

**VIDEOARTE DE MULHERES: NOSSOS CORPOS, NÓS MESMAS.
CORPO, IDENTIDADE E AUTODETERMINAÇÃO NAS OBRAS DE
VIDEOARTISTAS INFLUENCIADAS PELOS FEMINISMOS.**

Teresa Veiga Furtado

Tese de Doutoramento em Sociologia

SETEMBRO 2014

VIDEOARTE DE MULHERES: NOSSOS CORPOS, NÓS MESMAS.
CORPO, IDENTIDADE E AUTODETERMINAÇÃO NAS OBRAS DE VIDEOARTISTAS
INFLUENCIADAS PELOS FEMINISMOS.

Teresa Veiga Furtado

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Sociologia.

Apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do Programa POCI 2010.

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Lisboa, de 2014

AGRADECIMENTOS

À minha família, em particular ao João Carlos, à Lia e ao Sebastião, e ao João Castro Neves.

Ao Professor Manuel Lisboa pelo acompanhamento, disponibilidade e toda a ajuda prestada na adaptação da tese a um novo formato.

À Doutora Fátima Ismail por todo o apoio, conselhos e encorajamento.

Aos Professores Alberto Cruz Reaes Pinto, Ana Gabriela Macedo e Sandra Leandro pela leitura da tese e sugestões.

À Paula Reaes Pinto e à Manuela Cristóvão pela amizade, companhia e também pelo auxílio prestado com várias opiniões sobre a tese.

À Cristiana Pena e ao João Manuel de Oliveira por me terem dado a conhecer o meio activista gay, lésbico e Queer.

Aos artistas e instituições de vídeo que muito generosamente me cederam obras que tornaram possível a realização desta investigação.

RESUMO

VIDEOARTE DE MULHERES: NOSSOS CORPOS, NÓS MESMAS. CORPO, IDENTIDADE E AUTODETERMINAÇÃO NAS OBRAS DE VIDEOARTISTAS INFLUENCIADAS PELOS FEMINISMOS.

Teresa Veiga Furtado

PALAVRAS-CHAVE: identidade, corpo, autodeterminação, género, movimentos sociais feministas, videoarte de mulheres.

O modo como os corpos das mulheres são afectados pela desigualdade de género é um problema social que tem vindo a ganhar visibilidade crescente nas sociedades ocidentais desde os movimentos feministas da Segunda Vaga. Nesse sentido, o lema feminista dos anos 1970 «os nossos corpos, nós mesmas» reflecte a tomada de consciência das mulheres de que os corpos são o produto da acção de valores e práticas sociais, bem como da necessidade de reclamarem o controlo sobre os seus corpos para poderem formar livremente as suas identidades, autodeterminando-se e criando-se a si mesmas como Sujeitos. Quatro décadas volvidas, este mote continua a ser recorrente, mantendo um lugar de destaque na videoarte de mulheres. Tendo por pano de fundo uma linha orientadora que cruza três vectores – a arte, o género, e os movimentos sociais feministas –, e os seus pensadores e académicos principais em diversos ramos da Sociologia e das Artes Visuais, bem como das Humanidades, construímos o objecto de estudo, focado sobre as relações entre a videoarte de mulheres centrada no corpo na identidade e na autodeterminação, a dimensão de género e os movimentos sociais feministas, no período compreendido de 1965 a 2007, num contexto ocidental.

A metodologia usada teve como objectivo fundamental efectuar a ponte entre o nível microssociológico das expressões, condutas e gestos corporais presentes nos vídeos e o plano macrossociológico das forças sociais mais amplas, institucionalizadas e origem de desigualdades, como as forças de género e as de «raça». Nesse sentido, socorremo-nos da análise de conteúdo de um conjunto de vídeos por meio da contabilização de categorias análise de conteúdo relativas às principais temáticas relevantes para o objecto de estudo, como o corpo, a sexualidade, a violência, o olhar, as incorporações de masculinidades e de feminilidades, o Sujeito e o Não-sujeito.

Concluiu-se, deste estudo, que existe, seguramente desde os anos 1960, um trajecto que continua a ser percorrido nos nossos dias, conduzindo da dessubjectivação das mulheres à sua subjectivação. Na realidade, verifica-se a denúncia das circunstâncias em que vivem submetidas as mulheres Não-sujeito, designadamente: no casamento enquanto mercantilização do trabalho doméstico feminino, físico, emocional e afectivo, não remunerado; na incorporação das normas patriarcais de feminilidade; na intersecção das desigualdades de género com as de «raça», e as de idade; na comercialização e objectificação dos seus corpos na publicidade e na pornografia; na violência de diversos tipos, como a sociocultural, a sexual e a psicológica, exercida contra as mulheres. Nota-se, simultaneamente, um movimento progressivo em direcção às mulheres Sujeito, ilustrado, por exemplo: na capacidade de apresentação de uma narrativa da representação de si mesmas auto-reflexiva e coerente; no controlo sobre a função reprodutora do seu corpo; na promoção de uma sexualidade plástica ligada à relação pura e ao amor confluyente assente no mutualismo, não subjugada à heterossexualidade, ao casamento e à família nuclear; no recombinar dos pólos dicotómicos e hierarquizados em que se baseou toda a modernidade como os da vida pública e os da vida privada.

Tendo, neste momento, como oponente aguerrido o neoliberalismo que procura dividir, desigualar e hierarquizar as sociedades, as mulheres Sujeito são, aliás, as actrizes centrais de todo o movimento feminista, sobretudo preocupado até aos anos 1980 com reivindicações pela paridade no seio do que se poderá denominar de política da emancipação, tendo depois disso passado a um trabalho em prol de uma política da vida e das sexualidades impulsionado pelo pensamento Queer e feminismos da Terceira Vaga.

ABSTRACT

KEYWORDS: identity, body, self-determination, gender, feminist social movements, women's video art.

The way women's bodies are affected by gender inequality is a social problem that has been gaining an increasing amount of visibility in Western societies since the Second Wave feminist movement. The 1970s feminist slogan «our bodies, ourselves» reflects the awareness of the fact that women's bodies are the product of the action of social values and practices, as well as of the need to demand control over their bodies in order to be able to freely form their identities, while self-determining and self-creating themselves as subjects. Now that four decades have passed, this motto continues to be important, holding a central and prominence place in women's video art. Considering a guiding line that covers three areas – art, gender, and feminist social movements – as well as its main thinkers and scholars in various branches of Sociology, Fine Arts and Humanities, we have built the object of study of this essay, namely, the relationship between women's video art focused on the body, identity and self-determination, and gender along with feminist social movements in the period 1965-2007, in a Western context.

The methodology used had as its primary goal to create a link between the microsociological level of expressions, body gestures and behaviours in the videos and the macrosociological level of broader, institutionalized social forces, that are at the origin of inequalities, such as dimensions of gender and «race». For this reason, we applied content analysis to a set of videos, and proceeded to count the number of content analysis categories concerning matters relevant to the object of study, topics such as the body, sexuality, violence, the gaze, incorporations of masculinity and femininity, the Subject and the Non-subject.

This study concluded that there is, at least since the 1960s, a path that continues to be travelled today, leading from women's non-subjectivity to women's subjectivity. There is a denunciation of the circumstances Non-subject women live under, that is to say: marriage as a commodification of female domestic, physical, emotional and affective unpaid labour; the incorporation of patriarchal norms of femininity; the intersection of gender inequalities with those of «race», and age; commercialization and objectification of women's bodies in advertising and pornography; violence of various kinds, such as sociocultural, psychological and sexual violence against women. A progressive movement towards Subject women can also be seen, illustrated in the following examples: the ability to present a narrative of a self-reflexive and coherent representation of the self; the ability to control the reproductive function of their body; the ability to promote a plastic sexuality associated with a pure relationship and confluent love based on mutualism, a relationship not subjugated to heterosexuality, marriage and the nuclear family; the ability to recombine dichotomous and hierarchical poles, as those of public life and private life, poles on which the whole of modernity was built.

Having neoliberalism as an aggressive opponent today, an opponent that seeks to divide, uneven and hierarchize societies, Subject women who have been at the very core of the feminist movement as prime actresses, a feminist movement which was concerned with demands for parity, until the 1980s, within what we could call an emancipation policy, and thereafter shifted its concerns in favour of a life and sexualities policy driven by Queer thought and feminisms of the Third Wave.

Índice

ÍNDICE	ix
ÍNDICE DE IMAGENS	xiii
INTRODUÇÃO	1
PARTE I – CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS E ESTRATÉGIA METODOLÓGICA	19
CAPÍTULO I – Do problema social ao problema sociológico	23
I.1 Transformações socioculturais relevantes para a condição das mulheres	25
I.1.1. A condição feminina: processos sociais de mudança e processos sociais de constância	25
<i>A família</i>	<i>29</i>
<i>A violência</i>	<i>34</i>
<i>O emprego</i>	<i>38</i>
<i>Estratificação e mobilidade social</i>	<i>41</i>
<i>A educação</i>	<i>43</i>
<i>A política e o poder</i>	<i>45</i>
<i>A sexualidade</i>	<i>47</i>
<i>A saúde</i>	<i>52</i>
<i>A esfera da arte</i>	<i>54</i>
I.1.2. O movimento social feminista da Segunda Vaga	61
<i>Feminismo radical libertário ou feminismo da igualdade</i>	<i>61</i>
<i>Feminismo radical cultural ou feminismo da diferença</i>	<i>64</i>
<i>O sistema sexo/género no pensamento de Judith Butler</i>	<i>69</i>
I.1.3. Os movimentos sociais feministas da Terceira Vaga	76
<i>Butler, a abolição do sistema sexo/género e a performatividade de género</i>	<i>76</i>
<i>Feminismo pós-estruturalista das diferenças</i>	<i>78</i>
<i>Debates sobre a corporalidade</i>	<i>85</i>
<i>Análises foucaultianas</i>	<i>89</i>
<i>Dos movimentos lésbicos aos queer</i>	<i>92</i>
I.1.4. Mudanças no campo cultural: a génese da videoarte	99
<i>Especificidades do vídeo enquanto ferramenta de crítica social utilizada pelas mulheres artistas</i>	<i>99</i>
<i>O cunho modernista das primeiras peças de vídeo dos anos 1960</i>	<i>112</i>
<i>A tecnologia vídeo em Portugal</i>	<i>118</i>
<i>A teorização da videoarte de mulheres</i>	<i>119</i>
I.2. Perspectivas teóricas relevantes para a construção do objecto de estudo: sociologia do corpo e sociologia do género	123
I.2.1. Da sociologia do corpo	123
<i>O dualismo cartesiano mente versus corpo</i>	<i>124</i>
<i>O construcionismo social</i>	<i>125</i>
<i>O pensamento feminista</i>	<i>126</i>

<i>O pós-estruturalismo nos anos 1980</i>	128
<i>Sínteses analíticas do construcionismo e da fenomenologia</i>	131
<i>A sociologia do desporto, da dança e a etnografia</i>	132
<i>A sociologia da incapacidade e a sociologia da idade</i>	132
<i>Os movimentos de mulheres, gays e lésbicas na década de 1970</i>	133
<i>Razões para o crescente interesse da sociologia pelo corpo</i>	134
<i>Uma sociedade pós-humana</i>	135
<i>Projectos corporais</i>	138
<i>Corpo aberto pré-moderno versus corpo fechado da modernidade</i>	138
<i>A mercantilização e estratificação do corpo</i>	139
<i>Síntese: a sociologia do corpo</i>	140
I.2.2. Da sociologia do género	140
<i>Da Antiguidade Clássica à modernidade: o modelo sexual unitário</i>	141
<i>Discursos de género na modernidade: as ciências naturais e a «scientia sexualis»</i>	142
<i>Emergência das ciências sociais e dos movimentos feministas da Primeira Vaga</i>	145
<i>A primeira metade do século XX: Margaret Mead, Talcott Parsons e Simone de Beauvoir</i>	148
<i>O género na academia e o movimento feminista da Segunda Vaga nas décadas de 1970 e 1980</i>	151
<i>A Segunda Vaga dos Feminismos</i>	152
<i>Feminismo liberal</i>	154
<i>Feminismo radical</i>	155
<i>Feminismo socialista</i>	158
<i>Abordagens psicanalíticas e feminismo: Julia Kristeva, Luce Irigaray e Hélène Cixous</i>	160
<i>Movimentos de gays e de lésbicas</i>	161
<i>Os estudos de género</i>	161
<i>A viragem cultural nas ciências sociais</i>	161
<i>Os feminismos da Terceira Vaga</i>	162
<i>O conceito de «fazer o género» de Candace West e Don Zimmerman</i>	166
<i>O sistema do patriarcado de Sylvia Walby</i>	168
<i>Giddens e Bourdieu</i>	169
<i>R. W. Connell e os estudos sobre a masculinidade</i>	171
<i>Feminismo Negro e feminismo pós-colonialista</i>	172
<i>Síntese: a sociologia do género</i>	173
I.3. Debates feministas em torno das dimensões socioculturais do corpo feminino na arte	176
I.3.1. O pensamento dualista e o julgamento estético ocidental	176
I.3.2. Discursos feministas sobre natureza e arte	178
I.3.3. O corpo feminino: das belas-artes ao pornofeminismo	187
<i>O género do nu feminino nas belas-artes enquanto expressão do desejo masculino</i>	187
<i>As representações corporais pelas mulheres artistas nas décadas de 1960 e 1970</i>	195
<i>Crítica e reabilitação da arte corporal das mulheres artistas da década de 1960</i>	204
<i>Imagens reificadas ou corpos subjectivados?</i>	208
<i>Reivindicando a violência como estratégia crítica ao regime patriarcal</i>	216
<i>«Personae» femininas</i>	220
<i>Paradigmas da beleza feminina na Europa do Leste</i>	226
<i>Belas-artes, arte erótica, pornografia e pornofeminismo</i>	229
<i>Síntese dos debates feministas a favor e contra a pornografia</i>	240
I.3.4. Debates feministas sobre o olhar no cinema	248
I.4. Objecto de estudo: questão central e questões secundárias	259

CAPÍTULO II – Estratégia de Investigação e Instrumentos metodológicos	267
II.1. Campo de observação	269
II.2. Tratamento e análise de dados	272
II.2.1. Análise de conteúdo	272
<i>Definição e construção das categorias de análise de conteúdo</i>	276
A. Categorias de análise de conteúdo	278
B. Temas Dominantes	286
II.2.2. Validação	293
II.2.3. Crítica das fontes	295
 PARTE II – A FIGURA DO SUJEITO NA VIDEOARTE DE MULHERES: ACÇÃO CRIATIVA E FORÇAS SOCIAIS	 297
 CAPÍTULO III – A Mulher-Sujeito: autodeterminação e criação de si mesmas (1971-2006)	 311
III.1. Narrativas do corpo e da representação de si mesma	320
III.1.1. O espelho electrónico e a auto-identidade feminina	327
III.1.2. Escondendo o corpo para escapar à objectificação	346
III.1.3. Retornando o olhar	349
III.1.4. A cooperação como estratégia de subversão	355
III.2. Sexualidades assertivas	360
III.2.1. Do falo ao pénis	367
III.2.2. Frustrando a catalogação heterossexual	376
III.2.3. Lesbianismo: do silêncio à representação	379
III.2.4. O pornofeminismo como contraproposta à pornografia patriarcal	392
III.2.5. A contestação dos protocolos da «scientia sexualis»	405
III.3. Incorporação de masculinidades	415
III.3.1. Recombinações dos pólos masculino e feminino	420
III.3.2. Masculinidades femininas	434
III.4. Estudo final sobre as categorias de análise de conteúdo para os vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal»	443
 CAPÍTULO IV – Forças sociais contrárias à subjectivação das mulheres (1965-2007)	 449
IV.1. Incorporações de feminilidade e de etnicidade	457
IV.1.1. Tornando visível a alienação do corpo de si mesmas	464
IV.1.2. Corpos vigiados e manipulados	486
IV.1.3. Sátiras à feminilidade enfatizada e ao racismo	509
IV.2. Violências	524
IV.2.1. Talhando a feminilidade	534
IV.2.2. Agredindo o Outro: intersecções de género e de «raça»	546
IV.2.3. Exorcizando a dor	566
IV.2.4. Escutando os corpos estigmatizados	574
IV.3. Estudo final sobre as categorias de análise de conteúdo para os vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal»	587
 IMAGENS	 593
Figuras	595
Tabelas	627
Gráficos	645
 CONCLUSÃO	 673

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	709
I. Livros	711
II. Catálogos	723
III. Periódicos	726
IV. Normas	727
V. Internet	728
V.1. Artigos e vídeos	728
V.2. Distribuidoras de videoarte	739
V.3. Instituições artísticas	740
V.4. Centros promotores de vídeo e performance	741
V.5. Centros de investigação	742
V.6. Exposições de videoarte	742
VI. Registos vídeo	743
VI.1. Vídeos utilizados como fonte na investigação, bem como data e contexto da sua visualização inicial	743
VI.2. Videografia geral	748
VII. Bibliografia geral	751
VII.1. Livros	751
VII.2. Catálogos	758
VII.3. Videografia	761
VIII. Origem das imagens do subcapítulo <i>Figuras</i>	763
ANEXOS	773
Vídeos cujo tema dominante não é o Sujeito como Agente Principal nem o Não-sujeito como Agente Principal	775
<i>Notas sobre as imagens e os vídeos analisados e apresentados na tese de doutoramento de Teresa Furtado</i> [HTML do DVD]	791
Vídeos Analisados na Tese de Doutoramento de Teresa Furtado, 2014 [HTML do DVD]	795
Origem das imagens de utilização livre [HTML do DVD]	799
Glossário	801
VÍDEOS DO DOUTORAMENTO DE TERESA FURTADO, 2014	(DVD-ROM)

Índice de imagens

FIGURAS	595
Figura 1 - Joan Jonas. <i>Vertical Roll</i> . EUA, 1972. Vídeo, 19:41, p/b, som.	597
Figura 2 - Lynda Benglis. <i>Now</i> . EUA, 1973. Vídeo, 12:00, cor, som.	597
Figura 3 - Leonardo da Vinci. <i>L'Uomo vitruviano</i> . Itália, 1490. Pena, tinta, aguarela e ponta de metal s/ papel, 34 (A) x 24.5 (L) cm. Gallerie dell'Accademia, Veneza.	597
Figura 4 - Valie Export. <i>Körperkonfiguration</i> . Alemanha, 1982. Performance. Fotografia, 185.4 (L) x 124.5 (A) cm.	597
Figura 5 - Annie Sprinkle. <i>Dr. Annie Sprinkle's How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps: Sluts and Goddesses</i> . EUA, 1991. Vídeo, 50:00, cor, som.	597
Figura 6 - Albrecht Dürer. <i>Der zeichner des liegenden weibes</i> , Alemanha, 1525. Xilogravura, 22 (L) x 8 (A) cm. Sammlung Albertina, Viena.	598
Figura 7 - Edouard Manet. <i>Le déjeuner sur l'herbe</i> . França, 1863. Óleo s/ tela, 264.5 (L) x 208 (A) cm. Museu d'Orsay, Paris.	598
Figura 8 - Gustave Courbet. <i>L'atelier du peintre</i> . França, 1855. Óleo s/ tela, 598 (L) x 359 (A) cm. Museu d'Orsay, Paris.	598
Figura 9 - Jean-Auguste Dominique Ingres. <i>Roger délivrant Angélique</i> . França, 1819. Óleo s/ tela, 147 (A) x 199 (L) cm. Museu do Louvre, Paris.	598
Figura 10 - Carolee Schneemann. <i>Interior Scroll</i> . EUA, 1975. Performance. Fotografia de Anthony McCall, 12.7 (L) x 17.8 (A) cm.	599
Figura 11 - Judy Chicago. <i>Red Flag</i> . EUA, 1971. Fotolitografia, 61 (L) x 51 (A) cm. Museu d'Orsay, Paris.	599
Figura 12 - Bernardo Parentino. <i>Venus and Cupid trampling on a Serpent</i> . Itália, finais séc. XV / início séc. XVI. Pena e tinta s/ pergaminho, 17,1 (L) x 24,2 (A) cm. Victoria and Albert Museum, Londres.	600
Figura 13 - Miguel Ângelo. <i>La Notte</i> . Itália, 1526-31. Mármore, c. 194 (L) x 52 (A) x 50 (C) cm. Túmulo de Giuliano de Medici, Sacristia Nova, Capela Medici, Basílica de São Lourenço, Florença.	600
Figura 14 - Yoko Ono. <i>Cut Piece</i> . EUA, 1965. Vídeo, 9:10, p/b, som.	601
Figura 15 - Valie Export. <i>Tapp und Tastkino</i> . Alemanha, 1968. Excerto vídeo (1:08): p/b, som.	601
Figura 16 - Eleanor Antin. <i>Representational Painting</i> . EUA, 1971. Vídeo, 38:00, p/b, sem som.	602
Figura 17 - Eleanor Antin. <i>The King</i> . EUA, 1972. Vídeo, 52:00, p/b, sem som.	602
Figura 18 - Ana Mendieta. <i>Untitled (Chicken Piece)</i> . EUA, 1972. Vídeo, 6:23, cor, sem som.	603
Figura 19 - Marina Abramović. <i>Rhythm 10</i> , Reino Unido, 1973. Excerto do filme <i>Balkan Baroque</i> , de Pierre Coulibeuf, França, 1999. Filme 35 mm, 63:00, cor, som.	603
Figura 20 - Lynda Benglis. <i>Female Sensibility</i> . EUA, 1973. Vídeo, 14:00, cor, som.	604
Figura 21 - Lynda Benglis. <i>ARTFORUM ad</i> . EUA, 1974. Fotografia.	604
Figura 22 - Friederike Pezold. <i>Die neue leibhaftige Zeichensprache</i> . Alemanha, 1973-77. Vídeo, 55:22, p/b, sem som. Instalação multimédia.	604
Figura 23 - Valie Export. <i>Raumsehen und Raumhören</i> . Alemanha, 1974. Vídeo, 5:14, p/b, som. Instalação multimédia.	605
Figura 24 - Susan Mogul. <i>Take Off</i> . EUA, 1974. Vídeo, 10:30, p/b, som.	605

Figura 25 - Vito Acconci. <i>Undertone</i> . EUA, 1972. Vídeo, 9:00, p/b, som.	605
Figura 26 - Lisa Steele. <i>Birthday Suit with scars and defects</i> . EUA, 1974. Vídeo, 13:26, p/b, som.	606
Figura 27 - Gustave Courbet. <i>L'origine du monde</i> . França, 1866. Óleo s/ tela, 55 (L) x 46 (A) cm. Museu d'Orsay, Paris.	606
Figura 28 - Hannah Wilke. <i>Gestures</i> . EUA, 1974. Vídeo, 35:30, p/b, sem som.	606
Figura 29 - Martha Wilson. <i>Deformation</i> . Canada, 1974. Vídeo, 7:55, p/b, som.	607
Figura 30 - Nil Yalter. <i>La Femme sans tête ou la danse du ventre</i> . França, 1974. Vídeo, 24:00, p/b, som.	607
Figura 31 - Marina Abramović. <i>Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful</i> . Jugoslávia, 1975. Vídeo, 50:56, p/b, som.	608
Figura 32 - Ulrike Rosenbach. <i>Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone Bin</i> . Alemanha, 1975. Vídeo, 11:37, p/b, som.	608
Figura 33 - Martha Rosler. <i>Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained</i> . EUA, 1977. Vídeo, 39:20, cor, som.	609
Figura 34 - Marceline Mori. <i>Second and Third Identity</i> . Reino Unido, 1978. Vídeo, 4:52, p/b, som. Instalação multimédia.	609
Figura 35 - Helena Almeida. <i>Ouve-me</i> . Portugal, 1979. Vídeo, 4:50, p/b, sem som.	610
Figura 36 - Howardena Pindell. <i>Free, White and 21</i> . EUA, 1980. Vídeo, 12:15, cor, som.	610
Figura 37 - Sanja Iveković. <i>Osobni rezovi</i> . Jugoslávia, 1982. Vídeo, 3:35, cor, som.	611
Figura 38 - Elsa Stansfield e Madelon Hooykaas. <i>Flying Time</i> . Holanda, 1982. Vídeo, 8:11, cor, som.	611
Figura 39 - Catherine Elwes. <i>With Child</i> . Reino Unido, 1983. Vídeo, 18:15, cor, som.	612
Figura 40 - Nan Hoover. <i>Desert</i> . Holanda, 1985. Vídeo, 12:43, cor, som.	612
Figura 41 - Pipilotti Rist. <i>I'm Not The Girl Who Misses Much</i> . Suíça, 1986. Vídeo, 5:02, cor, som.	613
Figura 42 - Ursula Pürner. <i>The Drift of Juicy</i> . Áustria, 1989. Vídeo, 10:25, cor, som.	613
Figura 43 - Annie Sprinkle. <i>Post Porn Modernist</i> . EUA, 1990. Vídeo, 15:40, cor, som.	614
Figura 44 - Valie Export. <i>Aktionshose: Genital Panik</i> . Alemanha, 1969. Fotografia de performance, 185.4 (L) x 124.5 (A) cm. Imagem incluída no filme <i>Syntagma</i> . Alemanha, 1984. Filme 16mm, 17:00, p/b, som.	614
Figura 45 - Annie Sprinkle. Fotograma (Orgasmic Energy) do vídeo <i>Dr. Annie Sprinkle's How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps: Sluts and Goddesses</i> . EUA, 1991. Vídeo, 50:00, cor, som.	614
Figura 46 - Cheryl Dunye. <i>She Don't Fade</i> . EUA, 1991. Vídeo, 23:48, cor, som.	614
Figura 47 - Carolee Schneemann. <i>Vesper's Stampede to My Holy Mouth</i> . EUA, 1992. Vídeo, 13:00, cor, som.	615
Figura 48 - Carolee Schneemann. <i>Fuses</i> . EUA, 1964-67. Filme 16 mm, 18:00, cor, sem som.	615
Figura 49 - Suzie Silver. <i>A Spy (Hester Reeve Does The Doors)</i> . EUA, 1992. Vídeo, 4:35, cor, som.	615
Figura 50 - Mona Hatoum. <i>Corps étranger</i> . França, 1994. Vídeo, 30:00, cor, som. Instalação multimédia.	616
Figura 51 - Cabello/Carceller. <i>Un beso</i> . Espanha, 1996. Vídeo, 4:00, p/b, som.	616
Figura 52 - Katarzyna Kozyra. <i>Olympia</i> . Polónia, 1996. Vídeo, 12:40, cor, som, e fotografias. Instalação: vídeo e 3 fotografias.	617
Figura 53 - Edouard Manet. <i>Olympia</i> . França, 1863. Óleo s/ tela, 190 (L) x 130 (A) cm. Museu d'Orsay, Paris.	617
Figura 54 - Tiziano Vecellio. <i>La Venere di Urbino</i> . Itália, 1538. Óleo s/ tela, 119.2 (A) x 165.5 (L) cm. Galleria degli Uffizi, Florença.	617
Figura 55 - Laëtitia Bourget. <i>L'hygiène corporelle: pour une anthropologie de l'homme moderne</i> . França, 1998. Vídeo, 9:00, cor, som.	617
Figura 56 - Pilar Albarracín. <i>Tortilla a la española</i> . Espanha, 1999. Vídeo, 6:07, cor, som.	618
Figura 57 - Tania Bruguera. <i>El peso de la culpa</i> . Cuba, 1999. Vídeo, 4:52, cor, sem som.	618
Figura 58 - Fiona Rukschcio. <i>Schminki 1, 2 + 3</i> . Áustria, 1999. Vídeo, 7:17, cor, som.	619
Figura 59 - Sigalit Landau. <i>Barbed Hula</i> . Israel, 2000. Vídeo, 1:52, cor, som.	619

