção artística. Quando realizou *Ele disse sim para Elisa* (2002-2008), por exemplo, estava vivendo uma pós-separação e suas discussões e reflexões, então, giravam em torno das relações e do casamento. No trabalho, a artista conhece e convida, através de uma sala de bate-papo online, um brasileiro residente na Alemanha para vir ao Recife-PE e torna-se seu marido por uma semana. Já em *Não me traga mais o que não desejo* (2003) e *Hoje eu te amei* (2004), Beth manipula as ações dos cupins e do tempo em seus objetos biográficos, no caso, seus lençóis e corselete (LIMA, 2011).

Do Deleite: Almoço na Relva foi seu primeiro trabalho em que o alimento aparece como elemento importante e agregador, mas ainda não era produzido pela artista. Após concluir o curso de gastronomia em 2011, tornou-se impossível para a Beth pensar qualquer trabalho artístico em que a relação com a comida não estivesse presente. A partir desse momento, então, o ato de cozinhar junto e/ou para o espectador passou a fazer parte de seus trabalhos.

Segundo a artista, a obra é aberta e faz parte de uma série maior chamada *Do deleite*. Após *Almoço na relva* novas propostas foram realizadas como *Do Deleite: trigo, parma e oliveiras* (2013), performance na qual a artista cozinha dentro do espaço expositivo.

A obra faz referência formal à pintura *Le déjeuner sur l'herbe*², de Édouard Manet, pintada entre 1862 e 1863. Segundo Beth, a ideia para o trabalho não surgiu a partir da pintura do artista: a referência a obra de Manet ocorreu depois, quando ela

² Em tradução livre, "O almoço sobre a relva".

já havia decidido realizar um piquenique.

Venho do campo da pintura, comecei minha produção artística pintando [...] se você vai criar não é possível esquecer o que já foi feito. Então minha referência não foi imediata, eu não vi a obra e pensei vou fazer uma obra a partir dessa daqui [...] mas se era um piquenique não tinha como não associar ao Almoço na Relva.

Do Deleite: Almoço na Relva (Figuras 48, 49, 50, 51, 52) é composta de um vídeo e quatro fotografias produzidos a partir de uma performance realizada pela artista em 2007. A performance que durou aproximadamente duas horas e meia, consistiu na realização de um piquenique na margem de um canal, localizado em uma das avenidas de trânsito mais movimentadas da cidade do Recife: a Av. Agamenon Magalhães. A obra foi exposta no Sesc Garanhuns, na Galeria Ronaldo White, em 2011 (REZENDE, 2011).

Figura 48 - *Do Deleite: Almoço na Relva* (Making Off), 2007, Beth da Matta.



Foto: Rodrigo Braga.

Figura 49 - Do Deleite: Almoço na Relva (Making Off), 2007, Beth da Matta.



Foto: Rodrigo Braga.

Figura 50 - Do Deleite: Almoço na Relva (Making Off), 2007, Beth da Matta.



Foto: Rodrigo Braga.

Figura 51 - Do Deleite: Almoço na Relva (Making Off), 2007, Beth da Matta.



Foto: Rodrigo Braga.

Figura 52 - Do Deleite: Almoço na Relva (Making Off), 2007, Beth da Matta.



Foto: Rodrigo Braga.

No vídeo e nas fotos, vemos a artista com amigos, nas margens do canal, comendo e bebendo, embaixo de uma árvore, sobre uma toalha estendida no chão. Todos "estão aparentemente felizes e conversam como se estivessem no mais belo

dos jardins" (RESENDE, 2011). Para o crítico Ricardo Resende (2011), "[...] trata-se de uma cena completamente inusitada, incomum e irreal", difícil de se imaginar em um grande centro urbano. Para ele, o trabalho dá sentido a uma forma banal e mais humana de relacionamento entre as pessoas e pode funcionar como uma crítica ao estilo de vida contemporâneo, no qual as relações são mediadas pelas novas mídias digitais. A obra traz também uma crítica à condição degradada das grandes cidades e à ausência de lugares de encontro.

De acordo com a artista, a ideia para a produção da obra surgiu durante as inúmeras vezes que passou pelo local, que fica próximo à sua casa. Foi neste percurso que surgiu o desejo de realizar um trabalho que pensasse a cidade. O sentido de ocupação para a artista foi o mais importante, a ideia de que se a população ocupa determinada área, ela deixa de ser ignorada.

O vídeo *Do Deleite: Almoço na Relva*, com onze minutos, se inicia mostrando a artista e seus convidados arrumando o local escolhido para o piquenique. Em *close up*, vemos a toalha ser estendida sobre a grama. Além da artista, outras quatro pessoas participam da *performance*. Passados alguns minutos, confirmamos que não há áudio no vídeo, e que as imagens correm em *slow motion*. Uma cesta com carambolas, uvas e maçãs verdes é colocada em cima da toalha, também verde. Um espumante é retirado da cesta e aberto pela artista, que serve a todos.

Em *close up*, todos erguem suas taças e brindam em meio a sorrisos e conversas. A partir desse momento, a câmera, até então, fechada na ação, vai abrindo sua lente e nos possibilitando ver o entorno. Vemos, daí em diante, ao fundo, bem próximo do piquenique que segue sem interrupção, automóveis passando na avenida. Logo, em seguida, vemos o canal. Os amigos conversam à vontade, alegres, descalços. Comem as frutas enquanto outra garrafa de espumante é aberta. A conversa segue, e em um corte, é enquadrada de forma que o espectador passa a contemplá-la mais ao longe, do ponto de vista de quem está do outro lado da avenida. Em novo corte de cena, a artista é vista em pé, recolhendo e dobrando a toalha que estava no chão. Todos seguem juntos pela calçada e atravessam a avenida. A artista caminha segurando a cesta em uma das mãos. Já do outro lado da avenida, abraça um dos amigos que se despede e o vídeo encerra.

Em *Do deleite: almoço na relva* consideramos que há as seguintes operações artísticas: a concepção do projeto; a identificação de pessoas que aceitassem participar da performance; a produção, ou seja, a compra e/ou reunião das frutas, das

bebidas e de outros objetos utilizados em cena; o piquenique em si; a filmagem e a produção das fotografias e a edição do vídeo e das fotos.

Com base no *Guia Prático para o Détournement* (1956), consideramos que a “prática” de um piquenique, transferida de um lugar usual para um não usual, pode ser identificada como o “original desviado”, conforme aponta Debord e Wolman (1956). Comumente realizado em parques e jardins, na obra de Beth, o piquenique acontece entre as margens de um canal poluído e malcheiroso e uma avenida com fluxo intenso de veículos.

Em relação ao tipo, segundo o guia, podemos considerar o alinhamento de *Do deleite: almoço na relva* ao que, Debord e Wolman (1956), chamaram de “desvio menor”, por se tratar do desvio de um elemento que não tem importância própria: a prática de um piquenique. O desvio de contexto subverte, neste caso, o sentido ordinário de um piquenique, que ganha importância pela sua inserção em um local inusitado, o que promove estranhamento no espectador e dá sentido à obra.

Quanto às normas de uso do *Détournement*, consideramos que a obra se alinha à segunda e quarta leis. A segunda lei diz que:

As distorções introduzidas nos elementos desviados devem ser as mais simples possíveis, já que o impacto de um desvio é diretamente proporcional à memória consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos (DEBORD; WOLMAN, 1956).

Na obra, a prática do piquenique, apesar de deslocada de contexto, não foi alterada. Vemos pessoas reunidas comendo e bebendo embaixo de uma árvore frondosa, sobre uma toalha estendida na grama. O trecho da margem escolhido pela artista, remete a um jardim. Dessa forma, tem-se uma “lembrança consciente” (DEBORD; WOLMAN, 1956) de um piquenique. O impacto da obra se dá devido à quebra de expectativas em relação a ocupação da margem, normalmente em desuso ou em uso por vendedores ambulantes, mas não comumente usada como espaço de encontros e lazer.

A quarta lei do Guia diz que “o desvio pela simples inversão é sempre o mais direto e menos efetivo (DEBORD; WOLMAN, 1956). Em *Do deleite: almoço na relva*, houve uma inversão do local, não da prática de piquenique em si, que como já dito, não foi alterada, apenas deslocada de lugar. O piquenique proposto por Beth ocorreu como se estivesse acontecendo em um jardim. Não deixou de ser reconhecível. O que talvez não tenha sido fácil de compreender seja a suposta crítica da artista à falta de

espaços de lazer da cidade ou ao estilo de vida contemporâneo.

Analisando a obra com base na teoria de Rancière (2012), consideramos que *Do deleite: almoço na relva* se enquadra não só em um, mas nos três regimes artísticos definidos pelo autor. Por atuar diretamente na realidade e não separar a cena da performance artística da vida cotidiana, a obra pode ser enquadrada no regime de imediatez ética.

Quando a artista parece querer promover uma discussão sobre a falta de espaços de lazer da cidade e as formas de relacionamentos das sociedades contemporâneas, conforme aponta Rezende (2011), a obra pode ser enquadrada no regime de mediação representativa, porque busca produzir efeitos pela sua representação e se baseia no consenso, ou seja, no acordo entre os sentidos (RANCIÈRE, 2012). Tal consenso prevê que a crítica da artista é compartilhada pelos espectadores que a identificam e a consideram relevante. Cabe destacar que, segundo Beth, durante a performance, embora nenhum espectador tenha se juntado ao grupo, alguns que passaram dentro dos veículos buscaram interagir através de gritos e comentários afirmativos a respeito do que observavam. Tal comportamento pode ser interpretado como uma adesão à suposta crítica da artista, embora não garanta sua total compreensão.

