

Título do Capítulo: “Rosários e vibradores: interferências feministas na arte contemporânea”

Título do Livro: Subjetividades antigas e modernas

Edição; Editora; cidade e país: Annablume, São Paulo, 2008.

Autor do livro: orgs. Margareth Rago e Pedro P. Funari

No. de páginas: pg inicial e final – 19 pgs.

ISBN: no prelo

ROSÁRIOS E VIBRADORES: INTERFERÊNCIAS FEMINISTAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Luana Saturnino Tvardovskas

Introdução: arte e feminismo na atualidade

Imagens da sexualidade compõem parte significativa da produção artística feminista na atualidade, onde se apresentam ainda críticas às estruturas de poder e à deserotização do corpo. Corpos nus, órgãos genitais coloridos, expostos, adornados, compõem um arsenal de figuras inesperadas, que contrastam fortemente com as expressões sexuais apresentadas na mídia, em geral, profundamente simplificadas e banalizadas.

Explorar as imagens sexuais na arte feminista suscita inúmeros debates acerca da economia do desejo. Nas próximas páginas, enveredo por esse território erótico e também político, enfocando algumas obras produzidas por mulheres, como a carioca Márcia X, artista visual e performática. Desde a década de 80, ela aborda temas eróticos e sexuais em sua poética, questionando estereótipos e tabus sobre o corpo e o gênero.

O surgimento dessa produção artística pode ser percebido como um acontecimento relativamente recente. De modo descentralizado, constata-se a emergência de uma potente rede de mulheres artistas, ao redor do mundo, que encontra meios sofisticados de denunciar o patriarcado e questionar os tradicionais lugares do feminino. No Brasil, são muitas as que, em maior ou menor grau, unem a prática artística às reflexões feministas, como se pode perceber nos trabalhos de Márcia X., Fernanda Magalhães, Nazareth Pacheco, Rosana Paulino, Cristina Salgado, Rosângela Rennó, Rosana Palazyan, além de muitas outras (HOLLANDA, 2003). No exterior,

destacam-se os nomes de Sarah Lucas, Ana Mendieta, Jenny Saville, Tracey Emin, Judy Chigago, Orlan, etc. Suas poéticas visuais reelaboram importantes pautas políticas, como o preconceito sexual e racial, a violência doméstica e o imperativo do corpo belo e jovem.

Segundo a historiadora da arte Whitney Chadwick, a arte contemporânea produzida por mulheres investe na formulação de complexas estratégias e práticas, com as quais elas vêm confrontando sua exclusão da história da arte, expandindo o conhecimento teórico e promovendo uma mudança social (1996: 422). Dar conta das particularidades dessa produção, através da invenção de novos referenciais teóricos, tem sido uma tarefa fértil dentro do debate feminista, que nos estimula a compreender as obras como um lugar de produção e de negociação da diferença sexual.

Num mundo dominado pelo referencial fálico, isto é, pelo olhar masculino fundado em oposições binárias e hierárquicas, a invenção de *outros* significantes é imprescindível para a emergência da alteridade feminina no terreno das artes. O que está em pauta, portanto, é a invenção de “novos significantes, de maneira a produzir um sistema de significados que permitam ao imaginário feminino e ao simbólico feminino ser verdadeiramente parte integrante da nossa cultura que hoje exila as mulheres” (POLLOCK, 1996:75 Abud PLATEAU, 2003).

Um bom exemplo dessa produção é o coletivo *Guerrilla Girls*, formado por ativistas feministas, desde 1985. Esse grupo reage à discriminação sexual e racial existente nas artes através de ações, performances, panfletos e cartazes, criticando a hierarquia existente nos preços das obras e nos espaços dos museus, que as prejudicam. *Guerrilla Girls* ataca abertamente os estereótipos misóginos atribuídos às mulheres, em cartazes de protesto. Nestes, lê-se: “I’m not an aunt jemima, ballbreaker, biker chick, bimbo, bitch, bombshell, bra burner, bull dyke, butch, call girl, carmen miranda, china doll, dumb blond, fag hag, femme fatale (...)! Don’t stereotype me!” – (“Eu não sou uma tia Anastácia, dominatrix, motoqueira, fútil, puta, gostosona, feminista radical, sapatão, mulher-macho, carmen miranda, bonequinha de luxo, loira burra, GLS, femme fatale. Não me estereotipe!”) (Imagem 1).

Elas também denunciam incisivamente a desproporção entre o número de artistas femininas dentro dos museus, em relação aos homens, tanto quanto a superexposição da nudez feminina nas obras de arte. Nesse sentido, elas indagam ironicamente: “Do women have be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of

the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female” – (“As mulheres têm de estar nuas para conseguirem entrar no Met. Museum? Menos de 5% dos artistas da Seção de Arte Moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos”) (Imagem 2).