Figura 60 - Aude du Pasquier Grall. <i>Cycle masculin n°4, Les 13 séances</i> . França, 2001–2005. Vídeo, 26:00, cor, som.	620
Figura 61 - Aude du Pasquier Grall. <i>Cycle masculin n°4, Passion 1</i> . França, 2001–2005. Vídeo, 4:50, cor, som.	620
Figura 62 - Karla Solano. <i>Canvas</i> . Costa Rica, 2001. Vídeo, 4:46, cor, som.	620
Figura 63 - Aurora Reinhard. <i>Poikatyttö - Boygirl</i> . Finlândia, 2002. Vídeo, 12:00, cor, som.	621
Figura 64 - Joanna Rytel. <i>Then I'll Take Your Cat</i> . Suécia, 2002. Vídeo, 8:05, cor, som.	621
Figura 65 - Susana Mendes Silva. <i>Xeque-mate</i> . Portugal, 2003. Vídeo, 3:22, cor, som.	622
Figura 66 - Eve Babitz and Marcel Duchamp playing chess at the Pasadena Art Museum. EUA, 1963. Fotografia de Julian Wasser.	622
Figura 67 - Tejal Shah. <i>Trans-</i> . Índia, 2004-05. Vídeo, 12:00, cor, som.	622
Figura 68 - Lilibeth Cuenca Rasmussen. <i>Absolute Exotic</i> . Dinamarca, 2005. Vídeo, 4:24, cor, som. ..	623
Figura 69 - Girls Who Like Porno. <i>Piernas Lungas</i> . Espanha, 2006. Vídeo, 5:20, cor, som.	623
Figura 70 - Mary Coble. <i>Session One</i> . EUA, 2007. Vídeo, 5:00, cor, som.	624
Figura 71 - Gina Pane. <i>Azione Sentimentale</i> . Itália, 1973. Performance. Fotografia, 29 (L) x 19.3 (A) cm.	624
Figura 72 - Maria Loura Estevão. <i>La femme qui court</i> . França, 2007. Vídeo, 30:00, cor, som.	624
Figura 73 - Tracey Rose. <i>Black Woman Walking</i> . EUA, 2007. Vídeo, 8:03, cor, som.	625
TABELAS	627
Tabela 1 - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes	629
Tabela 2 - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na selecção inicial de 50 vídeos	631
Tabela 3 - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na selecção de 46 vídeos	633
Tabela 4 - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na selecção de 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Agente Principal	635
Tabela 5 - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na selecção de 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Agente Principal	637
Tabela 6 - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes nos 4 vídeos cujo tema dominante não é o Sujeito como Agente Principal nem o Não-sujeito como Agente Principal.....	639
Tabela 7 - Frequências Absolutas de Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes nos vídeos estudados	641
Tabela 8 - Totais de Frequências Absolutas de Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes nos vídeos estudados (N)	643
GRÁFICOS	645
Gráfico 1 - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na selecção de 50 vídeos iniciais (N)	647
Gráfico 2 - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na selecção de 46 vídeos (N)	648
Gráfico 2.1 - Categorias de Análise de Conteúdo: Sexualidades da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)	649
Gráfico 2.2 - Categorias de Análise de Conteúdo: Violência da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)	649
Gráfico 2.3 - Categorias de Análise de Conteúdo: Corpo da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)	650
Gráfico 2.4 - Categoria de Análise de Conteúdo: Olhar da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)	650
Gráfico 2.5 - Categorias de Análise de Conteúdo: Incorporação da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)	651

Gráfico 2.6 - Categorias de Análise de Conteúdo: Texto da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)	651
Gráfico 2.7 - Categorias de Análise de Conteúdo: Agentes Actuantes da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)	652
Gráfico 2.8 - Temas Agentes Presentes da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)	652
Gráfico 2.9 - Temas Agentes Principais da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)	653
Gráfico 2.A - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes nas selecções de 50 e de 46 vídeos (N)	654
Gráfico 3 - Tema Sujeito como agente principal - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na selecção de 23 vídeos (N)	655
Gráfico 3.1 - Tema Sujeito como Agente Principal - Categorias de Sexualidades da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	656
Gráfico 3.2 - Tema Sujeito como Agente Principal - Categorias de Violência da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	656
Gráfico 3.3 - Tema Sujeito como Agente Principal - Categorias de Corpo da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	657
Gráfico 3.4 - Tema Sujeito como Agente Principal - Categoria de Olhar da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	657
Gráfico 3.5 - Tema Sujeito como Agente Principal - Categorias de Incorporação da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	658
Gráfico 3.6 - Tema Sujeito como Agente Principal - Categorias de Texto da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	658
Gráfico 3.7 - Tema Sujeito como Agente Principal - Categorias de Agentes Actuantes da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	659
Gráfico 3.8 - Tema Sujeito como Agente Principal - Temas Agentes Presentes da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	659
Gráfico 3.9 - Tema Sujeito como Agente Principal - Temas Agentes Principais da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	660
Gráfico 4 - Tema Não-sujeito como agente principal – Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na selecção de 23 vídeos (N)	661
Gráfico 4.1 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Categorias de Sexualidades da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	662
Gráfico 4.2 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Categorias de Violência da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	662
Gráfico 4.3 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Categorias de Corpo da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	663
Gráfico 4.4 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Categoria de Olhar da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	663
Gráfico 4.5 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Categorias de Incorporação da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	664
Gráfico 4.6 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Categorias de Texto da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	664
Gráfico 4.7 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Categorias de Agentes Actuantes da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	665
Gráfico 4.8 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Temas Agentes Presentes da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	665
Gráfico 4.9 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Temas Agentes Principais da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	666

Gráfico 5 - Tema Sujeito como agente principal versus Tema Não-sujeito como agente principal. Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na selecção de 23 vídeos (N)	667
Gráfico 5.1 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Categorias de Sexualidades da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	668
Gráfico 5.2 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Categorias de Violência da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	668
Gráfico 5.3 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Categorias de Corpo da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	669
Gráfico 5.4 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Categoria de Olhar da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	669
Gráfico 5.5 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Categorias de Incorporação da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	670
Gráfico 5.6 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Categorias de Texto da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	670
Gráfico 5.7 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Categorias de Agentes Actuantes da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	671
Gráfico 5.8 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Temas Agentes Presentes da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	671
Gráfico 5.9 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Temas Agentes Principais da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)	672

Introdução

A licenciatura em Pintura pelas Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e a docência e investigação no Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade de Évora, desde 2000, onde temos vindo a leccionar disciplinas nas áreas da videoarte, fotografia, desenho e performance, há muito que nos levaram a reflectir sobre questões relativas à natureza, ao valor, à utilidade e ao sentido da arte. No âmbito desta reflexão e da nossa prática artística, desde cedo se tornou claro não nos atrair nem interessar a arte formalista, em que se dá relevo às características puramente abstractas ou formais da obra, como os elementos visuais referentes à estrutura, cor, composição e forma, em detrimento do conteúdo e de preocupações éticas ou sociais, na linha, nomeadamente, dos movimentos que apregoam «a arte pela arte». Neste tipo de arte é dado maior relevo à organização dos aspectos constitutivos do que ao teor, propósito ou significado da obra, entendendo-se que tudo o que é indispensável à obra de arte se encontra no seu interior, pelo que as circunstâncias da criação da obra, bem como o contexto histórico ou da vida ou motivação da artista não são considerados relevantes. Esta é, além disso, uma arte que só pode ser apreciada por uma elite educada de conhecedores, não estando ao alcance nem suscitando a curiosidade da esmagadora maioria da população.

A arte que nos interessa é, pelo contrário, uma arte empenhada em questões sociais, políticas e de cidadania, em articulação com a comunidade, e utilizada como ferramenta de consciencialização, maturação e mudança individual e social. O poder de comunicação e da facilitação da tomada de consciência de que a obra de arte se encontra investida, é, neste tipo de arte, utilizado como modo de fomentar novas ideias, suscitar o pensamento crítico, promover novas abordagens e acções, incitando sempre à autoconsciência e à auto-reflexão. São inúmeros e variados os exemplos: a arte usada como ferramenta central em projectos de desenvolvimento social junto de populações desfavorecidas e excluídas, em projectos ambientais, educativos e de formação profissional, em projectos destinados a capacitar pessoas necessitadas com competências que lhes proporcionem acesso a uma cidadania

plena e participativa, promovendo a inclusão e a equidade sociais; a arte no contexto do activismo dedicado a questões de discriminação em função do género, «raça», etnicidade, VIH-SIDA, etc.; ou ainda, as caricaturas e cartunes de temas políticos ou sociais e as obras de arte que comentam e criticam os acontecimentos sociais do quotidiano, tendo especial importância os artistas e obras dos períodos revolucionários ou de guerra aberta, bem como as estratégias de resistência desenhadas por artistas visuais, músicos, poetas e escritores no contexto de países sob jugo ditatorial.

Temos tido, por outro lado, a oportunidade de acompanhar de perto o trabalho de duas colegas e amigas, ambas docentes universitárias e artistas, cuja produção se desenvolve precisamente em interacção com a comunidade: a escultora Paula Reaes Pinto que realizou recentemente um evento de arte pública em colaboração com a população piscatória de Cacela Velha, no Algarve, usufruindo da sua participação directa e dos seus saberes para a construção de peças que procuram integrar várias dimensões do lugar – a sua cultura, a sua ecologia, a sua economia, a sua história, no âmbito do que poderíamos classificar como a exploração da importância do lugar enquanto actor social não humano –, procurando valorizar e revitalizar a povoação, a sua cultura e as suas gentes; e a artista intermedia Jane Gilmore que, nos EUA, elabora arte pública com a cooperação do público na criação das peças, tendo realizado obras com a colaboração de sem abrigo e também de crianças num hospital pediátrico, passando as curtas notas, de tema livre e inscritas em folhas metálicas por cada participante, a integrar a obra de arte.

A nossa predilecção por temas relacionados com as questões de género, às quais chegámos por via dos feminismos, foi amadurecendo progressivamente, tendo-se consolidado, em conjunto com um novo interesse pelo campo da videoarte, nos anos 1990, aquando da realização de um mestrado (Master of Arts) no Departamento de Gravura do Royal College of Art, em Londres. Foi aí que estudámos videoarte e tivemos oportunidade de compreender a forma como esta se entrecruza com as preocupações de mulheres artistas e feministas, resultando uma tese de mestrado, centrada na análise de questões de género numa perspectiva feminista em obras de várias autoras portuguesas, como as «Três Marias», Mariana Alcoforado e Ana de Castro Osório, composta por uma dissertação escrita e por uma peça de vídeo da nossa autoria sobre esse mesmo tema.

Foi muito relevante para a nossa formação, no Royal College of Art, o contacto com o professor e historiador de cinema experimental e videoarte Al Rees e com as conhecidas artistas Susan Hiller e Helen Chadwick, tutoras na instituição nessa altura, ambas feministas e envolvidas na produção de videoarte. No mesmo período, a experiência que ganhámos com a participação na realização de peças de vídeo da artista Maria Loura-Estevão, cujo trabalho se inspirava nas teorias feministas francesas, foi muito importante não só para a nossa reflexão sobre as desigualdades de género como para o nosso amadurecimento artístico. A partir dessa data, a actividade de docência e investigação, bem como a prática artística que desenvolvemos, passaram a ser grandemente influenciadas pelas questões suscitadas tanto pelos debates feministas como pela arte realizada por mulheres artistas.

Assim, a par com a composição da presente dissertação de doutoramento, continuamos a produzir vários textos sobre videoarte, mulheres artistas, feminismos e questões de género, que tivemos a satisfação de conseguir ver impressos, conseguindo publicar, nomeadamente, na revista *ex aequo*, revista para a qual integrámos em conjunto com outros dois elementos, a equipa responsável pela coordenação do seu número 27, subordinado ao tema «Políticas Feministas nas Artes Visuais e Performativas», cuja edição teve lugar em 2013. Participámos em congressos acerca destes temas e organizámos, além disso, na Universidade de Évora, em 2008, o congresso «Act Out» sobre vídeo performativo de mulheres artistas nórdicas, que reuniu dezenas de participantes, de entre docentes, estudantes e artistas, de Portugal, países nórdicos e EUA, e que se saldou por um balanço muito positivo.¹ Estas questões têm também feito parte da nossa obra artística, podendo ser nomeada, a título de exemplo, a peça de vídeo performativo *Snake Chamber* (2009), realizada, no decurso de uma colaboração mantida com a performer Kotomi Nishiwaki, para o festival Temps d'Images.

Porque queremos amadurecer a abordagem das temáticas artísticas sob uma perspectiva social para podermos partilhá-la em contexto pedagógico, actuando, também, de forma preventiva no sentido de contribuir para a transformação das mentalidades e das práticas sociais dos jovens discentes relativamente à desigualdade de género, porque nos interessa explorar a possibilidade de utilização da arte como objecto de estudo sociológico e ainda, e sobretudo, porque não existe qualquer pesquisa do foro sociológico alargada e

¹ Para mais informações ver <http://www.actout.uevora.pt/>

sistematizada sobre a forma como se articula o fenómeno social da videoarte de mulheres, as questões de género e os movimentos sociais – os nossos temas de eleição –, optámos por dedicar esta dissertação de doutoramento precisamente à análise do entrelaçamento destes tópicos.

Nesta dissertação, sublinhamos o papel desempenhado pelos movimentos feministas no âmbito das profundas transformações que ocorreram de um ponto de vista de género nas últimas décadas, inscrevendo-se e inter-relacionando-se a videoarte com estes movimentos sociais, que foram particularmente fortes na década de 1970. Em meados da década de 1960, as mulheres artistas tiveram acesso à tecnologia vídeo portátil, precisamente no mesmo período em que surgia o feminismo da Segunda Vaga e este «medium» foi para elas completamente novo e particularmente atractivo pois não contava com qualquer história de exclusão das mesmas e, ao contrário das demais formas artísticas, como por exemplo o cinema, estava livre dos códigos estéticos criados essencialmente pelos artistas e críticos de arte masculinos. Posteriormente, nos anos de 1980 e seguintes, a videoarte vai relacionar-se com o pensamento Queer² e com os feminismos da Terceira Vaga de um modo diverso, mas igualmente intenso, em particular no que respeita à problemática da identidade de género³, ao corpo e à sexualidade. Nota-se, igualmente, que desde a génese do vídeo nos anos 1960, numerosas artistas rejeitam os pressupostos da cultura patriarcal⁴ e utilizam este «medium» para registarem os seus corpos como condutores de mensagens políticas, críticas e reivindicativas, que rompem e questionam os discursos sociais onde se constrói a diferença, a hierarquia e a dominação entre as pessoas.

Um dos problemas sociais que tem vindo a ganhar visibilidade crescente nas sociedades ocidentais, desde o movimento feminista da Segunda Vaga, consiste na forma como os corpos das mulheres são afectados pela desigualdade de género. A este respeito, é particularmente significativo o lema feminista dos anos 1970 «os nossos corpos, nós mesmas»⁵ que reflecte a tomada de consciência, por parte das mulheres, de

² Ver o termo «Queer» no *Glossário*.

³ Ver termo «Identidade de género» no *Glossário*.

⁴ Ver o termo «Patriarcado» no *Glossário*.

⁵ Tradução de Ana Maria Chaves da expressão «our bodies ourselves» presente no ensaio «O Manifesto Ciborgue» («A Cyborg Manifesto»), Donna Haraway, 1991. MACEDO, Ana Gabriela, org. – *Género, Identidade e Desejo*, p. 248. HARAWAY, Donna J. – *Simians, Cyborgs, and Women*, p. 180. Sempre que não haja indicação

que o corpo existe sobretudo como resultado dos discursos e práticas, como os dos meios de comunicação de massas e das belas-artes, por exemplo, e da importância central das mulheres reclamarem o controlo sobre os seus próprios corpos nas diferentes esferas sociais. Quatro décadas volvidas, com o interveniente empenho na subjectivação e autonomização dos seus corpos, este lema continua a ser recorrente e a ter uma dimensão emancipadora nas lutas das mulheres, mantendo um lugar de relevo em muitas obras de videoartistas.

Queremos ainda sublinhar que entendemos a videoarte de mulheres não como um mero reflexo dos debates teóricos dos movimentos sociais feministas, mas como um discurso e prática artísticas surgindo do social e, simultaneamente, interagindo com ele, contribuindo, assim, para a sua estruturação⁶. De facto, por vezes, a videoarte é pioneira de debates teóricos sobre a condição feminina, sendo disso exemplo a obra de Carolee Schneemann da década de 1960, que coloca questões que antecipam os debates dos movimentos feministas sobre o corpo na década de 1970. Isto significa que a videoarte de mulheres é um espaço propício a ideias de vanguarda, onde ocorrem questões associadas à emancipação das mulheres, algumas vezes mesmo antes de existirem condições favoráveis à sua disseminação e debate públicos, designadamente através da teoria e prática desencadeadas pelo movimento feminista.

A escolha feita de proceder à análise de obras de mulheres videoartistas, a partir de uma perspectiva sociológica, designando, assim, especificamente um grupo de «mulheres videoartistas», não tem por base qualquer pretensão de investigar as origens perdidas da «arte feminina», nem tampouco localizar o sujeito a-histórico «mulher videoartista» ou uma «estética feminina», o «eterno feminino» ou «feminilidade natural», o que teria necessariamente por base uma forma de essencialismo em relação às mulheres. Não se pretende pensar as mulheres como seres humanos detentores de um conjunto de atributos físicos, intelectuais, emocionais e psicológicos fixos, inalteráveis e, portanto, independentes do contexto cultural em que se encontram.

explícita em contrário, como a indicação existente no caso presente, todas as traduções apresentadas nesta dissertação são por nós efectuadas.

⁶ Ver o termo «Estruturação» no *Glossário*.

Nesse sentido, socorremo-nos de um essencialismo estratégico⁷, que tomou como traço comum a toda a videoarte realizada por mulheres, o contexto patriarcal da sua origem e a respectiva «vivência social permitida e incentivada»⁸ relativa às pessoas do sexo feminino tanto criadoras como objecto das obras, tendo sempre em atenção que o género se entrecruza com outras variáveis, nomeadamente as de «raça», preferências sexuais e classe social. Referindo-se ao essencialismo, que a teoria feminista designa por «armadilha», Teresa Beleza diz-nos que esta:

(...) só pode ser enfrentada se a análise que fizermos for pensada na perspectiva da diversidade das existências, necessidades, problemas das mulheres reais, mantendo na consciência que, não obstante essa diversidade, há certos traços comuns que atravessam classes e culturas, estádios de desenvolvimento e outras variáveis.⁹

Todavia, toda a investigação é permeada pela ideia de que as mulheres são socialmente desfavorecidas em relação aos homens. Como referem Manuel Lisboa et al.:

Da avaliação da acção dos actores sociais no desempenho de tais papéis [de género] tem resultado, no Ocidente, uma estrutura de domínio, conferindo ao masculino mais poder do que ao feminino, quer pela via das oportunidades sociais, quer das permissões.¹⁰

Estamos bem cientes da importância das instituições artísticas na produção de interpretações particulares das imagens e dos objectos que seleccionam e classificam como arte. São, além disso, fundamentais na criação de subjectividades, como a do curador, a do restaurador, a do crítico de arte ou a do espectador, que seriam com certeza bem diferentes na sua ausência. No entanto, não foram objecto desta pesquisa as relações de poder que operam nas instituições, como as galerias ou os museus, nem o estudo das audiências e do modo como estas se conformam ou pelo contrário rejeitam os discursos artísticos dominantes. Centrámos o nosso estudo sobre a análise sociológica de peças de vídeo já com o seu aspecto completo e final, isto é, na forma em que as

⁷ Ver o termo «Essencialismo estratégico» no *Glossário*.

⁸ BELEZA, Teresa – Género e Direito: da Igualdade ao «Direito das Mulheres», p. 10. A autora utiliza também a expressão «experiência fenomenologicamente feminina» como «algo totalmente diferente de uma essência biológica, determinante, natural, imutável. A experiência de vida das mulheres – de que faz parte a auto e hetero-consideração como tais, isto é, a sua identificação como mulheres – inclui actos, situações, agressões, ‘problemas’ que frequentemente a lei não contempla de um ponto de vista interno e autónomo».

⁹ BELEZA, Teresa – «Clitemnestra Por Uma Noite»: A Condição Jurídica das Mulheres Portuguesas no Séc. XX, p. 4. [Em linha].

¹⁰ LISBOA, Manuel ; PATRÍCIO, Joana; LEANDRO, Alexandra – Capítulo 1: Considerações teóricas e conceptuais relevantes para o estudo. In LISBOA, Manuel (coord.); BARROSO, Zélia [et al.] – *Violência e Género – Inquérito Nacional sobre a Violência Exercida contra Mulheres e Homens*, p. 26.

autoras pretenderam que fossem apresentadas ao público, e estando em condições de produzir um discurso que é, simultaneamente, produto e produtor do espaço social. Efectuámos a referida análise por considerarmos serem as obras videográficas, designadamente, uma importante fonte para o estudo das experiências sociais vividas pelas mulheres artistas num sistema desigual de relações de género, complementando-a, sempre que possível, com a voz das próprias autoras.

Considerando que vivemos numa época histórica dominada pelos meios audiovisuais, que influenciam a forma como pensamos tanto o mundo à nossa volta como o modo de nos concebermos a nós mesmos, a videoarte é, em nossa opinião, uma área de grande interesse, social e sociológico, na medida em que tem por base uma técnica audiovisual que permite gravar imagens e sons através de uma câmara vídeo, desde a mais profissional ao simples telemóvel, e reproduzi-los imediatamente num monitor de computador, ecrã de televisão ou transmiti-los via internet, sendo ideal para retratar as realidades sociais e individuais de forma fácil, livre, autónoma, espontânea e sem interdições. Além disso, vão confluír na videoarte muitos outros territórios como, por exemplo: os de género, do corpo, da sexualidade, da violência e dos movimentos feministas. Isso significa que esta investigação se enquadra, de um ponto de vista epistemológico e metodológico, numa área de conhecimento que não pode ser classificada como multidisciplinar, nem tão pouco interdisciplinar, mas sim como intersistémica, onde confluem vários conhecimentos e disciplinas.

Por último, mas não por isso menos importante, tendo em atenção, por um lado, o problema social da desigualdade de género nas sociedades ocidentais e o modo como este afecta profunda e negativamente a forma como as mulheres pensam, experienciam e vivem os seus corpos, e, por outro, a abordagem desta questão tanto pelas pensadoras do movimento feminista como pelas videoartistas, considerámos as seguintes questões de partida:

- Como se articulam as representações do corpo na videoarte de mulheres artistas com os movimentos feministas e as transformações sociais mais amplas respeitantes à condição feminina?

- De que forma são os corpos das mulheres moldados pela dimensão de género e como é que os processos discriminatórios de hierarquização e dominação emergem na videoarte de mulheres artistas?

- Quais as novas figurações e paradigmas, propostos pelas videoartistas, que rejeitam e ultrapassam os constrangimentos sociais sobre os corpos femininos, revelando a acção das mulheres como agentes autodeterminados, auto-reflexivos e criativos?

Na procura de respostas para estas questões fundamentais socorremo-nos, ao longo da dissertação, das análises e ferramentas de investigação empregues por sociólogos como Sylvia Walby¹¹, Raewynn Connell¹², Pierre Bourdieu¹³, Anthony Giddens¹⁴, Alain Touraine¹⁵, Jean-Claude Kaufmann¹⁶ e David Le Breton¹⁷, entre outros, todos eles abordados sobretudo na *Parte I* da dissertação.

Queremos chamar a atenção para o facto de o motivo pelo qual se deu mais atenção às mulheres e aos homens na construção das categorias de análise de conteúdo do que aquela que foi concedida às variantes possíveis de género, nomeadamente as lésbicas, os homossexuais e toda a gama LGBT, se ficar a dever à circunstância de ser esta bipolaridade de género a que foi usada na grande maioria das ocasiões pelas videoartistas na selecção de vídeos por nós estudada. Além disso, é também esta clássica e tradicional bipolaridade de género a que continua a ser usada com naturalidade no quotidiano da maioria da população um pouco por todo o mundo, pelo que faz sentido dar-lhe alguma importância. Mantivemo-nos, no entanto, sempre conscientes da crescente relevância de toda a variedade de possíveis perspectivas sobre as questões de género, nomeadamente no âmbito dos feminismos, e tentámos atender à sua correcta leitura nas obras analisadas, mesmo nas

¹¹ WALBY, Sylvia – *Theorizing Patriarchy*, 1991. WALBY, Sylvia – *The Future of Feminism*, 2011.