Vale destacar também que, mesmo considerando que a obra participe do regime representativo, os vídeos e as fotografias que compõem o trabalho não são apenas registros monumentalizados da performance produzida pela artista, conforme aponta crítica de Rancière (2012). Para Beth, ambos, vídeo e fotos, foram pensados como obras independentes, e são considerados pela artista como videoarte e foto obra. Ambos são resultados de um processo de planejamento e edição que ocorreu antes e depois da realização da performance. A edição do vídeo e das fotos, assim como a escolha dos objetos utilizados na ação foram marcados pelo rigor formal e a preocupação estética da artista, que planejou toda a cena.

Segundo Lima (2011), pode-se verificar uma preocupação da artista com a composição da obra e seus elementos formais, como cor, luz e enquadramento. Para autora, além do cuidado com o ambiente e a situação criada, observa-se também o cuidado com a escolha das cores dos objetos e das frutas. No vídeo, de acordo com Beth, a edição teve um papel fundamental, tanto na escolha da reprodução da imagem em *slow motion*, como a opção em retirar o áudio, foram pensadas com o objetivo de apresentar um tempo deslocado, em vez do real. Esse seria um dos motivos pelos

quais o vídeo não poderia ser considerado apenas um registro de uma performance, afirma a artista, e sim um videoarte.

Neste sentido, então, pode-se considerar que além da performance em si, a artista também buscou, propositalmente, enfatizar nas fotografias e principalmente no vídeo, algum sentido estético para ser experienciado pelos espectadores no momento em que estes estivessem contemplando a obra em um espaço tradicional de exibição. Nota-se aqui uma preocupação da artista em proporcionar uma experiência estética ao espectador, em um contexto separado do local onde a ação propriamente aconteceu.

E é exatamente quando é apresentada nesse contexto, em um espaço tradicional de exibição, como obra de arte, separada da vida cotidiana, que *Do deleite: almoço na relva* alinha-se ao regime estético definido por Rancière (2012). Segundo o autor, somente a exibição em museus e galerias garantem a eficácia estética de um trabalho artístico. Em tal regime, a distância e a neutralização proporcionadas pelos espaços tradicionais de exibição é que garantiria sua eficácia. Tal eficácia estética, estaria ligada à contemplação da beleza e do ocultamento dos fundamentos sociais da produção artística e de sua recepção.

Em *Do deleite: almoço na relva*, a ênfase dada ao regime estético parece ter sido maior que àquela dada aos regimes representativo e ético. A performance produzida pela artista parece ser parte da obra, mas não o seu fim. Os vídeos e as fotos, produzidos para serem exibidos em mostras e exposições, são tão ou mais importantes que a performance. Também não foram pensados apenas como registros, o que indica o desejo da artista de que a obra opere em nível estético e não somente em nível representativo ou ético.

Vale destacar que esse desejo da artista em produzir obras de arte para serem exibidas em espaços tradicionais faz *Do deleite: almoço na relva* se alinhar ao conceito de pós-produção proposto por Borriaud (2009). Com base na teoria do autor, podemos considerar que a artista se utiliza de uma forma historicizada, no caso, a "forma-performance", não para questionar os limites da arte, mas para criá-la.

Embora a teoria de Rancière (2012) ajude a fazer uma leitura crítica da obra, pareceu limitada para análise do respectivo trabalho, se considerarmos que o enquadramento aos regimes de imediatez ética e mediação representativa se contrapõem ao do regime estético, como defende o autor. Poderíamos considerar, por exemplo, que a obra seria pouco potente ou mesmo que o enquadramento nos três

regimes anularia sua eficácia, o que não ocorre. A potência da obra de Beth parece residir exatamente no fato de ela se alinhar aos três regimes propostos pelo autor, e não apenas ao regime estético.

Por fim, vale sublinhar que *Do deleite: almoço na relva* não nos pareceu se alinhar à arte feminista nos termos propostos por Rago (2015). Não identificamos nenhuma crítica explícita à opressão de gênero na obra de Beth. Assim como também não encontramos nenhum texto crítico que utilize de tal perspectiva para análise desse seu trabalho. O comentário presente em sua obra, conforme já dito acima, é dirigido ao uso dos espaços públicos da cidade e não se propõe a fazer nenhuma denúncia explícita à opressão de gênero.

A esse respeito, Beth afirma que não há indícios claros do feminismo em *Do deleite: almoço na relva*, embora acredite que se destaque na obra o protagonismo feminino. Segundo a artista talvez essa questão se mostre mais evidente em seu outro trabalho, *Ele disse sim para Elisa* (2002-2008). Para Beth, *Ele disse sim para Elisa* é um manifesto à liberdade de seu corpo e de suas emoções, que se relevam por meio da iniciativa de acolher um homem desconhecido dentro de sua casa. Contudo, embora considere o debate feminista muito importante, “sobretudo nesses tempos sombrios que estamos vivendo, de um retrocesso tremendo”, a artista não julga necessário o uso da classificação feminista em obras de arte. Para Beth, esses rótulos tendem a ser postos pelas instituições e curadorias, mas não dizem sobre o verdadeiro potencial subversivo das obras. De acordo com a artista, “existem trabalhos muito feministas que não estão necessariamente enquadrados nesse rótulo, mas incomodam e contribuem para o debate da mesma forma. Espero que os meus, um dia, sejam vistos assim também”.

Beth se afirma feminista, porém não levanta bandeiras panfletárias. Acredita que seu feminismo se manifesta diariamente, em sua vida cotidiana, e é dessa forma que acaba se apresentando em suas obras também.³

5.2.2 Vadia (2016)

Como ela mesma se define, "artista de trânsito livre", Irma Brown atua como atriz e performer. Formada em arte cênicas, também utiliza a fotografia e o vídeo como

³ Informações colhidas pela pesquisadora em entrevista concedida por Beth da Matta no dia 4 de setembro de 2017.

suporte para o seu trabalho. Produz colagens, gravuras e serigrafias. Fundou e coordena, desde 2009, o coletivo Maumau, espaço e galeria de arte independente, onde ela mora e trabalha (IRMA BROWN, 2017).

A arte é meu sentimento concreto. Minha política. A forma pela qual me comunico e me posiciono no mundo. São questões humanas que me levam a criar. Todas essas diretrizes confluem para uma arte aberta e transformadora. A arte de viver arte. Eternamente incompleta. E por vezes, rasurada (IRMA BROWN, 2017).

Irma nos conta⁴ que começou a desenvolver trabalhos em arte por volta da segunda metade da década de 1990, através da convivência com outros artistas, inicialmente na Menor Casa de Olinda, espaço de produção e eventos artísticos mantido pelo artista Fernando Perez. Posteriormente através da convivência com o grupo de artistas do coletivo Molusco Lama, também sediado em Olinda. Por fim, a artista cita o Submarino Ateliê Coletivo, espaço localizado no bairro de Santo Amaro em Recife, que existiu entre os anos 2000 a 2004 e abrigou diversas exposições e projetos experimentais, no qual participaram artistas como Isabela Stampanoni, Juliana Notari, Juliana Calheiros, Renata Faceenda, Dani Brilhante, Maurício Castro, entre outros. Segundo Irma, o Submarino foi sua maior influência:

Foi o primeiro lugar que vi que tratava a arte da forma como eu enxergo. Uma arte que tá aqui presente com a gente. Ela não tá distante, aquela coisa inalcançável da galeria, aquela frieza que tem na galeria, aquela elitização. Era uma coisa completamente libertária pra mim, um ambiente que a gente ia pra se divertir. A gente ia pra beber, a gente ia ouvir música, a gente ia conversar, dançar e tava ali aquele ambiente permeado por arte [...].

Transitando por diversas linguagens, Irma Brown parece não querer se especializar em nenhuma delas. Segundo ela seu trabalho na Maumau veio para suprir essa sua dispersão enquanto artista.

Eu sempre tive problema nisso de me enquadrar [...] meu trabalho como artista é completamente diluído. Eu não sou escultora, não sou gravurista, enfim [...] também faço performance [...] como atriz eu sou artista plástica, como artista plástica eu sou atriz ou sou vagabunda, ou sei lá o que [...] então tem essa dificuldade mesmo porque eu transito.

Os estudos do corpo e do feminino predominam em seus trabalhos. Apesar de ter interesse em trabalhos manuais, os trabalhos desenvolvidos com o corpo sempre

⁴ Informações colhidas em entrevista concedida por Irma Brown à pesquisadora no dia 8 de novembro de 2017.

se mostraram presentes (informação verbal).

Sempre me interessei por essas coisas manuais, mas a coisa do corpo falou mais alto, eu dançava, fazia dança contemporânea, tinha uma coisa já do feminino presente.

Seu trabalho, *Vadia* (2016) é um dos vídeos que integram o projeto artístico *Vaga* (2016). Desenvolvido em colaboração com o designer Moacyr Campelo para o projeto cultural *O Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos*,⁵ *Vaga* (2016) é composto de fotografias, intervenção urbana, performance e quatro vídeos que registram derivas pela cidade do Recife (DINIZ; HEITOR, 2016).

Com duração de 2"27", o vídeo *Vadia* (Figuras 53, 54, 55, 56), apresenta o registro da performance realizada por Irma Brown, no dia 30/05/15, na cidade do Recife. A performance consistiu na entrada da artista com seios à mostra, numa igreja, no momento em que está ocorrendo uma missa.

No início do vídeo, em *close up*, a palavra *vadia* é escrita, com batom vermelho, nas costas nuas da artista por uma outra mulher, em meio à Marcha das Vadias. Essa é uma manifestação local de um movimento de escopo internacional⁶. Pode-se ouvir, enquanto a palavra "vadia" é escrita nas costas da artista, a frase "Quando eu acordei, eram trinta e três homens em cima de mim", entoada por outras mulheres que não aparecem no vídeo. Tal frase representa parte de depoimento de jovem carioca que sofrera estupro, episódio que foi conhecido nacionalmente por meio de diversos canais de comunicação e discussões nas redes sociais.

