



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Corpo, escrita e performance na obra de quatro artistas latino-americanas

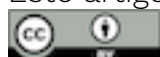
Francisco de Paulo D'Avila Júnior
Taís Chaves Prestes

Para citar este artigo:

D'AVILA JÚNIOR, Francisco de Paulo; PRESTES, Taís Chaves. Corpo, escrita e performance na obra de quatro artistas latino-americanas. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e110

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Corpo, escrita e performance na obra de quatro artistas latino-americanas¹

Francisco de Paulo D'Avila Júnior²
Taís Chaves Prestes³

Resumo

Este artigo investiga o corpo como textualidade nas obras de quatro artistas latino-americanas: Ana Mendieta, Regina José Galindo, Lygia Clark e Priscila Rezende. A análise baseia-se nas reflexões teóricas de Leda Maria Martins e Sueli Rolnik, que permitem interpretar as múltiplas camadas de significação dessas produções. Além disso, o estudo dialoga com a história da performance art, em especial a body art, com suporte nos estudos de Roselee Goldberg. A partir dessas abordagens, destaca-se a centralidade das questões do feminino e os métodos singulares com que cada artista trata o corpo em suas práticas artísticas.

Palavras-chave: Corpo. Performance. Body art. Textualidade.

Body, writing and performance in the work of four Latin American artists

Abstract

This article investigates the body as textuality in the works of four Latin American artists: Ana Mendieta, Regina José Galindo, Lygia Clark and Priscila Rezende. The analysis is based on the theoretical reflections of Leda Maria Martins and Sueli Rolnik, which allow us to interpret the multiple layers of meaning of these productions. Furthermore, the study dialogues with the history of performance art, especially body art, supported by the studies of Roselee Goldberg. From these approaches, the centrality of feminine issues and the unique methods with which each artist treats the body in their artistic practices stand out.

Keywords: Body. Performance. Body art. Textuality.

Cuerpo, escritura y performance en la obra de cuatro artistas latinoamericanas

Resumen

Este artículo investiga el cuerpo como textualidad en las obras de cuatro artistas latinoamericanas: Ana Mendieta, Regina José Galindo, Lygia Clark y Priscila Rezende. El análisis se basa en las reflexiones teóricas de Leda Maria Martins y Sueli Rolnik, que permiten interpretar las múltiples capas de significado de estas producciones. Además, el estudio dialoga con la historia del arte performance, especialmente el arte corporal, apoyado en los estudios de Roselee Goldberg. De estos enfoques se destaca la centralidad de las cuestiones femeninas y los métodos únicos con los que cada artista trata el cuerpo en sus prácticas artísticas.

Palabras clave Cuerpo. Actuación. Arte corporal. Textualidad.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Alexandre Henrique Silveira. Mestrado em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa pela UFOP.

² Doutorando em Educação na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestrado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista Capes-Proex 2024-2028.  professorfrancescoartes@gmail.com  <http://lattes.cnpq.br/1804150373311243>  <https://orcid.org/0000-0003-2140-1674>

³ Doutoranda em Letras na Universidade Federal de Pelotas (UFPeL). Mestrado e Especialização em Educação pelo Instituto Federal Sul Rio Grandense (IFSul). Licenciatura em Dança pela UFPeL. Professora de Dança na rede Básica de Ensino.  chavesprestes@gmail.com  <http://lattes.cnpq.br/4095169665585683>  <https://orcid.org/0000-0003-1520-4703>

Preâmbulo

O corpo na contemporaneidade é lugar privilegiado para se pensar as principais problemáticas que nos atravessam, sejam elas de caráter ambiental, político, filosófico, estético e tecnológico, pois é no corpo que se inscrevem as marcas capazes de o transformar em território de resistência, expressão e criação. No entanto, de que corpo estamos falando? E o que no corpo, afinal, nos interessa?

Respondendo à primeira pergunta, ao nos interessarmos pela prática artística de quatro artistas latino-americanas, pelas obras da cubana Ana Mendieta, da guatemalteca Regina José Galindo e das brasileiras Lygia Clark e Priscila Rezende, colocamos em perspectiva o corpo feminino latino-americano, envoltos por uma série de problemáticas sociopolíticas, econômicas, culturais e ambientais, e, sobretudo, corpos que se tornaram campos de resistência e contestação das normas de gênero.

Para responder à segunda pergunta, será necessário introduzir uma das principais ideias que movem a escrita deste texto. De acordo com o pensamento de uma das maiores pensadoras do tema no Brasil, entendemos o corpo como textualidade. Em sua vasta produção, que inclui livros, ensaios e artigos, a pesquisadora, dramaturga, rainha congadeira e poeta Leda Maria Martins nos apresenta uma discussão aprofundada sobre a relação do corpo com a escrita.

Leda compartilha a ideia de *graphen* grego, que, segundo a autora, “nos remete a muitas outras formas e procedimentos de inscrição e grafia, dentre elas a que o corpo, como portal de alteridades, dionisiacamente nos remete” (Martins, 2003, p.64). No entanto, ao confrontar as seculares seleções semânticas perpetuadas pelo Ocidente, afirma:

Em uma das línguas Bantu, do Congo, da mesma raiz, *ntanga*, derivam os verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcriação de conhecimento, práticas procedimentos ancorados no e pelo corpo em performance (Martins, 2003, p. 64).

Na perspectiva de Leda, ao pensar o corpo em performance, é necessário recrutar um dos conceitos apresentados pela pesquisadora, a *oralitura*. Ao

desenvolver sua teoria performativa, a autora reflete sobre a falsa dicotomia entre a palavra escrita e a palavra oral, criada pelo pensamento cultural ocidental, e que valoriza apenas o discurso escrito como forma legítima de conhecimento. Com isso, desconsidera-se a potência das poéticas orais, que se manifestam pela expansão do corpo e da voz. Para Leda, “o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de várias ordens e de naturezas das mais diversas” (Martins, 2021, p. 41). Segundo Martins (2021, p. 41):

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre oralidade e escrita.

O corpo latino-americano que buscamos evidenciar a partir da escolha das artistas aqui analisadas encontra eco nos escritos de Leda, pois fazem parte de um contexto de colonização cruel, que buscou, inclusive através da escrita, a dominação e o apagamento. “A civilização da escrita, do livro, se impunha, como se fora única, verdadeira e universal em seu desejo de dominação e de hegemonia [...] E visava ao desaparecimento simbólico ou literal do outro, seu apagamento” (Martins, 2021, p.35).

Entender o corpo como um território de inscrição nos permite ampliar essa ideia para pensar como as relações de poder e os discursos opressores atuam sobre ele. Nesse contexto, o corpo se torna alvo de diversas forças, como o controle mercadológico e as dinâmicas de opressão discursiva, que buscam moldar e regular sua presença e expressão. Reflexões dessa natureza, no Brasil, têm a professora, filósofa e teórica dos estudos do corpo, Suely Rolnik, como uma de suas expoentes.