Ao utilizarem máscaras de gorila em todas as suas aparições públicas, fato que, aliado ao uso de pseudônimos, mantêm-nas em proposital anonimato, essas “guerrilheiras” denunciam, de maneira bem humorada, a homogeneização masculina da cultura, ao mesmo tempo destacada em seu aspecto de grande violência. O coletivo *Guerrilla Girls* também aplica máscaras de gorila em quadros tradicionais, causando um estranhamento crítico na apreensão dessas imagens. Afinal, a imagem assustadora do gorila é percebida simbolicamente como a dimensão animal e primitiva do humano, estando muito distante da delicadeza e suavidade comumente associadas às mulheres. O uso da máscara selvagem e rude é um modo de manter o foco na ação política e não na identidade das artistas, mas também parece estar conectado à atitude anti-racista do grupo, que alude de modo crítico às associações pejorativas entre pessoas negras e primatas. Ao mostrar os binarismos culturais - mulher/gorila, animal/humano, primitivo/civilizado, negro/branco - esse grupo feminista explicita relações de saber e de poder e opera deslocamentos audaciosos no *status quo*.

A postura contestadora das artistas contemporâneas contra a violência sexista e racista forja potentes ataques ao falocentrismo, que se redefine velozmente na atualidade. Situando-se ética e politicamente, elas reivindicam outros modos de relação com o prazer e com a subjetividade e respondem às complexidades da cultura, ao criticar os investimentos sobre os corpos e os desejos que estão ainda em pleno vigor (FOUCAULT, 1977).

Crítica do falocentrismo nas artes

Causar interferências e ruídos nos enunciados sobre o corpo e a sexualidade, através de representações inusitadas do falo, isto é, do órgão masculino ereto, é uma das estratégias utilizadas por mulheres artistas no questionamento dos valores falocêntricos. Nessa perspectiva, o corpo é tomado como um terreno passível de crítica, perpassado por significados culturais, onde o falo emerge como um símbolo do poder e virilidade

masculinos, que remete a práticas hierárquicas disseminadas na sociedade, como a violência física e simbólica contra mulheres, negros, crianças, “loucos”, etc.

Para a compreensão da especificidade feminina no terreno das artes, é necessário observar como as escolhas estéticas estão também atravessadas pelas questões de gênero, embora ainda sejam habituais as leituras que tomam as representações da sexualidade nas artes como “naturais”. Exibir o corpo em seu erotismo e prazer não é, certamente, uma abordagem inédita na história da arte, mas captar as motivações e objetivos das representações contemporâneas feitas por mulheres é imprescindível para que o potencial crítico e criativo dessas imagens apareça.

Uma exposição de 2005, intitulada *Erótica, os sentidos da arte*, de curadoria de Tadeu Chiarelli, propôs que o público observasse “como o erótico perpassa a obra de artistas de todas as épocas - desde os ceramistas mochicas, do Peru, passando por nomes conhecidos, até artistas contemporâneos inéditos ou pouco vistos no país” (CHIARELLI, 2005: 5). Da profusão de obras (mais de 100), restou, numa percepção pessoal, a sensação de que o erotismo e a sexualidade foram apresentados como experiências atemporais, pelos quais as obras de arte seriam um *meio* de “interpretar, traduzir ou manifestar o desejo sexual”, nas palavras do curador.

No entanto, ao observar criticamente a produção artística de mulheres na contemporaneidade, um traço de diferenciação aparece. Se muitas de suas obras expressam um desejo feminino pós-emancipação - muito mais livre e difuso -, também revelam um potencial contestador que não seria passível de análise, caso mantivéssemos essas obras dentro de uma “coletânea de imagens eróticas”, como a formulada por Chiarelli para a exposição acima mencionada.

Trata-se, portanto, de distinguir o arsenal crítico inventado pelas mulheres em relação ao corpo e à sexualidade. Um exemplo de sucesso e de ousadia nesse tipo de abordagem foi apresentado na exposição de 2006, *Manobras Radicais*, de curadoria de Heloísa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff. O mote foi refletir conceitualmente sobre a participação das mulheres na arte brasileira, unindo obras produzidas desde 1920 até a atualidade (HOLLANDA, 2006).

Para o que me interessa aqui, é importante notar que os lugares de fala de artistas contemporâneas, marcados histórica e culturalmente, produzem sentidos singulares em obras que discutem a sexualidade. A perspectiva das mulheres sobre o órgão masculino, apreendido como representação da dominação falocêntrica é produtora de uma crítica de

gênero bastante específica e localizada, que não pode ser colocada no mesmo estatuto de representações do falo produzidas por homens.