Seguindo em direção à Igreja Matriz da Boa Vista, região central do Recife, Irma Brown se posiciona à frente da sua porta de entrada. Pode ser visto, já neste momento, que no interior do templo se realizava uma cerimônia católica. Parada e de braços abertos, a artista fita a câmera por poucos segundos e, dando as costas a quem registra essa imagem, adentra solenemente a igreja em meio a missa que se

⁵ O projeto *O Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos* convidou artistas a criarem trabalhos inéditos inspirados nos resultados de sua pesquisa que digitalizou aproximadamente 400 fichas de "artistas" produzidas pela Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco (DOPS/PE), entre os anos de 1934 e 1954. Além do fichário, também foram pesquisados os locais e eventos citados nas fichas. Textos de pesquisadores com reflexões acerca do contexto e dos motivos pelos quais o fichário foi criado, também foram produzidos. Todo acervo está disponível em uma plataforma digital, criada especificamente para divulgação da pesquisa. As obras artísticas produzidas com o apoio do projeto, incluindo a obra aqui analisada, também encontra-se disponível em plataforma digital cujo endereço eletrônico é <http://obscurofichario.com.br/>.

⁶ A Marcha das Vadias teve sua origem no Canadá e protesta contra a crença de que as mulheres que são vítimas de estupro teriam provocado a violência por seu comportamento de "vadia", o que inclui a forma de se vestir (MARCHA DAS VADIAS CWB, 2017).

desenvolve. Ao fundo, o padre que a essa altura já poderia ter percebido a presença da artista, prossegue a liturgia sem interrupção.

Irma, ainda de braços abertos e seios à mostra, se aproxima do altar onde ele se encontra. Já parada próxima ao padre e à vista de todos os fiéis que ali se encontravam sentados, a artista é abordada por outra mulher que a abraça de forma que os seus seios não ficam mais à mostra. Durante alguns segundos, tal mulher e artista desenvolvem diálogo abraçadas. Não se pode ouvir, no vídeo, o teor das falas. Rapidamente, a mulher que abraçara Irma, a conduz, sem se desvencilhar do abraço e, portanto, cobrindo seus seios, até a porta de entrada da igreja. Já de volta à entrada da matriz, ambas finalizam suas falas. A essa altura, a artista volta à rua e se reintegra ao cortejo de algumas manifestantes da Marcha das Vadias que a aguardavam. Em um giro de 360 graus de câmera, pode-se ver alguns homens que observam a movimentação. Ouve-se um deles exclamar "... Se garantiu! Se garantiu!", até o momento em que a câmera já está de volta à Irma junto às outras "vadias", que a esperavam em frente à igreja. Elas seguem seu caminho e o vídeo é encerrado.

Figura 53 - Vadia, 2016, Irma Brown.



Fonte: vimeo.com

Figura 54 - Vadia, 2016, Irma Brown.



Fonte: vimeo.com

Figura 55 - Vadia, 2016, Irma Brown.



Fonte: vimeo.com

Figura 56 - Vadia, 2016, Irma Brown.



Fonte: vimeo.com

Segundo Irma, a performance não foi planejada. A ideia de adentrar à missa surgiu no momento em que ela, caminhando, passou pela Igreja e percebeu que a mesma estava acontecendo. Ela tinha acabado de sair da Marcha das Vadias e junto com alguns amigos planejava ir caminhado, de *top less*, até o Lesbian bar, localizado no centro da cidade. A vontade de continuar de *top less*, mesmo após o final da Marcha, surgiu quando a artista percebeu o medo que tomou conta das manifestantes quando chegaram a Praça do Diário, local onde a marcha, então, deveria ser encerrada:

Quando a Marcha chegou na Praça do Diário eu vi um medo, todo mundo assim, acabou a Marcha e já se vestindo. Durante a Marcha também tinham algumas meninas de *top less* e elas todas ficavam se protegendo porque realmente a gente vive numa sociedade super machista, ainda mais aqui no nordeste. Só que isso me incomodou muito, da gente fazer um desfile, digamos assim, na Conde da Boa Vista e chegar na Praça do Diário todo mundo se render a esse medo. E aí eu continuei de *top less*, eu disse, eu não vou botar a camisa não.

Ao ver a missa, a artista foi tomada por um impulso em entrar na igreja, não foi nada racional. Segundo ela:

é uma coisa muito mágica, a coisa de tá em cena, tipo é um fluxo de energia que tá correndo ali assim e que não passa pelo racional, é uma coisa muito selvagem, muito bicho sabe? De mijar naquele território, ocupar aquele espaço e dizer ó tô aqui, né assim não. A gente não aguenta mais isso não.

Para Clarissa Diniz (2016), curadora do *Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos*,

Ao dispor abertamente seu corpo à cidade, Irma Brown torna possível que por meio daquilo que manifesta, vislumbramos o desenrolar de uma história política que é tecida a partir de micronarrativas. Sua poética ordinária consiste no caráter indissociável entre o público e o privado, entre o intervir e o estar no mundo. Nesse sentido as urgências feministas, por exemplo, passam pelo seu corpo que, saído da Marcha das Vadias, permanece nu ao adentrar uma igreja, numa atitude tão iconoclasta quanto aberta ao inesperado dos encontros (DINIZ; HEITOR, 2016, p.18).

Vale destacar que segundo Rago (INSTITUTO CPFL, 2015), *Vaga* (2016) pode ser enquadrada no que a autora denomina como arte feminista. Para tal autora, a arte feminista é essencialmente crítica e denuncia a opressão e a violência sexual sofrida pelas mulheres. Ao apresentar a Marcha das Vadias, a artista se alia às causas defendidas por tal movimento declaradamente feminista. Nesse sentido, poderíamos dizer que a obra faz uma denúncia à naturalização da violência sexual sofrida por mulheres cujo comportamento não se enquadram no conceito "recatada e do lar". Assim como uma crítica às instituições que contribuem para construção e perpetuação de tal preconceito.

Vadia (2016) pode ser visto na internet, no *Vimeo*, site de compartilhamento de vídeos, no canal da artista, e também no site do projeto *Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos*. Em novembro de 2017, o vídeo participou da Mostra *Por que somos e não somos tropicalistas* no espaço *Human Resources*, em Los Angeles, Estados Unidos.

Consideramos ser possível identificar em *Vadia* (2016), as seguintes operações artísticas: a idealização e escrita do projeto para concorrer ao edital do *Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos*; a participação na Marcha das Vadias; a performance em si; a edição do vídeo e a divulgação do trabalho na internet.

Com base no *Guia Prático para o Détournement* (1956), consideramos que a "Marcha das Vadias", foi deslocada de um local público, no caso a rua, para um local privado, no caso, a igreja, e pode ser identificada como o "original desviado" (DEBORD; WOLMAN, 1956). Destinada a acontecer na rua, na obra de Irma, a Marcha das Vadias, representada pela artista, passa a ocorrer dentro de um espaço considerado sagrado.

Quanto ao tipo, segundo o guia, consideramos que o desvio da Marcha das Vadias pode ser classificado como um "desvio menor" pois trata-se de um elemento sem significado próprio, que ganha outro sentido a partir da mudança de contexto

(DEBORD; WOLMAN, 1956). O desvio de contexto subverte o sentido ordinário da Marcha, que ganha importância pela sua inserção em um local pouco provável, o que promove estranhamento no espectador e dá sentido ao trabalho. Nesse caso, gostaríamos de destacar também um efeito secundário produzido pela obra, a dessacralização tanto da missa, quanto da igreja. Evento e local onde comumente servem à prática e difusão da religião católica, na obra de Irma, transformam-se em evento e local para protesto.

Quanto às leis do desvio, consideramos que a obra se alinha à segunda e à quarta leis. A segunda lei, refere-se à simplicidade com que o desvio deve ser feito, de modo que o elemento desviado não deixe de ser reconhecido (DEBORD; WOLMAN, 1956). Na obra, a Marcha é representada pela figura da vadia que pode ser facilmente reconhecida, representada por uma mulher seminua. Pode também ser identificada facilmente pela palavra vadia que está escrita com destaque em local bastante visível, na própria pele da artista, em suas costas.

A quarta lei do “Guia”, diz que “o desvio pela simples inversão é sempre o mais direto e menos efetivo (DEBORD; WOLMAN, 1956). Na obra de Irma consideramos que houve apenas uma inversão em relação ao local da Marcha, de um espaço público para um privado, conforme já foi dito. Consideramos que a proposta da Marcha das Vadias em si, não foi alterada drasticamente. Embora tenha entrado sozinha na igreja, a artista entrou caminhando e vestida tal e qual se encontrava na Marcha, minutos antes. As outras vadias a esperavam em frente à igreja e poderiam ser vista facilmente.

Analisando, de acordo com a teoria do Rancière (2012), consideramos que a obra se enquadra nos três regimes definidos pelo autor.

Ao entrar na missa, a artista modifica diretamente a realidade, não há separação entre a cena da performance artística e da vida coletiva. Arte e vida cotidiana estão misturadas, fazendo dessa forma com que a obra se alinha ao regime da imediatez ética (RANCIÈRE, 2012).

Ao mesmo tempo que se alinha ao regime ético, a obra também parece se alinhar ao regime estético, quando é exibida em espaços tradicionais e passa a operar a nível estético. Ao assistir o vídeo da performance, os espectadores não podem mais interferir diretamente na construção da obra, resta apenas contemplá-la. O status contemplativo garante para obra, a eficácia de uma distância e de uma neutralização, a partir da " suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da

arte e a produção de um efeito determinado sobre o espectador (RANCIÈRE, 2012).