¹² CONNELL, R. W. – *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*, 1987. CONNELL, Raewyn – *Gender: In World Perspective*, 2009.

¹³ BOURDIEU, Pierre – *A Dominação Masculina*, 1999 [1998]. BOURDIEU, Pierre – *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*, 1996 [1992].

¹⁴ GIDDENS, Anthony – *Transformações da Intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, 1995 [1992]. GIDDENS, Anthony – *Identidade e Modernidade*, 2001 [1991].

¹⁵ TOURAINE, Alain – *O Mundo das Mulheres*, 2008 [2006]. TOURAINE, Alain – *A Procura de Si. Diálogo sobre o sujeito*, 2001.

¹⁶ KAUFMANN, Jean-Claude – *Cuerpos de mujeres, miradas de hombres: Sociología de los senos desnudos*, 2011 [1995].

¹⁷ LE BRETON, David – *La sociología del cuerpo*, 2002 [1992].

oportunidades em que as categorias de análise de conteúdo não estavam desenhadas para as abarcar especificamente.

Será igualmente útil ter presente que não se procura nesta dissertação englobar de forma exaustiva a totalidade dos vídeos sobre os temas que nos interessam, a saber e resumidamente, as videoartistas, o corpo da mulher e os feminismos. Há, sem dúvida alguma, um universo extenso de vídeos sobre estes temas muito para além da pequena selecção das obras por nós escolhidas, que, contudo, julgamos representativa. Também não existe exaustividade, na nossa selecção de vídeos, relativamente aos assuntos por nós abordados nos mesmos, uma vez que só nos interessamos pelas questões apresentadas nas questões de pesquisa, a questão central e as secundárias, ficando necessariamente muitas matérias e temáticas de fora deste âmbito.

Queremos sublinhar não terem sido as peças de vídeo por nós escolhidas com base na sua qualidade técnica, mas apenas atendendo ao facto de tratarem os assuntos que são objecto desta dissertação.

Muito importante, de igual modo, é o facto de, apesar de esta tese versar sobre os feminismos, nos termos esforçado por manter uma distância objectiva e formal em relação aos conteúdos analisados, de forma a alcançar a necessária neutralidade axiológica, fundamental em qualquer trabalho científico. Não é o papel principal do investigador o de formular juízos, mas sim o de fornecer ferramentas de trabalho e interpretações sobre temas específicos, que possam ajudar na compreensão dos mesmos. Evitamos, assim, qualquer posição ideológica expressa, designadamente uma postura feminista em relação aos temas abordados, pelo que esta tese não é, nem pretende ser, uma tese abertamente feminista em que se procurasse defender os pontos de vista de alguma das várias correntes dos movimentos de mulheres existentes nos nossos dias.

A presente tese divide-se em duas partes, sendo a Parte I, intitulada *Contribuições teóricas e estratégia metodológica*, dedicada à reflexão e pilares teóricos relativos às questões que nos interessa examinar, tendo em vista a construção do objecto de estudo. Os assuntos abordados, sempre que tal seja relevante e necessário, serão novamente inscritos no corpo do texto da Parte II, *A figura de sujeito na videoarte de mulheres: acção criativa e forças sociais*, dedicada à pesquisa empírica do grupo de vídeos que seleccionámos para o efeito, de modo a auxiliar na interpretação dos gráficos e tabelas

resultantes da análise de conteúdo dos referidos vídeos. Uma vez que a desigualdade de género, no que respeita ao corpo das mulheres, é um problema social que tem as suas raízes na tradição judaico-cristã, sentimos a necessidade de, por vezes, retroceder a um tempo histórico mais antigo de forma a conseguir encontrar os traços fundadores e estruturais dessa desigualdade que perduram ainda hoje, mais ou menos explicitamente, nas sociedades ocidentais. De facto, esse recuar no tempo teve como principal objectivo tentar compreender a exacta dimensão estrutural dos fenómenos respeitantes às questões de género e do corpo.

A Parte I subdivide-se em dois capítulos. No Capítulo I, *Do problema social ao problema sociológico*, analisamos, ao longo de quatro subcapítulos, as problemáticas fundamentais e basilares para a constituição do nosso objecto de estudo.

No primeiro subcapítulo, *Transformações socioculturais relevantes para a condição das mulheres*, começamos por abordar a condição feminina, debruçando-nos, nomeadamente, sobre os vectores sociais de mudança e os de constância, nas esferas da família, da violência, do emprego, da estratificação e mobilidade social, da educação, da política e do poder, da sexualidade, da saúde bem como na esfera da arte. De seguida, abordamos os movimentos sociais feministas, recorrendo à periodização das vagas do feminismo e cuidando de dar conta das suas semelhanças, mas também dos conflitos internos entre as teorias da diferença, da igualdade e as pós-feministas. No respeitante ao movimento feminista da Segunda Vaga, estudamos o feminismo radical libertário ou feminismo da igualdade, o feminismo radical cultural ou feminismo da diferença e, por fim, o sistema sexo versus género no pensamento de Judith Butler que marca a transição para os movimentos feministas da Terceira Vaga. No âmbito destes movimentos retomamos o tópico do sistema sexo versus género, e a tese sobre a performatividade de género de Butler. O feminismo pós-estruturalista das diferenças, os debates sobre a corporalidade, as análises foucaultianas e ainda os movimentos lésbicos e os Queer, fazem igualmente parte do que nos interessa analisar. Finalmente, debruçamo-nos, neste primeiro subcapítulo, sobre as principais mudanças no campo cultural que resultaram na génese da videoarte e as especificidades do vídeo enquanto ferramenta de crítica social utilizada pelas mulheres artistas, bem como sobre o cunho modernista das primeiras peças de vídeo dos anos 1960.

No segundo subcapítulo, *Perspectivas teóricas relevantes para a construção do objecto de estudo: sociologia do corpo e sociologia do género*, analisamos os principais autores e correntes de pensamento no âmbito de cada um dos pertinentes ramos da sociologia, apresentando o estado da arte dos mesmos. No âmbito da sociologia do corpo, destacamos a importância do dualismo cartesiano mente versus corpo, do construcionismo social, do pensamento feminista, do pós-estruturalismo nos anos 1980, das sínteses analíticas do construcionismo e da fenomenologia, da sociologia do desporto, da dança e da etnografia, da sociologia da incapacidade e da sociologia da idade, dos movimentos de mulheres, gays e lésbicas na década de 1970, das razões para o crescente interesse da sociologia pelo corpo, da denominada sociedade pós-humana, dos projectos corporais, do corpo aberto pré-moderno versus o corpo fechado da modernidade bem como da mercantilização e estratificação do corpo. No respeitante à sociologia do género, salientamos o modelo sexual unitário da Antiguidade Clássica à modernidade, os discursos de género na modernidade, nomeadamente os das ciências naturais e os da «scientia sexualis», a emergência das ciências sociais e dos movimentos feministas da Primeira Vaga, a primeira metade do século XX, as obras de Margaret Mead, Talcott Parsons e Simone Beauvoir, o género na academia e o movimento feminista da Segunda Vaga nas décadas de 1970 e 1980 – o feminismo liberal, o radical e o socialista –, as abordagens psicanalíticas e o feminismo, os trabalhos de Julia Kristeva, Luce Irigaray e Hélène Cixous, os movimentos de gays e de lésbicas, os estudos de género, a viragem cultural nas ciências sociais, os feminismos da Terceira Vaga e o pós-feminismo, o conceito de «fazer o género» de Candace West e Don Zimmerman, o sistema do patriarcado de Sylvia Walby, Giddens e Bourdieu, R. W. Connell e os estudos sobre a masculinidade bem como o feminismo negro e o feminismo pós-colonialista. No tocante à sociologia da arte, não lhe foi dedicada um capítulo específico, na medida em que as questões respeitantes à mesma se encontram distribuídas ao longo de todos os capítulos desta tese.

No terceiro subcapítulo, *Debates feministas em torno das dimensões sociais do corpo feminino na arte*, estudamos o pensamento dualista e o julgamento estético ocidental, os discursos feministas sobre natureza e arte, o corpo feminino das belas-artistas ao pornofeminismo, o género do nu feminino nas belas-artistas enquanto expressão do

desejo masculino, as representações corporais pelas mulheres artistas nas décadas de 1960 e 1970, a crítica e reabilitação da arte corporal das mulheres artistas da década de 1960, as imagens reificadas, os corpos subjectivados que reivindicam a violência como estratégia crítica do regime patriarcal, as «Personae» femininas, os paradigmas da beleza feminina na Europa do Leste, e ainda as belas-artes, a arte erótica e a pornografia. Realizámos também uma síntese dos debates feministas a favor e contra a pornografia, e referimos os principais debates feministas sobre o olhar no cinema.

No quarto subcapítulo, intitulado *Objecto de estudo: questão central e questões secundárias*, definimos o objecto de estudo da presente investigação com base na reflexão teórica realizada nos três primeiros subcapítulos sobre o estado da arte dos três pilares fundadores da tese: estudos de género, movimentos sociais feministas e videoarte.

No decorrer do Capítulo II, *Estratégia de Investigação e Instrumentos metodológicos*, definimos, no primeiro subcapítulo, o campo de observação da investigação, e, no segundo, o modo como foi realizado o tratamento e a análise de dados, recorrendo, designadamente, a uma técnica de análise de conteúdo, com a ajuda de categorias de análise de conteúdo e também de temas definidos tendo bem presente as características muito específicas do nosso objecto de estudo. Neste segundo subcapítulo, faz-se ainda a crítica das fontes e a validação da análise de conteúdo.

Na Parte II, dedicada à análise empírica, intitulada *A figura de sujeito na videoarte de mulheres: acção criativa e forças sociais*, articulámos os resultados da análise do conteúdo com contribuições teóricas relevantes para o nosso estudo, e apontámos as dimensões socioculturais em acção, de modo a responder às questões central e secundárias. De acordo com os resultados da análise de conteúdo, a segunda parte da tese foi dividida em dois eixos estruturadores, começando por se abordar a subjectivação das mulheres através das narrativas auto-reflexivas e sexualidades não heteronormativas e, depois disso, as forças sociais que contribuem para a dessubjectivação das mesmas.

O primeiro eixo estruturador, corresponde ao Capítulo III, *A Mulher-Sujeito: autodeterminação e criação de si mesmas (1971-2006)*, divide-se, por sua vez, em quatro subcapítulos.

O primeiro subcapítulo, *Narrativas do corpo e representação de si mesmas*, trata da subjectividade feminina que se afirma por meio de narrativas auto-reflexivas inscrevendo o olhar e voz das mulheres, através da análise de questões como o vídeo enquanto espelho da auto-identidade feminina, modos de representar ou mesmo ocultar o corpo para escapar à objectificação, o retorno do olhar patriarcal e a cooperação entre actores sociais, como estratégia de subversão a uma lógica de dominação.

O segundo subcapítulo, designado *Sexualidades assertivas*, analisa os registos videográficos dos corpos afirmativos e desejantes das mulheres e o papel da sexualidade na construção de si mesmas. São tratados temas respeitantes à esfera da sexualidade, como o esforço feito por determinados sectores, sobretudo os da comunidade LGBT e alguns grupos feministas, para abolir a catalogação heterossexual, a passagem da ocultação à representação do lesbianismo, o pornofeminismo enquanto contraproposta à pornografia patriarcal, a perda do estatuto tradicional do falo que, se vai progressivamente transformando em simples pénis, e a contestação dos protocolos da «scientia-sexualis».

No terceiro subcapítulo, *Incorporação de masculinidades*, trata-se das incorporações, recombinações e apresentações pelas mulheres de comportamentos, indumentária e outros aspectos tradicionalmente associados com o género masculino, o que acontece com a invasão, enquadrada pela teoria Queer, das fronteiras da masculinidade heterossexual normativa, designadamente pelas «butch» e transgénero.

No quarto e último subcapítulo, *Estudo final sobre as categorias de análise de conteúdo para os vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal»*, dá-se conta da expressão das diferentes categorias de análise de conteúdo nos vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal».

No seguimento desta incursão pelo terreno da mulher-Sujeito, passamos ao segundo eixo estruturador da parte empírica, o Capítulo IV, *Forças sociais contrárias à subjectivação das mulheres (1965-2007)*, que se divide, por sua vez, em três subcapítulos.

O primeiro subcapítulo, *Incorporações de Feminilidade e de Etnicidade*, foca-se nas propostas das videoartistas em torno da representação do corpo feminino e da sua sujeição aos factores sociais. Começa-se por abordar a questão da objectificação do

corpo das mulheres e a sua relação com o olhar masculino de forma a demonstrar como este olhar sempre presente, vigilante e disciplinador determina o afastamento e a alheação das mulheres em relação ao seu próprio corpo. De seguida, recorrendo a um discurso crítico foucaultiano, são analisados os vídeos que denunciam os olhares sociais reguladores que vigiam e manipulam as mulheres, invadindo tanto o seu espaço íntimo, nomeadamente o da higiene pessoal, do vestuário e da sexualidade, como o espaço cultural colectivo nos discursos do cinema e da publicidade. Termina-se este subcapítulo com o estudo de vídeos que apresentam críticas irónicas à feminilidade enfatizada e ao racismo, usando a hiper-ritualização¹⁸ de «personae» que interrogam os estereótipos essencialistas e racistas redutores e desvalorizadores das mulheres, veiculados, entre outros, pelos meios de comunicação de massas e pela publicidade, sendo aceites e institucionalizados socialmente.

No segundo subcapítulo, intitulado *Violências*, analisam-se diferentes agressões, dirigidas contra as mulheres, relacionadas com as dimensões de género e de «raça». Aborda-se a reivindicação pelas videoartistas da violência na sua aceção de ferramenta de contestação e como modo de representação metafórica das lesões infligidas às pessoas pelas guerras, governos totalitários e regimes de género patriarcais, através da execução em vídeo de representações violentas, sacrificiais, catárticas e ritualistas, explorando os limites físicos e mentais dos seus próprios corpos. São também discutidos a reificação, marginalização, essencialização e agressão do Outro por questões de «raça» e de género, como o assédio e violência física de natureza sexual, bem como a pressão social, coacção e discriminação sociocultural exercidas sobre as mulheres, conseguidas por meio de vários discursos, entre os quais se encontra o das belas-artes.

No terceiro e último subcapítulo, *Estudo final sobre as categorias de análise de conteúdo para os vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal»*, dá-se conta da expressão das diferentes categorias de análise de conteúdo nos vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal».

No capítulo *Imagens*, apresentamos todas as figuras, tabelas e gráficos referidos ao longo da dissertação. Segue-se a secção relativa às *Conclusões* da investigação.

¹⁸ Ver o termo «Hiper-ritualização» no Glossário.

Existem na secção relativa às *Referências Bibliográficas* duas subsecções que dizem respeito à *Videografia geral* e à *Bibliografia geral*. Nestas subsecções são listadas as obras que foram usadas para estabelecer uma compreensão abrangente e ampla dos temas que nos interessam, de modo a proporcionar uma base de entendimento sólida no que diz respeito aos vários assuntos objecto desta tese. Trata-se geralmente de obras que não versam especificamente sobre qualquer uma das peças de vídeo que discutimos na nossa dissertação, não sendo directamente citadas nem debatidas na tese. As obras directamente citadas e debatidas estão distribuídas pelas restantes secções das *Referências Bibliográficas*.

A forma como acabámos por optar por dar conta das referências a localizações na web, nesta secção, difere um pouco do estipulado na Norma Portuguesa de Informação e Documentação, NP 405-1, 1994, pela qual nos orientámos. De facto, em vez de referir o local, nome do autor do sítio web e data da mais recente actualização do sítio em causa, informações, em rigor, muito difíceis, senão mesmo impossíveis de obter a partir da simples consulta da Web, decidimo-nos por especificar o título das páginas a que dizem respeito as localizações por nós apresentadas. Estes títulos encerram por vezes informação adicional relativamente às páginas a que se referem, sendo mencionados em itálico e separados por pontos e vírgulas, nas ocasiões em que possa acontecer serem citadas várias localizações para determinada referência. Quando seja oportuno, são também acrescentados mais dados disponíveis sobre a referência de que estamos a tratar.

Relativamente aos registos vídeo, decidimos classificar tanto as peças de vídeo como os suportes em estas possam estar gravadas (CD-ROM, DVD-ROM, localização na Web ou mesmo videocassetes) como «registo vídeo» de modo a que todo este material se possa agrupar sob uma mesma alínea nas *Referências Bibliográficas*.

Nos Anexos, apresentamos os seguintes elementos: um capítulo designado *Análise dos vídeos cujo tema dominante não é o Sujeito como Agente Principal nem o Não-sujeito como Agente Principal* e um *Glossário* com conceitos instrumentais para a investigação.

Chamamos ainda a atenção para o facto de existir um DVD, *Vídeos do Doutoramento de Teresa Furtado, 2014*, anexado a esta tese e que dela faz parte

integrante. É importante a consulta deste DVD de modo a que se possa ter acesso aos vídeos utilizados como fonte nesta investigação.

Não podemos deixar de sublinhar que, muito embora tenhamos tido em atenção o facto de os termos «agente» e «actor» não se referirem em rigor a um único e mesmo objecto (*vide* a entrada relativa a «Agente» no *Glossário*), uma vez que todos os actores são agentes, constituindo um subgrupo do conjunto mais alargado dos agentes, mas nem todos os agentes são actores. São agentes todos aqueles que desempenham um papel activo numa situação, que operam, agem, actuam, mesmo quando o fazem sem autoconsciência, sem vontade própria e sem uma estratégia presente e racional, concreta e decidida. A autoconsciência, vontade própria e estratégia são características que, por sua vez, definem o actor.

Na realidade o termo actor foi usado na tese na acepção dramática quotidiana de pessoa que representa um papel bem determinado numa peça de teatro sobre um palco desenhado para esse efeito, e nem sempre e necessariamente na acepção sociológica atrás descrita. Não houve, assim, um cuidado permanente de separar o significado sociológico do significado teatral ou dramático, poderíamos dizer não rigoroso mas quotidiano, vulgar, banal e coloquial, sendo este último o que acaba por ser, de facto, muitas vezes utilizado. Na verdade, no sentido de assistir na clarificação das acepções emprestadas a cada um dos vocábulos, o termo actor poderia ter sido, pelo menos em algumas ocasiões, substituído com vantagem clara e incontroversa por agente, personagem, protagonista, intérprete, figura, indivíduo ou mesmo pessoa.

Algo de semelhante se passou com o termo «sujeito», frequentemente utilizado na tese apenas na sua acepção quotidiana, corrente e coloquial de quem age, quem pratica a acção, isto é, do que ordinariamente se designaria precisamente por agente ou actor, aquele que pratica o acto e participa na acção. Nem sempre houve uma preocupação em destringer claramente as acepções destes três termos («sujeito», «agente» e «actor») e o cuidado de utilizá-los apenas com os sentidos que podem assumir no discurso sociológico mais rigoroso.

Estas notas não se aplicam naturalmente à utilização destes termos no contexto da classificação dos vídeos com as categorias de análise de conteúdo e temas, bem como à subsequente discussão dos mesmos. Nesse âmbito os três termos agora discutidos

foram empregues com o cuidado e rigor exigidos, pelo que as observações que aqui tecemos em nada alteram a classificação e discussão feitas mais adiante a propósito da distribuição das categorias de análise de conteúdo e temas.

PARTE I Contribuições
teóricas e estratégia
metodológica

Desde as últimas décadas do século XX que se assiste a uma relação sem precedentes entre a imagem em movimento e as artes visuais, tendo aquele passado a ocupar um lugar proeminente na arte contemporânea. O interesse dos artistas pela imagem em movimento resulta tanto da omnipresença das novas tecnologias, dos meios de comunicação de massas, da televisão e do cinema em todas as esferas do quotidiano, como do seu desejo de apagar as fronteiras entre o universo elitista das belas-artes e o da cultura popular, para além da vontade que tinham de abordar mais temas políticos e sociais nas suas obras.¹⁹

Na época histórica actual, claramente dominada pelo audiovisual, a importância desta dissertação reside no facto de se dedicar à análise de um «medium» audiovisual e ainda do modo como as mulheres artistas, que são videoartistas no nosso caso, tratam de questões relativas às desigualdades de género, enquanto se preocupam com a forma como estas afectam os corpos, identidades²⁰ e personalidades das mulheres. Se, por um lado, as videoartistas denunciam a exploração patriarcal e a subjugação a que são forçadas as mulheres de um modo geral, reclamando o controlo sobre os seus corpos para que possam, deste modo, formar livremente as suas identidades e autodeterminarem-se, por outro, propõem novas representações de si mesmas para as mulheres, sobretudo na esfera da sexualidade, o que lhes dá a oportunidade de se poderem criar a si próprias como Sujeitos. A questão das desigualdades de género e do modo como esta afecta a forma como as mulheres vivem os seus corpos, levantada pelos movimentos feministas na década de 1960, continua a ser importante e recorrente nos nossos dias, mantendo um lugar de destaque na videoarte de mulheres. Como já foi referido na introdução, sendo a linha orientadora desta dissertação composta por três vectores que se inter-relacionam e dialogam entre si, a saber a arte, o género, e os movimentos feministas, com o auxílio dos seus pensadores e académicos principais, considerou-se a organização a seguir descrita para a primeira parte desta dissertação.

No primeiro capítulo desta dissertação, partimos da análise do social, nomeadamente das transformações sociais mais amplas da condição feminina, dos movimentos feministas e do contexto cultural em que surgiu a videoarte de mulheres, para nos focarmos, de seguida, no estado da arte da sociologia do corpo e do género, referindo-nos, por fim, aos principais debates feministas em torno das dimensões socioculturais do corpo das mulheres nas belas-artes.

¹⁹ NESHAT, Shirin – Foreword by Shirin Neshat. In ELWES, Catherine – *Video Art: A Guided Tour*, p. ix.

²⁰ Ver o termo «Identidade» no *Glossário*.

Salientamos o facto de não nos termos filiado num só autor ou corrente de pensamento, mas sim em vários intelectuais, no âmbito da sociologia do género, do corpo e da arte, que nos ajudaram a compreender as múltiplas dimensões sociais presentes no nosso estudo. Entre os autores de que nos socorremos destacam-se Anthony Giddens, Siylvia Walby, Alain Touraine, David Le Breton, Pierre Bourdieu, Ulrich Beck e Elizabeth Gernsheim e Jean-Claude Kaufmann, entre outros que são referidos ao longo do texto. Após a elaboração do estado da arte respeitante às questões da investigação acima referidas, definimos o nosso objecto de estudo e passámos ao Capítulo II onde definimos a estratégia de investigação e os instrumentos metodológicos.

CAPÍTULO I Do problema
social ao problema
sociológico

1.1 Transformações socioculturais relevantes para a condição das mulheres

1.1.1. A condição feminina: processos sociais de mudança e processos sociais de constância

Na década de 1970, a videoarte de mulheres constitui-se como um fenómeno relevante do ponto de vista social, na medida em que emerge, se inscreve, contacta e dialoga tanto com o movimento social feminista da Segunda Vaga como com as mudanças sociais mais amplas que alteraram a condição das mulheres, alicerçando-se, em finais dos anos 1980, no movimento feminista da Terceira Vaga. A partir da década de 1970, assiste-se a lutas profundas dos movimentos feministas, de gays e de lésbicas, bem como a reivindicações de outras minorias discriminadas, nomeadamente a dos negros, sobretudo nos EUA, que reclamavam os seus direitos civis. As lutas desencadeadas pelas minorias fragilizaram a dominação masculina, ao retirá-la do seu lugar cimeiro e inabalável, criando alterações na legislação e um novo paradigma. O movimento das mulheres, enquanto fenómeno global e dinâmico, originou um conjunto importante de análises e teorias sociológicas que contribuíram para a compreensão das desigualdades de género duradouras e para a apresentação de propostas para a sua eliminação, conseguindo ganhos importantes para as mulheres em termos de igualdade política e económica.²¹

No entanto, apesar da evolução das mulheres na direcção da igualdade, existem, de acordo com Bourdieu, dois factores aparentemente contrários sustentando a distribuição de poderes e privilégios entre homens e mulheres bem como a manutenção, neste contexto, do favorecimento dos homens em relação às mulheres. O primeiro factor refere-se à circunstância das mulheres na sociedade, independentemente da posição que ocupem no espaço social, se encontrarem sempre apartadas dos homens por possuírem um coeficiente simbólico negativo, ou, por outras palavras, a situação da feminilidade acarretar um capital

²¹ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 138.

simbólico que afecta desfavoravelmente tudo o que as mulheres são e tudo aquilo que fazem. O segundo factor prende-se com o facto de que, apesar de partilharem vivências em todas as esferas da sua vida pública e privada em que são sujeitas a uma subordinação masculina, as mulheres, em função das suas diferentes origens económicas e culturais, encontram-se separadas umas das outras, o que as impede de funcionarem como um grupo unificado. As transformações da condição feminina continuam a observar a lógica do modelo tradicional da divisão entre os géneros na economia dos bens simbólicos, em que os homens dominam a esfera pública e a esfera do poder económico, no campo da produção, e as mulheres são destinadas, na maioria das vezes, à esfera do privado, particularmente ao espaço doméstico, enquanto campo da reprodução, ou a espaços do mesmo tipo no foro público, como os serviços sociais, nomeadamente os hospitalares, e educativos e os mundos da produção simbólica, como o literário, artístico ou jornalístico, entre outros.²²

Adoptando uma posição diferente desta, Giddens afirma que vivemos hoje num universo social de crescente igualdade sexual, mesmo estando muito aquém de ser completa, em que ambos os sexos introduziram alterações fundamentais no campo das relações interpessoais, nomeadamente, no que respeita ao compromisso, à intimidade e à sexualidade. Estas mudanças conduziram ao aparecimento de novos modelos de casamento, de família e de sexualidade. A democratização da esfera da intimidade, no sentido de uma troca de laços pessoais de igual para igual, concomitante com a democratização na esfera pública, conduziu a uma profunda subversão das instituições modernas, ao substituir o paradigma económico, enquanto sentido fundamental da vida social, pelo imperativo da realização emocional das pessoas. O mundo social encontra-se em profunda transformação e as mulheres deixaram de conformar-se à dominação masculina, e no presente ambos os sexos lidam com este novo fenómeno que transformou as suas vidas pessoais num projecto em curso.²³

Segundo Touraine, o liberalismo económico introduzido pela globalização da economia retira poderes aos agentes sociais, em particular às mulheres e a outras minorias, que se vêm relegadas para o trabalho precário e mal remunerado, sofrendo injustiças e violência, no entanto, muitas mulheres carregam em si projectos positivos, bem como o

²² BOURDIEU, Pierre – *A Dominação Masculina*, p. 80-81.