A feminista Luce Irigaray denuncia como a ordem simbólica de nossa sociedade está fundada em um imaginário masculino, que é preciso subverter através da busca por um significante feminino. O que está em jogo, como alerta Irigaray, é o fato de que a filosofia ocidental se constitui em torno de um sujeito único. Mesmo que o mundo tenha visto a inserção de outros sujeitos na história recente, o modelo fundamental permanece uno e historicamente masculino (IRIGARAY, 2002).

Essa reflexão denuncia como a subjetividade da mulher vem sendo constituída como um *outro* do sujeito masculino, como um sujeito, portanto, que não compartilha de uma dignidade equivalente. Isto se conforma enquanto um problema ético, na medida em que este outro não existe em sua realidade própria e não é respeitado efetivamente em sua diferença.

A questão do falocentrismo é delineada, assim, em seus desdobramentos mais sutis, a saber, a própria constituição da subjetividade feminina enquanto inferior à masculina, enquanto uma não-existência simbólica conformada por práticas opressoras.

Segundo Griselda Pollock, é fundamental o reconhecimento de que o terreno da arte, mesmo que aparentemente livre e autônomo, é perspassado por essas relações de poder. Desse modo, ela indica a importância da construção de um olhar atravessado pelas questões de gênero, que abandone crenças na neutralidade política das imagens artísticas (POLLOCK, 2003).

Na atualidade, o debate acerca da diferença sexual é presente em variadas obras, onde, por meio da estratégia de expor o corpo atravessado por interferências não habituais, parece estar em voga o embaralhamento dos signos tradicionais, que conformam as identidades em dois sexos. Assim, quando a artista performática francesa Orlan, mais conhecida por sua chamada *carnal art*, apresenta uma releitura da conhecida obra de Courbet, “A origem do mundo”, de 1866, nota-se bem como a crítica de gênero povoa sua imagem (Imagem 3).

Em seu quadro, que chegou a pertencer a Lacan, Gustave Courbet apresenta um olhar contemplativo sobre o corpo da mulher, apresentando-o de modo erótico e cheio de vida, distendido sobre os lençóis, numa atmosfera de intimidade absoluta. Aqui o espectador penetra como um *voyeur*, num tom próximo ao “pornográfico”. O título da obra permite que ela seja apreciada em um sentido metafísico de criação do mundo, como um elogio à vida, através da exposição radical e corpórea do feminino.

Orlan utiliza, assim como Courbet, um enquadramento não usual do corpo, ou seja, a exposição do órgão genital em primeiro plano, com a imagem cortada acima do umbigo e nas coxas (Imagem 4). No entanto, ela apresenta um corpo masculino com o pênis ereto, ao invés do feminino pintado por Courbet. A artista dá à tela o título “A origem da guerra” (1989-199?), possibilitando, ao mesmo tempo, a construção de uma nova leitura acerca da obra novecentista e uma reflexão sobre as relações da vida e da guerra com a sexualidade. Se contrastada com a obra de Orlan, “A origem do mundo” de Courbet ressurgue como exemplo da construção cultural da mulher como mãe geradora. Orlan também se refere diretamente à belicosidade masculina e levanta a reflexão sobre a associação dessas práticas –maternidade e guerra – com a biologia. Vale lembrar que no final do século XIX, período em que Courbet viveu e produziu, era forte o desejo de imputar à anatomia feminina as respostas para muitos mistérios da vida (LAQUEUR, 2001).

Não se trata, evidentemente, de diminuir a beleza e o impacto do quadro de Courbet, reconhecidos mundialmente, mas de observar como uma artista pôde se reapropriar de uma imagem de ampla circulação na atualidade, para questionar o estatuto da guerra, da violência e do pensamento falocêntrico. Se Courbet apresenta a vagina como *a origem do mundo*, perante a obra de Orlan, as conseqüências dessa representação para as mulheres surgem veementemente.

Michelle Perrot indica como esse quadro de Courbet constitui um exemplo de nossa tradição artística, onde o corpo feminino era o principal objeto da arte, mas onde “as mulheres carregavam o silêncio de seus corpos”. Em suas palavras:

Falamos daquele corpo exibido, objeto de observação e desejo, mas ele próprio se cala, pois as mulheres não devem falar. O pudor, que prende seus membros e fecha suas bocas, é a marca desta feminilidade. O sexo a enche de mistérios. Um exemplo é um quadro de Courbet, cujo tema, “A origem do mundo”, é representado pelo sexo da mulher (PERROT, 2000).

Invertendo esse enunciado tradicional, onde as mulheres eram objeto de desejo e passivas ao olhar masculino, Orlan *fala* e apresenta o corpo do homem nessa mesma situação de exposição constrangedora e obscena. As mulheres assumem a cena e pressionam por novas relações corporais. Ao mesmo tempo, essa relação de denúncia pode também ser percebida em sua dimensão erótica, onde o desejo sexual é abordado e experimentado de modo mais libertário, como é o caso dos trabalhos de Márcia X.