Com o conceito de *corpo vibrátil*, passamos a perceber o corpo não como uma entidade estática, mas receptível às forças e aos fluxos do mundo ao seu redor. Rolnik conceitua a ideia de corpo vibrátil a partir de uma análise crítica da obra de Lygia Clark, e, de acordo com a autora,

é a partir da escuta do corpo vibrátil e suas mutações, que o artista, desassossegado pelo conflito entre a nova realidade sensível e as

referências antigas de que dispõe para orientar-se na existência, sente-se compelido a criar uma cartografia para o mundo que se anuncia, a qual ganha corpo em sua obra e dele se autonomiza (Rolnik, 2000, p.2).

Nesse sentido, o corpo vibrátil é aquele que, em contato contínuo com o outro, humano ou não, mobiliza afetos variados que configuram a alteridade. Esses afetos geram uma realidade sensível e corpórea, invisível, mas tão real quanto a realidade visível.

Na perspectiva do corpo vibrátil, são os conceitos *marca* e *devir-outro*, propostos por Rolnik, que mais interessam a esta pesquisa. Rolnik faz a constatação de que, ao longo de toda a vida, estamos inseridos em diversos ambientes, inclusive os não humanos, e que, no limiar de todas as experiências, sejam nos âmbitos visíveis e invisíveis, “são gerados em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura” (Rolnik, 1993, p.2). Tais rupturas, segundo a autora, geram marca:

Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir (Rolnik, 1993, p. 2).

Por conseguinte, aprofunda-se a ideia de que o corpo que escreve é também um campo sensível, atravessado por forças políticas, econômicas e culturais, que tentam controlar e limitar sua expressão. A ideia de marca reforça o entendimento de que essas forças deixam vestígios no corpo, ao mesmo tempo em que ele resiste e responde com suas próprias inscrições. No campo da arte, esse processo de subjetivação, perpetuado por artistas como Ana Mendieta, Regina José Galindo, Lygia Clark e Priscila Rezende, está de acordo com o pensamento proposto por Rolnik de que o sujeito pode:

deixar-se estranhar pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização - e quanto mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência (Rolnik, 1993, p.3).

Diante dessas perspectivas sobre corpos que escrevem e dialogando com as

práticas das quatro artistas, as experimentações performáticas que têm o corpo como plataforma, a *body art*, perpetuadas desde a década de 1960, constituem nosso aporte teórico e metodológico para pensar a grafia dos corpos das artistas aqui elencadas.

Ao observarmos as obras das quatro artistas, nosso objetivo é investigar como elas desenvolvem suas pesquisas, percebendo o corpo como uma plataforma de criação e expressão. Nossa análise também busca revelar os discursos implícitos presentes nessas obras, entendendo o corpo como um espaço de textualização que vai além da escrita tradicional.

Cara (o) leitora (o), o presente texto está estruturado em duas partes. Em “Quando o dizer ganha corpo”, traremos para o debate uma discussão sobre *body art*, experimentações de artistas que utilizam o corpo como plataforma de criação e performance. No item “O que dizem e como dizem as artistas”, apresentaremos as quatro artistas e analisaremos, de forma interpretativa/subjetiva, com eventuais citações das próprias artistas e outras referências bibliográficas, as seguintes obras: *Sem Título* (1974) de Ana Mendieta; *Tierra* (2013) de Regina José Galindo; *Baba Antropofágica* (1975) de Lygia Clark; e *Bombril* (2010) de Priscila Rezende.

Quando o dizer ganha corpo: *Body Art*

Com a chegada do século XX, o corpo passou a ocupar um novo papel nas artes, tornando-se ele mesmo uma plataforma de criação. A *performance art* e a *body art* permitiram que artistas transformassem o corpo em um espaço vivo de experimentação, reflexão e ruptura com as convenções tradicionais da arte. Mais do que isso, o corpo, experimentado como meio de criação e comunicação, tornou-se palco de conflitos e tensões políticas. Ao inscrever no corpo a relação conflituosa com discursos opressivos –de gênero, raça e identidade –, essas práticas revelaram o corpo como um território de resistência, onde o artista escreve, performa e desafia as narrativas hegemônicas, expondo as contradições e os limites impostos pelo poder.

Aliás, os dois maiores conflitos bélicos, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a Segunda Guerra Mundial (1933-1945), foram eventos que modificaram as

percepções dos artistas sobre seus próprios corpos, visto que estavam mergulhados no terror e na violência sem sentido. Desde as Vanguardas Artísticas do Século XX, das elaborações conceituais dos manifestos futuristas até as experimentações mais contemporâneas, se constituiu uma tradição de artistas que passaram a optar “pela performance ao vivo como meio de expressar suas ideias” (Goldberg, 2012, p. 7).

A teórica Roselee Goldberg traça, através do seu livro *A Arte da Performance*, uma linha do tempo dos eventos que levaram a *performance art* ser percebida como linguagem artística independente na década de 1970. Segundo a autora:

A performance passou a ser reconhecida como um meio de expressão artística independente na década de 1970. Nessa época, a arte conceptual, que privilegiava uma arte das ideias, em detrimento do produto, uma arte que não se destinasse a ser comprada ou vendida, estava no seu apogeu (Goldberg, 2012, p. 7).

Embora a performance tenha sido reconhecida como uma linguagem artística apenas na década de 1970, Goldberg aponta para a presença de elementos performativos já nas vanguardas do começo do século. As discussões e as experimentações em relação ao corpo, mesmo que tímidas, foram parte integrante das práticas dos artistas do movimento Futurista, levadas a cabo a partir de 1909 na Itália. O primeiro Sarau Futurista aconteceu em 1909, a partir da apresentação no Teatro Alfieri, em Turim-IT, da peça *Poupées électriques*, de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), também autor do primeiro manifesto futurista.

Na visão de Marinetti, naquela altura, o corpo exercia um papel excessivamente estático na prática de um recitador, vinculando-o como suporte simbólico das palavras. Tal desvinculação foi proposta no *Manifesto da Declamação Dinâmica e Sinóptica*, proposto em 1909 por Marinetti. Tal manifesto se configurou como instrução de como realizar uma performance. No essencial: “[o] declamador futurista, insistia ele, devia declamar tanto com as suas pernas como com os seus braços. As mãos do declamador deviam, além disso, brandir vários instrumentos ruidosos” (Goldberg, 2012, p. 24).

As investigações sobre o corpo como elemento de criação também foram exploradas pelos artistas da Bauhaus, atingindo um alto nível de rigor que

culminou na formulação de uma teoria da performance, desenvolvida por Oskar Schlemmer (1888- 1943). A escola de design, arte e arquitetura, fundada por Walter Gropius (1883-1969) em 1919, foi uma escola de ensino artístico, localizada em Weimar-DE, e que promovia a união das artes como parte da recuperação cultural da Alemanha pós-guerra. Nessa conjuntura, as práticas de Schlemmer, redefiniram os rumos da performance arte na década de 1920.