²³ GIDDENS, Anthony – *Transformações da Intimidade*, p. 2, 5-6.

desejo de viver uma vida criada por si mesmas, e não crêem no desaparecimento necessário da identidade feminina, nem se consideram como vítimas. A mudança da condição das mulheres, desde os anos 1960 até à actualidade, aconteceu tanto na sua vida pública como na privada, mas sobretudo ao nível da sua sexualidade. Hoje, estamos a assistir à queda das ideologias da dominação, o que tem como efeito uma transformação profunda da nossa cultura, e é fundamental admitir que as mulheres, que foram tão frequentemente entendidas como constrangidas a responder a desejos, regras ou tarefas impostas por outros, dizem pelo contrário ser actrizes sociais competentes para actuar e responder às suas próprias necessidades. Este facto é comprovado pela afirmação «Eu sou mulher», proferida entre mulheres das mais diversas idades e níveis sociais. Esta afirmação constitui, não a expressão de uma manipulação ou de uma falsa consciência, resultantes da dominação de uma cultura heterossexual, exercida e imposta pelos homens, que as define como objectos e interiorizada pelas mesmas, mas a vontade de autocriação das mulheres enquanto seres autoconscientes livres e absolutamente capazes de autogestão. E, muito embora o movimento das mulheres tenha perdido quase toda a sua expressão política, muitas mulheres consideram-se pós-feministas e têm a vitória do feminismo como evidente, encontrando-se numa trajectória de crescente liberdade e conquista de subjectividade. As mulheres da actual geração são pós-feministas na medida em que não formam um movimento social que constitua, como o da Segunda Vaga, uma mobilização colectiva para alterar leis que permitiram a sua libertação na esfera económica, política e privada. Hoje, as mulheres actuam sobretudo «na ordem da cultura e das suas orientações, mais do que na da sociedade e da sua organização», constituindo um movimento sobretudo cultural que, não obstante recuse a organização de tipo político, exerce uma influência profunda sobre a conduta de um grande número de mulheres, e, por conseguinte, cria um novo paradigma cultural.²⁴

Adoptando uma posição distinta, Walby rejeita o termo pós-feminismo e argumenta que o feminismo não está extinto, mas, pelo contrário, está vivo e vibrante a um nível local, nacional, europeu e internacional, numa variedade muito ampla de acções para a igualdade de género que se estendem aos domínios institucionais da economia, da política e da violência, bem como a toda a sociedade civil. O feminismo é, no entanto, menos visível do

²⁴ TOURAINE, Alain – *O Mundo das Mulheres*, p. 27-28, 38-39, 145.

que antes, por um lado porque os seus projectos raramente são classificados como «feministas» – termo que tem sido criticado e até mesmo estigmatizado –, e, por outro, porque a sua forma mudou radicalmente, afirmando-se em aliança ou coligação com outras forças sociais e adoptando uma terminologia mais genérica em matéria de igualdade, justiça e direitos. As novas formas de feminismo não assumem a forma de um movimento social «tradicional» e são, em vez disso, institucionalizadas na sociedade civil e no Estado.²⁵

Em cada sociedade, podem ser observadas, de acordo com o sexo, determinadas diferenças físicas de altura, peso, longevidade, entre outras. Porém, parece que certas diferenças são moldadas e encorajadas de acordo com as expectativas de cada estrutura social, como o sistema educativo e a família, e os estilos de vida adoptados, em relação a cada um dos sexos.²⁶ A sociedade ocidental está estruturada em todos os seus níveis, micro e macrosociais, de acordo com um sistema dualista de género, assente em estereótipos de feminilidade e de masculinidade que parecem ser mutuamente excludentes, como a docilidade e a virilidade. A simplicidade desta distinção tem funcionado para reduzir as semelhanças aparentes entre os sexos e salientar as suas supostas diferenças e, igualmente, esta distinção minimiza a variabilidade dentro das feminilidades e das masculinidades, sendo apresentada apenas uma única maneira, dominante e supostamente natural, de se ser feminino ou masculino.²⁷ As desigualdades de género referem-se às diferenças de estatuto, poder e prestígio entre mulheres e homens em vários contextos, não existindo sociedade em que os homens não tenham, em certos aspectos da vida social, mais riqueza, maior estatuto e influência do que as mulheres.²⁸ Hoje, nas sociedades ocidentais, as mulheres e os homens continuam a não ter opções de vida semelhantes, isto é, continuam a não ter o mesmo acesso a recursos societários valorizados, como os económicos, incluindo a propriedade, crédito e mercados, a alimentação, o salário, o poder e o tempo. Além disso, os papéis e as actividades das mulheres e dos homens continuam a não ser valorizados de forma idêntica e factores como a classe, a etnicidade e a orientação sexual moldam a nossa experiência quotidiana do género.

²⁵ WALBY, Sylvia – *The Future of Feminism*, p. 2.

²⁶ LE BRETON, David – *A sociologia do corpo*, p. 66.

²⁷ JHALLY, Sut – *The codes of gender: Identity and Performance in pop culture*, p. 3. [Em linha].

²⁸ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 300.

Nas últimas três décadas de neoliberalismo nas sociedades ocidentais, tem havido um incremento das desigualdades económicas baseadas na posição social, decorrentes do desenvolvimento de um mercado financeiro sub-regulado e de um processo de redução dos métodos de democratização, ligados sobretudo à privatização total ou parcial de importantes serviços como a saúde, a educação, os transportes e a água. Tem havido, portanto, um movimento que se distancia de uma regulação estatal democrática e se aproxima do controlo por parte do mercado; e um aumento da violência através da guerra promovida pelo Estado e de uma sociedade civil mais comercializada. Porém, assiste-se, ao mesmo tempo, a movimentos contrários, no sentido da reivindicação de uma maior democratização, que conduziram a uma redução das disparidades e desigualdades de género, resultando, designadamente, no aumento do número de mulheres empregadas, na diminuição das disparidades salariais entre géneros e no incremento da proporção de mulheres que ocupam cargos políticos. Assim, verifica-se coexistirem, no mesmo país e no mesmo período histórico, movimentos promotores da desigualdade em relação à posição de classe, e movimentos, em sentido contrário, que incentivam e encorajam a igualdade de género, sendo isto possível porque os regimes em questão – os de classe e de género –, têm uma autonomia parcial uns em relação aos outros, adaptando-se mutuamente à medida que se intersectam. Assim, as desigualdades de género não resultam do capitalismo, embora sejam por ele moldadas enquanto o moldam simultaneamente.²⁹

Queremos sublinhar terem os assuntos analisados ao longo deste subcapítulo – a família, a violência, o emprego, a mobilidade social, a educação, a política e o poder, a sexualidade e a reprodução e o campo das artes –, desenvolvimento subsequente no decorrer da parte empírica desta dissertação, *Parte II – A figura do sujeito na videoarte de mulheres: acção criativa e forças sociais*.

A família

Nas últimas décadas, a taxa de natalidade tem vindo a diminuir, conduzindo à redução do número dos membros da família, verificando-se que a chamada família tradicional, composta por um homem ganha-pão, uma mulher doméstica e crianças, tem tendência a desaparecer. De igual modo, muitas mulheres procuram emprego remunerado

²⁹ WALBY, Sylvia – *The Future of Feminism*, p. 109-110.

quando são jovens, optando por ter filhos mais tarde e regressando ao emprego após o seu nascimento. Todos estes fenómenos, associados à mecanização de muitas tarefas domésticas por meio de electrodomésticos, resultaram na diminuição do tempo dedicado pelas mulheres ao lar, aliviando, desta forma, o peso dessas tarefas no seu dia-a-dia, apesar de lhes continuar a caber a grande maioria delas.³⁰

A industrialização separou o lugar de consumo do de produção de bens, ou seja, separou a casa do trabalho, tendo o trabalho doméstico emergido de um modo invisível, ao contrário do trabalho na esfera pública, classificado como sendo o trabalho real, na medida em que é pago e contribui, de acordo com a opinião geral, visivelmente para o funcionamento da sociedade. O trabalho foi, além disso, fortemente genderizado, tendo o doméstico, não remunerado e realizado pelas mulheres, sido identificado como feminino; e o público, remunerado e realizado pelos homens, como masculino. Quer dizer, o trabalho doméstico passou a ser encarado como o domínio das mulheres, enquanto o domínio do «trabalho real» fora de casa foi reservado aos homens. A industrialização trouxe equipamentos e invenções, como a canalização de água quente e fria e os electrodomésticos, que tornaram o trabalho doméstico, como a lavagem da roupa, o rachar da lenha ou o transporte do carvão, menos pesado. No entanto, o tempo total gasto pelas donas de casa neste tipo de trabalho não foi reduzido de modo essencial durante o último meio século, pois foi empregue noutras tarefas, como tratar das crianças, das compras e das refeições familiares. Este trabalho não remunerado, frequentemente monótono e desgastante, pode conduzir à solidão, alienação e falta de satisfação interior nas mulheres, ao «problema sem nome», ou seja, ao sexismo inerente à sociedade patriarcal, descrito pela pensadora feminista Betty Friedan na obra *Feminine Mystique*, que atingia muitas donas de casa estadunidenses, presas num ciclo interminável de criação de filhos e trabalho doméstico.³¹

Uma grande parte da análise sociológica no passado não representou as mulheres ou recorreu a interpretações inadequadas das suas identidades e condutas e, ainda que desde a década de 1970 tenham vindo a ser realizados estudos a partir da perspectiva das mulheres, continuam hoje a ser de grande pertinência as análises que se centram mais profundamente nas actividades e interesses femininos. O movimento das mulheres da Segunda Vaga

³⁰ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 393.

³¹ Idem, *ibidem*, p. 177, 400.

provocou mudanças radicais em diversas áreas do conhecimento, atacando o enviesamento masculino na análise do mundo social a nível teórico e metodológico; bem como na escolha do objecto de estudo, destacando a importância do género para as análises sociológicas. Segundo as feministas, o conhecimento baseado nas perspectivas masculinas ajudava a manter as posições sociais estabelecidas e a validar a dominação masculina. A maioria das feministas, das mais diversas vertentes, argumenta que na medida em que os homens e as mulheres experienciam a vida de modo diverso e olham e constroem o mundo a partir de diferentes pontos de vista, a produção de conhecimento assenta, inevitavelmente, sobre questões de sexo e de género.³²

Os estudos feministas analisaram uma grande diversidade de temáticas, sendo uma delas a divisão doméstica do trabalho entre os membros da família e a contribuição deste trabalho não remunerado, realizado sobretudo pelas mulheres, para a economia global, e outra os padrões de acesso às finanças do agregado e o seu controlo pelos homens. No primeiro caso, destacam-se os estudos, desde os anos 1970, da socióloga Ann Oakley e, no segundo caso, desde os anos 1980, as análises da socióloga Jan Pahl. O trabalho doméstico não remunerado possui um enorme valor para a economia global nos países industrializados, oferecendo serviços grátis dos quais depende grande parte da população que realiza o trabalho remunerado, representando, na realidade, o referido trabalho doméstico entre 25 a 40 por cento de toda a riqueza criada.³³

Desde os anos 1950, que as transformações realizadas no mundo do trabalho, nomeadamente a integração das mulheres na força de trabalho remunerado e o alcançar da sua independência económica, trouxeram mudanças significativas aos papéis de género tradicionais na família, que opunham o homem «ganha-pão» à mulher «fada do lar», obrigando a uma renegociação da divisão das responsabilidades domésticas entre os membros do casal, como o cuidar das crianças bem como a tomada de decisões sobre a gestão do orçamento e das despesas familiares, conduzindo assim a relações mais igualitárias. No entanto, embora os homens estejam hoje a contribuir mais para estas tarefas do que outrora, em particular os das gerações mais novas, e os estereótipos de género se vão diluindo com o passar do tempo, as mulheres continuam a ser responsáveis

³² Idem, *ibidem*, p. 673.

³³ Idem, *ibidem*, p. 177, 179, 400.

pela maior parte do trabalho dedicado à manutenção da casa e à prestação de cuidados às crianças. O período de tempo e actividades domésticas gasto pelas mulheres empregadas, após o dia de trabalho, foi cunhado pelo sociólogo Arlie Hochschild, em 1989, como o «segundo turno», o qual teve como consequência o atrasar do processo da igualdade de género em detrimento das mulheres. O esforço para equilibrar as vidas pessoais e profissionais é muitas vezes agravado pela falta de introdução de políticas laborais de apoio à família pelos empregadores, como a flexibilidade e redução de horário, a partilha do trabalho, o trabalho no domicílio e a licença parental, e de políticas de apoio governamental, levando a que muitas mães trabalhadoras desistam do trabalho a tempo inteiro fora do lar ou optem pelo emprego a tempo parcial. Não obstante, é muito improvável que as mulheres retornem, em grande número, a uma situação de domesticidade da qual foi tão difícil livrarem-se.³⁴

É importante notar que os estudos feministas contribuíram grandemente para o estudo das actividades assistenciais realizadas pelas mulheres, por exemplo, a um parente doente e/ou idoso, ou mesmo para o estudo da preocupação com o bem-estar psicológico, o chamado «trabalho emocional» realizado esmagadoramente pelas mulheres, que assenta no amor, nas emoções profundas e na capacidade para escutar, compreender, negociar e actuar criativamente. Neste último âmbito, destacaram-se, nos anos 1990, os sociólogos Jean Duncombe e Dennis Marsden.³⁵

A família, tal como as associações comunitárias e outras organizações não económicas, encontra-se no cerne da sociedade civil, entendida como o espaço social situado entre o Estado e o mercado. O aumento da igualdade entre os sexos, o ingresso da mulher no mercado de trabalho, as alterações nos comportamentos e nas expectativas respeitantes à sexualidade, o papel da comunicação emocional baseada na criação de relações de uma forma activa e sustentada e a relação em mudança entre casa e trabalho são processos que se vão repercutir na esfera pessoal e familiar, nomeadamente no casamento e no relacionamento sexual entre as pessoas, bem como na sociedade em geral. Assim, hoje em dia assiste-se ao aparecimento de uma grande diversidade de formas familiares, ao crescimento do número de pessoas que vivem sós devido ao aumento dos

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 198, 400-401, 405, 419-420.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 180.

divórcios, à diminuição dos casamentos. Além do mais, as pessoas casam-se numa idade mais tardia, as mulheres optam por ter filhos também mais tarde e subiram os índices de crianças a viverem em agregados monoparentais. Os agregados monoparentais, cada vez mais comuns nas últimas décadas, encontram-se sobretudo entre os mais pobres da sociedade e são maioritariamente encimados por mulheres que nunca casaram e enfrentam a estigmatização e exclusão social. Muito embora a grande maioria das mulheres não opte por ser uma progenitora só, há uma minoria cada vez maior de mães solteiras por opção, que decide ter um ou mais filhos sem o apoio de um cônjuge ou parceiro, tendo estas mulheres normalmente recursos para gerir de forma satisfatória o seu agregado monoparental. Na actualidade, os novos padrões de família num mundo em rápida mudança oferecem a possibilidade às pessoas de terem relações heterossexuais ou homossexuais, de se juntarem, divorciarem, ou permanecerem sós, não sendo as suas escolhas consideradas factores de estigmatização do mesmo modo que eram no passado. No entanto, as tendências actuais em relação à sexualidade, às emoções, ao casamento e à família, se, por um lado, oferecem aos indivíduos novas oportunidades de gratificação e auto-realização, por outro, criam amargura e ansiedade nas pessoas que não conseguem conciliar pacificamente a liberdade individual, tão valorizada hoje em dia na vida pessoal, com a criação de relações estáveis, satisfatórias e duradouras com outros cidadãos.³⁶

Para autores como Beck e Beck-Gernsheim, as pessoas confrontam-se hoje com uma multiplicidade de escolhas nas relações pessoais que deixaram de obedecer às regras de outrora. São disso exemplo os casamentos que já não se realizam por motivos económicos, impostos pela famílias, nem são indissolúveis, visando antes a realização pessoal, e este fenómeno origina tanto liberdades como sujeições, que exigem um enorme esforço e empenho por parte das pessoas. De igual forma, à medida que as mulheres se tornaram mais independentes economicamente do que era habitual e não necessitam de um homem para alcançar um determinado estatuto social, o casamento deixa de ser uma necessidade económica, como sucedia no passado. O papel tradicional do homem, tanto na vida pública como na privada, tem também vindo a mudar. Nos finais da década de 1990, Susan Faludi analisou as vivências actuais dos homens estadunidenses e argumentou que na vida pública o seu papel como ganha-pão foi traído pela sociedade devido ao aumento crescente do

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 179, 184, 198-199, 400.

desemprego, da redução de salários, do horário de trabalho, tendo o seu desempenho decrescido, igualmente, na igreja, na política e nas associações locais. Além disso, o seu papel na vida íntima foi igualmente abalado pela instabilidade no casamento e nas relações interpessoais. Assim, os homens estão a viver uma profunda crise de dúvida em relação ao seu próprio valor e utilidade, num tempo em que a lealdade, os compromissos e os papéis tradicionais estão a ser desgastados no âmbito de uma cultura consumista que os desvaloriza.³⁷

Os casais modernos colocam em primeiro plano as suas necessidades pessoais e profissionais, em relação ao amor, ao sexo, aos filhos, ao casamento e às tarefas domésticas, o que tem vindo a conduzir a um antagonismo entre mulheres e homens, por muitos designado «batalha entre os sexos», e ao aparecimento de uma indústria dedicada ao aconselhamento matrimonial, tribunais de família e grupos de auto-ajuda marital. No entanto, o desejo de viver com outra pessoa e o de ter filhos ainda são muito relevantes para as pessoas e, por esse motivo, a par de um número alto de divórcios e de uma baixa natalidade, assiste-se ao um elevado índice de novos casamentos e a uma enorme procura de tratamentos de fertilidade. No âmbito de uma vida moderna que se tornou demasiado opressiva, impessoal, de incerteza, risco e em constante mudança, o amor é uma nova fé que surge enquadrada pela ânsia que as pessoas experienciam de partilha e de ligação consigo mesmas e com os outros, para compensar as suas dúvidas e ansiedades.³⁸

A violência

Na sociedade ocidental, desde os anos 1980, podem ser observadas várias mudanças que contribuíram para alterar a aceitação de actos de violência sexual, tanto a nível individual como colectivo. Entre estas destacam-se as transformações das relações de intimidade entre os indivíduos, tendo estas deixado de ser transacções desiguais num regime patriarcal, passando a ser, antes de mais, trocas de laços pessoais entre iguais. Estas relações podem ser consideradas como forças subversivas do universo social na medida em que criam um novo modelo de realização emocional das pessoas, que toma o lugar do paradigma assente na maximização do crescimento económico da modernidade industrial e

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 125, 179, 183.

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 180-181.

age sobre as instituições.³⁹ Salientamos, igualmente, as seguintes mudanças, a saber: a democratização das relações no interior da instituição da família, bem como fora dela; o questionamento do binómio mulher santa «versus» mulher pecadora; a sexualidade enquanto forma de realização de ambos os géneros; o aumento das taxas de divórcio e a redução do número de filhos; a presença marcante de mulheres no mercado de trabalho, e; o facto de a violência contra as mulheres ter sido criminalizada e considerada como uma violação dos direitos humanos.⁴⁰

As feministas radicais defendem, desde os anos 1970, que a violência masculina, designadamente o abuso doméstico, a violação e o assédio sexual, são produtos do patriarcado, ou seja, de um paradigma social padronizado de opressão sistemática das mulheres que não pode ser entendido como um fenómeno social isolado, levado a cabo pelos homens por razões individuais, psicológicas ou criminosas. Como resultado do trabalho realizado durante a década de 1970 por grupos feministas em centros de refúgio para mulheres vítimas de maus-tratos, o problema social da violência doméstica, bem como o dos abusos de crianças, até então ocultos, ganharam visibilidade, tanto no meio popular como no académico. As feministas sublinharam as desigualdades das relações de poder no interior das famílias, frequentemente ignoradas pelos contextos académicos, legais e políticos, e esses alertas tiveram como resultado o maior interesse público pela erradicação de fenómenos de violência doméstica, incluindo o espancar das esposas, a violação conjugal, o incesto e o abuso sexual das crianças. As sociólogas feministas analisaram as formas pelas quais a família se torna um espaço privilegiado para a desigualdade de género associada à violência. Recentemente, críticos conservadores advogaram que a violência doméstica não é consequência da supremacia masculina numa sociedade patriarcal, como argumentam as feministas, mas que é, antes de mais, um resultado de famílias disfuncionais, no contexto de uma crise cada vez mais intensa da família e dos padrões morais tradicionais.⁴¹

A casa é, na verdade, o espaço social mais perigoso da vida moderna: o principal alvo de violência doméstica de tipo físico são as crianças pequenas e o segundo são as mulheres abusadas pelos maridos, correndo elas mais risco de abuso por parte de homens com os

³⁹ GIDDENS, Anthony – *Transformações da Intimidade*, p. 3.

⁴⁰ PATRÍCIO, Joana – Capítulo 6: Violência sexual contra as mulheres. In LISBOA, Manuel (coord.); BARROSO, Zélia [et al.] – *Violência e Género*, p. 97.

⁴¹ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 117, 119, 179-180, 196.

quais têm relações na sua vida privada do que por parte de estranhos. A violência doméstica é comum no seio da família devido a uma multiplicidade de factores entre os quais salientamos a combinação da intimidade pessoal com a intensidade emocional que resulta de um vasto leque de sentimentos profundos que podem ser tanto calorosos, e gratificantes como agressivos e desequilibrados. Outro factor, é o hábito cultural de se tolerar ou mesmo aprovar no seio familiar, um certo grau de violência, que muitas vezes nem sequer é reconhecida como tal, e que pode facilmente passar de uma forma ligeira para uma outra mais grave. Outrora, e ainda hoje mas com menor intensidade, existiu uma legitimação social da violência entre cônjuges, embora no emprego e em outros espaços públicos a regra seja a proibição da violência entre indivíduos. Até há pouco tempo, em várias sociedades ocidentais, a violação no seio do casamento não era reconhecida como tal; era exactamente o que acontecia, por exemplo, na Grã-Bretanha, isto é, em pleno contexto da sociedade ocidental, até 1991 ⁴².

Na generalidade dos crimes, os homens, detentores de maior poder tanto físico como social, são os agressores e as mulheres as vítimas, como sucede no assédio sexual, na violação e na violência doméstica. A violação está nitidamente associada a um conjunto de fenómenos sociais ligados à masculinidade, ao poder, à dominação e à força. Todas as mulheres são potenciais vítimas de violação, sendo esta muito provavelmente mais dilatada do que aquela que é apresentada nos valores das estatísticas oficiais, vivendo as mulheres amedrontadas pelo que entendem ser a real possibilidade de virem a ser violadas, adoptando, por essa razão, cuidados especiais no seu quotidiano para assim conseguirem evitar essa situação, sempre presente e sufocante nas suas consciências. As mulheres e os homens homossexuais, como resultado da sua posição marginalizada na sociedade, experienciam elevados níveis de vitimização criminosa e de assédio, sendo frequentemente estigmatizados como merecedores do crime, em vez de identificados como vítimas. Aliás, a introdução da homossexualidade na esfera pública é ainda tida por muitos como uma forma de provocação e nos sistemas legais britânico e americano é possível que uma acusação de homicídio voluntário de um homossexual passe para homicídio involuntário, se for alegado que o/a arguido/a acusado/a de homicídio sofreu de «pânico homossexual», por outras palavras, que um avanço homossexual o/a levou a perder o controlo e a atacar a vítima.

⁴² Idem, *ibidem*, p. 117, 196, 230.

Face a estas ocorrências, vários grupos sociais apelaram à adopção de uma legislação contra os chamados «crimes de ódio», de forma a reconhecer formalmente que os direitos humanos destes grupos continuam a ser estigmatizados pela sociedade.⁴³

A violência sexual está enraizada culturalmente e assenta em valores de género com características ainda tradicionais que a legitimam, constituindo um fenómeno complicado, de múltiplas dimensões e de difícil identificação no que respeita às vítimas e autores, sendo muitas vezes ocultado, na medida em que a sexualidade é entendida pela sociedade como o domínio mais íntimo de cada pessoa. Segundo as concepções tradicionais de género, a mulher é propriedade do homem e a sexualidade é enfatizada na construção do género masculino, sustentando assim, de certa forma, a violência sexual exercida sobre a mulher.⁴⁴ Assim, embora nas últimas décadas tenhamos assistido a alterações dos discursos oficiais e das práticas dos actores sociais, hoje em dia, tal como outrora, a violência contra as mulheres permanece intimamente ligada a relações de poder desiguais entre os géneros e à preponderância do paradigma que opõe o dominador ao subjugado, característicos do sistema patriarcal que se mantém bem vivo e pulsante em grande parte das sociedades ocidentais da actualidade.⁴⁵

Hoje, a *Declaração Universal dos Direitos Humanos* da ONU, que é a base para muitas reivindicações fundadas nos direitos ao redor do mundo, foi reinterpretada de modo a proporcionar especificamente protecção às mulheres contra a violência masculina. Porém, foi contestada a inclusão nesta declaração dos direitos sexuais e reprodutivos, como o da uniões entre parceiros do mesmo sexo e o direito ao aborto, o que revela o apoio mais retórico do que prático da agenda dos direitos humanos, uma vez que esta é muitas vezes institucionalizada, a nível dos governos de cada país, de um modo frágil, com excepção de algumas leis internacionais.⁴⁶

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 229, 231, 242.