O erotismo manifesto de Márcia X.

A artista performática Márcia X. destaca-se pela acidez com a qual atinge temas como pornografia e religião, confrontando elementos culturalmente antagônicos como sexo e infância, rosários e vibradores. Ela desenvolveu diversas performances e instalações, desde a década de 1980 até seu falecimento, em 2005, em função de uma doença grave. Experimental e ironicamente, essa artista ataca os centros simbólicos do poder, zombando dos estatutos da normalidade e da perversão que padronizam os comportamentos na sociedade contemporânea. As imagens sexuais utilizadas em suas obras levantam a reflexão acerca de novos lugares para o feminino, mais politizados e livres. Márcia X. confronta o modelo abstrato e universal que confinou as mulheres em uma identidade definida pela maternidade e opera deslocamentos que apresentam novas concepções para o erotismo, a beleza e a sexualidade.

Aqui vale recorrer às discussões trazidas por Laqueur, em *A Invenção do Sexo*, ao desconstruir os mitos relativos à sexualidade. Segundo ele, a diferenciação entre os sexos, no decorrer da história, oscila entre uma explicação onde a mulher é considerada semelhante ao homem, mas com os órgãos sexuais invertidos – sendo, portanto, inferior a ele e outra, predominante em nossos tempos, onde os dois sexos são apreendidos como absolutamente distintos, mas não equivalentes. Estas ordens discursivas baseiam-se não apenas em supostas evidências médicas e anatômicas, mas mantêm-se profundamente atreladas aos modos como cada sociedade percebe *culturalmente* as diferenças entre os gêneros (LAQUEUR, 2001).

Márcia X., em sua produção, parece compartilhar desse enfoque de desnaturalização do sexo, criando obras que geram transtornos nos enunciados tradicionais, que associam os papéis de gênero ao estatuto do corpo biológico. Ela subverte as imagens tradicionais e polarizadas de um feminino casto ou vampirizador e conjuga uma forte dimensão erótica a uma crítica feminista.

Nesse sentido, merece destaque sua instalação “Os Kaminhas Sutrinas”, de 1995, apresentada no Espaço Cultural Sérgio Porto (Imagem 5). Nela, a artista expõe bonecos de plástico, sem roupas e sem cabeça, expostos sobre trinta camas pequenas colocadas no chão da galeria. Agrupados em duplas e trios, os bonecos executam mímicas sexuais de forma mecânica e constante, toda a vez que um espectador aciona um pedal. Cada “kaminha” é enfeitada com bordados, possui lençol e travesseiro

trabalhados com motivos infantis. Como os brinquedos foram projetados originalmente para engatinhar, a artista os liga uns aos outros por finos fios de aço, o que simula uma movimentação sexual. Ao mesmo tempo, os bonecos entoam a música “It’s a small world”, tema da Disneylândia, porque possuem *chips* musicais, gerando uma cacofonia de sons que intensifica a violência da movimentação mecânica.

A artista coloca os bonecos em posições sexuais excêntricas, expondo com humor todo um catálogo de “perversões”. Como os bonecos não possuem cabeça, nem mesmo representação de órgãos sexuais, Márcia X. parece brincar com os signos de identificação hetero/homossexual/feminino/masculino. O espectador não pode distinguir através do olhar, mas é convidado a imaginar, quais corpos estão sobre aquelas camas.

Dessa instalação também deriva uma crítica às práticas monogâmicas e heterossexuais, já que nenhum dos grupos de bonecos executa a tradicional pose “papai-mamãe”. Márcia X. parece ridicularizar o modo como nossa sociedade compreende e também faz sexo, pois apresenta a relação sexual de modo mecânico, asséptico e frio, aproximando-se de críticas feministas que denunciam como a heterossexualidade estimula preconceitos, poda o desejo e controla os corpos.

É bastante interessante observar a produção de Márcia X. nestes termos, pois a artista produz uma brincadeira de duplo sentido: uma crítica às padronizações da sexualidade em nosso mundo, vide a trilha sonora irônica do “It’s a small world”, plastificada e mecânica, ao mesmo tempo em que proclama novas questões acerca dos modos com que lidamos com o prazer e com o desejo.

O título da obra, “Os Kaminhas Sutrinhas”, remete diretamente à Arte Erótica Oriental, cujo livro *Kama Sutra* é seu maior expoente. A artista parece ironizar assim a apropriação banalizada que o Ocidente faz das práticas Orientais, já que, na atualidade, o livro *Kama Sutra* é vendido em postos de gasolina, como se fosse um guia prático de orgasmos. A arte de amar – tradição perdida na atualidade - se tornou apenas a reprodução de poses excessivas, “kaminhas Sutrinhas”, associação transgressiva de Márcia X. entre as esferas antagônicas das “perversões sexuais”, que são realizadas por bonequinhos infantis acéfalos.