Tal enquadramento no regime estético, esbarra no regime da mediação representativa (RANCIÈRE, 2012), o qual também consideramos se encaixar a obra, na medida que, a mesma, parece querer fazer uma denúncia contra a violência sexual sofrida pelas mulheres. O regime representativo, segundo Rancière (2012), ao contrário do regime estético, citado acima, não busca produzir a suspensão, mas a antecipação dos efeitos a partir das representações e pressupõe sua eficácia a "uma relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe (RANCIÈRE, 2012, p. 53). Ao se propor a denunciar a violência de gênero, conforme teoria de Rago (INSTITUTO CPFL, 2015), a obra parece querer produzir efeitos esperados no espectador, baseados no consenso, no caso, uma oposição à figura da vadia. O que de fato ocorre, mesmo que de forma não agressiva, como talvez fosse o esperado, no momento em que a artista é conduzida para fora da igreja por uma outra mulher.

A artista parece concordar com tal denúncia, em entrevista concedida à pesquisadora, quando faz críticas à igreja que, segundo ela, reprime e manipula seus fiéis. A atitude da expectadora que a retira da missa em meio a um suposto abraço, representa para a artista o retrato dessa repressão:

Ela me deu esse abraço, só que na verdade não era um abraço, era uma chave me imobilizando, não chegou a me machucar, mas ela me impediu. Pra mim foi bem o retrato da igreja católica, você olha assim e diz é um abraço, mas não é um abraço. Tô impedindo você de ser você, sabe? A igreja te acolhe até aqui, depois daqui não.

Embora a artista não tenha planejado a performance com o fim de fazer denúncia ou crítica, acha interessante que o trabalho gere polêmicas e debates. Em seu perfil virtual, no site *Vimeo*, espaço online, onde o vídeo está disponível, ela deixa claro seu posicionamento crítico em relação às regras sociais impostas pelas religiões.

Apenas uma mulher! Só estou sendo livre... A ação aqui não se destina contra a religião católica e nenhuma outra. Cada um que creia no que queira! Mas questiono aqui a imposição de regras e comportamentos sociais há tempos ditados pelas igrejas. Em pleno ano 2016, ainda brigamos pela separação entre Estado e Religião. Bendito seja Joaquim Nabuco! Desejo um país de fato laico. Quero a legalização do aborto e nossa liberdade sexual. As igrejas no Brasil se tornaram um âmbito livre para burlar e manipular a população com patrocínio irrestrito do Estado. Donos também de meios de comunicação, as igrejas continuam a ser inimigos da nossa liberdade. Além disso, há o conflito entre religiões,

onde a liberdade de credo se coloca em risco por imposições de igrejas mais poderosas, como a evangélica por exemplo.

Em *Vadia* (2016), consideramos que a ênfase dada aos regimes representativo e ético foi maior que àquela dada ao regime estético. O fato de a performance não ter sido planejada e tenha ocorrido em meio à vida cotidiana da artista demonstra o quanto arte e vida se misturam no trabalho de Irma e a predominância da obra ao regime de imediatez ética. Por outro lado, o posicionamento crítico declarado da artista aponta para uma forte ênfase ao regime representativo. A própria artista, ao participar da Marcha das Vadias, deixa claro sua posição política. O vídeo não deixa dúvidas sobre suas críticas, embora a artista afirme que a performance não tenha sido planejada, a princípio, com esse fim.

Neste sentido, mesmo sabendo que *Vadia* não tenha sido planejada com o objetivo de virar obra de arte, consideramos que o trabalho se alinhe à proposta de pós-produção de Borriaud (2009) porque foi o que acabou acontecendo. O trabalho foi e está sendo exposto como obra. De acordo com a teoria de Borriaud (2009, p. 14), podemos considerar que a artista desviou, ou como prefere o autor, “usou” a “forma-performance” que, utilizada a partir dos anos 1960 com o objetivo criticar os próprios limites da arte, passa, então, a ser empregada com objetivo de produzir obra.

À luz da teoria do Rancière (2012), *Vadia* poderia ser considerada pouco eficaz, pois estaria enquadrada nos três regimes definidos pelo autor e não apenas em um deles. Segundo Rancière (2012) o fato de a obra estar alinhada aos regimes representativo e éticos, definidos por ele como pedagógicos e, por isso, pouco eficazes, anularia sua eficácia dentro do regime estético. Não é isso que ocorre, pois consideramos a obra potente por participar dos três regimes do autor, e não apenas em um deles.

Em relação ao alinhamento da obra a “arte feminista”, gostaríamos de trazer algumas considerações da própria artista. Segundo Irma, há indício de feminismo em seus trabalhos sim. Esse feminismo se manifesta de forma natural e pode aparecer em sua obra tanto de forma explícita como de forma sutil e poética:

Não é uma coisa que busco e diga: “hoje vou fazer uma arte feminista”. Mas talvez o feminismo esteja diluído no que produzo...naturalmente se manifesta em meu trabalho. São questões que me movem na busca de relações equitativas na sociedade em que vivemos. Tenho dificuldade em analisar e classificar meu próprio trabalho... acho que o feminismo nele pode aparecer tanto de forma explícita como de uma maneira mais sutil e poética, quando escrevo, numa performance ou num vídeo.

Segundo a artista a classificação “arte feminista”, deve ser usada com cautela, numa perspectiva inclusiva e não restritiva.

A classificação “Arte Feminista”, assim como qualquer outra classificação da arte, como “arte indígena” “arte negra” etc. São importantes na tentativa de dar uma maior compreensão sobre o universo dessa produção. Para que a gente consiga entender, ampliar conhecimento e criar campos troca. Ocupar espaços que nos são negados. Mas acho que devemos ter o cuidado de que esta classificação sirva para expandir e não para delimitar. Ou seja, arte é arte! Seja qual for sua origem, motivação ou linguagem.

Contudo, Irma também destaca a importância e necessidade de tal classificação, como mecanismo de enfrentamento a opressão de gênero sofrida pelas mulheres:

Como as mulheres ainda ocupam um lugar menor no campo da arte em relação os homens, essa classificação se faz necessária. Como uma ferramenta de combate a desigualdade. Assim como outros grupos minoritários, precisamos ter voz, criar estratégias, redes de apoio e visibilidade para “escapar” de rótulos impostos, dessa falsa “inferioridade” em que o machismo nos joga diariamente.

De acordo com Irma, o movimento feminista influencia seu trabalho e está presente em todas as áreas de sua vida. A artista se afirma como feminista e acredita que o feminismo se faz cada vez mais necessário para o mundo, não só para as mulheres:

Sim, me considero feminista. Não faço parte de nenhum grupo feminista. Mas vejo o feminismo presente na minha existência, na minha personalidade. Nas minhas relações. Sejam elas profissionais, pessoais ou políticas. Todo movimento feminista influencia o meu trabalho. Todo aquele que tenho conhecimento. A história do feminismo me influencia, os movimentos de agora me influenciam. Alias, estou constantemente sob esta e muitas outras influências. E sinto no mundo uma vibração cada vez mais feminista, como uma necessidade do mundo, não só das mulheres.

5.2.3 Peluquería Carangi (2013)

Marie Carangi⁷ trabalha com performance e som que se desdobram em imagens, objetos e vídeos. Seu trabalho com performance começou em 2008, na

⁷ Informações colhidas pela pesquisadora em entrevista concedida por Marie Carangi no dia 13 de novembro de 2017.

Saltos Ornamentais, banda que mantinha com um amigo, e com a qual fez show em Recife entre 2008 e 2009.

Ao entrar no curso de arquitetura em 2008, a artista desenvolveu alguns trabalhos em gravura, no Ateliê da Oficina Guaianases – UFPE, mas o trabalho com o corpo sempre predominou:

Meu trabalho sempre vem da performance e se desdobra em outros gestos com outras finalizações, outros objetos, mas eu sempre parto de um gesto ou de uma proposta do corpo ou pelo corpo ou para o corpo.

A performance-serviço *Peluquería Carangi*, surgiu em 2012 no Lesbian Bar, espaço do artista Fernando Peres, no Recife, onde a artista construía ambientes para receber, semanalmente, o público e oferecer o serviço de corte de cabelo. A ideia de oferecer o serviço no Lesbian Bar foi, a princípio, motivada por experiências prévias da artista, que costumava "esculpir" os cabelos dos amigos (FERREIRA, 2013).

Eu vinha cortando cabelos em espaços aleatórios, levando tesouras na minha bolsa, na noite, quando surgia a oportunidade acontecia o corte, mas lá no Lesbian bar eu conseguir trabalhar isso [...] era um ambiente recriado em cada festa e foi uma coisa que eu encarei como um compromisso se sempre fazer ali, que era um grande laboratório [...].

Durante as ações ocorridas no bar, novas ideias para a construção de situações de corte de cabelo surgiram e foram experimentadas. Segundo a artista, começou a surgir uma demanda por cortes que pudessem acontecer fora do bar. O ambiente urbano foi explorado, inicialmente, a partir dos "cortes com passeio" (FERREIRA, 2013), no qual o encontro com o "cliente-participante" (FERREIRA, 2013) acontece em um lugar público combinado previamente. A praça de Casa Forte, no Recife, foi de início o local escolhido para esses cortes. Posteriormente, por meio de suas perambulações de bicicleta pela cidade, novos lugares foram sendo descobertos e colecionados pela artista (FERREIRA, 2013).

As vezes as pessoas estavam na festa, mas não queriam cortar o cabelo lá. Então eu comecei a pensar em que tipo de outra situação eu poderia criar para cortar o cabelo dessas pessoas que tivesse a ver com aquela energia que rolava na instalação que eu criava no bar. Que tinha a ver com a música, tinha a ver com o clima que favorecia que tudo acontecesse. Então eu comecei a reparar, a pensar nessa possibilidade dos espaços públicos e aí eu comecei a convidar as pessoas para ir a praça de Casa Forte, comecei também a levar sempre um som portátil para criar uma ambiência sonora. Só que eu estava andando muito de bicicleta pela cidade e então eu comecei a procurar outros lugares, comecei a ficar mais atenta, a ficar observando mais o centro da cidade, buscando lugares que seriam legais [...], lugares que

eu pudesse convidar as pessoas a estarem comigo. Marcar esse encontro do corte. Onde é que poderia acontecer esse salão? Como é que poderia acontecer e depois sumir?