⁴⁴ PATRÍCIO, Joana – Capítulo 6: Violência sexual contra as mulheres. In LISBOA, Manuel (coord.); BARROSO, Zélia [et al.] – *Violência e Género*, p. 96.

⁴⁵ BARROSO, Zélia – Capítulo 5: Trajectórias de género no feminino. In Idem, *Ibidem*, p. 66.

⁴⁶ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 153-154.

O emprego

Nos países ocidentais, até aos anos 1950, o trabalho remunerado era sobretudo realizado pelos homens, cujo papel tradicional exigia a manutenção de um emprego fidedigno e a sustentação familiar. Ainda hoje, os índices de actividade económica masculina são superiores aos das mulheres. O trabalho é central na sociedade contemporânea, sendo o emprego, na maioria das vezes, um pré-requisito para a independência das pessoas. Nos anos 1960 e 1970, influenciadas pelo impulso para a igualdade e desejo de realização pessoal, desencadeado pelo movimento das mulheres que lhes permitiu a igualdade formal em relação aos homens, muitas mulheres quiseram materializar esse direito nas suas vidas, nomeadamente, através da participação na actividade económica, enquanto factor central de acesso à paridade com os homens. Outros factores, para além do desejo de realização pessoal, conduziram à entrada crescente das mulheres no mercado de trabalho e à mudança radical desta esfera. Salientam-se, entre estes, as pressões económicas sobre os agregados, devido ao aumento do desemprego masculino, bem como a necessidade de ter dois rendimentos para sustentar um estilo de vida entendido e promovido como desejável. Outro dos factores importantes foi a mudança na estrutura dos agregados familiares, tendo aumentado o número de pessoas solteiras sem filhos, incluindo os lares de mães solteiras, o que obrigou a que estas mulheres situadas fora dos agregados familiares tradicionais, entrassem no mercado de trabalho. Igualmente, as novas políticas de segurança social apoiam a entrada no mercado de trabalho das mulheres, tanto de mães sós como de casadas com crianças pequenas. No entanto, embora as mulheres possuam igualdade legal em relação aos homens, continuam a ser alvo de numerosas desigualdades na esfera do trabalho como a segregação ocupacional, a convergência em empregos a tempo parcial e a remuneração mais baixa quando comparada com aquela que auferem os homens desempenhando rigorosamente a mesma actividade.⁴⁷

A segregação ocupacional com base no género possui componentes verticais e horizontais. A vertical diz respeito à tendência de ocupação pelas mulheres de empregos com pouco poder e oportunidade de ascensão, ao contrário do que sucede com os homens, que ocupam posições de maior autoridade e com possibilidade de subida na carreira; e a horizontal diz respeito à tendência para os homens e as mulheres ocuparem diferentes tipos

⁴⁷ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 392-393.

de trabalhos. Por exemplo, as mulheres predominam largamente em posições administrativas de carácter doméstico e rotineiro, muitas vezes mal remuneradas, enquanto os homens se concentram em ocupações manuais qualificadas e semi-qualificadas. Os estereótipos em relação ao papel dos dois sexos têm também contribuído para esta situação. Assim, comumente distingue-se entre «ocupações para homens» e «ocupações para mulheres».⁴⁸

Nas últimas décadas, as oportunidades de emprego a tempo parcial aumentaram muito, por um lado, devido a reformas na esfera do trabalho para estimular políticas de trabalho que oferecem maior flexibilidade aos trabalhadores e, por outro, devido à expansão do sector de serviços. No decorrer das suas vidas, as mulheres ganham, em média, menos que os homens com as mesmas qualificações, sendo a sua presença muito reduzida nos empregos de estatuto social elevado. Inversamente, nos trabalhos a tempo parcial, muitas vezes mal pagos, precários e com poucas perspectivas de carreira, há uma concentração muito grande de mulheres. Como foi referido anteriormente, os homens, em geral, não assumem o encargo principal na educação dos filhos e na realização das tarefas domésticas o que leva a que muitas mulheres, de forma a poderem equilibrar as obrigações familiares e as profissionais, procurem trabalhos a tempo parcial, frequentemente mal remunerados e que não lhes oferecem quaisquer perspectivas de progressão na carreira.⁴⁹

Há hoje em dia sinais de atenuação da disparidade dos salários entre mulheres e homens e das atitudes que a sustentam, o que constitui um avanço expressivo no sentido do movimento para a igualdade de género, devido, em grande parte, ao facto de se verificar um aumento cada vez maior do número de mulheres a ocuparem posições no topo da estrutura económica, no mercado de trabalho fora de casa, mais bem remuneradas do que outrora, e ao facto de a segregação ocupacional ser menos pronunciada e as jovens bem qualificadas poderem conseguir um emprego lucrativo nas mesmas condições que os homens. Assiste-se também, a um incremento considerável da proporção de mulheres com formação académica e qualificações elevadas a ocuparem posições de direcção, como gestoras ou administradoras, muito embora continuem as posições de grau intermédio a serem mais acessíveis para elas do que as de topo. As mudanças no mundo do trabalho trazidas pelas

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 394.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 379, 394-395, 419.

novas tecnologias de informação e pelos padrões de emprego flexíveis têm um impacto nas experiências laborais das mulheres, na medida em que as mulheres representam uma relevante força de trabalho na nova economia em mudança – a economia informacional. Porém, os avanços na vida profissional não são iguais para todas as mulheres e aumentou o fosso entre as que têm posições de topo privilegiadas, num conjunto de novas ocupações, e as numerosas mulheres que ocupam posições de base pouco qualificadas, em empregos a tempo parcial no sector de serviços, onde recebem pouco mais que o salário mínimo, forçando-as a confrontarem-se com a pobreza, o que acontece sobretudo com mães solteiras. Significa isto que, apesar da notável conquista no sentido da igualdade, ela vai a par com o recuo resultante do enraizamento da segregação ocupacional, da disparidade salarial persistente com base no género e da falta de instituições para prestar cuidados a crianças, que conduz muitas mulheres a aceitarem empregos a tempo parcial mal remunerados, em particular no sector de serviços, que se encontra hoje em rápida expansão. Nas últimas décadas, subiu a proporção de mulheres entre os pobres e uma ampla percentagem de mulheres tem empregos em que recebe pouco mais que o salário mínimo, sendo muito difícil a sua subsistência, sobretudo quando, como tantas vezes acontece, tem a seu encargo uma criança dependente.⁵⁰

O facto de as mulheres terem ou não crianças a seu cargo é um factor muito importante no respeitante ao seu posicionamento no mercado de trabalho, havendo, em todos os grupos socioeconómicos, uma maior tendência para as mulheres terem um emprego a tempo inteiro, quando não têm filhos a seu encargo. Porém, o emprego entre as mulheres com filhos pequenos está a crescer marcadamente, bem como a probabilidade de as mães, após a pausa de maternidade, retornarem ao mesmo emprego a tempo inteiro. As mulheres fazem hoje pausas mais curtas na sua carreira para ter filhos, em particular as que têm empregos bem pagos, o que contribui para o maior poder económico dos agregados familiares com duplo salário. Um dos factores que mais contribuiu para a possibilidade das mulheres trabalharem a tempo inteiro no mercado económico foi a oferta de creches que não sejam demasiado caras, visto que muitas vezes as despesas com os serviços de cuidados às crianças importam a quase a totalidade do salário do emprego das mulheres com baixas qualificações.⁵¹

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 396, 399.

⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 284, 399-400.

Estratificação e mobilidade social

A estratificação social, ou seja as desigualdades entre indivíduos e grupos sociais promove, por um lado, a formação de grupos de indivíduos privilegiados e por outro lado de desfavorecidos, e não é resultado, somente, da posse de riqueza ou propriedade, mas resulta, também, de mecanismos de desigualdade inerentes às dimensões de género, idade, religião, «raça», entre outras. Hoje em dia muitas pessoas experienciam uma mobilidade social ascendente, ou seja, um movimento de ascensão entre diferentes posições socioeconómicas, trazida pelo alargamento do ensino superior, pelo acesso a qualificações técnico-profissionais, pela expansão da Internet e da nova economia da informação, cujos desenvolvimentos produzem uma ordem mais fluida e de natureza meritocrática. Assim, a posição na estrutura de classe não é somente resultado da posição na escala social à nascença, sendo, na realidade, e pelo menos em parte, também conquistada e alcançada. Porém, muito embora as vidas das pessoas não sejam totalmente determinadas pelas divisões de classes, estas continuam a ser centrais na esfera da economia, sendo responsáveis, em grande parte, pelas desigualdades financeiras entre as pessoas, que se reflectem no acesso à educação, saúde, expectativas de vida e oportunidade de ter um emprego bem remunerado.⁵²

Grande parte da análise tradicionalmente efectuada sobre estratificação de classes focou-se nos padrões de mobilidade social entre os homens; no entanto, nas últimas décadas, foi prestada maior atenção à mobilidade das mulheres. Hoje, verifica-se que os jovens que têm maior sucesso são os que conseguiram uma melhor educação, adiaram o casamento e os filhos e os seus pais têm empregos técnicos ou profissionais de nível elevado. Inversamente, os que vêm de origens menos privilegiadas tendem a permanecer na mesma posição social. As raparigas, em particular as da classe média – as que mais beneficiaram das mudanças sociais – estão hoje em dia a ter maior rendimento nas escolas do que no passado e, em relação aos rapazes, encontram-se em maior número no ensino superior e tendem a ter uma boa carreira profissional e a ocupar cargos tão bem remunerados como eles. O incremento da igualdade entre os géneros tem como efeito o aumento da confiança e da auto-estima das mulheres que nasceram a partir da década de 1980, em relação às que nasceram nos anos 1960. Porém, o mercado de trabalho abriu-se, em parte, para as

⁵² Idem, *ibidem*, p. 306, 308.

mulheres, mas as suas oportunidades de mobilidade social continuam a ser conduzidas, tal como outrora, pela sua classe de origem e antecedentes familiares, ocorrendo o mesmo fenómeno com os homens. No entanto, as mulheres candidatas a empregos, ao contrário do que sucede aos homens, confrontam-se com obstáculos criados pelos gestores e empregadores do sexo masculino, que as discriminam em função do género, com a ideia de que as mulheres não se interessam em prosseguir carreiras e de que tendem a abandonar o seu trabalho quando iniciam família. De facto, na medida em que os homens se prestam muito excepcionalmente a partilhar os encargos respeitantes à educação dos filhos e ao trabalho doméstico, os filhos produzem, na maioria das vezes, um efeito profundo sobre as carreiras das mulheres, obrigando-as a escolher entre a progressão na carreira e a maternidade. E mesmo as mulheres que organizam a sua vida doméstica de forma a poderem desenvolver simultaneamente uma carreira fora de casa confrontam-se com muitas barreiras ao longo do seu percurso pessoal e profissional.⁵³ Embora cada vez mais mulheres ocupem cargos influentes e bem pagos, deslocando-se para posições de estatuto social elevado, são, porém, em número inferior ao dos homens.⁵⁴

Salientamos, no entanto, que a entrada das mulheres na força de trabalho teve um grande impacto no rendimento dos agregados familiares, contribuindo para a divisão, cada vez maior, entre famílias de dois ganhadores – de «trabalho rico» –, e agregados de nenhum ganhador – de «trabalho pobre». Assim, as mulheres contribuíram grandemente para a mudança do modelo de distribuição de rendimentos entre as pessoas, nomeadamente para o êxito económico das famílias com dois ganhadores, o que acontece, em particular, nas famílias sem crianças.⁵⁵

A ideia de que as desigualdades de género reflectem as diferenças de classe deve ser contrariada e é resultante de uma tradição de investigação académica que baseou as suas análises em pontos de vista masculinos. Para Marx, as discrepâncias de poder e de estatuto social entre homens e mulheres são resultantes das divisões de classe. Nas primeiras formas sociais, a divisão de género e a de classe não estavam presentes e o poder dos homens sobre as mulheres apenas surgiu com o aparecimento das divisões de classe quando as mulheres, através do casamento, passaram a constituir para os homens uma forma de

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 306.

⁵⁴ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*. [a], p. 531.

⁵⁵ Idem – *Sociologia*, p. 316-317.

«propriedade privada». Assim, segundo Marx, a servidão das mulheres terminará no momento em que findem as divisões de classe. Hoje, esta análise é frequentemente rejeitada, pois as classes não são o único factor que influencia a formação das desigualdades de género, sendo necessário incluir igualmente as origens étnicas e culturais, entre outras dimensões. Por conseguinte, é provável que as mulheres de um grupo minoritário, como o dos negros estadunidenses, tenham mais em comum com os homens de outro grupo minoritário do que com as mulheres brancas do grupo da maioria. De igual modo, nas sociedades modernas, o género influencia, em certo grau, a posição na escala social das pessoas, independentemente da classe de pertença. Assim, salientamos ser mais provável a pobreza atingir os indivíduos, em determinado momento das suas vidas, se forem, nomeadamente, mulheres, crianças, desempregados, empregados a tempo parcial ou trabalhadores precários, idosos, doentes, deficientes, membros de grandes famílias, membros de agregados monoparentais ou membros de minorias étnicas do que se encontrarem de fora destes grupos.⁵⁶

A educação

Apesar de as mulheres de hoje acederem à educação superior em maior número do que nas décadas anteriores, elas continuam, muitas vezes, em desvantagem no mercado de trabalho comparativamente aos homens com níveis de qualificação equivalentes, embora esta tendência esteja a decrescer. Continuam, mesmo assim, a existir formas de desigualdade na educação que conduzem as raparigas a escolherem carreiras tecnológicas, científicas ou de engenharia, com menor frequência do que os rapazes, apesar de os terem ultrapassado em muitas áreas educacionais. Em disciplinas como a química e a informática, que têm um papel fundamental para o crescimento financeiro na economia, os rapazes continuam a ser mais bem sucedidos. Em geral, o currículo formal na educação, à excepção dos jogos, não estabelece diferenças entre rapazes e raparigas de uma forma constante, como sucedia no passado, porém existem outros mecanismos, aquilo que se pode designar como currículo oculto, onde são estabelecidas as diferenças de género, como os manuais escolares, as expectativas de professores e os rituais escolares, entre outros. Nos manuais das escolas primárias, por exemplo, as raparigas são representadas, muitas vezes, como

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 306-307, 317, 672.

passivas, enquanto os rapazes são retratados como sendo activos e independentes. Já ao nível do secundário, as mulheres tendem a não ser representadas nos manuais de matemática e ciências, contribuindo para a perspectiva tradicional de que estas áreas são pertença do foro masculino.⁵⁷

Até ao final dos anos 1980, as raparigas eram em menor número na universidade em relação aos rapazes, o que levou a que investigadores feministas tivessem realizado estudos sobre a forma como o género contribui para o desenvolvimento do processo de aprendizagem, tendo descoberto que o currículo escolar era muitas vezes dominado pelo masculino e que na sala de aula os professores dispendiam mais tempo em torno dos rapazes do que das raparigas. Para a mudança no desempenho dos géneros na última década, nomeadamente o avanço e mesmo ultrapassagem das raparigas em relação aos rapazes em todas as áreas de conhecimento e em todos os níveis, como, por exemplo, no sistema educativo britânico, deve ser destacada a influência do movimento das mulheres para o incremento da auto-estima e das expectativas pessoais das raparigas. Hoje, como consequência do movimento das mulheres, as raparigas que se encontram na escola têm, na sua esmagadora maioria, as mães empregadas fora de casa, o que funciona como modelo afirmativo e positivo que contribui decisivamente para o aumento da sua confiança e as incentiva a procurar prosseguir carreiras no mercado de trabalho, rejeitando os estereótipos tradicionais de género que atribuem às mulheres o papel social de domésticas e aos homens o de ganhadores. Adicionalmente, o feminismo também participou e concorreu na tomada de consciência de professores e outros profissionais da educação relativamente aos processos de discriminação de género no interior do sistema educativo. Nos últimos anos, muitas escolas têm realizado esforços para eliminar os preconceitos de género das salas de aula, estimulando as raparigas a estudar disciplinas tradicionalmente tidas como sendo do foro masculino, e fomentando a utilização de materiais escolares isentos de estereótipos de género.⁵⁸

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 519, 522.

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 520-521.

A política e o poder

Hoje em dia, continua a existir uma grande desigualdade entre homens e mulheres na partilha do poder e nas tomadas de decisão. A hostilidade e a desconfiança das mulheres no que respeita à acção política, não obstante muitas das vitórias do feminismo terem sido no âmbito da alteração da lei, nomeadamente do sufrágio, do aborto, da violência, da discriminação no trabalho, entre outras, deve-se ao facto de as mulheres continuarem a estar escassamente representadas no governo, nas assembleias parlamentares e nos corpos do Estado. Esta ausência das mulheres da vida política reflecte a tradição da modernidade ocidental, liderada por uma elite masculina branca, de colonizadores de classes altas, que as excluiu da vida política, tal como aos trabalhadores e aos colonizados. Assim, a maioria das militantes feministas rejeita os partidos e os sindicatos e busca soluções que impliquem um baixo grau de organização política, actuando, sobretudo, por meio de grupos de pressão, como associações, movimentos de opinião ou organizações não governamentais, independentes das forças políticas. Não obstante, também as associações feministas são obrigadas a confrontarem-se com o machismo que existe no interior dos partidos políticos, recusando a sua participação plena nos debates, bem como a enfrentar a falta de apoio constante dos partidos, o que dificulta grandemente as acções das associações. Porém, o novo paradigma cultural fez surgir uma sociedade civil rica em movimentos de cidadãos que exigem uma subordinação da acção política às necessidades de liberdade, de igualdade e de justiça no âmbito social e cultural.⁵⁹

Na década de 1970, as estratégias feministas baseavam-se frequentemente na criação de grupos de mulheres em sindicatos ou profissionais de carreiras específicas, na esfera da sociedade civil, de forma a garantir às mulheres uma voz independente. Desde os anos 1980 que esta forma de acção do feminismo tem vindo a ser progressivamente alterada, passando de reivindicações a partir de grupos que não pertencem ao governo para acções levadas a cabo por grupos associados a projectos feministas institucionalizados. Esta mudança tem gerado debates entre as feministas, que questionam a sua eficácia para promover a igualdade de género, nomeadamente a preocupação de que a institucionalização do feminismo possa levar a que, por exemplo, as ONGs feministas emergentes sejam atraídas pelas perspectivas governamentais dominantes e abandonem as

⁵⁹ TOURAINE, Alain – *O Mundo das Mulheres*, p. 126-126, 128-130, 139.

suas reivindicações originais, na medida em que passam a ser financiadas por empresas, fundações ou governos com interesses, muitas vezes, contrários aos seus. Igualmente, existe a preocupação de que se envolvam em fóruns internacionais e que se distanciem tanto geográfica como politicamente dos interesses das mulheres das suas origens locais. Verifica-se, no entanto, que as ONGs que já possuem uma estrutura interna sólida beneficiam grandemente, tanto da institucionalização como da ampliação do seu leque de influências, quando passam de uma estrutura local para uma rede nacional, europeia ou mesmo internacional.⁶⁰

Nas últimas décadas, a estrutura do Estado tem tomado novas formas, mais orientadas para questões de género. Assim, desde os anos 1980 que assistimos a um incremento da proporção de mulheres em posições elevadas nos sindicatos, na academia, na gestão e no governo – membros do Parlamento ou da legislatura e ministros do governo –, trazendo para a esfera pública uma diversidade de pontos de vistas das mulheres, sobre a economia e questões de redistribuição, sendo as perspectivas e práticas feministas construídas actualmente recorrendo a estas concepções. É de salientar que o aumento de mulheres no governo é maior quando as feministas tiveram sucesso em ganhar algum tipo de quotas ao nível dos partidos ou do governo e o regime de género⁶¹ é favorável a estas medidas. A adopção de questões relativas às mulheres pela política partidária é realizada, muitas vezes, através de alianças entre as deputadas dos partidos. De igual modo, algumas questões caras às feministas, como as políticas de assistência à infância e para reduzir a violência contra as mulheres, foram adoptadas pelos partidos políticos de todas as facções, por vezes mesmo pelos do centro e de centro-direita neoliberais, que as combinam com a redução de benefícios sociais dos poderes de negociação dos sindicatos o que tem consequências profundamente negativas para as mulheres, particularmente para as mais pobres.⁶²

Têm vindo a ser criadas, nas últimas décadas, comissões, observatórios, e agências para a igualdade de género e para o progresso das mulheres tanto ao nível nacional pelos governos de cada país, como ao nível europeu pela UE e ao nível internacional pela ONU. Estes organismos, que colocam os tópicos feministas no cerne do estado e dos órgãos

⁶⁰ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 56-58.

⁶¹ Ver o termo «Regime de género» no *Glossário*.

⁶² Idem, *ibidem*, p. 57-59.

públicos, reformulam as concepções mais clássicas do feminismo enquanto movimento de protesto situado à margem das instituições políticas. Para além do combate à discriminação e à violência contra as mulheres, estas organizações desempenham um importante papel na medição do grau de igualdade de género em cada país, através de diversos indicadores relativos a diferentes factores: independência económica; disparidades no emprego, no desemprego e no salário (identificando os grupos de imigrantes e as minorias étnicas); segregação ocupacional; pobreza; saúde; emprego flexível; serviços de cuidados a crianças e a idosos; licença parental; participação das mulheres na tomada de decisão política e económica, científica e tecnológica; violência baseada no género; estereótipos de género na educação, cultura, mercado de trabalho e meios de comunicação social, e; promoção da igualdade de género fora da UE.⁶³

A integração do género tanto ao nível nacional como ao nível global transnacional nas políticas governamentais, legislativas e sociais, é um processo de grande importância para a teoria e prática feministas, provocando debates polémicos na medida em que é realizada num contexto de tensão entre, por um lado, as correntes políticas governamentais dominantes, muitas vezes conservadoras, e, por outro, os projectos feministas progressistas para a igualdade de género. Na prática, a integração de políticas de género só funciona se existirem, ao mesmo tempo, tanto acções específicas na sociedade civil para promover a igualdade de género, como a inclusão da igualdade de género nas práticas políticas tradicionais. O processo da integração do género nas políticas governamentais, legislativas e sociais é hoje conduzido tanto pelas políticas globais transnacionais de organismos multilaterais de governança, como a ONU e a União Europeia, como pelos discursos globais dos direitos humanos que transcendem os limites de cada país.⁶⁴

A sexualidade

No respeitante às pesquisas sobre a esfera da sexualidade, é mais fácil analisar os valores públicos do que as condutas privadas, devido à natureza destas últimas. Na década de 1920, houve uma fase de libertação sexual em que muitos jovens procuraram livrar-se das normas morais inflexíveis que tinham regulado as condutas sexuais das gerações

⁶³ Idem, *ibidem*, p. 60-61.

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 99-100.

precedentes no século XIX, porém, embora neste período os comportamentos tenham sofrido alterações consideráveis, não eram debatidos de uma forma clara, como sucede nos dias de hoje, constituindo, nessa altura, um verdadeiro tema tabu. E as pessoas que se envolviam em práticas sexuais profundamente estigmatizadas e entendidas como «desviantes» pela sociedade, como a homossexualidade, a masturbação ou o sexo fora do casamento, ocultavam-nas, sem terem a noção de que muitas outras pessoas também se envolviam nelas.⁶⁵

Nas décadas de 1940 e 1950, logo após a II Guerra Mundial, Alfred Kinsey realizou nos EUA, pela primeira vez, um estudo de grande alcance sobre as condutas sexuais, tendo como amostra uma proporção significativa de indivíduos estadunidenses brancos, o qual foi desaprovado pelas instituições religiosas e denunciado à imprensa e ao Congresso como imoral. O estudo revelou, para surpresa e choque de muitos, que existia uma grande diferença entre as expectativas públicas em relação às condutas sexuais a que as pessoas deviam obedecer e as que, de facto, desenvolviam no seu dia-a-dia. Cerca de metade das mulheres tinham tido experiências sexuais pré-conjugais, embora a maioria com os seus cônjuges, e um pouco mais de metade tinha-se masturbado e tivera contactos orais-genitais. Já a grande maioria dos homens tinha um padrão sexual duplo, recorrendo aos serviços de prostitutas, masturbando-se e tendo vivido experiências sexuais pré-conjugais. Quase metade deles defendia que as mulheres deveriam ir virgens para o casamento e um pouco mais de metade havia praticado sexualidade oral.⁶⁶ Para além disso, o estudo de Kinsey revelou tanto uma percentagem de homossexualidade muita mais elevada do que a esperada, como sentimentos homossexuais entre os homens heterossexuais, nessa altura por muitos considerados surpreendentes, colocando em causa as opiniões gerais e predominantes, de que a homossexualidade era uma doença exigindo tratamento.⁶⁷

Na década de 1960, os movimentos sociais ligados a estilos de vida hippie ou à contracultura do «amor livre» questionaram as normas existentes, nomeadamente as sexuais, e clamaram a liberdade sexual. Neste período, a invenção da pílula contraceptiva para as mulheres permitiu separar o prazer sexual da reprodução. As mulheres reclamaram uma maior independência em relação aos valores sexuais masculinos e uma maior satisfação

⁶⁵ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 129-130, 156.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 130.