Trabalhando na dualidade entre teoria e prática, na obra *Dança dos Gestos*, encenada em 1926, “Schlemmer criou um esquema para ilustrar essas teorias abstratas. Primeiro, concebeu um sistema de notação que permitia registrar graficamente as trajetórias lineares do movimento e o avanço dos bailarinos” (Goldberg, 2012, p. 130).

Essa demonstração intencionalmente didática revelava, ao mesmo tempo, a transição metódica de Schlemmer de um meio de expressão para outro – da superfície bidimensional (notação e pintura) para plasticidade (relevos e esculturas), e daí para a arte intensamente plástica do corpo humano (Goldberg, 2012, p. 130).

Os estudos artísticos promovidos pela Bauhaus e por Schlemmer prepararam terreno para experimentações do corpo em performances ao vivo, que, a partir de 1960, se tornaram mais frequentes. Houve um maior interesse, por parte desses artistas, em investigar o corpo a partir da relação com o espaço, o que incluía, eventualmente, a participação direta do público na performance. Um dos exemplos mais significativos foi o *happening 18 happenings in 6 parts*. Proposto por Allan Kaprow (1927-2006), a performance de 1959 dividia o público em três salas, onde diferentes ações, como sons, movimentos e leituras, ocorriam simultaneamente. A participação do público nesse *happening* foi interativa e imersiva, e, antes mesmo do início do evento, todos sabiam, pois Kaprow enviou vários convites que incluíam a seguinte afirmação: “O público fará parte integrante dos happenings. Irá vivenciá-los simultaneamente” (Goldberg, 2012, p. 161).

O que dizer ganhou corpo, com contornos mais decisivos a partir da década de 1960, com uma tradição de artistas, que desenvolveram a *body art* como uma vertente da performance art. Na *body art*, o corpo se tornou a principal materialidade da criação e da expressão desses artistas, que não somente passaram a perceber seus corpos como obras de arte, mas propuseram um

movimento radical de aproximação da arte e da vida em suas produções.

A relevância do corpo enquanto meio de escrita pode ser percebida em artistas como Vito Aconcci (1940-2017). Em 1969, “Acconci usou o suporte do seu corpo como alternativa ao suporte da página, que utilizara enquanto poeta. Segundo ele, era uma maneira de se focar a si próprio como imagem e de relegar as palavras” (Goldberg, 2012, p. 198). Outro artista que contribuiu na questão foi Dennis Oppenheim (1938-2011), um dos precursores da *body art*, e que a via como “um meio virado para o objetificador – o criador – e não para o objecto em si” (Goldberg, 2012, p. 200). Como narra a autora,

Oppenheim aprofundou essas experiências numa obra que criou em Jones Beach, Long Island. *Hanging Position for a Second Degree Burn* baseava-se na noção de mudança de cor, uma preocupação tradicional dos pintores, que neste caso era sua própria pele que se convertia em pigmento. Deitado na praia com um livro sobre o peito nu, Oppenheim aliou-se ao sol queimar a área exposta, efectuando uma mudança de cor da maneira mais simples (Goldberg, 2012, p.200).

“Contrariamente às performances que lidavam com as propriedades formais do corpo no tempo e no espaço, outras revestiam-se de uma natureza muito mais emotiva e expressionista” (Goldberg, 2012, p. 207). As performances rituais são compreendidas como práticas que integram elementos simbólicos e performativos, muitas vezes conectados a tradições culturais e religiosas, mas que também podem envolver a ritualização de experiências corporais, como a dor, para expressar transformações subjetivas e sociais. Os trabalhos do austríaco Hermann Nitsch (1938-2022), que chegavam a durar muitas horas, “envolviam rituais e sangue, tendo sido descritos como “uma forma estética de oração” (Goldberg, 2012, p. 208).

Por via próxima, a sérvia Marina Abramovic elevou a radicalidade em suas performances, quando propôs, em 1974, a obra intitulada *Ritmo 0*, em que permitiu que o público utilizasse diversos elementos dispostos em uma mesa como bem quisessem em seu corpo. Algum tempo depois, suas roupas foram arrancadas “com navalhas e tinha a pele lacerada; um revólver carregado, apontado a sua cabeça, acabou por provocar uma luta entre os torturadores, levando a sessão a um desconcertante final” (Goldberg, 2012, p. 210). Em perspectiva semelhante à

apresentada na obra *Ritmo O* de Marina Abramovic,

em Paris, os cortes autoinfligidos por Gina Pane nas mãos, nas costas e no rosto não eram menos perigosos. Como Nitsch, ela acreditava que a dor ritualizada tinha um efeito purificador. Este tipo de obra era necessário para sensibilizar uma sociedade anestesiada. Usando sangue, fogo, leite e a recriação da dor como elemento das suas performances, Pane conseguiu, nas suas próprias palavras, levar o público a entender perfeitamente que o meu corpo é o meu material artístico (Goldberg, 2012, p. 209).

Se, por um lado, algumas práticas buscavam ritualizar a dor ou mutilar o corpo, outra leva de artistas da *body art* se interessou por buscar formas de modificar seus corpos, o que incluía as próprias cirurgias de modificação já como parte do evento performativo. A artista francesa Orlan, com um par de chifres na testa, durante a década de 1990, realizou uma série de procedimentos cirúrgicos, que foram transmitidos via satélite. Já a brasileira Priscilla Davanzo, desde o começo dos anos 2000, vem trabalhando na sua ação *As Vacas Comem Duas Vezes a Mesma Comida*, que, através da tatuagem, pinta seu corpo a querer representar uma vaca, trazendo, via metáfora, uma discussão sobre corpo, vida, obra, permanência em sua obra.

A autobiografia começou a interessar uma leva de artistas comprometidos com a aproximação da arte e da vida, o que deu origem a criações que investigavam suas próprias experiências e identidades como material e conteúdo dessas performances. O corpo como território de discussões sobre identidades se intensificou a partir do final da década de 1980, através da produção de artistas que passaram a investigar as suas raízes culturais. Segundo Goldberg, tais investigações foram impulsionadas por uma forte instabilidade política e econômica vivenciadas no final dessa década:

Wall Street entrou em colapso, o muro de Berlim foi derrubado, os estudantes lutavam em vão pela democracia na China, Nelson Mandela saía da prisão na África do Sul, ao mesmo tempo as minorias batiam-se cada vez mais intensamente por questões de identidade étnica e multiculturalismo (Goldberg, 2012, p. 265).