É possível observar essa instalação como sendo uma crítica à erotização infantil na atualidade, onde a artista sacode o tabu sexo/infância, aproximando esses dois temas incompatíveis moralmente. No entanto, nota-se, a cada dia, como as crianças são perversamente erotizadas na mídia, na música ou na propaganda. Márcia X. radicaliza

essa erotização, dando destaque a um procedimento naturalizado, que faz parte de nosso cotidiano, mas que é preciso estranhar e combater (FELIPE, 2006).

Márcia X. indica como a indústria pornográfica banaliza a experiência sexual, através da superexposição do corpo. Ela também infantiliza o pornográfico através do humor, evidenciando como essas práticas sexuais são correntes na sociedade. Tratando o tema com leveza, mas também com ironia, a artista ridiculariza os ícones da cultura falocêntrica, produzindo um olhar transversal.

Imagens do falo

Em “Fábrica Fallus” (1992-2004), a artista compõe uma série de objetos formados a partir da composição de vibradores comprados em *sex shops* com objetos variados como medalhas religiosas, pompons, pequenos espelhos, etc. Os pênis de plástico, eretos e vigorosos – são conjugados com elementos infantis, religiosos e femininos, adquirindo “faces” bem humoradas como bispos, palhaços, amantes, etc.

Ela retira esses objetos de estimulação sexual das prateleiras das lojas, expondo segredos e desejos a eles relacionados e os transforma em imagens simultaneamente fálicas e femininas, pornográficas e infantis, sagradas e profanas. Um desses objetos remete a rituais sadomasoquistas, pois é formado de um objeto de estimulação sexual para dupla penetração e a artista amarra os dois pênis com correntes prateadas, também envolvendo o maior deles com pequenos espelhos. Outro está “vestido” com um casaco de peles formado por pés de coelhos, e exhibe o símbolo sexy do coelhinho da *Playboy*. Existe ainda o vibrador coberto por medalhinhas douradas de santos e que possui uma cruz de ponta cabeça na ponta do pênis, remetendo a uma imagem católica (Imagem 6). Outro se observa num pequeno espelho cor-de-rosa, que está acoplado na parte de cima do consolo e que se volta para ele (Imagem 7).

A “Fábrica Fallus” de Márcia X. ironiza a obsessão com a sexualidade característica da sociedade contemporânea, ao sugerir a fabricação de pênis em série: uma maquinaria que não pára de produzir ícones do desejo, de adaptar os “produtos” a toda sorte de gostos, de recriar e multiplicar o poder o falo.

É uma imagem do que Foucault observou acerca da explosão discursiva sobre o sexo em nossa sociedade. Esse filósofo buscou compreender como a sexualidade foi colocada no centro da existência na Modernidade, como ela se tornou algo que seria

preciso conhecer, examinar, classificar e vigiar, como se tornou o lugar privilegiado onde a “verdade” mais profunda do indivíduo residiria. Sagazmente, Foucault reverteu o discurso tradicional, que dizia ser a sexualidade reprimida, indicando como paralelamente às repressões constituiu-se todo um discurso de controle e poder, que nos incita a falar de sexo e a colocá-lo no centro de nossa ontologia. Positividade do poder, produtividade do sexo (FOUCAULT, 1977).

A desestabilização dos símbolos do masculino promovida por Márcia X. parece também se remeter à crítica da psicanálise, visto que diferentes mulheres artistas insinuam sua desconfiança em relação a um saber que produz a diferença sexual de modo hierárquico e que possibilita a disseminação de crenças de senso comum como a “inveja do pênis” ou o “medo da castração”.

As discussões de Rosi Braidotti acerca do Complexo de Édipo, que para a psicanálise é momento da diferenciação da masculinidade e da feminilidade, explicitam bem as divergências teóricas (com repercussões práticas) do feminismo em relação às explicações lacanianas. Se a castração é uma falta representada pelo significante fálico, uma castração pressupõe o falo como ponto de referência.

Braidotti argumenta que, se toda a economia do desejo está enraizada no falo, atribuído ao pai, para o menino, isso reverberaria na descoberta da insuficiência em não ter um falo tão poderoso quanto o do pai e, para a menina, constituiria a não-existência simbólica do falo, do poder. Ela esclarece, assim, que uma coisa é dizer que o Complexo de Édipo é a fonte de todas as neuroses, outra é reconhecer que ele patologiza a sexualidade feminina e a feminilidade (1997: 336) Para a menina não existe saída ideal para o Complexo de Édipo.