Desde então, o projeto vem acontecendo como situação itinerante em espaços públicos de cidades brasileiras e estrangeiras. Além de Recife, já passou pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Cannes, Paris, Amsterdã e Berlim. Para a artista, a realização do corte em locais públicos provoca a queda de barreiras de privacidade e dessa forma tenciona paradigmas relacionados ao uso dos espaços da cidade:

As experiências com cortes de cabelo aproximam o contato com o outro, e realizados publicamente nos espaços da cidade, como lazer, incitam a vivência da alteridade urbana. A experiência de utilizar espaços públicos transformando-os temporariamente em ambiente de cortes de cabelo vem como convite provocativo, onde a possibilidade de cruzar barreiras da privacidade tenciona paradigmas da relação do indivíduo com o espaço da cidade (FERREIRA, 2013, p.5).

Segundo Marie, *Peluquería Carangi* propõe uma reflexão sobre a forma problemática com que as cidades são construídas. Existem barreiras sociais que impedem que os espaços públicos sejam experienciados adequadamente. Nesse sentido, a proposta do trabalho é transpor essas barreiras, apresentando uma nova maneira de experimentar a cidade, através do reconhecimento de espaços disponíveis que serão transformados pelo gesto da artista.

O trabalho sendo uma reflexão sobre o jeito que se usa a cidade e uma proposição de outras formas, é uma crítica nesse sentido. É uma crítica sobre a experiência de cidade, sobre o que se pode criar além das barreiras, o que se pode criar apesar das barreiras que a cidade oferece [...] o modo de construir a cidade é muito problemático, cria separação e aí a crítica vai nesse sentido, da proposição mesmo, não é ficar falando sobre o que é o que, mas é bem na prática, experimentar formas que não são tão facilitadas, a partir desses espaços da disponibilidade, reconhecer os espaços disponíveis e transformar eles pelo gesto.

De acordo com a artista “o entendimento do espaço como algo vivo e mutável se perde, [...] nas metodologias do projeto arquitetônico e do planejamento urbano” (FERREIRA, 2013, p.9), que tende a satisfazer suas próprias lógicas, por vezes, formatando usos incompatíveis.

O espaço público tem sido negligenciado de diversas maneiras, por um plano cada vez mais voltado para a introversão, baseado na lógica de mercado e da especulação imobiliária, que produz medo e segregação entre grande parte dos habitantes [...] A situação de colapso nas cidades trava os deslocamentos e produz o enclausuramento, fazendo cidadãos voltarem à fortaleza medieval, e ter a cidade como um

obstáculo entre a casa e o trabalho. Neste contexto, a liberdade é subjugada pela conveniência, e o lazer e as atividades cotidianas tendem a se desenvolver nos equipamentos enclausurados – shopping, condomínios fechados, supermercados - que concentram tudo num só lugar, tornando a cidade um agrupamento de núcleos isolados e automáticos (FERREIRA, 2013, p.9-10)

Peluquería Carangi se desdobra em vídeos e instalações e, em 2013, foi apresentado no XVIII Salão Nacional de Artes de Itajaí, em Santa Catarina. Nesse mesmo ano, participou da I Mostra ArtTrainee na galeria Bêcúbico, em Recife. Em 2014 participou da mostra Prêmio Situações Brasília, no Distrito Federal. (TRAVESSIAS 4, 2017).

Diante das inúmeras situações vivenciadas pelo projeto, para fins dessa pesquisa optamos por selecionar apenas uma situação, de maneira que pudéssemos realizar a análise aqui descrita. A ação que ocorreu na rua da Aurora (Figuras 57, 58, 59 e 60) foi a selecionada. Além de ser localizada em Recife, a rua da Aurora é considerada um "cartão postal" da cidade. Para realizar a análise, recorreremos às imagens e textos disponibilizados no site do projeto, no endereço eletrônico: cargocollective.com/pequeriacarangi.

Figura 57 - Peluqueria Carangi, 2013, Marie Carangi.



Fonte: cargocollective.com/pequeriacarangi.

Figura 58 - Peluqueria Carangi, 2013, Marie Carangi.



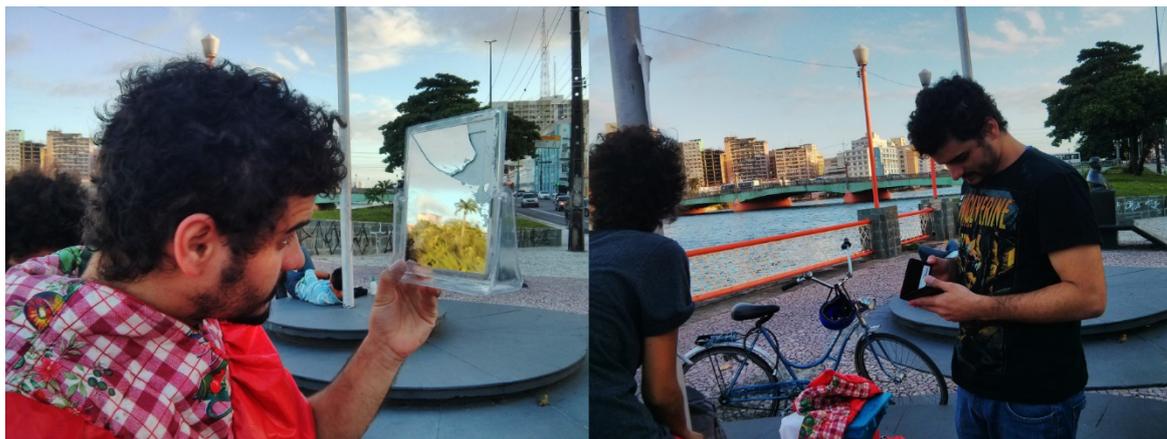
Fonte: cargocollective.com/peluqueriacarangi.

Figura 59 - Peluqueria Carangi, 2013, Marie Carangi.



Fonte: cargocollective.com/peluqueriacarangi.

Figura 60 - Peluqueria Carangi, 2013, Marie Carangi.



Fonte: cargocollective.com/peluqueriacarangi.

A ação consistiu em uma performance na qual a artista ofereceu o serviço de corte de cabelo em uma instalação previamente montada. A situação ocorreu na Rua da Aurora, especificamente, sobre um monumento cívico em frente à Assembleia Legislativa do Estado e à beira do Rio Capibaribe, e durou aproximadamente uma hora (FERREIRA, 2013).

Para definir o local onde a performance ocorreria, a artista percorreu a Rua da Aurora e seu entorno de bicicleta. Em uma primeira tentativa, montou o ambiente em um local que não se mostrou favorável, com grande fluxo de pessoas, ônibus e vento forte, que não permitia a montagem da instalação. O monumento cívico se mostrou perfeito para realização da ação, "com uma vista privilegiada do rio e dos edifícios, eram um recanto entre a agitação da rua e a calma do rio" (FERREIRA, 2013, p 39).

Quatro pessoas, além da artista, participaram da performance. Uma amiga de Marie, a tia da amiga e um casal de desconhecidos que passavam pelo local. Apenas duas delas tiveram seus cabelos cortados, um dos desconhecidos e a tia da amiga, cujo corte já havia sido combinado com a artista. O casal de desconhecidos se aproximou quando Marie ainda montava a instalação e, após combinarem o preço, um deles topou cortar os cabelos. A amiga e a tia chegaram durante o corte. Logo depois a tia da amiga teve seus cabelos cortados. O outro desconhecido fez os registros da ação. Segundo a artista, "todos estavam em casa. Era como reunir amigos numa varanda, só que todos tinham acabado de se conhecer e a varanda era na rua" (FERREIRA, 2013, p 39).

Vale destacar que, durante o corte, os participantes não se olharam no espelho, só puderam conhecer o resultado ao final. De acordo com a artista, o "cliente-

participante" (FERREIRA, 2013) precisa se entregar e acompanhar o processo por outros sentidos. Durante o corte, a atenção do participante " tende a se fixar na paisagem, ou na brincadeira do momento". De acordo com a artista

Os cortes de cabelo são exercícios de desconstrução. Deixe seu cabelo aqui, frase pronunciada pelos elementos do cenário *Peluquería Carangi*, é expressão de abertura e abandono da forma anterior. Nos cabelos, as propostas vêm sempre com um sentido de realçar naturalidades particulares que estão escondidas ou presas, deixar livre, como se a noção de além-ambiência aplicada ao espaço fosse estendida à escala do indivíduo, onde processos transformativos são induzidos por contato e experiência direta (FERREIRA, 2013, p.5).

Em *Peluquería Carangi* consideramos que há as seguintes operações artísticas: a marcação do corte passeio com a amiga e sua tia; a definição em que local da rua seria montado o ambiente; a montagem da instalação através da disposição dos elementos utilizados: bicicleta, banco azul, lona vermelha, placa e espelhos; o corte de cabelo em si e a desmontagem do ambiente e finalização da situação.

Com base no *Guia Prático para o Détournement* (1956), consideramos que o serviço de corte de cabelo é o "original desviado" (DEBORD; WOLMAN, 1956). O serviço ganha outro significado a partir de sua mudança de contexto, normalmente oferecido em um local privado, dentro de um salão de beleza, em *Peluquería Carangi* é oferecido em um local público. Esse deslocamento de contexto confere ao serviço oferecido por Marie o status de lazer, durante o qual o espectador pode desfrutar da paisagem e interagir com o entorno enquanto corta o cabelo.