Ainda abordando esse período histórico, Goldberg (2012, p. 267) explica que

a expansão da consciência latina inspirou muitos performers, entre eles

uma parodista de cabaré cubano-americana, Carmelita Tropicana, Alina Troiana, o activista Papo Colo, assim como toda a cena animada em torno de New Yorican Poets Café, no 8th Village, Nova Iorque. Surgiram novas publicações sobre a história da arte da performance na América Latina, apresentando a um público muito mais vasto as obras de artistas brasileiros, mexicanos e cubanos, como Lygia Clark, Hélio Oiticica ou Leandro Soto, e propiciando simultaneamente uma compreensão da rica mitologia e da consciência política que se encontravam no cerne das suas obras.

Ao abordar uma identidade da alteridade, Goldberg relata a criação de uma base para grupos marginalizados “– gays, lésbicas, profissionais do sexo, travestis e até mesmo doentes crônicos e deficientes – desenvolverem um material performativo intencional e profundamente perturbador” (Goldberg, 2012, p. 267). Surgem, então, a partir da década de 1990, diversos artistas, em diferentes regiões do mundo, com a seguinte percepção: “o corpo é um instrumento de comunicação tão profundo como qualquer outra linguagem” (Goldberg, 2012, p. 302). Segundo Goldberg, na África do Sul,

[a] performance foi o meio escolhido por um vasto grupo de artistas desde que a nação Arco-Íris viu nascer a democracia em 1994. A sua mensagem é transversal às onze línguas oficiais do país e é imediatamente reconhecível pelos públicos de todas as camadas sociais da África do Sul, desde as tradicionais danças de guerra zulus, com escudo e *assegai*, passando pelas danças dos mineiros que usam as suas galochas como instrumentos de percussão, ou ainda as alas de *toyi-toyi* que abriam as grandes manifestações nos últimos anos do Apartheid (Goldberg, 2012, p. 302).

Diante desse breve retrospecto sobre o corpo como espinha dorsal da criação de diversos artistas e da *body art* como uma linguagem, voltaremos nosso olhar para a prática de quatro artistas latino-americanas, comprometidas com a criação a partir do corpo, analisando suas obras sob a perspectiva de que os corpos também escrevem. Então, o que dizem e como dizem as artistas?

O que dizem e como dizem as artistas?

Na sequência, será realizada uma análise da trajetória e das obras das quatro artistas abordadas neste estudo: Ana Mendieta, Regina José Galindo, Lygia Clark e Priscila Rezende. Essa análise, além de interpretativo/subjetiva, é fundamentada tanto em escritos das próprias artistas quanto em outras referências bibliográficas.

O objetivo é evidenciar, por meio das performances de cada artista, como elas utilizam o corpo para promover uma escrita poética e política que aborda temas como território, gênero e as construções sociais relacionadas à identidade racial.

Ana Mendieta

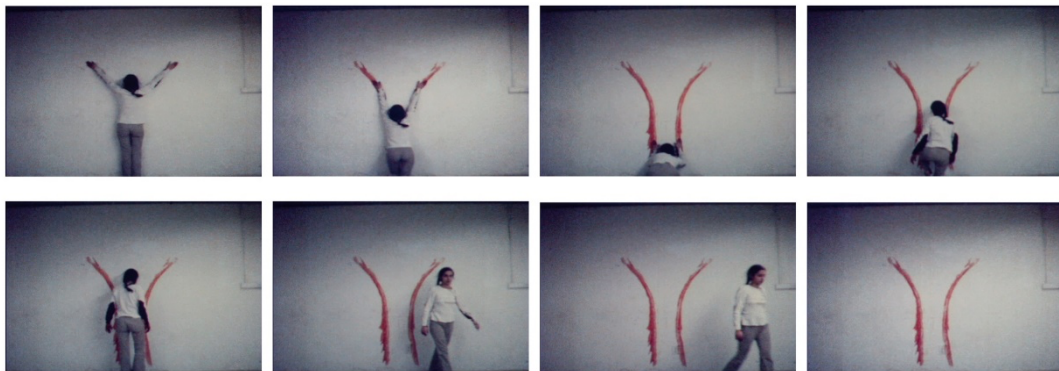
Ana Mendieta (1948-1985) foi uma artista-plástica e performer cubana que cresceu nos EUA chegando na década de 1960. Com um extenso acervo produzido, ela ganhou destaque principalmente por suas obras de caráter autobiográfico e que relacionaram as questões corpo e terra. Tal temática sugere uma espécie de inteireza da artista junto à natureza, sendo sua extensão, permitindo reviver sua versão mais primitiva, além de refirmar a força feminina através dos quatro elementos. Após sua dupla formação em vídeo e pintura, a artista teve como mote a violência que a cercava para as suas criações em performance. A ideia de corpo-colônia emerge de sua experiência de ter sido apartada da sua terra natal ainda jovem.

No bojo do movimento feminista da década de 1970, a artista pôde estudar arte na Universidade de Iowa e estabelecer contatos com outras mulheres, como Lucy Lippard, importante nome na liderança do movimento feminista e da arte na época, auxiliando Mendieta na expansão de sua *network*. Além disso, ela expandiu também sua maneira de fazer arte transitando pelas linguagens: *body art*, *body aearth art*, *land art*, além da pintura e da escultura. “A artista teria descrito algumas de suas performances como quadros, ou melhor, quadros vivos, por exemplo, a performance *Untitled – Rape Scene* (1973), em que apresenta uma cena de estupro” (Francisquetti, 2009, p.44).

Seu trabalho, desenvolvido com forte relação com o discurso do corpo feminino, se destacou de maneira substancial a partir das criações que compunham a *Serie Silueta* (1973-1980), uma coletânea de imagens da sua silhueta carimbada nos mais diversos espaços, com diferentes materiais, como flores silvestres, gramas e ervas explorando o sensível e o agressivo. Ao descartar o caráter de posse relativo aos espaços, ela fortaleceu a ideia de estreitar relações com a natureza, suas origens e ancestralidade.

Em *Untitled – Body Tracks* (Sem Título – Rastros do Corpo) – 1974, a artista realizou em torno de 80 pequenos filmes, “com duração de 1 minuto no qual executa um desenho na parede com suas próprias mãos e com sangue” (Matesco, 2016).

Figura 1 – Ana Mendieta executando sua performance *Untitled*, 1974⁴.



A obra ambígua e complexa suscita múltiplas interpretações, desde a mais agressiva até a mais ancestral. Ao realizar um movimento de cima para baixo com as mãos manchadas pelo líquido vermelho, os traços que demarcam a parede lembram rastros deixados por uma mulher violentada, uma silhueta feminina, um útero, mas também apenas um caminho ou linhas de uma fronteira. O sangue remete tanto à fertilidade feminina como ao sacrifício animal ligado à cultura religiosa afro-caribenha vivido pela artista durante o período da juventude. No entanto, se vista a partir de uma perspectiva cristã, as pernas juntas e os braços estendidos da artista, logo no início do vídeo, dão a ideia de Jesus crucificado.