A psicanálise constitui uma das importantes matrizes discursivas que produzem e legitimam saberes sobre o corpo e a sexualidade no mundo pós-moderno. No âmbito feminista, o saber psicanalítico é debatido porque reafirma a centralidade do falo na constituição da psique humana. O falo, representação do órgão masculino ereto, tem sentido de operador simbólico na psicanálise e é entendido não como uma fantasia ou como órgão sexual em si, embora o simbolize, mas como um *significante*.

A arte contemporânea produzida por mulheres dialoga com essas críticas, desnaturalizando o olhar sobre o corpo e sobre o gênero, através de imagens que nos permitem estranhar e questionar categorias estanques. Podemos ampliar nossa percepção sobre a produção de Márcia X. se destacarmos como essa artista polemiza com a idéia psicanalítica da centralidade do falo.

Ela capta e denuncia essa estratégia do poder com um toque de sarcasmo. Delineia-se, de modo cômico, uma crítica ao falocentrismo, arquitetada através da própria prática cultural do enaltecimento heróico do masculino. Os pênis fortes eretos - símbolos da masculinidade e do vigor da raça em outros tempos - são ironizados e ridicularizados, ao mesmo tempo em que sua carga erótica é potencializada.

Sagrado e profano

Márcia X. também explicitou o estatuto do corpo carregado por sentidos morais e religiosos, através da performance “Desenhando com Terços”, polêmica obra que causou reações de indignação por parte da comunidade artística por ter sido censurada pelo Centro Cultural Banco do Brasil/SP, em 2006 (Imagem 8). Nesta performance, a artista preenche uma sala de vinte metros quadrados, com desenhos de pênis feitos com rosários, que posteriormente mantém-se em exposição. O trabalho se estende lentamente, até que toda a superfície esteja preenchida com imagens (simplificadas, estilizadas, icônicas) do órgão sexual masculino onde, segundo Ricardo Basbaum, a artista parece “arrancar de um dos símbolos religiosos algo que está ali inscrito (o perigo da carne) e que os imperativos morais da religião preferem ocultar, privilegiando o espírito desencarnado” (BASBAUM, 2003).

A relação traçada entre religiosidade e sexualidade é imediata e se torna cada vez mais importante, perante o incremento da repressão ao uso de preservativos, à liberdade de opção sexual, etc. Enfrentando o tabu, Márcia X. produz um ritual sagrado/profano, ritualístico mas irreverente, vestida de branco, como uma virgem, mas com longos cabelos revoltos, como uma rebelde. Evidencia que a mulher assexuada, santificada e glorificada pelo imaginário ocidental agora se radicalizou e se autonomizou. Erotização rompante presente no gesto obsessivo e persistente de desenhar pênis com terços. Márcia X. parece reativar uma carga de potência existente na sexualidade, distinguindo-se de uma crítica rancorosa que proclama o ódio ao masculino e que acabaria também por negar os próprios corpos, o desejo, o prazer.

A intersecção de práticas misóginas e hierárquicas constitui a lógica falocêntrica de saber-poder nas sociedades ocidentais. Longe de constituir-se como uma linearidade que atravessa todos os tempos históricos, a dominação masculina tem características específicas e bem datadas em diferentes sociedades. É interessante notar, em contraste à

percepção contemporânea do sexo, que a representação do falo possuía sentidos muito distintos na Antiguidade e que, nessas sociedades, a experiência da sexualidade compartilhava o espaço do sagrado e da felicidade. Aqui cabe uma breve digressão.

Estudiosos da Antiguidade desmontam pretensas leituras de um falocentrismo a-histórico, mostrando as particularidades das relações das sociedades antigas com a sexualidade e com a iconografia erótica. Nessa direção, o historiador Pedro Paulo Funari, em contraposição às leituras que convidam ao senso comum, observa que as representações romanas do falo e da união carnal teriam uma conotação positiva e quase religiosa. Funari avalia que a própria palavra *falo* estava primordialmente associada aos objetos religiosos em forma de pênis, utilizados no culto a Baco. Deuses como Príapo, Pã, Fauno e Mercúrio também eram associados ao falo.

Ligadas à fecundidade, à vida e à sorte, as representações fálicas permeavam a vida cotidiana e eram comuns em amuletos, campainhas e figas, destinados a afastar desgraças e trazer boa fortuna. O sentido dessas imagens, segundo o historiador, residia na relação entre o falo e a fertilidade:

Recorde-se que a palavra latina *felicitas* significa, a um só tempo, ‘felicidade’ e ‘sorte’, ambos os sentidos derivados do significado original *felix*, ‘fértil’. O falo, elemento básico da fertilidade, traz, portanto, sorte e felicidade. (FUNARI, 2003:320)

Funari observa que na Antiguidade romana o poder do falo advinha de sua associação com a fertilidade e que, mais do que atribuir esse poder somente ao homem, poderíamos conceber que as mulheres dessa sociedade também compartilhavam de seu sentido, já que era a “relação sexual” que estaria implícita nesse símbolo.