Em relação ao tipo, consideramos que *Peluquería Carangi* se enquadra no que Debord e Wolman (1956) chamaram de "desvio menor", por desviar um elemento que não tem importância própria, no caso, o serviço de corte de cabelo. O que garante sentido à obra e promove estranhamento não é apenas o serviço em si, mas o local inusitado onde ele é oferecido. Vale pontuar que há uma dessacralização de um espaço monumental, quando a artista se instala na esplanada de um monumento cívico, destinado a hastear bandeiras, e realiza uma atividade banal. Esse pode ser considerado um efeito secundário produzido pela obra.

Quanto às leis de uso do *Détournement*, consideramos que *Peluquería Carangi* se alinha à segunda e a quarta lei do "Guia" de Debord e Wolman (1956). A segunda lei diz que

As distorções introduzidas nos elementos desviados devem ser as mais simples possíveis, já que o impacto de um desvio é diretamente proporcional à memória consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos (DEBORD; WOLMAN, 1956).

Podemos considerar que ao ver a instalação proposta pela artista, tem-se uma lembrança “semiconsciente” daquilo que concretamente representa um salão de beleza, no caso, cadeira, tesoura e espelho. O serviço de corte também pode ser identificado, através da leitura do cartaz, colado ao mastro que anuncia: deixe seu cabelo aqui. Contudo, não podemos dizer que o serviço de corte não foi alterado. Na obra da artista a experiência de corte do cabelo é transformada, não acontece como um serviço de corte comum. Vale lembrar, por exemplo, que a artista destaca que em sua performance, diferentemente do que normalmente acontece em um salão, o espectador não está autorizado a acompanhar o andamento do corte pelo espelho, somente podendo ver o resultado no final.

Peluquería Carangi tende a se alinhar à quarta lei do “Guia”, que diz que “o desvio pela simples inversão é sempre o mais direto e menos efetivo (DEBORD; WOLMAN, 1956), à medida que inverte o local onde comumente o serviço de corte é oferecido, no caso, de um espaço privado, para um local público. Contudo, apesar de consideramos que mesmo ambígua, ainda possa haver essa lembrança “semiconsciente” de um salão de beleza, consideramos que a crítica da artista ao modo problemático com que as cidades são construídas talvez não seja fácil de ser identificada.

Analisando *Peluquería Carangi*, de acordo com a teoria do Rancière (2012), julgamos que a obra de encaixa nos três regimes definidos pelo autor. Consideramos que *Peluquería Carangi* se enquadra no regime de Imediatez ética, pois arte e vida cotidiana estão misturadas nas situações criadas por Marie, e não há separação entre a cena da performance artística e da vida coletiva. A artista transforma diretamente a realidade e mobiliza o espectador a participação.

Embora constituída como uma situação efêmera, pode-se dizer também, que *Peluquería Carangi* se alinhou ao regime estético, definido por Rancière (2012), quando foi realizada e exposta como instalação na mostra Prêmios Situações Brasília (DF) em 2014. Em tal exposição, a instalação com os vestígios da performance que foi realizada para a mostra, dentro do espaço expositivo, permaneceu exposta. Enquanto instalação, exibida em espaço tradicional, a obra não mais convida o

espectador à ação, mas passa a operar dentro do campo simbólico e conceitual alinhando-se assim ao regime estético (RANCIÈRE, 2012).

A obra também se alinha ao regime representativo definido por Rancière (2012) na medida em que busca fazer uma crítica ao modo de funcionamento das cidades e a negligência com os espaços públicos propondo novas formas de utilizá-lo. Contudo, consideramos que não há na obra uma ênfase ao regime representativo, já que a artista não faz uma denúncia panfletária à problemática já citada. O trabalho parece enfatizar o regime ético, mais que o representativo ou estético, na medida que sua finalidade maior parece ser alterar comportamentos habituais diretamente na vida cotidiana.

Sobre a arte de cunho feminista, Marie, afirma que ela precisa existir. Esse tipo de produção, segundo a artista, é importante na medida em que ainda vivemos em uma sociedade machista. O que também se reflete no campo da arte, quando mulheres artistas são excluídas de sua história ou expostas apenas como musas. Contudo, Marie também acredita que rótulos e classificações, como “arte feminista”, são enquadramentos que podem limitar tanto a criação como o entendimento das obras.

Segundo a artista, em seus trabalhos, a perspectiva feminista aparece de forma explícita, quando propõe a reinvenção de papéis e comportamentos pré-estabelecidos, através, por exemplo, do corte de cabelo. De acordo a artista:

No meu trabalho isso acontece, tá ligado ao corpo a desopressão do corpo [...] e a imagem que tem a ver com a beleza, que passa pela construção social da aparência, do corte de cabelo, do jeito de se vestir, do comportamento. E acho que essa reinvenção dos papéis pela imagem e essa criação de outros lugares, outras formas do corpo feminino existir.

5.3 DISCUSSÕES

Nos três casos analisados, foi possível identificar o uso do desvio. Tal procedimento se mostrou como condição para realização das obras. A inserção dos “elementos desviados” (DEBORD; WOLMAN, 1956) em contextos inusitados foi determinante nos três trabalhos estudados. O Espaço público, utilizado por Beth da Matta e Marie Carangi, assim como o espaço privado da igreja utilizado por Irma Brown, ganharam novos usos. Nos três casos, consideramos que o uso de tais

espaços pelas artistas promoveu desvios no funcionamento da vida cotidiana, alterando percepções e valores, cada um à sua maneira.

Ao realizar o piquenique na margem do canal, Beth dá novo sentido a um lugar pouco valorizado, o que pode promover uma nova percepção em relação a tal espaço público. Marie, ao oferecer o corte de cabelo na esplanada de um monumento cívico, além de dessacralizar tal espaço, interfere diretamente no funcionamento da vida cotidiana ao deslocar uma atividade comumente realizada em espaço privado para um local público, o que altera a percepção do espectador em relação a própria atividade que passa a ser vista como lazer, dessa forma ganhando uma nova importância. Já Irma Brown, ao entrar na igreja, embora não tenha produzido nenhuma mudança drástica na missa, dessacraliza um espaço considerado sagrado, tornando-o por alguns minutos, palco para um protesto, buscando promover dessa forma uma visão crítica aos valores sociais impostos a mulher pela religião católica.

Embora nas três obras analisadas tenha-se verificado o uso do desvio, consideramos que tal procedimento, nos casos estudados, não está alinhado à perspectiva situacionista. Mesmo que aspectos do *détournement* mostrem-se presentes, como o desvio de um “original”, a aderência aos “tipos” e às “leis” de uso, assim como a alteração de convenções e comportamentos da vida cotidiana, não podemos dizer que os desvios verificados nas obras estudadas são situacionistas. Tal fato pode ser examinado ao analisar as obras com base nos regimes definidos por Ranciére (2012). Apesar dos três trabalhos estudados começarem dentro do regime de imediatez ética, ou seja, interferindo diretamente na vida cotidiana, como queriam os situacionistas, terminam dentro da galeria, como obras de arte, alinhadas ao regime estético, algo inaceitável para Debord e Wolman (1956).

Desse modo, nos parece razoável afirmar que os desvios encontrados estão mais alinhados à perspectiva de Borriaud (2009), ou seja, ao “uso” das formas preexistente e não à superação dessas formas, como queriam os situacionistas. De acordo com o autor, poderíamos afirmar que as artistas não realizaram performances, tal qual eram realizadas nos anos 1960, com objetivo de questionar os limites da arte, mas se utilizaram da “forma-performance” com objetivos outros, no caso, produzir obras de arte. Ao citar um trabalho do artista Rirtirit Tiravanija, Borriaud (2009) nos esclarece

O artista Rirtirit Tiravanija ao propor um trabalho onde prepara e oferece pratos culinários não estaria fazendo uma performance, mas utilizando

a forma-performance. Seu objetivo não é questionar os limites da arte: ele utiliza formas que serviram nos anos 1960 para interrogar esses limites, mas com finalidades de produzir efeitos totalmente diferentes (BORRIAUD, 2009, p. 14)

Vale destacar, no entanto, que, embora as três obras analisadas não estejam alinhadas ao *détournement* situacionista, por estarem enquadradas no regime estético, tal perspectiva não deve ser totalmente desconsiderada, já que as obras também estão alinhadas aos regimes ético e representativo. É possível considerar então que há nas obras, níveis diferentes de aderência à teoria proposta por Debord e Wolman (1956). As três artistas trazem questionamentos de cunho social, cujo propósito é alertar a sociedade. No caso de Beth e Marie, para o uso e ocupação dos espaços públicos, no caso de Irma o alerta é direcionado à opressão de gênero sofrida pelas mulheres. Mesmo que nenhuma das obras tenha se referido especificamente à queda do sistema político, defendida pelos situacionistas, todas parecem ter um propósito em comum de querer transformar a sociedade, propósito este, também compartilhado por Debord e Wolman (1956).

A obra de Irma parece fazer uma crítica mais declarada do que a de Beth e Marie, que parecem atuar de forma menos ativista. Tal característica faz com que *Vaga* (2016) se alinhe em maior grau aos postulados situacionistas do que *Do deleite: almoço da relva* (2007) e *Peluqueria Carangi* (2013). A obra de Irma remete às obras feministas aguerridas produzidas na década de 1970, por artistas como VALIE EXPORT e Yoko Ono, citadas no referencial teórico. Ao entrar na igreja com os seios à mostra, a artista demonstra insubordinação à autoridade da instituição religiosa e utiliza declaradamente a arte como propaganda em defesa de sua causa.

Contudo, vale destacar que embora pareça que apenas *Vaga* se alinha ao que Rago (2015) chama de “arte feminista”, tal classificação não pode ser descartada para as outras obras, devido às próprias considerações das artistas acerca de seus trabalhos. Embora nem todas julguem necessário o uso de tal classificação, as três artistas afirmam a perspectiva feminista presente em suas obras. Beth destaca o protagonismo feminino presente em *Do deleite: almoço na relva*. Marie afirma que o feminismo está explícito em sua obra quando propõe a reinvenção de papéis e comportamentos. Irma afirma que o feminismo se manifesta naturalmente em seus trabalhos. É importante sublinhar que não encontramos textos que utilizassem de alguma perspectiva feminista para análise dessas obras, o que não permitiu que

aprofundássemos a investigação nesses termos.