O corpo permanece em movimento durante todo o tempo de construção da cena. A obra, ainda que num curto espaço de tempo, remete a uma dança contemporânea ao explorar movimentos descendentes que percorrem a parede, como se fossem uma grande árvore que balança e delineia o corpo, manifestando uma mulher livre. Sobretudo, lembra morte e vida. Súplica e deleite. Carregado de simbologias, o corpo da artista é fundamental em todo o desdobramento da videoperformance, visto que é ele quem conduz todas as possibilidades de leitura, mesmo de maneira subsequente, quando sai de cena. O vestígio de sangue

4 Fonte: <https://filmow.com/body-tracks-t253324/>

deixado é o registro da presença corporal intencional e definidora na obra, uma espécie de sombra que permaneceu no tempo-espaço – ocupado anteriormente – e que se mantém nas mãos da artista quando ela vai embora, conservando a relação entre corpo e lugar visitado.

Ao possuir como um dos principais elementos de seu trabalho o uso do sangue, dando um caráter bastante explícito em relação ao comportamento misógino do patriarcado, o combate à violência e à sexualização do corpo feminino acabam por ganhar forte caráter de denúncia nas obras de Mendieta. Outros trabalhos de relevância da artista também tiveram o sangue como símbolo que protagonizou a concepção da obra, tais como: *Untitled (Death of a Chicken)*, 1972; *Untitled (People Looking at Blood, Moffitt)*, 1973; e *Self Portrait with Blood*, 1973.

Regina José Galindo

A transversalidade temática nutre o fazer artístico da performer, artista visual e poeta Regina José Galindo. Os assuntos vão desde a exploração humana e da natureza, feminicídio, migração, massacres, abusos, além de toda a relação com o mundo bélico que assola seu país, tudo isso atravessado fortemente pela cultura da Guatemala, seu território de origem. Esse é um ponto de onde se originam perguntas infundáveis e que são transcritas nas obras da artista por meio da tensão que coloca sua corporeidade à prova, seja no espaço privado ou no espaço público.

A Guatemala viveu uma guerra civil de 1960 a 1996, e, apesar de um grande aporte de riqueza em termos de recursos, está entre os países mais desiguais do mundo, se tornando dona de uma economia em desequilíbrio constante. Diante desse cenário, a artista costuma salientar que, em seu processo artístico, não há nenhum tipo de funcionalidade impositiva que pretenda causar mudanças fatídicas. Por isso, sua principal contribuição é mesmo de gerar questões.

O perfil de seu fazer subverte a chamada fetichização do corpo feminino como objeto de desejo, além de acentuar, em sua poética, metáforas que versam acerca das violências permeadas pelo corpo. Dessa maneira, ela propõe movimentos provocativos e que desacomodam por seu caráter disruptivo de

emancipação e de empoderamento. A artista também incorpora narrativas que visitam e revisitam traumas, relembrando corpos vulneráveis em meio às relações de poder, seja quando se vale de seu país ou do campo da arte feminina. São abordados gestos desconfortáveis que ocupam espaços, onde o homem branco, hierarquicamente posicionado, faz jus ao seu ambiente estruturante imperativo, reiterando toda uma memória política e cultural. Assim sendo, em seu devir mulher, dentro de um conjunto de símbolos, o corpo nu de Galindo vira projeção das questões provocadoras, peculiares ao seu trabalho e, diversas vezes, é levado ao limite. Tais movimentos podem ser considerados como o resgate das memórias vividas, sobretudo pelo povo guatemalteco, uma espécie de tradução dos fatos resistidos através da arte.

A fim de resistir, inventa outros caminhos de comunicação, enfatizados pela arte, afetando e sendo afetada em lugares e espaços micropolíticos. Para tanto, utiliza o que é considerado habitual, socialmente trivial, a fim de desencadear o incômodo de quem assiste, enfrentando, de certa forma, a passividade popular. Essa lógica pressupõe um envolvimento do espectador, magnetizando-o a partir de uma narrativa que ele conhece, porém tende a ignorar em seu cotidiano. Essa estratégia quase “sedutora” propõe uma atenção global de quem assiste e incute que os sentidos estejam atentos aos gestos, ou ausência deles, jogando com a atenção no momento do ato performático. Pretende, portanto, se reconectar às experiências dos outros, que também são suas, bem como destaca a marginalização dos corpos, das memórias e dos fatos de toda uma cultura, dialogando intimamente com memórias e fatos de inúmeras outras culturas. “Quando você trabalha com o corpo, você está trabalhando com energia” (Quejigo, 2017), relata a artista, que enxerga o corpo como elemento constituinte principal do seu fazer. Tudo isso é possível pela intenção presente em suas obras de que só se pode reviver a dor ou a sensação de aproximação com o que aconteceu quando se coloca vulnerável e procura se avizinhar o máximo possível do fato histórico elencado.

Na videoperformance intitulada *Tierra* (2013), uma extensão da obra *La verdad* (2013), a artista revisita documentos e se debruça em pesquisas que articulam intimamente dados históricos e arte. Nesta ação, ela resgata a dor da comunidade

indígena *ixil*, dizimada na década de 1980 na Guatemala com cerca de 200.000 mortes. Na época, o governo ditatorial liderado por Sánchez Rodríguez e de Efraín Ríos Montt dirigiu o genocídio dos povos originários. Na figura 2, observamos um fragmento da videoperformance.

Figura 2 – Videoperformance *Tierra*, de Regina José Galindo, 2013⁵.



Na ação, a artista nua se posiciona em pé por, aproximadamente, 30 minutos, em um campo aberto envolto por uma vasta floresta nativa, o espaço que inicia sem nenhum resquício de invasão humana. No entanto, começa a ser cavado pela caçamba frontal de uma máquina retroescavadeira, formando uma vala profunda ao redor da mulher, fazendo com que ela permaneça, tão somente, em um bloco de terra que a sustenta. Ainda que a imagem do corpo nu pareça bastante imponente em um primeiro momento, a máquina e a remodelação agressiva na geopolítica do espaço, feita em pouco tempo, elucidam o cenário monstruoso em que a artista se encontra. O ocorrido se assemelha a uma espécie de devastação da natureza ao expor uma combinação de elementos e marcadores sociais onde

5 Fonte: <https://estonoescritica.com/2021/04/22/sin-tierra-una-accion-de-regina-jose-galindo/>.

vida e morte dialogam por uma linha tênue e viram a mesma voz.

No entanto, ao não se deixar levar pelo esquecimento dos fatos que tendem a se tornarem ocultos, a potência do corpo que narra um fenômeno representativo da história guatemalteca conecta natureza e cultura, passando a serem compreendidos enquanto um, numa posição de enfrentamento à atrocidade, a partir da cinestesia estabelecida no momento do ato performático. As valas criadas foram justamente os espaços onde os corpos indígenas, mortos ou vivos, eram jogados e calados. Diante disso, esse mesmo corpo é capaz de ser associado às mulheres *ixil*, que testemunharam as mortes dos seus e a devastação de suas terras, contrastando e integralizando a narrativa do corpo:

Tropas de soldados del ejército y de las patrullas de defensa civil llegaba a las comunidades indígenas y destruían cualquier cosa que pudiera serles de utilidad para sobrevivir: comida, ropa, cosechas, casas, animales, etc. Quemaba todo. Violaba, Torturaba. Asesinaba. Muchos cuerpos fueron enterrados en fosas comunes que hoy forman parte de la larga lista de evidencias que confirman el hecho (Galindo, 2013).