⁶⁷ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*. [a], p. 666-667.

sexual nas suas relações, rejeitando o padrão duplo que esperava que as mulheres chegassem virgens ao casamento e encerrava a sexualidade feminina exclusivamente no interior dessa instituição. Como consequência, neste período da década de 1960, existiu uma maior proximidade entre as atitudes aceites publicamente e o verdadeiro comportamento das pessoas.⁶⁸ Nos anos 1970, o movimento de libertação das mulheres expressa, entre outras reivindicações, o direito das mulheres de definirem a sua própria sexualidade, o fim da discriminação das lésbicas, o direito à contracepção livre e ao aborto seguro e legal. Essas exigências, embora tivessem uma origem mais recuada no tempo, continuam a ser pertinentes nas sociedades modernas actuais e estão presentes nos projectos feministas, tanto ao nível da sociedade civil como do Estado.⁶⁹

No final dos anos de 1980, Lillian Rubin realizou um estudo para analisar quais as principais mudanças, desde o estudo de Kinsey, no âmbito das relações de género e das condutas sexuais tanto privadas como públicas. Nesse estudo, registou mudanças significativas comparativamente às gerações precedentes, verificando, designadamente, que a prática sexual se iniciava mais cedo na adolescência e tendia a ser tão diversa e totalizada como a dos adultos, permanecendo um padrão sexual duplo, embora atenuado. Um dos fenómenos mais marcantes quanto às mudanças em relação à década de 1950, foi que agora as mulheres desejavam nas suas relações receber o prazer sexual e não apenas proporcioná-lo e, de igual forma, procuravam-no de forma activa, o que, de acordo com Rubin, tinha profundas consequências para ambos os sexos. No entanto, os homens habituados a utilizar a sexualidade de uma forma, muitas vezes, compulsiva e como modo de controlo das mulheres, se, por um lado, aclamavam a maior liberdade sexual das mulheres em relação ao passado, por outro, sentiam-se inadequados e com dificuldades em lidar com esta nova assertividade feminina, receando não conseguir satisfazer as mulheres. Hoje em dia, os homens permanecem no domínio da maioria das esferas, desde a da política à do mercado de trabalho, exercendo, em geral, mais violência sobre as mulheres do que o que se verifica no sentido inverso, de forma a prosseguirem o controlo e subordinação feminina. No entanto, só as mulheres vivem uma situação de quotidiano receio em relação à violência exercida sobre elas pelos homens. A situação inversa desta, isto é, o receio constante e diário da violência exercida pelas mulheres sobre os homens, é uma experiência

⁶⁸ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 129-130.

⁶⁹ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 28.

que não ocupa de todo o dia-a-dia masculino, porque, muito simplesmente, não tem, de um modo geral, qualquer existência.⁷⁰

Porém, é importante salientar que o impacto dos movimentos da década de 1960, no respeitante à flexibilização das normas sexuais tradicionais, não deve ser sobrevalorizado: um estudo sobre as atitudes respeitantes às relações sexuais, realizado em 1998, em 24 países, revelou existir uma grande maioria que se manifestava contra o sexo homossexual, o sexo extraconjugal e o sexo antes dos 16 anos de idade, apesar de apenas uma minoria de opiniões continuar a ser contra o sexo pré-conjugal. Cas Wouters realizou uma investigação, em 2004, numa perspectiva histórica e comparativa, centrado no período entre o final do século XIX e o final do século XX, em Inglaterra, Alemanha, Holanda e EUA, sobre as relações entre os sexos, baseado em manuais de «boas maneiras». Esta investigação revelou uma tendência, de longo prazo, na direcção de códigos de conduta mais informais e flexíveis, que fazem parte de um processo de mudança social longo e profundo, no âmbito do qual se inscreve, por exemplo, a libertação sexual dos anos 1960.⁷¹

Actualmente, as pessoas podem escolher como desenvolver o seu próprio corpo e de que modo devem ser empregues as suas partes, produtos e fluidos. O conceito de reprodução refere-se tanto a uma continuidade social como a uma continuidade biológica da espécie, no entanto, hoje, é um fenómeno inteiramente social associado à reflexividade⁷² da representação de si mesmo inteiramente penetrado pelos sistemas internamente referenciais da modernidade, onde o corpo e a representação de si mesmo estão intimamente ligados. Importa salientar que a reprodução humana nunca foi determinada apenas por factores externos, na medida em que mesmo na pré-modernidade se utilizaram métodos contraceptivos, porém, dependia sobretudo do acaso. A invenção dos métodos de contracepção mais seguros, como a pílula nos anos 1960, possibilitaram o controlo reflexivo sobre as actividades sexuais. Mais tarde, a emergência de tecnologias reprodutivas diversificadas terminaram com a ideia da reprodução como destino. Hoje, assistimos a um processo de desaparecimento da ligação das pessoas à natureza e à evolução biológica por meio de tecnologias de reprodução como a engenharia genética, que possibilitam a determinação da transmissão genética. Neste processo, são também afectados os corpos e

⁷⁰ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 130.

⁷¹ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*. [a], p. 665, 671.

⁷² Ver o termo «Reflexividade» no *Glossário*.

as manifestações da sexualidade e, portanto, os fenómenos de formação da identidade, como a identidade de género. A inseminação artificial e a fertilização «in vitro» (FIV) separam, em grande parte, a reprodução da heterossexualidade e possibilitam que o estéril se transforme em fértil, ou seja, surge a paternidade substituta que oferece, por exemplo, aos casais gay a opção de um estilo de vida em que lhes é possível não só produzir como educar crianças. A sexualidade separa-se totalmente da reprodução e é recriada por meio de uma apropriação reflexiva, em função dos estilos de vida. A criação de uma nova vida, em vez do controlo negativo da vida através da contraceção, é agora uma criação deliberada e a FIV permite a criação de vida humana inteiramente fora do corpo, ou seja, a produção de crianças sem fecundação intra-uterina.⁷³

Porém, se, por um lado, a nova tecnologia reprodutiva, com a fecundação em laboratório e a maternidade de substituição, criou novas opções para as famílias, por outro, colocou questões éticas sobre a criação e manipulação da própria vida que desencadearam debates polémicos por quebrarem os termos de parentesco convencionais. Na década de 1980, este tema gerou controvérsia entre as feministas e, se algumas o entendiam como um modo de as mulheres ganharem mais controle sobre seus corpos, outras, como Andrea Dworkin e Gena Corea e a socióloga Diane Richardson, defenderam que as novas tecnologias reprodutivas iam proporcionar aos homens o domínio sobre o processo de criação da vida e, portanto, uma escalada de violência contra as mulheres. Além do mais, estas novas tecnologias apresentavam uma taxa de sucesso baixa, custos elevados e riscos para a saúde das mulheres. Face a estes debates polémicos, foram criadas comissões em países como o Reino Unido e os EUA para regular as referidas práticas.⁷⁴ É de salientar que, a um nível global, as questões mais debatidas na ONU, nas suas conferências e declarações, são as dos direitos sexuais e reprodutivos, e a questão de saber se o princípio da autonomia individual, que é subjacente aos direitos humanos, se aplica ou não à tomada de decisão das mulheres em relação ao aborto, à contraceção, à sexualidade e à saúde reprodutiva. A este respeito, a União Europeia é uma entidade que assume uma postura mais progressista e avançada do que a dos EUA e a das instituições religiosas associadas ao catolicismo e ao islamismo.⁷⁵

⁷³ GIDDENS; Anthony – *Modernidade e Identidade pessoal*, p. 202-203.

⁷⁴ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken – *Sociology*, p. 370.

⁷⁵ WALBY, Sylvia – *The Future of Feminism*, p. 45.

A saúde

Os nossos corpos são afectados por forças sociais que ajudam a configurar os padrões de saúde e de doença, existindo uma profunda relação entre os padrões de saúde, de doença e as dimensões económicas. Deste modo, determinados grupos de indivíduos tendem a desfrutar de uma melhor saúde do que outros, tendo os estratos sociais mais desfavorecidos uma esperança média de vida mais reduzida, e uma maior exposição à doença. Os padrões de saúde e de doença possuem, igualmente, dimensões raciais e de género. As disparidades dos padrões de saúde femininos e masculinos são, antes de mais, produto de factores sociais e de diferentes condições materiais, sendo as mulheres mais desfavorecidas financeiramente, de uma forma geral, quem mais sofre dos efeitos da pobreza, embora seja também possível que alguns factores biológicos contribuam para essas diferenças, como, por exemplo, a maior resistência feminina a doenças de coração. As circunstâncias materiais são um importante factor que contribui para o grau de saúde das mulheres, no entanto, no passado, foi um factor omissos dos estudos nesta área. Igualmente, na maioria das vezes, nestes estudos, o estado de saúde das mulheres era analisado, erroneamente, em função da classe social do marido.⁷⁶

Nas sociedades modernas, as mulheres experimentam um nível de ansiedade e de depressão superior ao dos homens, na proporção de dois para um. E, no respeitante à relação entre stress e saúde, em caso de stress tanto em relação a problemas de grande dimensão, por exemplo o desemprego, o divórcio, a expulsão de casa ou o falecimento de uma criança, como de menor amplitude, as mulheres da classe trabalhadora têm um menor acesso a redes de apoio, menor capacidade de reacção positiva e menos escapes para a sua ansiedade, sendo mais frequentemente vítimas de tais factores do que as da classe média. Essas mulheres são grandemente afectadas em termos físicos e psicológicos, socorrendo-se, muitas vezes, quando os recursos pessoais e materiais atingem um ponto de exaustão, ao hábito prejudicial de fumar, como um modo de reduzir a tensão. Os estudos da saúde feminina devem tomar em consideração o entrecruzar de factores sociais, psicológicos e biológicos. Os múltiplos papéis sociais desempenhados pelas mulheres, como as tarefas domésticas, o cuidar dos filhos, a reprodução sexual e a sua regulação através de métodos contraceptivos, e o trabalho remunerado podem concorrer para o stress feminino,

⁷⁶ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 152-153, 169.

contribuindo para taxas de doença mais altas das mulheres em relação aos homens. De acordo com Ann Oakley, o apoio social, como os serviços de aconselhamento, as linhas de atendimento telefónico ou as visitas domiciliárias, pode actuar como uma barreira de protecção contra as consequências negativas do stress para a saúde das mulheres.⁷⁷

Na experiência do envelhecimento, o género, a classe social e a «raça» constituem factores muito importantes. As mulheres tendem a ter, em relação aos homens, uma maior esperança de vida e a procurar mais cuidados médicos, porém, sofrem mais de situações de invalidez e suportam mais doenças, em particular na terceira idade. De um modo geral, as mulheres idosas têm rendimentos mais baixos do que os homens, tendo menor acesso do que eles a recursos necessários para a sua independência e vida activa. Em geral, os idosos tendem a ser economicamente desfavorecidos em relação a outros segmentos da população e a terceira idade é grandemente influenciada pelas experiências tidas em fases anteriores. Assim, na medida em que as mulheres têm participado menos no trabalho remunerado – recebendo em geral salários menores –, e mais nas tarefas domésticas e na criação dos filhos, o rendimento pessoal das mulheres idosas, em particular se o seu apoio financeiro resultar de pensões públicas ou privadas, é menor do que o rendimento dos homens. Deste modo, terão acesso desigual aos cuidados de saúde e aos serviços a estes associados. Igualmente, estão em desigualdade no respeitante a outros recursos, como a habitação ou a disponibilidade de um automóvel, o que lhes restringe significativamente a mobilidade geral e o acesso a cuidados de saúde, compras e contacto com os outros. As mulheres sofrem mais que os homens, com o avançar da idade, de situações de incapacidade, requerendo maior assistência e apoio para as suas tarefas e rotinas diárias de cuidados pessoais, como tomar banho e entrar e sair da cama.⁷⁸

⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 150, 152-154, 158.

⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 152, 167.

A esfera da arte

Os sistemas de desigualdade associados à dimensão de género, concentram a gestão e distribuição dos recursos e das indústrias culturais nos homens desfavorecendo as mulheres, tal como sucede, em geral, com todas as áreas sociais. Hoje em dia, apesar do desenvolvimento progressivo dos direitos das mulheres, a desigualdade de género continua a afectar os mundos da arte⁷⁹, tal como sucede noutras profissões e ocupações, por meio de mecanismos como os tectos de vidro, os estereótipos de género e a exclusão de redes sociais dominadas por homens, conduzindo à sub-representação das mulheres em profissões ligadas às artes, nas revistas literárias, na produção de televisão e cinema, na exposições em museus e galerias e na maioria dos géneros musicais. Uma das consequências da desigualdade de género é a menor presença de mulheres artistas em eventos de arte comparativamente com os homens. Antes da década de 1980, por exemplo, a proporção de mulheres artistas convidadas a participar na importante exposição de arte internacional Bienal de Veneza não ultrapassava os 12% da totalidade dos convidados.⁸⁰

No entanto, em comparação com a década de 1960, embora continuem a ser menos representadas que os homens, há, hoje em dia, um número muito maior de compositoras, coreógrafas, artistas plásticas, maestras e directoras de cinema e teatro a terem reconhecimento público e sucesso comercial. Além disso, embora os filmes comerciais, os programas de televisão, os jogos de vídeo, os desenhos animados e os livros infantis apresentem hoje mais personagens femininos fortes e activas do que outrora, elas continuam a ser muitas vezes relegadas para papéis secundários, auxiliares, e decorativos, subordinados às personagens masculinas que desempenham os papéis principais, gloriosos e dominadores. Os estudos indicam que o público da cultura popular ainda está dividido de acordo com o género e as mulheres tendem a apreciar sobretudo a cultura que veicula valores tradicionalmente masculinos e os homens revelam um profundo desagrado por filmes e outros produtos orientados principalmente para o público feminino. A dimensão de género influencia as diferentes áreas dos mundos da arte, como a sua produção, a sua interpretação, o seu consumo e a sua reputação. Assim, apesar de terem sido revelados em diversos estudos e teorias os mecanismos complexos por meio dos quais as mulheres têm

⁷⁹ Ver o termo «Mundos da arte» no *Glossário*.

⁸⁰ ROTHENBERG, Julia – *Sociology Looks at the Arts*, p. 8, 84, 94.

sido marginalizadas, os guardiões dos mundos da arte, como os críticos, os curadores e os historiadores, ainda associam frequentemente a qualidade estética aos valores tradicionalmente considerados masculinos.⁸¹

Antes dos anos 1970, a maioria das análises sobre a arte adoptaram uma perspectiva que descurava a dimensão de género, defendendo os críticos e os historiadores de arte que as grandes obras expressavam aspectos universais da experiência social e valores estéticos transcendentais que se elevavam acima das ideias e dos conhecimentos ordinários que eram, por sua vez, apenas acessíveis a uma elite de conhecedores e entendidos em arte. Os sociólogos, pelo seu lado, minoravam a importância do género e não efectuaram estudos sobre a relação entre a criação e consumo de obras de arte, e a produção e reprodução de desigualdades de género. Por outro lado, os pensadores marxistas argumentavam que a arte e a cultura, de um modo geral, reflectiam as desigualdades baseadas na classe social. Nos anos 1960, com o evento dos movimentos sociais, muito em particular com o movimento feminista, os académicos, os artistas e os activistas procuraram saber qual a relação entre as normas de género e as formas culturais predominantes, e produziram novas interpretações da história e da arte. Embora o feminismo nunca tenha oferecido uma perspectiva única quanto às causas, consequências ou remédios para a desigualdade de género, as reflexões efectuadas nos anos 1960 continuam a influenciar a forma como a sociologia, as artes e outras disciplinas são pensadas e praticadas hoje em dia. Devido ao esforço e dedicação das feministas, hoje, mais de 5 000 colégios e universidades nos EUA oferecem a possibilidade de tirar cursos de estudos de mulheres, e as ciências sociais já reconhecem o género e a vida e experiências das mulheres como sendo importantes áreas de investigação. De igual modo, artistas vindas de todos os domínios artísticos reflectem agora nos seus trabalhos questões colocadas pelas diferentes vertentes de análise feminista.⁸²

Nos anos 1970, as artistas e intelectuais feministas procuraram elevar para a categoria das belas-artes as actividades que as mulheres praticavam, em geral, de um modo colectivo, como colchas, bordados, diários e cerâmica, relegadas para a categoria de artesanato – «artes menores» –, e recusaram a ideia do artista como sendo um génio criador privilegiado que pratica a sua arte de um modo isolado e independente de qualquer

⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 103-104.

⁸² Idem, *ibidem*, p. 85, 94.

influência social exterior. Neste período, académicos e activistas lutaram pela inclusão das mulheres nos departamentos académicos, nos museus, nos espaços de exposições e de performance e esforçaram-se por alterar os cânones académicos masculinos, por meio da investigação sobre filósofas, artistas, compositoras e cientistas excluídas da história.⁸³ É de salientar que, no século XIX, as mulheres eram em grande medida impedidas de aceder aos cursos de belas-artes da maioria das academias europeias, impossibilitando-se a sua entrada no mundo altamente conceituado, nessa altura, da pintura a óleo. No entanto, embora tenham sido empurradas para outras técnicas, como a gravura e a aguarela, cujas estruturas profissionais eram mais novas e menos restritivas, algumas mulheres foram capazes de subir na carreira, ganhando estatuto e reconhecimento social.⁸⁴

Nos anos 1960 e 1970, houve feministas como a historiadora de arte Linda Nochlin, que duvidaram de que as instituições e estruturas pudessem ser alteradas apenas através de um processo de ajustes menores, como a inclusão de mais mulheres nos mundos da arte e que, antes de mais, era necessária uma análise radical e subversiva do impacto ideológico e estrutural da dominação masculina que designavam por patriarcado. Nochlin defendeu no seu famoso ensaio «Why have there been no great women artists?» («Porque não existiram [na história] mais mulheres artistas de renome?»), escrito em 1971, que a resposta a essa questão não se baseava apenas na omissão sistemática das mulheres na história de arte, não bastando para remediar esta situação efectuar a inclusão na história das mulheres que tinham sido esquecidas, uma vez que o cerne do problema era, para esta autora, tal como para as feministas radicais, o sistema do patriarcado que impedia as mulheres de ingressar nas academias que transmitiam os conhecimentos necessários para alcançar a competência e mestria artística. A autora rejeitava igualmente a ideia do «grande artista» baseada nos valores de mestre e de génio, como alguém, na maioria das vezes do sexo masculino, possuidor de grande inspiração e poderes extraordinários, que podia, de forma isolada e autónoma em relação à sociedade, produzir obras de arte grandiosas. Esta ideia nada mais fazia que contribuir para a produção e reprodução da desigualdade de género. Do mesmo modo, Howard Becker rejeita a ideia de «grande artista» ao defender que a devoção obsessiva e inabalável à arte, necessária para se ser um grande artista, requer a acção

⁸³ Idem, *ibidem*, p. 94-95.

⁸⁴ ZOLBERG, Vera L. – The Sociology of Art. In BRYANT, Clifton D.; PECK, Dennis L., eds. – *The Handbook of 21st Century Sociology*, p. 235.

coordenada de muitas pessoas. Assim, de forma a que os grandes artistas possam desenvolver exponencialmente o seu talento, é necessário existir uma divisão sexual do trabalho que os liberte das necessidades colectivas, como a criação dos filhos e as tarefas domésticas, que são habitualmente desempenhadas pelas mulheres. Assim, face à imposição social de adesão a papéis de género que sobrecarregam as mulheres com tarefas domésticas, é surpreendente como algumas mulheres conseguiram alcançar o estatuto de «grande artista».⁸⁵

Nos anos 1970, John Berger advoga que o nu feminino é um género artístico que se destaca na arte ocidental e que se demarcou da pornografia por meio da sua validação pelo discurso da estética, que o associou ao julgamento estético «puro», sendo disso exemplo a afirmação do historiador Kenneth Clark, nos anos 1950, de que o espectador do nu é simplesmente um apreciador da representação estética do belo. Este olhar objectificador, validado pela estética, tem sido criticado por numerosas autoras feministas tanto como um produto da dominação masculina, por um lado, como uma estratégia para a reforçar, por outro. De acordo com Berger, os homens são inspectores activos do mundo que os rodeia, sendo as mulheres um dos objectos do seu olhar, e as mulheres, embora sejam também observadoras activas do mundo, estão cientes de serem incessantemente vigiadas pela sociedade e do facto da sua sobrevivência depender de serem classificadas como objectos sexuais desejáveis pelos homens. No decorrer deste processo, as mulheres desenvolvem uma dupla identidade que se forma, por um lado, como resultado de uma autovigilância e, por outro, como o resultado de um exame constante efectuado pelas outras mulheres, avaliando o seu grau de conformidade aos papéis de género atribuídos socialmente. Algumas feministas da geração da Segunda Vaga pôs em causa esta dupla identidade e rejeitam os saltos altos, os sutiãs de aumento e os cosméticos, considerando-os adereços e vestuário que contribuem para a objectificação das mulheres.⁸⁶

Nos anos 1970, o debate político centrado em questões da sexualidade adquiriu um lugar importante, tendo surgido novos movimentos sociais, como os de gays e de lésbicas, e numerosos artistas procuraram desafiar as opiniões públicas conservadoras por meio de actos sexuais tabu ou de profanação de símbolos religiosos. Paralelamente, no início de 1980,

⁸⁵ ROTHENBERG, Julia, op. cit., p. 95-96.

⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 98.

o conservadorismo cultural reforçou-se, em parte como reacção contra os sucessos dos movimentos das décadas anteriores pelos direitos das mulheres e pelos direitos civis. E, esta tendência conservadora levou ao poder as administrações Reagan, Thatcher e Kohl. Neste período, em inúmeras formas culturais, as mulheres continuavam a ser objectificadas, reforçando as normas de género que as classificavam como mercadorias para serem consumidas pelos homens. Assim, por exemplo, o nu feminino continuava a destacar-se como género eleito na arte ocidental e, no foro da moda feminina, um certo tipo de vestuário – como sapatos de salto alto, espartilhos e saias justas, que inibiam a liberdade de movimento das mulheres e destacavam as suas características físicas –, continuava a ser popular. Pensadoras feministas, como Alison Jaggar, Susan Bordo, Luce Irigaray e Genevieve Lloyd, defenderam que o fundamento da subordinação das mulheres era o olhar dominador e objectificador masculino, que emergira da ideologia Iluminista do século XVIII, e que prevalecia desde então nas sociedades ocidentais. Este olhar era o produto de um paradigma científico da modernidade que opunha o homem activo, racional e criativo ao mundo natural, que podia manifestar-se, umas vezes, como inerte, estático, passivo e submisso, e, de outras, como uma força incontrolável e irracional, que deveria ser dominada. De igual modo, segundo este paradigma, as mulheres eram classificadas como sendo uma espécie de objectos, possuidoras de um estatuto inferior ao de ser humano e pertencentes, em parte, ao mundo da natureza. Por estes motivos, as mulheres careciam de controlo e limitação pelos homens, possuidores da vontade e do intelecto racionais, ou seja, de características fundamentais para o desenvolvimento e progresso da ciência, da tecnologia e das instituições políticas e económicas modernas, e habitualmente tomados como seres naturalmente superiores a elas.⁸⁷

Nos anos 1970, pensadoras feministas, como Laura Mulvey, e Teresa de Lauretis, recorrem aos conceitos de ansiedade de castração e de fetichismo, de Sigmund Freud, para explicar a objectificação das mulheres. Estas autoras, defenderam que os homens artistas, na sua maioria de «raça» branca e de classes privilegiadas, transformam de um modo simbólico e inconsciente os seus subalternos, como as mulheres e outras minorias, em «fetiches», ou seja, em objectos eróticos passivos, de forma a atenuarem e neutralizarem a ansiedade e receio de serem castrados por eles, como vingança pela sua subordinação

⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 97, 180.

forçada. Assim, a cultura reforça continuamente a dicotomia hierarquizada sujeito em oposição a objecto, por meio da desumanização das pessoas que se situam nas margens do sistema identitário dos homens brancos privilegiados, como as mulheres, as pessoas não brancas, os indivíduos da classe trabalhadora, os homossexuais e os deficientes. Autoras como Gloria Steinem, Andrea Dworkin e Susan Bordo advogaram que a pornografia representava as mulheres como possuidoras de uma constante disponibilidade sexual, era a forma cultural mais evidente da sua transformação em objectos, tratadas como matérias inertes sobre as quais os homens impunham as suas fantasias e desejos sexuais. Essa atitude desumana dos homens para com as mulheres, passava do reino da fantasia para a vida real, quando lhes assobiavam na rua ou lhes faziam comentários e avanços sexuais indesejados, quando se referiam a elas como sendo «um pedaço de carne» ou um «par de pernas» ou olhavam para os seus seios durante uma entrevista de emprego. Se é ou não necessário objectificar o corpo que se deseja, é um tema que pode ser alvo de discussão, mas é um facto que a redução das mulheres a objectos passivos para consumo masculino é um tema constante e predominante na pintura ocidental e nos meios de comunicação social populares, senão mesmo em todos eles. Actualmente, a crescente objectificação das mulheres para consumo visual é visível através do grande incremento da cirurgia estética, dos salões de beleza, das dietas da moda, do uso dos saltos altos. No entanto, muitas mulheres têm posições de poder, prestígio e autonomia e os homens são também hoje alvo da objectificação na publicidade e na cultura popular, e são objecto tanto do olhar feminino como do olhar masculino, sendo este fenómeno social em parte resultante da crescente influência de estilistas gays e de uma maior aceitação da homossexualidade.⁸⁸

Nos anos 1970, artistas como Judy Chicago e Hannah Wilke valeram-se nos seus trabalhos de iconografias relacionadas com a fisiologia da mulher, como a vulva ou o útero, enquanto imagens que simbolizavam o que elas acreditavam representar a natureza essencial da experiência feminina. Artistas da performance e do vídeo, como Eleanor Antin, Carolee Schneeman, entre outras, procuravam alcançar uma experiência autêntica, ou essencial, da identidade da mulher, que acreditavam poder ser encontrada, ao retirarem o pesado fardo que se abatia sobre as mulheres de numerosas camadas sociais, feito de estereótipos e expectativas de género. No final da década de 1970 e na de 1980, os

⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 97-99.

trabalhos artísticos que buscavam representar a essência feminina deram lugar a outros, de natureza mais abstracta, que recorriam a textos filosóficos e psicanalíticos complexos, sobre o género. É disso exemplo o trabalho *Post-Partum Document*, 1973-1979, da artista Mary Kelly, que inclui elementos relacionados com o desenvolvimento do seu filho, no período que vai desde o seu nascimento até aos cinco anos, como fraldas manchadas, garatujas e observações da artista, revelando a natureza socialmente construída da feminilidade e da maternidade. Já em 1949, a escritora francesa Simone de Beauvoir, no seu livro *O Segundo Sexo*, tinha analisado os processos sociais responsáveis pela formação da identidade e o modo como as mulheres contribuem, inconscientemente, para a sua própria subordinação, tornando o género numa categoria social.⁸⁹

Nos anos 1970, Michel Foucault analisou as origens da sexualidade moderna e a relação entre a identidade e o poder, na obra *História da Sexualidade*, 1978. Ele afirma que a sexualidade moderna e as formas por meio das quais nós pensamos, agimos e nos definimos a nós mesmos foram produzidas pelos discursos das ciências modernas, como a criminologia, a educação, a medicina, a psiquiatria, a demografia, enquanto corpos de saber, organizados e organizadores, com regras e regulamentos que disciplinam as nossas vidas. Assim, condutas sexuais como a homossexualidade, foram categorizadas e classificadas de acordo com uma determinada forma de ver o universo social, característica de uma época, não sendo uma categoria eterna, mas um efeito dos discursos por meio dos quais o poder opera.⁹⁰

A partir da década de 1980, artistas das artes visuais, como Cindy Sherman, e da cultura pop, como Madonna e Lady Gaga, realizaram múltiplas representações de si mesmas, sugerindo que a representação de si mesma é instável, mutável e fluida, sendo uma autocriação que tem como base modelos sociais preexistentes, jogando de modo consciente e intencional com os aspectos performativos do género e de sexualidade. Estas artistas distanciam-se das artistas da performance dos anos 1970 que ainda acreditavam que, sob as camadas sociais dos estereótipos de género, existia uma representação de si mesma feminina e essencial a ser descoberta. No final da década de 1980, Judith Butler, herdeira de Beauvoir e de Foucault, defendeu que não somente o género é construído socialmente,

⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 95, 101.