Ao se alinharem aos três regimes da arte proposto por Rancière (2012) e não apenas em um deles, as obras parecem intervir de forma mais variada e por isso mais potente na vida cotidiana, operando de forma simbólica em espaços tradicionais de exposição, como intervenção direta nos espaços públicos e também como forma de propaganda. O enquadramento nos três regimes não nos pareceu contraditório, mas compatível a atual produção contemporânea de arte.

Segundo Porto Filho (2016) há obras que interrogam as ideias de regimes propostas por Rancière (2012), na medida em que não buscam reafirmar uma ideia modernista de arte, ou seja, separada, objetiva e especializada. Essas obras também não se apoiam em dicotomias tradicionais ao campo da arte como, por exemplo, arte autônoma e arte vanguardista, arte e vida cotidiana, artista e espectador, assunto e objeto, processo e resultado. De acordo com Porto Filho (2016), esses trabalhos misturaram os três regimes da arte proposto por Rancière (2012) no espaço e no tempo, e também incorporaram outros regimes de fora do campo da arte e desfoam à própria divisão entre realidade e ficção. Tais obras, para Porto Filho (2016), estão criando “dissenso” (RANCIÈRE, 2012) na medida em que produzem conflitos não só entre os regimes estabelecidos pelo próprio Rancière (2012), mas também na própria vida cotidiana e talvez entre regimes ainda não classificados.

5.4 CONCLUSÕES

As análises confirmam que o desvio é um procedimento utilizado pelas artistas mulheres na produção de seus trabalhos. Empregado com objetivos distintos, o uso de tal procedimento nas obras produzidas por mulheres aqui analisadas, se mostrou apto de “desestabilizar convenções, comportamentos e cenários estabelecidos” (MACIEL, 2013).

Com base na teoria apresentada e também nas entrevistas concedidas pelas artistas, foi possível verificar que a crítica feminista pode estar presente em obras que não sejam, necessariamente, ativistas. Neste sentido, a "arte-feminista" se mostrou como uma classificação problemática, difícil de ser identificada. Tendo em vista que essa classificação dependeria, em alguns casos, não do conteúdo da obra ou mesmo da obra em si, mas de determinada leitura crítica que incluísse uma perspectiva

feminista.

Após as análises e discussões aqui descritas, consideramos que, tanto a teoria de Rancière (2012) como a teoria do desvio, mostraram-se limitadas para o estudo aqui proposto. Embora ambas categorias tenham sido úteis para contextualizar e discutir o procedimento aqui estudado, não nos pareceram suficientes. O *Guia Prático para o Desvio* (1956) se mostrou, por vezes, contraditório e poético, ou seja, limitado do ponto de vista científico. Devido à sua falta de rigor, a aderência ou não das obras às leis de uso do *détournement*, por exemplo, nos pareceu, por vezes, ambígua. Os conceitos definidos por Rancière (2012) mostraram-se limitados para análise das obras ao julgar regimes pedagógicos (ético e representativo) em oposição ao regime estético. Rancière(2012) parece desconsiderar que os três regimes se misturam no espaço e no desenvolver do tempo em uma mesma obra, conforme apontado por Porto Filho (2016). A maneira como o autor descreve a experiência estética parece limitá-la a experiência da visão. No caso, da visão distanciada, aquela que remete a um tipo de experiência contemplativa tradicional, onde há separação entre sujeito e objeto.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação possuiu como objetivo geral compreender os processos de desvios existentes na arte contemporânea produzida por mulheres artistas atuantes em Pernambuco. Consideramos que este objetivo tenha sido atingido, tendo em vista os resultados das discussões apresentados no capítulo cinco, que apontam o uso do procedimento do desvio como condição para realização das obras analisadas.

A partir desse estudo de caso, foi possível afirmar que parte da arte contemporânea produzida por mulheres artistas que atuam em Pernambuco é construída com base no deslocamento e alterações de situações da vida cotidiana. Entretanto, os desvios encontrados nos trabalhos aqui analisados indicam uma maior aproximação das obras ao que Borriaud (2009) chamou de pós-produção e um distanciamento do que os situacionistas denominaram como *détournement* (Debord e Wolman, 1956).

O viés crítico social identificado nas produções artísticas das mulheres, embora remeta à proposta situacionista, principalmente à produção denominada de “arte feminista”, não parece comprometido aos ideais revolucionário propagados por Debord e Wonam (1956). Os desvios encontrados nas obras aqui estudadas foram realizados para produzir arte e não com objetivo de superá-la, como queriam os situacionistas. A diferença do contexto social, político e cultural em que vivemos talvez seja um dos motivos pelos quais os objetivos situacionistas não se apliquem à produção artística das mulheres. A possibilidade eminente de uma revolução social, como aconteceu em 1968 no contexto europeu, parece distante de nosso contexto atual.

A aproximação das obras à perspectiva descrita por Borriaud (2009), indica não a subversão, mas o uso de uma forma historicizada, no caso, a “forma-performance” que difundida durante os anos 1960 com o objetivo de questionar os limites da arte, passa então a ser utilizada pelas artistas contemporâneas com objetivo de produzi-la e não mais de superá-la.

Contudo, mesmo considerando que o *détournement* situacionista foi utilizado de maneira parcial nas obras, ainda podemos afirmar que os desvios na arte contemporânea produzida por mulheres têm um teor crítico capaz de transformar a sociedade. Ao operarem dentro do “regime estético” (RANCIÈRE, 2012) podem ser consideradas um instrumento capaz de gerar dissenso. Ou seja, capaz de gerar, uma

operação de “reconfiguração da experiência comum do sensível” (RANCIÉRE, 2012, p. 63). Ao operarem dentro do “regime ético” (RANCIÉRE, 2012), transformam a realidade, mesmo que numa escala pequena, propondo novas práticas, novos usos do espaço público, novos comportamentos. Ao operarem dentro do “regime representativo” (RANCIÉRE, 2012), exploram a possibilidade de transmitir ideias e mensagens engajadas com uma crítica social. Ao explorarem os três regimes e não apenas um, como defende o autor, as obras aqui analisadas se mostraram potentes também por desviarem a própria teoria do autor. Além das considerações acerca do procedimento do desvio, outros aspectos observados ao longo da pesquisa merecem ser destacados.

A partir do breve levantamento bibliográfico realizado no capítulo dois, foi possível constatar a histórica discriminação de gênero existente no campo da arte. No contexto nacional, tal discriminação parece comprovar o aspecto antidemocrático do sistema de arte brasileiro, como afirma o crítico Paulo Herkenhoff:

O Brasil é refratário à discussão das diferenças no campo da arte: mulher, homem, negros, índios, brancos, japoneses, judeus, muçulmanos, homossexuais, colonialismo interno, pluralidade cultural, estrutura de classes. É cool rejeitar de antemão. Nesse sentido, o sistema de arte brasileiro não é “politicamente incorreto”, mas antidemocrático (HOLANDA; HERKENHOFF, 2006, p. 17).

Por outro lado, constatamos também que esse é um tema que vem ganhando força, principalmente nos últimos anos, provavelmente pela ampliação e difusão dos debates feministas no âmbito social. A visibilidade de tal temática pode ser facilmente verificada através das mostras dedicadas exclusivamente à exibição da arte produzida por mulheres que vem ocorrendo com maior frequência a cada ano, tanto em espaços alternativos como nos espaços tradicionais de arte. Embora, como afirma a pesquisadora Heloísa Buarque de Holanda, essa seja uma discussão que “grande parte da crítica crê supérflua ou mesmo dispensável no contexto brasileiro” (HOLANDA; HERKENHOFF, 2006, p.11), ficou claro, a partir de nosso levantamento, que esse debate vem ganhando cada vez mais visibilidade na sociedade e no meio acadêmico. Na academia, em Pernambuco, vale pontuar, conforme apontou Zaccara (2017), há um crescimento do número de pesquisas envolvendo arte e gênero, devido ao aumento do número de professoras mulheres dentro da universidade. O que demonstra a persistência da discriminação de gênero no campo das artes no Estado.

No capítulo três desta dissertação, quando realizamos uma revisão sobre as

técnicas de desvio, um ponto importante observado que merece ser destacado foi a pouca relevância dada, até então, às obras produzidas por mulheres dentro do grupo de pesquisa no qual esse estudo esteve inserido. Esse fato parece se alinhar a outros já citados como, por exemplo, o pouco espaço dado em publicações de arte à produção artística de mulheres. Tendo em vista a pertinência da reversão deste quadro, esperamos que essa pesquisa venha a fomentar o interesse pela arte produzida por mulheres e novos estudos com esta abordagem surjam dentro do grupo.

Um outro ponto importante que nos chamou atenção no decorrer do levantamento bibliográfico diz respeito às divergências entre as autoras em relação ao que venha a ser a arte feminista, assim como sua relevância. Para Rago (INSTITUTO CPFL, 2015), a “arte feminista” se distingue da “arte feminina”, uma vez que a primeira é essencialmente crítica, pois seu conteúdo faz denúncia à violência de gênero e, por isso mesmo, tem grande importância. Segundo a autora, a arte feminista não necessariamente tem que ser realizada por mulheres.