No excerto, a artista traz informações do acontecimento necropolítico, que ainda reverbera cotidiano, criando possíveis zonas de conflito. Dessa maneira, as memórias que atravessam esse corpo precedem a exposição do ato performático em si.

Ao identificar e problematizar seu corpo como feminino, a artista, automaticamente, direciona as reflexões das temáticas abordadas em seus projetos e fundamenta experiências suscetíveis para ampliar as esferas de análise. Assim, de uma maneira ou de outra, o corpo em Galindo aparecerá violado, estigmatizado ou marginalizado, ainda que nas entrelinhas, já que a multiplicidade de suas obras forma um acervo que explora o corpo por múltiplos vieses. Ela declara em entrevista: “sou a proprietária intelectual que pesquisou e concebeu esse ato até o menor detalhe. Este é um ponto muito importante para mim” (Waldmann, 2018).

Lygia Clark

Pioneira da arte propositiva, a artista plástica e escritora Lygia Clark (1920-

1988) dispensou, durante a sua trajetória, o título de artista e questionou estereótipos relativos ao que se entende acerca de corpo na arte contemporânea. Com uma extensa obra criada no campo da proposição do experimento, a artista sugere diferentes textos e interações, suscitando diálogo entre corpo e objeto. É com *Bichos* (1960-1964) que Clark ganha destaque relevante na cena nacional. A série incentiva o público ao envolvimento direto com a obra, tornando-se parte dela. Ao mover os objetos, o espectador se expressa e se descobre criador. A partir da vivência com os objetos relacionais, uma unidade passa a ser configurada, ampliando tanto possibilidades interpretativas quanto a própria exploração de si.

No final da década de 1960, a artista categorizou o corpo em cinco subdivisões, a saber: “o corpo individual, o corpo sexual, o corpo dialógico, o corpo habitat e o corpo do outro” (Xavier, 2019, p. 148). Os “Distintos Corpos” pertencem à concepção da série *Nostalgia do Corpo* (1966-1969). Cada uma das subdivisões contempla um trabalho. Se, na década de 1960, essa construção flertava com a psicanálise e conjecturava um espaço de cunho terapêutico, em *A Estruturação do Self* (1980), o último da série, o aspecto terapêutico se fundamenta na obra de Clark, tornando as dimensões corpo e vida uma unidade. Consciência, corpo, movimento, eu, outro, objeto, espectador, experimental, sensorial, relação, sensação, fruição, união, memória e subjetividade passam a ser como palavras-chave, uma rede textual de ações que tecem seu processo criativo.

Ao longo de toda essa concepção, que vai de 1966 a 1988, há uma progressão entre o sensorial e os limites do corpo, fazendo com que a noção de corporeidade fosse ampliada. Assim, teve como um dos objetivos a proliferação do sentir. O corpo é o fragmento que encabeça suas propostas, como o fermento de bolo que o faz crescer. Corpo e objeto se fundem e se confundem, formando um só em busca das memórias, já que o contato com objetos e materiais em diferentes texturas e formatos conciliavam movimento, matéria, intenção e linguagem, criando um campo de diálogo a partir desse câmbio. Clark buscou problematizar a constituição do sujeito, que percebe a si próprio quando em contato com o outro, em um arranjo recíproco, seja o outro quem fosse – objeto ou pessoa.

Entre experiências intimistas e o exercício de resgate das memórias, que são também corporais, o toque era compelido à busca e protagonizou a simbologia

concebida nas obras. As questões de gênero eram problematizadas na descoberta ensacada de limite, no prazer concentrado, no gesto que intimida – é a invenção e a baliza. Logo, o estado de presença no momento da troca torna-se elemento fundamental, visto que as pequenas ações do corpo, durante a interação, o remodelavam.

Entre tantas possibilidades de análise e diante da delimitação espacial para tal, elencamos a proposição intitulada *Baba Antropofágica* (1973), pertencente à série Canibalismo, para destacar. Consistia em um grupo de pessoas, em que cada uma recebe um carretel de linha de costura com cores variadas. O carretel deveria ser inserido na boca, deixando uma ponta da linha para fora, de modo que fosse possível o puxar da linha e o rolar do carretel. Um dos membros do grupo era colocado deitado no centro de um círculo formado, enquanto o restante das pessoas permanece ao seu redor e iniciam o processo da baba, que parte do desenrolar do carretel no interior da boca e vai sendo depositado no corpo disposto ao chão. A meta era que a linha salivada fosse colocada sobre o corpo até que findassem todos os carreteis. Por fim, o grupo retirava lentamente toda linha colorida depositada no corpo do outro, o que permite-lhes sentir o cheiro e o molhado bucal coletivo, liberando em seguida o membro que esteve deitado. Sequencialmente a experiência era compartilhada por todos envolvidos.

Refeita diversas vezes ao longo dos anos, a experiência antropofágica, a qual convida o espectador a participar ativamente, além de demarcar o período histórico brasileiro, que vivia um cenário de regime militar, registra também seu referencial de mundo e influência artística, a qual flertou com o concreto e com o neoconcreto, levando à multiplicidade de suas proposições. Observamos, na figura 3, um dos registros da performance executada pela primeira vez no ano de 1973.

Figura 3 – Registro da performance *Baba Antropofágica*, de Lygia Clark, 1973⁶.

Os processos de subjetivação foram pesquisados a partir de uma rede de afetos, justamente como mostrou o emaranhado produzido pelo coletivo, desterritorializando os corpos a partir do engajamento com o corpo do outro. A chance de salivar e não controlar necessariamente as reações do próprio corpo, quando está dedicado principalmente ao corpo alheio, infere o caráter de alteridade na obra e expõe, justamente, “a linha tênue” entre o eu e o outro por meio do material leve, que é processualmente depositado sobre o corpo exposto. A proposta parece flertar com a crise quando provoca o cânone e realinha a potencialidade do coletivo, por meio do fluido, da baba e mesmo pela vulnerabilidade manifestada na partilha, restaurando percepções corporais coletivas.

Em tempo, o uso do fio não é novidade no universo das obras femininas. Ele contempla aspectos da força das artesanias, bem como das estratégias de comunicação feita por coletivos de mulheres de diversas comunidades, as quais tinham seu corpo e sua palavra impedidos de expressão. A *Baba Antropofágica*

⁶ Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/234/baba-antropofagica>

remete a uma “escrita salivar” que incorre em despistar modos de leituras ou interpretações hegemônicas, já que não existem respostas simples para perguntas complexas, partindo do princípio de que o corpo é, por si, um grande questionamento. É presumível que a troca sugerida, ao fim de suas intervenções, também se presentificasse no corpo que escrevia cartas, principalmente ao amigo distante, o artista Hélio Oiticica (1937-1980).