⁹⁰ Idem, *ibidem*, p. 101.

como também o é o sexo, ou seja, o agrupar das pessoas de acordo com os seus órgãos sexuais. Esta separação das pessoas de acordo com os órgãos sexuais, tem como fim fazer com que o género e a heterossexualidade sejam tomados como fenómenos naturais e não sociais. Assim, de facto, o género, o sexo e o desejo sexual não são preexistentes, mas, em vez disso, são «performativos», ou seja, resultam de uma acção humana, como a compra de roupas cor-de-rosa ou azuis para um recém-nascido ou a insistência de um homem em pagar o jantar no seu primeiro encontro com uma mulher. No entanto, isso não quer dizer que as pessoas possam escolher livremente a performance de género que querem desempenhar, na medida em que estas performances são regidas por normas, sendo sancionados e excluídos do palco social as pessoas que não se conformam a elas. Embora a maioria dos artistas não cite literalmente Foucault, Butler ou a teoria Queer, essas ideias tiveram um impacto profundo sobre a forma como a arte é hoje praticada e o modo como é interpretada pela crítica de arte.⁹¹

1.1.2. O movimento social feminista da Segunda Vaga

Feminismo radical libertário ou feminismo da igualdade

O feminismo radical libertário, ou feminismo da igualdade, teve a sua génese com Kate Millett e Shulamith Firestone, influenciadas pelos textos de Beauvoir. Esta última, inspirada no escritor, filósofo e feminista francês François Poullain de la Barre⁹², na dialéctica da consciência de Hegel e no existencialismo francês, identificou a diferença de género como resultante de esquemas hierárquicos que a definiam enquanto alteridade aplicada em particular ao outro divergente que é a mulher, e defendeu a eliminação do dualismo de género em nome da racionalidade. Segundo João Oliveira, este projecto feminista rejeita o essencialismo e defende a supressão do regime de sexo/género, que será mais tarde

⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 102-103.

⁹² François Poullain de la Barre foi discípulo de Descartes, sendo o autor do lema «O espírito não tem sexo» («L'esprit n'a pas de sexe»), e da obra *De l'Égalité des deux sexes, discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés* (*Da Igualdade dos dois sexos, discurso físico e moral, onde se vê a importância de nos desembaraçarmos dos preconceitos*), de 1673. La Barre rejeitou a premissa da inferioridade natural da mulher e denunciou a diferenciação cultural a que eram submetidas as mulheres em relação aos homens. CARMO, Isabel; AMÂNCIO, Lígia – *Vozes Insubmissas: A história das mulheres e dos homens que lutaram pela igualdade dos sexos quando era crime fazê-lo*, p. 37.

desenvolvido no feminismo lésbico e na Teoria Queer.⁹³ Oliveira refere ainda que Millet e Firestone indicam causas diferentes para a opressão feminina: se para Millet esta opressão é o resultado do domínio da esfera do social pelo masculino, para Firestone ela é causada pela diferença biológica da mulher⁹⁴, razão pela qual advoga que o controlo dos meios de reprodução contribuirá grandemente para a emancipação feminina.⁹⁵

O modelo teórico adoptado por muitas das feministas que aderiram ao feminismo radical libertário foi o de Simone Beauvoir, que colocou o existencialismo francês ao serviço da opressão das mulheres. Beauvoir argumentou que o género é um atributo da identidade originado pela necessidade dos sujeitos afirmarem a sua subjectividade por meio da imposição de papéis, definidos pelos próprios, aos quais outros sujeitos se devem conformar. Um sujeito torna-se «homem» ao ter acesso ao privilégio de poder determinar a sua subjectividade e papéis – elevando-se à transcendência – ou torna-se «mulher» por renunciar à subjectividade e submeter-se a determinados papéis – reduzindo-se assim à imanência. Os homens perdem a sua corporização e ganham transcendência e subjectividade, ao passo que as mulheres perdem a sua subjectividade e ficam confinadas à imanência e a um corpo amplificado, sendo, portanto, sobrecorporizadas. Beauvoir advoga que o homem se autodenomina «Eu» e denomina a mulher «Outro», e define as relações de género como associadas aos papéis atribuídos socialmente às mulheres e não como dependendo de uma natureza inata. Esta conclusão foi crucial para as feministas, já que validava a possibilidade de mudança da condição das mulheres na história.⁹⁶ Assim, o falocentrismo, enquanto lógica interna do patriarcado centrada no «falo» e sistema de poderes em que os seres humanos são construídos como homens ou mulheres, era historicamente desnecessário.

⁹³ OLIVEIRA, João M. – *Uma escolha que seja sua: Uma abordagem feminista ao debate sobre a interrupção voluntária da gravidez em Portugal*, p.33.

⁹⁴ A feminista pós-estruturalista Donna Haraway, embora reconhecendo a importância enorme de Firestone na tentativa de elaboração de uma teoria socialista da libertação, considera que esta falhou, na medida em que concebeu os corpos das mulheres e a sua biologia como o inimigo último, em vez de ter elaborado uma crítica aos princípios de dominação manifestados nas ciências naturais, que têm sido utilizados para o controlo e subjugação e não para a libertação dos corpos das mulheres. Firestone aceitou a existência de objectos naturais – os corpos das mulheres – enquanto entidades separadas das relações sociais, devendo tais objectos ser controlados por técnicas da ciência biomédica, pelo que não entendeu o estatuto político da prática e conhecimento científicos. HARAWAY, Donna J. – *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, p. 8-11.

⁹⁵ OLIVEIRA, João M., op. cit., p.33.

⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 58-67.

A teoria binária patriarcal foi contestada por Simone Beauvoir no seu livro *Le Deuxième Sexe*, 1949, um dos livros fundadores da Segunda Vaga do movimento feminista nos anos 1960. Beauvoir inspirou-se, para a sua análise construtivista da relação Homem versus Mulher, na dialéctica do «devenir» do sistema conceptual dicotómico hegeliano do Senhor e do Servo, apresentado no clássico texto da *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel. Este sistema dicotómico não possuía, no entanto, uma estrutura cartesiana fixa, na medida em que o servo, através do trabalho, no decorrer do processo histórico, podia transcender a sua própria natureza, emancipando-se do senhor. A dominação e a servidão não são, pois, condições permanentes e a-históricas dos sujeitos, podendo ser dialecticamente ultrapassadas⁹⁷. Beauvoir destaca pela primeira vez a natureza sexualizada do Eu versus Outro. A autora recorre de igual modo às críticas ao cartesianismo de Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty e Jacques Lacan, entre outros, para definir a cultura ocidental como falocrática e fundada no princípio da exclusão da mulher. Todavia, o sujeito universal em que se centraliza a teoria existencialista de Sartre, capaz de se projectar na transcendência (o «ser para si», «le pour-soi») e ficar livre da imanência (o «ser em si», «l'en-soi»), é sinónimo do sujeito masculino. O homem possui um lugar privilegiado na cartografia do género traçada pelo poder patriarcal, e à mulher cabem apenas os atributos específicos do feminino, ou seja, a imanência e o corporal. As teorias cartesianas fundamentam-se em modelos do sujeito e do outro, e reforçam o carácter hierárquico das estruturas constitutivas da diferença sexual de modo a garantirem a coerência, o domínio e a estabilidade do sujeito masculino. A perspectiva anti-essencialista de Beauvoir desconstrói o cartesianismo e o sexismo.

A metafísica dos sexos ou posição essencialista, segundo Collin, atravessou toda a história do pensamento e «afirma uma diferença essencial, ou mesmo natural, entre as mulheres e os homens (...) [e define] a especificidade das mulheres, sendo a dos homens implícita ou explicitamente assimilada à generalidade».⁹⁸ Esta ideia de essencialismo baseada na diferença sexual é também defendida por Miguel Vale de Almeida, no seu ensaio «Manifesto do Corpo».⁹⁹ Os signos exteriores ancorados no corpo da mulher, em particular

⁹⁷ SARUP, Madan – *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*, p. 17-18.

⁹⁸ COLLIN, Françoise – Diferença e diferendo: A questão das mulheres na filosofia. In *História das mulheres no Ocidente: O século XX*, p. 316.

⁹⁹ ALMEIDA, Miguel Vale de – O Manifesto do Corpo. In *manifesto. Corpo, intimidade e poder*. [Publicação em série], p. 21.

os interiores como o útero, simbolizam o seu destino de carregar bebés e são diacríticos em relação aos do homem, ou seja, são uma espécie de derivação do corpo do homem (uma costela de Adão), o qual, pelo contrário, não deriva de outro sexo. A mulher é um simples exemplo de uma categoria – a feminina. Os da outra categoria, ou seja os homens, dão o seu nome à categoria Homem e são entendidos como se não pertencessem a uma categoria, são os membros da sociedade enquanto a mulher é apenas um membro de uma minoria. As categorias baseiam-se num dualismo essencial hierárquico que afirma a superioridade do pólo masculino sobre o feminino. A diferença entre os sexos é descrita em termos de menos e de mais e não em termos de alteridade. Como refere Vale de Almeida, «as categorias não estão aí apenas para ajudar a organizar a cognição – elas não são neutras ou horizontais, ou sequer simétricas».¹⁰⁰

Feminismo radical cultural ou feminismo da diferença

A opressão patriarcal debilitou o estatuto das mulheres na sociedade e a privação de poder a que se viam votadas forçou-as a assumirem identidades e papéis sobre os quais tinham pouco ou nenhum controlo. O projecto inicial do feminismo, que derivou de uma análise teórica desta opressão, propôs a narrativa moderna da emancipação por meio da transformação. As feministas da Segunda Vaga deram-se conta de que as mulheres, historicamente, não possuíam qualquer identidade ou subjectividade próprias, não podendo, por isso, tornar-se sujeitos da sua emancipação social. Contestaram o posicionamento social das mulheres enquanto «não-sujeitos» e procuraram alcançar a sua emancipação política por meio da união das mulheres numa entidade social independente e própria que se afirmava como grupo totalmente separado dos homens.

As comunidades feministas que floresceram nos finais da década de 1960 e início de 1970 basearam-se na premissa de que, quando as mulheres comessem a falar umas com as outras sobre as suas experiências pessoais, aperceber-se-iam das suas preocupações

¹⁰⁰ Miguel Vale de Almeida introduz na sua análise também a importante categoria da raça como factor que se intersecta na constituição da corporalidade identitária e afirma: «Tudo parecia dizer que ela era antes de mais e mais que tudo – corpo. Ao mesmo tempo tudo parecia dizer que ela era menos: menos inteligente, menos forte, menos capaz de. Estúpida, portanto inferior. Emotiva, portanto inferior. Potencialmente histérica, isto é, dominada pelo útero. Como um preto, até certo ponto. Mas mais como uma preta. Também lhe diziam, de uma forma ou outra, que era perigosa, tentadora, que tinha poderes ocultos, que era a perdição de toda a gente e mais alguma. (...) E sempre a precisar de ser explicada – por quem? Pelos homens, claro, que não tinham qualquer vontade de se explicarem a si próprios.» Idem, *ibidem*, p.21.

comuns e iriam assim estabelecer as bases para uma política de aliança.¹⁰¹ De acordo com Wark, esta política de coligação era definida por três princípios fundadores, a saber: 1) muito embora as circunstâncias pessoais das mulheres pudessem variar, todas partilhavam uma experiência de subordinação dentro do sistema patriarcal; 2) as mulheres viviam posições sociais e experiências de vida diferentes das dos homens; 3) as mulheres não participavam na construção social de acordo com condições por si definidas. Fundamentando-se nestas premissas, as referidas comunidades feministas chegaram à conclusão de que as mulheres eram oprimidas enquanto grupo, única e exclusivamente pelo facto de serem mulheres, sendo sujeitas a um processo de igualização por via de uma retórica que o justifica com base na sua biologia e independentemente da sua «raça», classe social ou cultura de pertença.

Segundo Braidotti, em meados dos anos 1970, as feministas, influenciadas pelas teorias pós-estruturalistas, rejeitaram a política de racionalidade igualitária de Beauvoir e questionaram a associação da diferença com a dominação e a hierarquia, dando origem ao feminismo radical cultural, também conhecido por feminismo da diferença.¹⁰² De acordo com Braidotti, na história europeia da filosofia, a diferença foi um conceito predominante, na medida em que o pensamento ocidental se estruturou em termos de oposições dualistas, criando subcategorias de alteridade ou «diferença de» (no sentido de ser inferior). A diferença foi colonizada por sistemas de poder que a reduziram a um conceito de inferioridade, frequentemente por razões de determinismo biológico (como aconteceu no caso do nazismo). Já no período da modernidade, as teorias de Freud, Nietzsche e Marx contribuíram para que o conceito de diferença deixasse de ser conotado com o de inferioridade: a subjectividade deixara de ser sinónimo de consciência e o sujeito passou a ser entendido como ex-cêntrico do seu Eu consciente, determinado por factores como o desejo inconsciente, as circunstâncias históricas e as condições sociais de produção. A estabilidade ontológica atribuída à subjectividade clássica do sujeito cartesiano de fundações masculinas foi quebrada, abrindo-se caminho para o questionamento da relação entre subjectividade e masculinidade. Toda a teoria feminista se constituiu então como um

¹⁰¹ WARK, Jayne – *Radical gestures: feminism and performance art in North America, 1970-2000*, p. 58.

¹⁰² BRAIDOTTI, Rosi – *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, p. 146.

movimento de oposição crítica à exclusividade e universalidade do sujeito masculino, enquanto referente único.¹⁰³

O feminismo radical cultural apresentou duas facções: a norte-americana, advogada, nomeadamente, por Mary Daly, Andrea Dworkin, Catherine MacKinnon e Carol Gilligan, e a europeia, desenvolvida em particular pelas francesas Luce Irigaray, Hélène Cixous e Julia Kristeva. Este feminismo defendia que, se as mulheres se conseguissem libertar da prisão patriarcal e criassem uma cultura alternativa própria – que, para algumas, deveria ser mesmo totalmente separada e excluindo qualquer contacto com os homens – conseguiriam exprimir a sua verdadeira identidade, uma sensibilidade feminina comum a todas as mulheres, inata ou essencial à categoria mulher. Para ambas as vertentes do feminismo radical, o sexo, e não o género, era o conceito que fundamentava a diferença, rejeitando ambas de igual modo um modelo andrógino ou assexuado. As duas facções opõem-se ao feminismo da igualdade e advogam uma ordem cultural feminina, assertando as suas diferenças – propõem, por exemplo, uma sexualização da linguagem e uma «escrita feminina»¹⁰⁴ – em total substituição da ordem patriarcal e não apenas a correcção daquela, como defende o feminismo da igualdade. De acordo com Conceição Nogueira, para o feminismo radical cultural, a identidade e a experiência das mulheres, baseada quer na biologia quer na experiência de vida, era entendida como distinta da dos homens e o conceito de diferença tornou-se a base de uma luta política em que a sexualidade era central em relação ao conceito de patriarcado ou à divisão de classes. A biologia era a causa da opressão das mulheres e não a cultura – mesmo que construída de modo a favorecer os interesses masculinos – nem os factores económicos.¹⁰⁵ Segundo Oliveira, o discurso da diferença sexual contribui para uma heterossexualidade hegemónica e é um dos inimigos principais de um pensamento feminista que recuse formas de opressão associadas ao sistema de género.¹⁰⁶ Oliveira refere, não obstante, que o feminismo francês propõe um essencialismo que se destaca do norte-americano, na medida em que sugere um conceito de diferença sexual baseado numa multiplicidade de diferenças. Tal torna-o menos limitador que o essencialismo norte-americano. O feminismo francês analisa o conceito de diferença

¹⁰³ Idem, *ibidem*, p. 146-149.

¹⁰⁴ Ver termo «Escrita feminina» no *Glossário*.

¹⁰⁵ NOGUEIRA, Conceição – *Um novo Olhar sobre as Relações Sociais de Género: Feminismo e Perspectivas Críticas na Psicologia Social*, p. 149.

¹⁰⁶ OLIVEIRA, João M., op. cit., p. 37.

sexual como produto de uma lógica falocêntrica e critica o feminismo da igualdade cujas propostas representam as mulheres de acordo com um modo sexuado e dicotómico de pensar os sujeitos e contribuem para a manutenção do falogocentrismo.¹⁰⁷

Para Braidotti, o movimento da «escrita feminina» – que teve a sua génese com Irigaray, Kristeva e Cixous – floresceu em meados dos anos 1970 a partir da teoria da diferença sexual francesa.¹⁰⁸ Segundo Braidotti, este movimento sublinhou a importância da estrutura linguística na constituição das diferenças entre os sexos e teve as suas bases conceptuais na linguística, estudos literários, semiótica, filosofia, e teorias psicanalíticas do sujeito. O campo social era entendido como constituído por estruturas de poder e conhecimento, em que os elementos materiais eram entretecidos com aspectos simbólicos. As autoras defendiam que a noção de género não se devia centrar apenas em torno de factores materiais e sociais, em detrimento dos aspectos semióticos e simbólicos, já que a linguagem e o materialismo eram ambos essenciais para entender a opressão das mulheres.¹⁰⁹ De acordo com Wark, Irigaray teve um papel determinante no debate sobre essencialismo e diferença, conceitos caros ao pensamento feminista nas décadas de 1960 e 1970.¹¹⁰

Segundo Wark, o seu posicionamento teórico difere do de Beauvoir, na medida em que a primeira considera a linguagem como o principal lugar de determinação do sujeito e a última define a actividade social como principal factor na construção das pessoas. As mulheres só poderiam chegar à subjectividade por meio da desconstrução do mito do sujeito universal e da criação de um corpo e de uma linguagem sexualmente marcados. Para Beauvoir, o motivo pelo qual é atribuída à mulher uma valoração negativa no sistema patriarcal encontrava-se no processo de «tornar-se o Outro» («devenir l'Autre»), ou seja, no atribuir da diferença ao outro reificado, de modo a poder legitimar a sua opressão. Para Irigaray, pelo contrário, o posicionamento social negativo da mulher resulta do processo de «similitude», ou seja, do negar ao outro reificado o direito à diferença, submetendo-o desse modo às leis da «especularidade»¹¹¹. A alteridade constitui uma afirmação da diferença e possibilita a distância crítica a partir da qual é possível questionar as normas e práticas da

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 37.

¹⁰⁸ BRAIDOTTI, Rosi, op. cit., p. 153.

¹⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 153.

¹¹⁰ WARK, Jayne, op. cit., p. 60.

¹¹¹ Ver o termo «Especularidade» no *Glossário*.

ordem patriarcal simbólica. Revelar a essência da diferença da mulher é um modo de expor e desafiar a lógica do «tornar igual». As teóricas francesas criaram metáforas corporizadas da feminilidade, referindo-se-lhe em termos de «lábios falantes», «fluidez» corporal e «escrita feminina», provocando fortes críticas ao alegado carácter essencialista das mesmas. As críticas anti-essencialistas a estas autoras floresceram na década de 1980 nos EUA, quando os textos de Irigaray foram traduzidos para o inglês. Wark advoga que estas críticas não entendiam a subtilidade dos ataques de Irigaray ao patriarcado, já que a autora, tal como as suas opositoras, as feministas radicais libertárias, não insistia na igualdade das mulheres com os homens ou entre as mulheres. Contudo, ao contrário das feministas radicais libertárias, não acreditava que a misoginia pudesse desaparecer se as mulheres alcançassem o poder que lhes fora negado, já que esse mesmo poder se encontrava contaminado pelo pensamento patriarcal e, consequentemente, tal conquista em nada alteraria o sistema falocêntrico patriarcal instituído. O seu desafio consistiu em recolocar na ordem patriarcal o que era considerado negatividade pura ou «objecto»¹¹², nomeadamente o feminino, revelando assim a violência inerente à lógica do patriarcado: a igualdade, a neutralidade e o universalismo.¹¹³

Kristeva, no seu livro *Powers of Horror*, inspira-se na análise de Mary Douglas¹¹⁴ e descreve o objecto como o que perturba a ordem, o sistema e a identidade, provocando ambiguidade e incerteza. A subjectividade do indivíduo e a sua identidade corporal organizam-se a partir da consciência do corpo como um todo unificado, com forma e limites definidos. O objecto é o espaço entre o sujeito e o objecto, entre o interior e o exterior do corpo, em cujas fronteiras habitam o desejo e o perigo. O indivíduo experiencia o objecto, assim que reconhece a impossibilidade de uma identidade estável, fixa e permanente. A subjectividade individual e a identidade colectiva constroem-se a partir da expulsão do que é considerado impuro e sujo e da rejeição de muitas das funções fisiológicas do corpo saudável, definidas como indignas e anti-sociais. O objecto corporal é constituído pelos elementos que atravessam o limiar do interior e do exterior do corpo: lágrimas, urina, fezes, etc. Todavia, este processo de limpeza nunca se completa totalmente, perturbando sempre a fronteira da subjectividade, ameaçando dissolver as suas unidades, físicas e psíquicas, e

¹¹² Ver o termo «Objecto» no *Glossário*.

¹¹³ WARK, Jayne, op. cit., p. 58-67.

¹¹⁴ DOUGLAS, Mary – *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*.

tornando a identidade num estado em construção permanente. Tanto a categoria do sublime kantiano como a do objecto kristeviano geram sentimentos de atracção e repulsa no sujeito. Para Kristeva, o objecto e o sublime opõem-se à ordem do simbólico patriarcal, dominada por regras, e o poder transgressor encontra-se na margem das categorias socialmente construídas, onde o significado pode ser questionado. Kristeva entende que as fronteiras do corpo não são, tal como é defendido por Douglas, símbolos das normas sociais, constituindo antes locais potenciais onde o sujeito pode lutar pela sua identidade, e, conseqüentemente, onde as mulheres podem realizar críticas às representações patriarcais do corpo.

Para Nead, uma abordagem feminista alternativa tem que analisar impreterivelmente os significados ancorados nas fronteiras e nas representações e situar-se numa multiplicidade de posições localizadas em contextos ideológicos distintos.¹¹⁵ Segundo Douglas, *apud* Nead¹¹⁶, na sua análise da pureza e da poluição, o perigo não se encontra numa categoria, mas nos estados transitórios, no processo de não pertença nem a um estado nem a outro, como acontece com a cobra, no reino animal, que tanto pode andar em terra como na água. O sagrado está relacionado com a unidade, integridade e perfeição do indivíduo e da sua espécie e os objectos ou pessoas que transgridem estas classificações desafiam a definição e a ordem correcta. Os rituais de purificação associados aos conceitos de poluição são um modo de assegurar a ordem, evitando a confusão provocada pelo ultrapassar de fronteiras.

O sistema sexo/género no pensamento de Judith Butler

A teoria feminista explicou a construção social das diferenças entre os sexos por meio da noção de género, desafiando as concepções dualistas e universalistas dos discursos do poder (científicos, históricos e académicos, entre outros) que apresentavam as perspectivas masculinas com sendo universais e encarceravam o feminino na posição subalterna do outro. O masculino representava a qualidade universal de humano e era entendido como a norma e o feminino como o outro, o que é diferente, e, assim, o corolário da diferença sexual recaiu

¹¹⁵ NEAD, Lynda – *The Female Nude. Art Obscenity and Sexuality*, p. 34.

¹¹⁶ Mary Douglas, *apud* Nead. DOUGLAS, Mary – *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, p. 125 citada em NEAD, Lynda, op. cit., p. 31.

sobre a mulher marcando-a, como advogou Beauvoir, como o segundo sexo, enquanto o homem é marcado pelo imperativo de carregar o universal. O modo de representação patriarcal baseava-se no sistema de género como um processo de poder e conhecimento (Foucault) que produzia o sujeito como um termo desse processo.