Já para Coutinho e Loponte (2015, p. 186) a arte feminista é um rótulo desgastado que enclausura “as produções artísticas de mulheres em busca de uma unidade de sentido”. Para Barros (2015, p.24), a arte feminista não necessariamente é aguerrida, mas pode inclusive, usar de “delicadeza como mecanismo de enfrentamento”, promovendo abordagens mais poéticas. Entre as artistas, há aquelas assumidamente feministas, já outras, como indicou Barbosa (2010), preferem não ter seus trabalhos associados a tal crítica. Consideramos que este debate poderia ter sido enriquecido se tivéssemos contemplado autoras estrangeiras renomadas que discursam sobre arte e feminismo, como Amélia Jones, Lucy Lippard e Griselda Pollock, dentre outras. Sobre isso vale considerar que não há no Brasil nenhuma tradução disponível das obras dessas autoras. Esse talvez seja um dos motivos que também contribuem para que as pesquisas nessa área no Brasil ocorram de forma mais lenta.

Para trabalhos futuros, sugerimos o estudo das técnicas de desvios, especificamente na arte considerada feminista. Já que tal produção se mostrou mais alinhada à perspectiva situacionista, um estudo aprofundado sobre as possíveis relações entre a crítica feminista e o *détournement*, poderá trazer nova compreensão sobre as técnicas de desvios utilizadas na arte contemporânea.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ASGER, Jorn. Détourned painting (1959). Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/painting.html>> Acesso em: 03 de abril de 2017.

BAIXA CULTURA. Um guia para usuários do détournement (2)
Disponível em: <<http://baixacultura.org/um-guia-para-usuarios-do-detournement-2/>>

BARBOSA, Ana Mae. Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras. In XIV ANPAP- Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Cachoeirinha. Bahia, 2010.

BARBOSA, E. R.; PORTO FILHO, G. A Técnica do Détournement no Espaço Urbano: intervenções artísticas de Marcelo Cidade e Gabriel e Tiago Primo. In: IV Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2011, Curitiba. Anais do IV Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade. Curitiba: UTFPR, 2011.

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

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANTON, Kátia. Novíssima arte brasileira: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COUTINHO, A. S; LOPONTE, L. G. Artes Visuais e feminismo: implicações pedagógicas. Estudos Feministas, Florianópolis, 23(1): 181-190, janeiro-abril, 2015. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/37471>> Acesso em 5 set 2016

COSTA, Cláudio. Letícia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo. Paço das Artes. Disponível em <<http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf>> Acesso em 5 set 2017

CRUZ LEAL, Priscilla. Mulheres artsitas: há desigualdade de gênero no mercado das artes plásticas no século XXI? VIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, 2012. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/wp-content/uploads/Mulheres-Artistas-revisado-2.pdf>>. Acesso em 10 de ago. 2017.

CRUZ E SILVA, José Cláudio; PORTO FILHO, Gentil. Desvio brasileiro: o détournement em “Luis Inácio Guevara da Silva” de Raul Mourão. In: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009, Salvador. Anais do Encontro Nacional da ANPAP (Online). Salvador: EDUFBA, 2009. v. 1. p. 2014-2026.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. Um guia prático para o desvio (tradução 2). Disponível em :< <http://www.reocities.com/projetoperiferia4/detour.htm>> Acesso em: 01 de setembro de 2016

DINIZ, Clarissa; NOTARI, Juliana (Org.). Dez dedos: Juliana Notari. Recife: J. Nascimento Notari, 2012.

DINIZ, Clarissa. Canibalizar-se. In DINIZ, Clarissa; NOTARI, Juliana (Org.). Dez dedos: Juliana Notari. Recife: J. Nascimento Notari, 2012.

DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce. O obscuro fichário dos artistas mundanos. Recife: Cepe, 2016.

DINIZ, Tatiana. Itaú Cultural: esquiva, ataque e contra-ataque.2010. Disponível em < <http://old-portalic.icnetworks.org/materiacontinuum/novembro-2010-esquiva-ataque-e-contra-ataque/>> Acesso em 10 de ago. 2017.

FERREIRA, Mariana. Peluquería Carangi: recortes e situações além-ambiente. Trabalho de Graduação. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Recife, 2013.

FINCO, Nina. Por que em museu só entra mulher nua? esta é a pergunta que norteia a exposição das Guerrilla Girls no Museu de Arte de São Paulo. São Paulo: Revista Época, 2017. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/09/por-que-em-museu-so-entra-mulher-nua.html>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

FUNCULTURA, O obscuro fichário dos artistas mundanos lança catálogo no Recife <<http://www.cultura.pe.gov.br/canal/funcultura/o-obscuro-fichario-dos-artistas-mundanos-lanca-catalogo-no-recife/>>. Acesso em 10 de ago. 2017.

GROSENICK, Uta. Mulheres artistas nos séculos XX e XXI. São Paulo: Taschen. 2005.

HOLANDA, Heloísa Buarque de; HERKENHOFF, Paulo. **Manobras Radicais: Artistas Brasileiras [1886-2005]**. São Paulo: Artviva Editora, 2006.

INSTITUTO CPFL. Café filosófico CPFL. Mulheres na arte e criações feministas, com

Margareth Rago (café pocket). Disponível em: <<https://vimeo.com/141544797>>. Acesso em: 5 set. 2015.

IRMA BROWN. Disponível em: <<http://irmabrown.blogspot.com.br/>>. Acesso em 4 de ago. 2017.

JAPPE, Anselm. Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos. *Baleia na Rede*, Vol.1, n 8, Ano VIII, Dezembro de 2011.

LIMA, Ana. Da democracia da arte: considerações sobre as artes de Beth da Matta. In: PEDROSA, Sebastião. (org.). *O artista contemporâneo pernambucano e o ensino da arte*. Recife: Editora universitária da UFPE, 2011. P. 59-64.

LOPONTE, L. G. Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades. *Visualidades*. Revista do programa de mestrado em cultura visual. Goiás, 2008. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18066/10769>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

MACIEL, Vitor de França; PORTO FILHO, Gentil. Processo criativo: 'encargo' e 'diretrizes' do détournement situacionista. In: *Seminário Iberoamericano sobre o*

PEDROSA, Sebastião (org). *O artista contemporâneo pernambucano e o ensino da arte*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011.

MARCHA DAS VADIAS CWB. Movimento pelo fim da violência de gênero e da culpabilização da vítima. Disponível em: <<https://marchadasvadiascwb.wordpress.com/conheca-a-marcha/porquevadias/>>. Acesso em 10 de ago. 2017.

MESQUITA, André. *Insurgência Poéticas: Arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

MINDÊLO, Olívia. *Cultura.pe*. Chiclete, confeito, pirulito e arte. 2012. Disponível em <<https://www.google.com.br/search?q=Fiteirinho+de+artistas+lia+letia&aq=chrome..69i57.2716j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>> Acesso em 01 de ago. 2017.

PORTO FILHO, Gentil. The Exchange project and the production of dissents. **Prova 3: Royal College of Art Contents. Humanities Research. Forum Journal**. Londres, p. 107-109. 2016.

PORTO FILHO, Gentil. A técnica do Détournement na arquitetura holandesa. In: Rocha-Peixoto, Gustavo et al. *Leituras em teoria da arquitetura*, 3: objetos. Rio Book's, 2011. p.

186-203.

PORTO FILHO, Gentil. *Détournement: a estética da indiferença na arquitetura holandesa*. I ENANPARQ - Encontro Nacional da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2010, Rio de Janeiro. *Arquitetura, cidade, paisagem e território: percursos e prospectivas*. Rio de Janeiro: Prourb, 2010.

QUEIROGA, Eduardo. In *Voto*. LIRA, Ana. São Paulo: Pingado-Prés, 2014.

RAGO, Margareth. Apresentação. In: TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos**: Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015. p. 15-18.

RAJCHMAN, John. O pensamento na arte contemporânea. Artigo originalmente apresentado na série de palestras realizada pelo Instituto forart de Pesquisa em Arte Contemporânea Internacional (www.forart.no), em Oslo, Noruega, 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000300005> Acesso em 10 de ago. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Virgínia. Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória. 17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). *Panorama da Pesquisa em Artes Visuais*. Florianópolis. 2008. Disponível em <<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/075.pdf>> Acesso em 10 de ago. 2017.

RESENDE, Ricardo. A invenção de outras realidades. **Canal Contemporâneo**. São Paulo, 25 jul. 2011. E-nforme. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=3097>>. Acesso em: 04 ago 2017.

SACRAMENTO, Enock. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Alexa Cultural, 2011.

SILVA, D. M. L. *O détournement na arte contemporânea de Pernambuco*. Dissertação(mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Arte e Comunicação, 2014.

LOPONTE, L. G. Mulheres e artes visuais no brasil: caminhos, veredas, discontinuidades. *Visualidades*. Revista do programa de mestrado em cultura visual. Goiás, 2008. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18066/10769>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

SIMIONI, Ana Paula. *Profissão artista: Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FEPESP, 2008.

SIMIONI, A.P; DOROTINSKY D; LUCA, M. Mulheres criadoras na América Latina: o desafio de sintetizar sem singularizar. *Artelogie*, n 5, editorial, outubro, 2013. Disponível em < http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a287.pdf> Acesso em 1 set de 2016

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Teoria e crítica feminista nas artes visuais. In *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, 2011.

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

ZACCARA, Madalena. A construção de um diário pessoal e outras memórias. In: PEDROSA, Sebastião. (org.). *O artista contemporâneo pernambucano e o ensino da arte*. Recife: Editora universitária da UFPE, 2011. P. 21-29.

ZACCARA, Madalena. Metamorfoses do feminino. In: PEDROSA, Sebastião. (org.). *O artista contemporâneo pernambucano e o ensino da arte*. Recife: Editora universitária da UFPE, 2011. P. 38-45.

ZACCARA, Madalena. Anotações sobre a presença da mulher nas Artes Visuais em Pernambuco. In: ZACCARA Madalena, PEDROSA, Sebastião. *Artes Visuais e suas Conexões: panorama de Pesquisa*. Recife: Editora da UFPE, 2010.

ZACCARA, Madalena. De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco. Org. Madalena Zaccara; pesquisa Barbara Collier...[et al.]; narrativa de identidade como prefácio Ana Mae Barbosa. Recife: Ed. do Organizador, 2017.