A partir dessa escrita salivar, a obra de Clark propõe uma espécie de criticidade corporal projetada no tempo, no espaço e na folha da artista. Configurou e reconfigurou quantas vezes necessárias os caminhos explorados pelo corpo, confundindo possíveis conclusões, como é possível acompanhar no excerto de *Breviário sobre o corpo*:

Boca-bico, de mamadeira, de pássaro que se abre na ginástica do balé, da cobra cuja língua sai em flecha, dos roedores sorridentes cujos dentes se debruçam na anedota. A boca da fábula que conta histórias, a boca da história já desdentada, a boca da criança esponja que se embebeda, do bêbado, labirinto onde a identidade se perde, do orador, linha passada entre cada dente na tentativa da ordem da imagem, da puta onde o palavrão adquire o brilho frenético do ouro, do homem da rua, onde nasce a anedota que corrige a história, do poeta onde predominam os vazios sobre os cheios (Clark, 1997, p.119).

O ensaio *Breviário sobre o corpo*, reeditado por Lygia Clark, Arte & Ensaios (1997), é um registro não datado de que as palavras parecem trabalhar num processo de cartografia anatômica do corpo humano, lembrando a noção de *Corpos Sem Órgãos* de Félix Guattari (1930-1992). Assimiladas sensorialmente, sua produção escrita foi a extensão do restante do seu fazer artístico, ou seja: dos demais formatos de suas obras, logo, não existiu hierarquia entre elas. Descreveu um corpo potente em todos os seus aspectos e sentidos, percorreu sobre as células na mesma intensidade que articula órgãos e membros na mesma narrativa. Há uma espécie de desabafo, expiração longa e profunda, uma quebra protocolar, que desromantiza o corpo enquanto espaço puro. Ele não deixa de ser sagrado só porque a mesma boca que canta também escarra no arroto. O breviário nada explica, talvez proponha, relacionando corpo e palavra.

“Enquanto escritora assídua, ela escrevia suas confissões artísticas diariamente, primeiro a mão e depois datilografava, e considerava escrever um

exercício do corpo” (Lima, 2019, p. 47). A complexidade entre contraste e consonância são complementares e, ainda que o resgatar da memória e a prática sensorial culminassem num aparente avesso, seus processos desembocaram em uma obra parida, que teve como eixo o indivisível, dando vigor estético à obra.

Priscila Rezende

Priscila Rezende é uma artista-plástica afro-brasileira, radicada em Belo Horizonte-MG, e que tem despontado no cenário nacional na última década como um nome importante na arte, principalmente na arte do corpo. Rezende se formou em Artes Visuais, com habilitação em fotografia pela Escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), e é Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

A obra produzida pela artista se coloca na dianteira de um debate importante sobre gênero, identidade e raça, temas que ganham crescente relevância no debate público e que diretamente atravessam a experiência da artista. A artista promove, através de sua obra, o feminismo negro e a luta antirracista, tendo como elemento principal de sua produção a inserção e a presença do indivíduo negro na sociedade brasileira.

Ganhadora dos prêmios Leda Maria Martins (2018), Prêmio de Fotografia Sesc-Minas Gerais (2013) e do Prêmio Profissional BDMG Cultural (2012), Rezende já participou de diversas exposições no Brasil e no mundo, além de já ter performado ao vivo em diversos trabalhos, como *Bombril* (2010), *Laços* (2010), *Purificação* (2013), *Deformação* (2015), *Vem... pra ser feliz* (2017), *Nau Frágil* (2019), *Muchas Gracias, pero no!* (2022), dentre outros. Segundo as palavras da própria artista,

[...] meu corpo tem sido meu principal objeto e mídia para criar e expressar perguntas, dúvidas, minha visão sobre o mundo em que vivemos e, especialmente, minha condição específica à frente deste mundo. Vejo o meu trabalho como uma arma de luta contra situações de discriminação, para trazer reflexões e dar voz a algumas discussões que ainda não estão resolvidas em nossa sociedade (Sesc São Paulo, 2017).

Priscila ganhou notoriedade no começo da década de 2010, quando realizou pela primeira vez a performance *Bombril*, performance que teve grande repercussão na época. Na ação realizada ao vivo, Priscila utilizou seu próprio cabelo

para esfregar, durante aproximadamente 60 minutos, objetos metálicos de origem doméstica. Podemos perceber um pouco melhor essa ação observando a figura 4 abaixo:

Figura 4 – Performance *Bombril*. Priscila Rezende, 2016⁷.



O título da obra traz à tona o confronto direto da artista com um termo bastante pejorativo, nesse caso bombril, que, além de ser o nome de uma marca famosa de esponjas de aço, foi historicamente utilizado para inferiorizar as populações negras, visto que a textura da esponja de aço é associada ao cabelo afro de forma depreciativa. Ao escolher esse nome, fica evidente que a artista levanta um questionamento linguístico sobre o racismo presente na linguagem e nas expressões cotidianas.

Para além da provocação linguística, a obra *Bombril* apresenta outras possíveis camadas de leitura, demonstrando sua capacidade arrojada de mobilizar o público, e sobretudo a branquitude, a confrontar seus preconceitos. Na performance, Priscila trajou uma roupa que faz alusão aos panos utilizados pelas mulheres escravizadas e, ao escolher essa referência visual à indumentária, a artista revela a herança de violência, submissão e trabalho forçado, reforçando

⁷ Fonte: <https://www.focoincena.com.br/bombril>.

que essas narrativas continuam a impactar a forma como o corpo negro feminino é visto e tratado. Ao esfregar utensílios domésticos com seu cabelo crespo, a artista também expõe o racismo estrutural que associa o corpo negro à servidão e ao trabalho subalterno.

Outra questão que o trabalho suscita diz respeito a como a identidade racial e o gênero são entrelaçados na construção de papéis sociais que desumanizam. As mulheres negras enfrentam uma dupla marginalização: enquanto mulheres, são oprimidas pelo sistema patriarcado; enquanto negras, são vítimas de um racismo estrutural que reduz seus corpos a toda sorte de abusos e desumanizações.

Rezende faz uso do corpo não apenas como ferramenta de expressão, mas como meio de inscrição de sua própria vivência. Nesse sentido, suas obras são também autobiográficas. É perceptível e recorrente na obra da artista a investigação da violência como um material de criação, violência essa que corpos negros são constantemente submetidos. No caso da performance *Bombri!*, isso encontra correspondência na repetição incessante da performer ao esfregar as panelas com seu próprio cabelo. A repetição, nesse caso, traz uma amplificação da violência simbólica e física infligida ao corpo negro.