Sem desconsiderar a estrutura patriarcal da sociedade romana, nem a supremacia masculina associada ao falo, Funari aponta a cautela necessária para o estudo de sua simbologia, trazendo uma importante contribuição para que *diferenças* apareçam. O poder do falo, associado à cópula, parece não se resumir apenas à opressão e à violência masculina naquela sociedade, mas também era sinônimo de liberdade e de segurança.

Destacar, mesmo que brevemente, sentidos *outros* para a representação do falo, observando seu papel dentro da sociedade romana, fornece uma interessante perspectiva para a análise de obras de arte contemporâneas.

O espaço de representação do falo, na Antiguidade romana, era o próprio cotidiano, circulando como imagem em pinturas parietais, dentro das casas ou em

representações mitológicas. Nas obras de artistas contemporâneas, o falo pode ser utilizado como um elemento cultural que representa a supremacia da lógica falocêntrica, ao mesmo tempo em que permite explicitar como a sexualidade foi exaustivamente investigada, patologizada e esvaziada de sentido, estando muito longe da simbologia Antiga da liberdade e do sagrado. Márcia X. parece criticar essa lógica atual ao exacerbar a potência criativa do erotismo, ao modo dos surrealistas como Bataille, manifestando uma autonomia audaciosa e ao mesmo tempo crítica do moralismo religioso e da sacralização do falo.

O discurso do falo que é o discurso do poder está presente na relação obsessiva que a Modernidade construiu entre sexualidade e identidade. Já na abordagem de Márcia X. existe uma imaginação sexualizada, viva e libertina, que utiliza a força do erotismo como meio de desestabilizar e desconstruir o próprio discurso do poder. Sua formação católica é retomada e ironizada, talvez como estratégia de ruptura com um passado que perde sentido e força. A crítica aos elementos sagrados do passado, como o rosário, ou a denúncia da sacralização operada pelo mercado aos produtos de consumo, como a coca-cola ou os próprios vibradores, emerge com acidez em suas obras.

Conclusão: paradoxos do corpo e da sexualidade

Uma artista múltipla, Márcia X. faz coexistir em sua produção concepções paradoxais em relação ao corpo e à sexualidade. Apropriando-se de maneira singular da crítica feminista, mescla elementos materiais e simbólicos como rosários e vibradores, bonecos infantis e relações sexuais. A sagacidade em rebater os ícones do patriarcado e da moral tradicional denota sua coragem de enfrentar os símbolos do poder na sociedade contemporânea. Ela não proclama ódio ao masculino, mas incorpora muitos elementos da crítica feminista à pornografia, à psicanálise e ao mito da essência materna da mulher. Tampouco desmerece o prazer, como vemos em “Fábrica Fallus”: ela celebra de maneira divertida a liberdade sexual, as fantasias e o erotismo, contrariando posturas feministas que, por vezes, são dessexualizantes.

Um olhar singular é inventado, às margens das convenções sociais e artísticas. Se o terreno da arte oferece restrições e preconceitos às mulheres artistas, Márcia X. povoa-o de risos, de ironias e de imagens inusitadas. Sua poética visual denota um

desejo de desfazer as identidades fixas, potencializando a experiência de conectar arte e vida.

Porém, é preciso ter em vista que nem todo fazer artístico feminino se presta a esta vontade desestabilizadora. É precisamente o compromisso intempestivo das artistas aqui contempladas – esteticamente situadas em sua experiência de gênero – que objetiva compreendermos como a criação artística feminina na atualidade participa de uma crítica à cultura contemporânea.

O embaralhamento dos signos tradicionais e a fragmentação do corpo, nessas obras, pontuam a insatisfação com um imaginário masculino que não permite integrar as práticas femininas na constituição das esferas política, afetiva, cultural, etc. Rompendo com as conformações convencionais do corpo e do gênero, jovens artistas nacionais e internacionais utilizam a força das imagens para a formulação de outros modos de lidarmos com o desejo, com a sexualidade e com a subjetividade. Elas captam o funcionamento dos jogos de poder e atacam suas estratégias mais sutis. O potencial crítico dessa geração de mulheres artistas, que ousam desfazer oposições binárias e lidar com paradoxos, merece ser destacado.

Bibliografia

BASBAUM, Ricardo. “X”: Percursos de alguém além de equações. In: *Revista Concinittas*, n. 4, ano 4, março de 2003, Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Disponível em

<http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=43>

BRAIDOTTI, Rosi. A política da diferença ontológica. In: *Para além do falo – uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher*, Org. BRENNAN, Teresa, Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, pp. 123-144.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art and Society*. Londres: Thames and Hudson, 1996.