A escolha de utilizar o cabelo, símbolo de identidade e resistência na cultura negra, revela uma dimensão política e poética da obra. O cabelo crespo, historicamente marginalizado, torna-se um ponto de confronto com a sociedade, que ao longo dos séculos buscou moldá-lo para se adequar a padrões eurocêntricos. De acordo com a também artista afro-brasileira Renata Felinto:

Os cabelos crespos, assim, são conexos à aspereza e subalternidade que a sociedade brasileira reservou às negras como numa continuidade perversa dos afazeres do lar durante o extenso período de escravidão. A tensão que se apresenta nesta ação repetitiva equivale à vida por negras durante a infância na qual a beleza de seus cabelos, e por extensão de seus corpos, é colocada em dúvida constantemente (Felinto, 2017 p. 26).

Na performance, o corpo e o cabelo são ressignificados, tornando-se instrumentos de denúncia contra o racismo e a objetificação. Ao transformar o espaço performativo em um cenário de resistência, Rezende articula uma crítica direta à sociedade que ainda insiste em impor papéis limitadores ao corpo negro.

O ato de “limpar” com o cabelo evidencia camadas de opressão e resistência, enquanto expõe as tensões entre o público e a performer. Priscila Rezende desafia o espectador a confrontar seus preconceitos e a repensar o papel do corpo negro, tanto na arte quanto na sociedade.

Considerações Finais

Nas considerações finais deste artigo, é imprescindível destacar como o corpo teve papel crucial nas obras das artistas aqui estudadas. O corpo tornou-se canal de transformação da ideia e se inscreveu no tempo e no espaço enquanto discurso, potencialidade e contestação. O corpo se inscreveu enquanto discurso ao apresentar explicitamente uma ideia, mensagem ou narrativa; enquanto potencialidade, pela sua capacidade de provocar reflexões e reações no público; e enquanto contestação, ao recusar-se a aceitar as normativas de opressão e de violência que historicamente marginalizam corpos dissidentes.

Leda Maria Martins defende que o corpo pode ser um texto, inscrevendo-se no tempo e no espaço, e isso faz sentido quando analisamos, por exemplo, a obra de Ana Mendieta, quando a artista inscreve o corpo na terra, ou quando deixa marcas de sangue, comunicando, dessa forma, significados. Na obra de Priscila Rezende, reconhecemos o que diz Leda Maria Martins, ao registrar que a artista performa suas próprias vivências, resgatando a todo momento suas memórias.

Quando pensamos nas contribuições de Sueli Rolnik, com a ideia de marca e devir-outro, podemos perceber com maior atenção a obra da artista Regina José Galindo. A marca deixada pelo exílio vivido pela artista evidencia que o corpo comunica também no que se refere aos traumas outrora experienciados. Como a própria Sueli Rolnik aborda em sua obra, Lygia Clark tem seu corpo vibrátil e construiu, ao longo de sua carreira, uma rede de possibilidades, de afetos e de parcerias, sobretudo uma rede de outras possibilidades de ver o corpo, de ver a arte, de ver a vida.

As artistas abordadas neste estudo escolheram, dentre outras linguagens, a *performance art* e, mais especificamente, a *body art* como meio para se inscreverem no mundo. Essa escolha é também uma necessidade de superar as

limitações das formas artísticas tradicionais, integrando corpo e ação como instrumentos fundamentais para investigar questões de identidade, gênero, raça, dentre outras discussões emergentes. Destaca-se, no que se refere aos principais aspectos performativos percebidos nas obras analisadas, a utilização de elementos simbólicos, como o sangue na obra de Mendieta; a relação do corpo com o espaço natural na obra de Galindo; o aspecto colaborativo/participativo da obra de Clark; e a ação corporal de repetição percebida no trabalho de Rezende.

Referências

CLARK, Lygia. Breviário do Corpo. *Concinnitas*, ano 16, volume 01, número 26, julho de 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/Acer/Downloads/danicavalcante,+20119-65550-1-CE.pdf>. Acesso em: 19 set. 2024.

FELINTO DOS SANTOS, Renata Aparecida. *Rapunzel: a arte contemporânea como tratamento cosmético/estético a partir das performances de Juliana dos Santos e de Priscila Rezende*. Revista Estúdio, 2017. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29955/2/ULFBA_E_v8_iss20_p20-29.pdf. Acesso em: 18 set. 2024.

FRANCISQUETTI, Paula Patrícia Serra Nabas. *Ana Medieta: atravessamentos em um coração desprotegido*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Acesso em: 17 set. 2024. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001818171>. Acesso em: 18. set. 2024.

GALINDO, Regina José. *Aparicions en antologies: Mujer, Cuerpo y Palabra*. 2004. Disponível em: <http://www.reginajosegalindo.com/tierra>. Acesso em: 15 set. 2024.

GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LIMA, Samara de Oliveira. *Ato criativo e psicanálise: um estudo sobre a alteridade criativa na arte de Lygia Clark*. (Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura) – Universidade da Amazônia, Belém, 2019.

MARTINS, Leda Maria. *Performances da oralitura: corpo, lugar de memória*. Letras n. 26 Santa Maria, p. 55-81, 2003.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATESCO, Viviane. *Corpo e Mulher – do nu objetificado a nudes das feministas dos anos 1960–70*. 25º Encontro ANPAP. Arte: seus espaços e/em nosso tempo. Porto Alegre – RS., 2016.

QUEJIGO, Belén. *Regina José Galindo: "La etiqueta de 'artista político' la puso el sistema"*. El Salto - Edição Gera, 2017. Disponível em: <https://www.elsaltodiario.com/artes-escenicas/prueba>. Acesso em: 15 set. 2024.

ROLNIK, Suely. O Corpo Vibrátil de Lygia Clark. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 ago. 2000. Caderno Mais!, p.5. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>. Acesso em: 10 ago. 2024.

ROLNIK, Suely. *Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*. Cadernos de Subjetividade, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993. Disponível em: <https://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2024.

SESC SÃO PAULO. *Central Saint Martins e Sesc São Paulo: conheça Priscila Rezende, selecionada para a Residência Artística em performance, 2017*. Portal Sesc São Paulo. Disponível em: <https://encurtador.com.br/j2WW1>. Acesso em: 10 set. 2024.

XAVIER, Luana Lopes. *A experiência estética como ato terapêutico na obra de Lygia Clark*. *Revista Educação, Psicologia e Interfaces*, 2019. Vol. 3, N. 3, p. 137-155, Set/Dez, 2019.

WALDMANN, Judith. *Conversa com Regina José Galindo: não sou uma mulher vulnerável*. C& América Latina, 2017. Disponível em: Regina José Galindo: "Não sou uma mulher vulnerável" (contemporaryand.com). Acesso em: 19 set. 2024.

Recebido em: 19/09/2024

Aprovado em: 23/11/2024