FELIPE, Jane. Afinal, quem é mesmo pedófilo? In: *Cadernos Pagu*, n.26, DOSSIÊ: REPENSANDO A INFÂNCIA, Campinas, jan./jun. 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1 - A Vontade de Saber*, Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FUNARI, Pedro Paulo. Falos e relações sexuais – Representações romanas para além da “natureza”. In: *Amor, desejo e poder na Antiguidade, relações de gênero e representações do feminino*, Orgs. FUNARI, P. P., FEITOSA, L. C. e SILVA, G. J., Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 317-325.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. Novos Tempos. In: *Labrys, estudos feministas/ études féministes*, web, vol. 3, n. janeiro/julho, 2003.

HOLLANDA, H. B. ; Herkenhoff, Paulo. *Manobras radicais*, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006 (Catálogo de Exposição).

IRIGARAY, Luce. A questão do outro. In: *Labrys, estudos feministas/ études féministes*, web, vol. 1-2, n. julho/dezembro, p. 1-13, 2002.

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

PERROT, Michelle, O silêncio que “fala” pelo corpo da mulher, Entrevista concedida a Marco Antônio Corteleti, web. In: *Boletim Informativo UFMG*, n. 1279, ano 26, p. 4, 07/06/2000. disponível em:

<http://www.ufmg.br/boletim/bol1279/pag4.html>

PLATEAU, Nadine. A História e a crítica de arte no crivo dos feminismos. In: *Labrys, estudos feministas/ études féministes*, web, vol. 3, n. janeiro/ julho, p. 1-17, 2003.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. New York: Routledge, 2003.

Sites:

<http://www.guerillagirls.com/>

<http://www.orlan.net/fr/php/index.php>

I'M NOT an
aunt jemima, ballbreaker, biker chick,
bimbo, bitch, bombshell, bra burner,
bull dyke, butch, call girl, carmen miranda,
china doll, dumb blonde, fag hag, femme
fatale, feminazi, geisha, girl next door,
gold digger, good catholic girl, harem
girl, ho, homegirl, hot tamale, indian
princess, jewish princess, lady boss,
lipstick lesbian, lolita, mother teresa,
nympho, old hag, old maid, pinup girl,
prude, slut, soccer mom, squaw,
stage mom, supermodel, tokyo rose,
tomboy, trophy wife, valley girl, vamp,
wicked stepmother or yummy mummy!

**DON'T
STEREOTYPE
ME!**



Imagem 1 – Guerrilla Girls



Imagem 2 – Guerrilla Girls



Imagem 3 - Gustave Courbet, « L'origine du monde », 1866, Musée D'Orsay, França.



Imagem 4 - Orlan, « Origem da guerra » segunda versão, 1989-199 ?, oito exemplares.

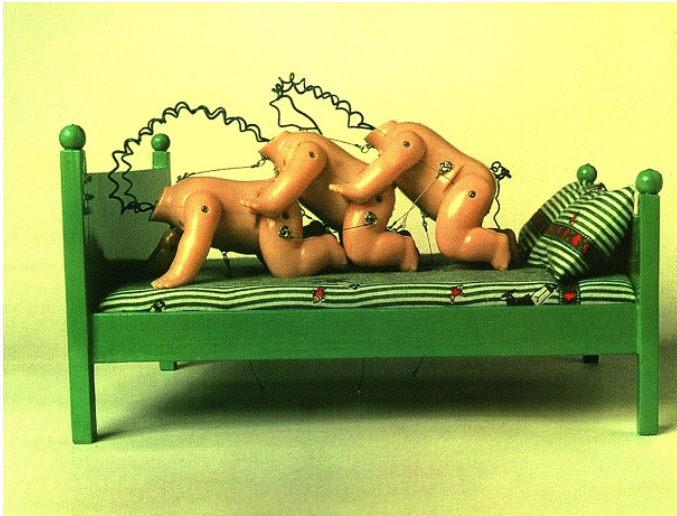


Imagem 5 – Márcia X., “Os Kaminhas Sutrinhas”, Instalação, 1995, Coleção Gilberto Chateaubriand.



Imagem 6 - Márcia X., Sem título, Série *Fábrica Fallus*, 1992 – 2004.



Imagem 7 - Márcia X., Sem título, Série *Fábrica Fallus*, 1992 – 2004.



**Imagem 8 - Márcia X., “Desenhando com terços”, registro de performance
Instalação realizada na Casa de Petrópolis - Instituto de Cultura (sala de jantar em
processo de restauro), julho de 2000. Foram usados 500 terços (montados dois a
dois). A sala mede 4 X 5m. A *performance* durou 6h.**