Para as feministas da Segunda Vaga, o Sujeito do feminismo era a mulher e o seu objectivo era melhorar a vida desse Sujeito, uma vez que os homens exerciam um poder dominador que lhe recusava um posicionamento cultural assertivo e positivo. Na cultura ocidental, as mulheres eram consideradas inferiores e diferentes dos homens e a sua identidade concebida simultaneamente como complementar e subordinada relativamente aos homens. O objectivo do feminismo era libertar as mulheres do patriarcado, do poder dominador dos homens sobre as mulheres. As feministas identificaram e criticaram os modelos dualistas de género, em que os homens eram entendidos como activos, fortes e capazes de produzir valores culturais e as mulheres como passivas e associadas às noções de natureza e do biológico, necessárias apenas para fins reprodutivos e demais necessidades masculinas. A noção de género, ancorada na noção biológica de sexo, ofereceu às mulheres a esperança da mudança, pois o género podia ser isolado das características biológicas e por conseguinte os indivíduos não estavam destinados, nem se tinham que resignar aos papéis de género, ao contrário do que acontecia com o sexo anatómico, que constituía um destino incontornável para as mulheres. O sexo era entendido como anterior e exterior ao social e as diferenças que a biologia descrevia e inscrevia nos corpos eram reificadas: passavam de conceitos abstractos, construídos culturalmente a realidades concretas. A diferença conceptual entre sexo e género foi uma estratégia eficaz, utilizada pelas feministas da época, pois permitiu que se associassem à categoria de sexo as questões físicas e biológicas consideradas como específicas das mulheres, tais como a contracepção, a violação, o aborto e a maternidade, questões essas que necessitavam de ser debatidas com urgência em favor dos direitos das mulheres. Além disso, a distinção entre sexo e género, sendo o género definido como um conjunto de comportamentos sociais próprios de cada um dos sexos, permitiu a intervenção política, de modo a impedir a exclusão das mulheres de áreas sociais reservadas unicamente ao homem. Contudo, a luta das feministas da Segunda Vaga era ainda, a um certo nível, essencial, na medida em que, ao se fundamentarem nos conceitos de masculino ou opressor e feminino ou vítima, estavam inadvertidamente a recorrer a

noções estáticas dualistas do poder do patriarcado, já que estes conceitos se ancoravam num sexo masculino e num sexo feminino de carácter essencial, constituídos por características biológicas masculinas e femininas que os diferenciavam entre si. Partilhavam assim com o patriarcado os seus argumentos fundadores – o sexo essencial na base do género cultural – que tinham como consequência a atribuição de papéis hierarquizados aos homens e mulheres, já que estes eram essencial e fundamentalmente criaturas diferentes e que as categorias de género de homem e de mulher acabavam por ser baseadas em características biológicas estáveis, naturais e eternas. O pensamento essencialista das feministas da Segunda Vaga – tanto da facção igualitarista como da diferencialista – acabou por ter como alvo uma mudança social que, ao basear-se nos modelos dualistas do patriarcado, só permitiria inverter o posicionamento essencial dos sexos num regime de dominador e de subordinado, cabendo agora às mulheres o papel de opressoras. Ao tomarem a «mulher» como categoria universal essencial, as feministas foram, de imediato, criticadas pelas mulheres não brancas, lésbicas e não ocidentais, que sublinharam a existência de estruturas de poder em que as mulheres oprimiam outras e de grupos marginalizados de mulheres e de homens que partilhavam experiências e interesses, como, por exemplo, na luta contra o racismo.

A propósito do binómio sexo versus género, Butler refere que a grande questão para as feministas da Segunda Vaga foi a de saber se o género era adquirido pelo sujeito no decorrer da sua socialização e da internalização de normas ou se fazia parte de uma rede linguística que precedia e simultaneamente estruturava a formação do ego e do sujeito linguístico.¹¹⁷

Segundo Butler, na análise feminista, as teóricas que adoptaram o conceito de género e o definiram em relação ao de sexo, determinando o género como construção social ou cultural do sexo, fundamentaram-se no *Segundo Sexo*, 1952, de Simone de Beauvoir, que aí proclama que ninguém nasce mulher, mas torna-se mulher. Este modelo teórico floresceu na sociologia e na antropologia cultural da década de 1980, com autoras como Gayle Rubin, Sherry Ortner, Harriet Whitehead, e Joan Scott. Estas defendiam que o género, categoria sociológica ou antropológica, não constitui um reflexo do sexo enquanto atributo inato,

¹¹⁷ BUTLER, Judith – Gender. In WRIGHT, Elizabeth, ed. – *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*, p. 140.

sendo um conjunto de significados contingentes que os sexos assumem no contexto de uma sociedade específica em consequência de processos sociais e culturais. Na área da psicanálise, as teóricas feministas como Nancy Chodorow, Jane Flax e Carol Gilligan adoptaram o sistema sexo versus género e inspiraram-se na teoria de «relações de objecto», que teve a sua génese com Melanie Klein, na década de 1940. De um modo geral, esta teoria distinguia-se da freudiana por destacar a importância da fase pré-edipiana e das relações entre mãe e filha no desenvolvimento feminino. De acordo com este modelo, o género é um conjunto de regras e significados culturais adquiridos à medida que o ego se forma dentro das estruturas de parentesco. Mudanças nas estruturas familiares e nas práticas educacionais podem alterar o significado das categorias de género e terminar com a hierarquia entre elas, resultando numa igualdade entre o género homem e o género mulher.

As teóricas que se inspiraram em Lacan não adoptaram o termo género, de raiz anglo-americana, mas sim o de diferença sexual. Esta constitui-se enquanto diferenciação linguística operada na ordem do Simbólico¹¹⁸, condicionando e organizando o ser humano como sujeito falante, ou seja, como marcação sexual que lhe dá existência. Assim, enquanto as teóricas do género defendiam que o sujeito preexistente adquire, no decurso do seu desenvolvimento, um género determinado culturalmente, as feministas da perspectiva lacaniana advogavam que o sujeito só se forma depois de submetido à diferenciação sexual, sendo, portanto, a diferença sexual a matriz geradora do próprio sujeito.

O sistema sexo versus género foi criado nos anos 1970 pela antropóloga Gayle Rubin para explicar os diferentes modos como organizações de parentesco produzem seres com género a partir de corpos sexuados.¹¹⁹ Rubin, no seu ensaio «The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex», de 1975, elabora uma análise crítica das posições com género estáveis, defendidas pela linguística estruturalista de Claude Lévi-Strauss, e da génese da diferença sexual nos sujeitos, na estrutura do Simbólico de Jacques Lacan. A autora considera que tanto a psicanálise como a antropologia estrutural são ideologias sexistas sofisticadas, na medida em que os seus autores escreveram no contexto de uma tradição intelectual em que as mulheres eram oprimidas.¹²⁰ Segundo Lévi-Strauss, *apud*

¹¹⁸ Ver o termo «Ordem do simbólico» no *Glossário*.

¹¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 140-145.

¹²⁰ RUBIN, Gayle – The Traffic in Women: Notes on the «Political Economy» of Sex. In KOLMAR, Wendy; BARTKOWSKY, Frances, eds. – *Feminist Theory. A Reader*, p. 240.

Butler¹²¹, existem estruturas simbólicas universais que obrigam todo o ser humano em crescimento a subjugar-se ao tabu do incesto, para que possa ser admitido nas relações de parentesco e adquirir o estatuto de sujeito humano. É subjugando os seus impulsos incestuosos à interdição imposta pelo tabu do incesto que o sujeito se forma, emergindo como ser genderizado através das relações de parentesco. Para aceder ao estatuto de Eu falante, o sujeito tem de ser posicionado na estrutura das relações de parentesco, tornando-se filha, irmã, irmão, filho. Estas posições são asseguradas através da eficácia do tabu do incesto, ou seja, da interdição de certas uniões sexuais, para o que se torna necessária a imposição de uma diferenciação entre os membros da família. As relações de parentesco podem ser entendidas como a efectivação dessa proibição diferenciadora. O Eu torna-se coerente e viável quando é diferenciado – proibido de desejar, de se unir ou fundir com – os membros do seu próprio grupo de parentesco (família ou clã). A lei do parentesco produz sujeitos humanos, isto é, seres falantes, por meio da diferenciação dos géneros, através da interdição, não só do incesto, mas também da homossexualidade. Os sujeitos com género são assim originados graças a proibições que regulam, não apenas o comportamento sexual, mas também o próprio desejo sexual. Para Lacan, o «Eu» é um «Eu» coerente e viável na medida em que se sujeita a um processo de aquisição de género heterossexual: realiza uma identificação imaginária¹²² com o progenitor do mesmo sexo e transfere o seu desejo pelo progenitor do outro sexo para um substituto daquele. Para a rapariga, a situação é mais complexa do que para o rapaz, já que deve realizar uma rejeição dupla: primeiro, deve renunciar ao seu desejo pela mãe, já que aquela é, para a psicanálise, o objecto primordial; e, em seguida, deve transferir o desejo que sente pelo pai para outro homem. Para os homens, é mais fácil, necessitam apenas de deslocar esse desejo da mãe para outra mulher. Consequentemente, segundo a teoria lacaniana, o ser humano ganha a condição de sujeito falante através da sua sujeição ao imperativo heterossexual: um ser humano é um homem, se não desejar outros homens e desejar apenas mulheres, enquanto substitutos da mãe, e é uma mulher, na condição de não desejar outras mulheres, ou seja, na condição de se identificar com a mãe e desejar unicamente homens enquanto substitutos do pai. A homossexualidade experienciada pelas mulheres, na sua relação primordial com a mãe, é

¹²¹ Lévi-Strauss *apud* Butler. LÉVI-STRAUSS, Claude – *The Elementary Structures of Kinship*. London: Eyre and Spottiswoode, 1969 [1949], in BUTLER, Judith, op. cit., p. 141.

¹²² Ver o termo «Imaginário» no *Glossário*.

negada aos homens – tal como as meninas, os meninos desejam a mãe que, no seu caso, é o outro que é legítimo desejar – tendo as mulheres não somente de renunciar ao desejo pela mãe, mas também de negar um desejo por uma substituta da mãe. Relativamente à teoria de Lévi-Strauss, Rubin argumentou que as estruturas de parentesco tidas como universais são culturalmente variáveis e historicamente contingentes: em certas culturas, por exemplo, a lei de parentesco não produz os sujeitos por meio da sua constrição a normas estritas de heterossexualidade. Não obstante, Rubin encontra-se próxima das teorias de Lévi-Strauss e das feministas da teoria de «relações de objecto», na medida em que defende ser o género produzido através de práticas que regulam as relações de parentesco. Rubin acredita que, no futuro, em consequência de acções revolucionárias originadas nos movimentos de libertação gays e feministas, as estruturas de parentesco serão sujeitas a um relaxamento e posterior revisão normativa (Lévi-Strauss, pelo contrário, entende estas estruturas como fixas e imutáveis) o que levará inevitavelmente à destabilização e, por fim, à abolição do conceito de género.

Butler concluiu que as teóricas feministas baseadas na teoria de parentesco e as que recorrem a Lacan defendem diferentes posicionamentos no respeitante ao grau de eficácia das estruturas de proibição. Se as primeiras advogam que, na medida em que as normas de parentesco diferenciadoras são internalizadas, as proibições são inescapáveis, já as segundas, como a defendida por Jacqueline Rose, argumentam que o processo de internalização das normas de construção do género está condenado a falhar, pois as proibições, quando são internalizadas, produzem uma área de fantasia no inconsciente que coloca em questão a estabilidade da identificação do sujeito: o inconsciente revela permanentemente a «falha» da identidade. Todavia, Butler argumenta que o modelo de Rose continua a alicerçar-se na norma do Simbólico¹²³ heterossexual, instituído pela linguagem, implicando que a única contestação possível dessas normas possa apenas ter lugar no Imaginário, através da fantasia. Enquanto toda a contestação se basear no modelo heterossexual binário (dois sexos, dois géneros, relacionamento heterossexual), tomado como norma absoluta, o género não poderá ser efectivamente derrubado e o próprio desejo de fazê-lo será uma fantasia provisória, inevitavelmente impedida pelo Simbólico, ou seja, pelas constrições constitutivas da própria linguagem.

¹²³ Ver o termo «Simbólico» no *Glossário*.

No contexto de uma análise crítica das teorias do sistema sexo versus género e da diferença sexual, Butler advoga que:

- Em primeiro lugar, não devemos considerar, como defendem os lacanianos, que o género é uma construção cultural ancorada no sexo, pois, se o sexo é definido através da aquisição da diferença sexual enquanto efeito linguístico, então, na medida em que a linguagem é uma significação cultural, o sexo é, de igual modo, uma variável cultural, e, assim, a diferença sexual emerge através da cultura. Isto coloca em causa a noção lacaniana de um sexo pré-cultural que é realizado num «género» culturalmente contingente.

- O conceito de sexo é uma categoria política e não um dado biológico, pois, e assim o defendem autores como Ortner, Whitehead, Wittig e Foucault, os fundamentos das ciências biológicas, no que respeita à facticidade e materialidade putativa do sexo, não são nem apolíticos nem a-históricos.

- A perspectiva do sistema sexo versus género é de igual modo problemática, ao considerar o género como um sistema dentro do qual o ser humano é socializado, pois o sujeito já foi marcado pelo sistema do sexo e, conseqüentemente, constituído como ser sexuado pela própria cultura. Tal aconteceu antes do processo de instituição do género, no qual se quer ancorar a socialização, quando esta mesma socialização já foi realizada no momento da instituição da diferença sexual.

- A teoria lacaniana não é clara na sua defesa da existência de uma biologia pré-simbólica anterior à linguagem, pois não é possível aceder directamente ao domínio do pré-simbólico (Imaginário), ou seja, ao domínio do fantasmático que precede a linguagem.

- As críticas de Rubin foram fundamentais, na medida em que esta recusou, por um lado, considerar a heterossexualidade como uma marcação necessária do Simbólico, como era advogado na teoria lacaniana, e, por outro, a naturalização da heterossexualidade no sistema de parentesco fornecido por Lévi-Strauss. Além disso, uma vez que a teoria lacaniana se centra no drama edipiano como estruturador da diferença sexual, a autora rejeita a existência de variações do modelo edipiano, por meio das quais outras proibições, identificações e desejos possam ser constituídos de modo diferente do que acontece com a norma heterossexual.

- As importantes análises críticas de Rubin devem ser reformuladas numa teoria do género que reconheça a primazia cultural do Simbólico, ou seja, o facto de sermos nascidos da diferença sexual, mas que atribua ao Simbólico uma especificidade e contingência históricas. Para esse fim, o termo género é importante, na medida em que nele se podem ancorar modos variáveis e contestatários da vida psíquica sexual masculina e feminina que não se encaixam nos modelos convencionais ou cruzam-nos segundo modos que reclamam a criação de um novo vocabulário sexual. Os géneros, na medida em que têm permanecido binários dentro da cultura ocidental, têm naturalizado a distinção entre homem e mulher e excluído outras possibilidades de desenvolvimento. O próprio Freud advogou que as posições sexuadas, estabilizadas através da concretização da heterossexualidade, não são, de modo algum, permanentes e estáveis e reviu a possibilidade de outras trajectórias de desenvolvimento, como as formas de inversão sexual e hermafroditismo anatómico. Contudo, é também possível argumentar que a despatologização de modalidades de género situadas para além da matriz heterossexual, a que se tem vindo a assistir recentemente, está a proporcionar o afastamento do género da lógica binária que até aqui o tem sustentado.¹²⁴

1.1.3. Os movimentos sociais feministas da Terceira Vaga

Butler, a abolição do sistema sexo/género e a performatividade de género

Judith Butler, na década de 1980, a partir das teorias de Hegel, Sartre, Merleau-Ponty, Lacan e Beauvoir, das teorias feministas e do movimento artístico feminista ocidental, construiu uma teoria fundada no conceito de performatividade de género¹²⁵. Butler, da sua análise de Beauvoir, conclui que esta autora advoga que os homens transcendem os seus corpos por meio de um processo de desencarnação que os transforma num Eu descorporalizado. Esse processo caracteriza-se pela atribuição às mulheres, pelos homens, da imanência e da corporalidade masculinas, transformando-as no Outro¹²⁶ corporizado. O sujeito masculino liberta-se a si mesmo da sua própria imanência e projecta-a sobre a mulher. O Outro – a mulher – é o receptáculo de uma imanência projectada pelo masculino

¹²⁴ BUTLER, Judith, op. cit., p. 140-148.

¹²⁵ Vide 1.2.2. *Sexo/género e diferença sexual* a respeito da teoria de performatividade de género de Judith Butler.

¹²⁶ Ver o termo «Outro» no Glossário.

que não é verdadeiramente sua e que é definida enquanto falha («lack»)¹²⁷. O homem autodenomina-se Eu e nomeia as mulheres Outro, oferecendo a si mesmo a transcendência da mente e às mulheres a imanência do corpo. As mulheres podem emancipar-se se reclamarem uma subjectividade a par da dos homens.

Beauvoir lutava pela igualdade entre os dois géneros e pela erradicação da diferença sexual com base num signo feminino negativo. Luce Irigaray, ao contrário de Beauvoir, defende a diferença sexual como estratégia política, criadora de novas formas de linguagem, conhecimento e experiência corporizadas, promotoras da emancipação das mulheres. A alteridade das mulheres, sendo irrepresentável no contexto do patriarcado, é definida de modo negativo ora como resto ora como excesso. A igualdade é ilusória pois só é alcançada através da assimilação das mulheres pelo regime masculino, segundo uma lógica de semelhança que não representa a sexualidade, linguagem e imaginário da mulher, negando a sua especificidade e diferença sexual.¹²⁸

Butler anulou a distinção entre sexo e género argumentando que o conceito de sexo é desde logo genderizado e constituído como norma. Todos os corpos são genderizados, tendo sido todo e qualquer conceito de corpo, bem como a representação, percepção e vivência dos próprios corpos, desde sempre genderizados. Não existem corpos naturais que pré-existam à sua inscrição social. O género não é algo que uma pessoa seja, mas algo que pratica e constrói por meio de actos rígidos e mimetizados, actos que são enformados, contidos, vigiados e supervisionados socialmente. O género é performativo, é um contínuo fazer, não existindo qualquer identidade de género por detrás das expressões ou efeitos performativos de género que pré-exista aos mesmos. A identidade é constituída performativamente por meio de expressões de género que as estruturas de poder sociais dizem ser o efeito da identidade de género. Segundo Butler, as leis sociais «procuram estabelecer linhas de conexão causais ou expressivas entre o sexo biológico, géneros constituídos culturalmente, e a ‘expressão’ ou ‘efeito’ de ambos na manifestação do desejo sexual através da prática sexual»¹²⁹. A autora não defende que o género seja uma

¹²⁷ JONES, Amelia – Genital Panic. La menace des corps féministes et le paraféminisme. In *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*, p. 291. [Catálogo da exposição].

¹²⁸ WARK, Jayne, op. cit., p. 58-61.

¹²⁹ «(...) seek to establish causal or expressive lines of connection among biological sex, culturally constituted genders, and the ‘expression’ or ‘effect’ of both in the manifestation of sexual desire through sexual practice.» BUTLER, Judith – *Gender Trouble*, p. 23.

performance mas sim que o género é performativo, isto é, que constitui a identidade. Para isso distingue entre performance – em que existe necessariamente um actor, o que pressupõe a existência de um sujeito preexistente – e a performatividade que constitui, ela própria, o sujeito¹³⁰.

Feminismo pós-estruturalista das diferenças

Em meados da década de 1980, verificou-se uma crise no movimento feminista, em consequência do debate estéril instaurado entre as teóricas da diferença sexual (diferencialistas) e as teóricas da diferença de género (igualitárias). As teóricas feministas pós-estruturalistas, negras, chicanas, pós-colonialistas, epistemólogas das ciências naturais e lésbicas de proveniências geográficas diferentes daquelas das feministas francófonas e anglo-americanas, reconheceram a inadequação teórica e limitações do conceito de género ancorado na noção de sexo biológico essencialista.

Pensadoras pós-estruturalistas, como Braidotti, Monique Wittig, Teresa de Lauretis e Judith Butler, entenderam a categoria do género como uma ficção reguladora do sistema dominante, que normalizava a diferença sexual e obscurecia outros tipos de diferenças entre as mulheres.¹³¹ Butler considerou que não existia género, mas sim performatividade, ou seja, o género não era uma variável fixa adquirida pelos sujeitos, mas uma construção em curso. Braidotti defendeu que as controvérsias em torno do conceito de género foram agravadas pela raiz germânica daquele conceito. Nos países de língua de raiz românica, o conceito de género não tem a mesma relevância que possui nos de raiz germânica, já que, nos primeiros, este conceito é sobretudo utilizado no sentido da qualidade ou carácter do estilo de uma obra ou da espécie, família ou ordem de um ser vivo e, nos segundos, exprime o género masculino, feminino ou neutro de um termo. Mas se, por um lado, nos países de língua românica, os conceitos de sexualidade e diferença sexual são utilizados em vez do de género, por outro, a contenda entre as teorias da diferença sexual e as de género, a nível académico internacional, tem favorecido o segundo termo, visto que, nas academias, a designação do ramo científico «Estudos de Género» é mais facilmente aceite que a de «Estudos Feministas», uma vez que esta última é explicitamente mais política e conotada com o feminismo.

¹³⁰ BUTLER, Judith – Gender as Performance: An Interview with Judith Butler. [Em linha].

¹³¹ BROOKS, Ann – *Postfeminisms: Feminism, cultural theory and cultural forms*, p. 152.

A estratégia adoptada pelo feminismo para constituir uma solidariedade política entre as mulheres deu origem à procura de uma característica essencial, de uma diferença em relação ao sexo masculino – a natureza, a biologia ou uma identidade e sensibilidade femininas – resultando, por vezes, em expressões ingénuas e contraditórias que repetiam os modelos opressivos dicotómicos e colocavam as mulheres à parte da cultura, tendo acabado por isolar e alienar muitas mulheres que não se identificavam com uma perspectiva predominantemente ocidental, branca, de classe média e heterossexual. O feminismo pós-estruturalista criticou o modo como o feminismo essencialista se tinha estabelecido com base em premissas falsas: o sexismo havia sido explicado apenas como resultado da opressão de género, constituindo-se assim o feminismo como teoria monocausal que pretendia revelar a verdade das coisas e como metanarrativa a-histórica; além disso, o feminismo essencialista não havia incluído na categoria de mulher as especificidades da classe, «raça» e orientação sexual, omitindo assim as diferenças entre as mulheres. O reconhecimento desta diversidade levou à adopção, pelo pós-modernismo feminista, do termo «mulheres» no lugar de «mulher», ou seja, conduziu, nomeadamente, a um entendimento da diferença entre as mulheres não como um modo de divisão e vulnerabilização do movimento feminista mas sim como um modo de inclusão e união do mesmo, à opção pelo termo plural «feminismos» no lugar de «feminismo», e à rejeição de uma identidade estável, fixa e essencial como a representada na categoria mulher.

De acordo com Braidotti, ao longo da década de 1980, a polémica do essencialismo levou as teóricas feministas da diferença sexual a separarem-se definitivamente das teóricas feministas do género, o que provocou um impasse no feminismo.¹³² Segundo Braidotti, ambas as teorias apresentam em comum a rejeição da posição universalista do discurso científico e do seu dualismo hierárquico, expresso, nomeadamente, nos pares natureza versus cultura, activo versus passivo, racional versus irracional e masculino versus feminino, que serve unicamente para manter as relações de poder, propondo, no entanto, soluções diversas. De modo a afastarem-se do universalismo implícito no sistema falocêntrico patriarcal e do seu modo de pensar dicotómico, as teóricas da diferença sexual propuseram a estratégia da «repetição mimética», ou seja, o investimento no pólo feminino da dicotomia sexual, e as teóricas do género, a «crítica da ideologia», ou seja, a rejeição do

¹³² BRAIDOTTI, Rosi, op. cit., p. 149.

sistema de bipolarização sexual a favor de uma posição dessexualizada e liberta do conceito de género. Este debate levou a duas posições limitadoras, ambas essencialistas: por um lado, uma forma materialista que reduz tudo ao social (feminismo da igualdade) e, por outro, uma forma idealista que reduz tudo ao textual (feminismo da diferença). A primeira alegava que o feminino era um contra-senso metafísico e a segunda argumentava a necessidade de redefinir o feminino.

Apenas em meados dos anos 1990, as teorias feministas pós-estruturalistas saíram do impasse teórico, quando as feministas anti-diferença sexual (Butler, Preciado, Lauretis, Wittig) evoluíram para uma subjectividade «para além do género» ou «pós-género», em favor de uma subjectividade nova, sexualmente indiferenciada, e quando as feministas da diferença sexual (Braidotti, Anzaldúa, Pollock, bell hooks) defenderam projectos que enfatizavam as «diferenças» – classe, «raça», idade, orientação sexual – em vez da «diferença».

É, aliás, Pollock que, a propósito da multiplicidade de teorias feministas que coexistem na actualidade e da sua relação com o feminismo da Segunda Vaga, faz notar:

Contudo não existiu um progresso linear dos primeiros pensamentos para as teorias amadurecidas. Mais propriamente, temos uma configuração sincrónica de debates no seio do feminismo, todos possuindo algo de valioso para contribuir para o engrandecimento da iniciativa feminista. Contudo, todos estão, e nenhum menos do que outro, enredados nos próprio sistemas da diferença sexual que criticam. A questão passa a ser como fazer que esse paradoxo constitua condição de uma prática radical.¹³³

As novas teóricas da diferença sexual definiram variáveis originais para a definição da subjectividade feminina: «raça», classe, idade, preferência sexual e estilos de vida. Estas variáveis são as bases sobre as quais se alicerçam as estruturas de poder. Propuseram uma nova figuração da subjectividade de um modo diferenciado e não hierárquico, de forma a evitar os regionalismos e guerras étnicas, que têm sido uma constante na actualidade. Estas feministas criaram um materialismo feminino corporizado que se define, por um lado, por uma rejeição de um essencialismo biológico ou psíquico e, por outro, pela ênfase atribuída à natureza específica, localizada e corporizada do sujeito feminino. Estas feministas, para fugirem ao impasse provocado pelas teorias do género e da diferença, reconceptualizaram a

¹³³ POLLOCK, Griselda – A Política da Teoria: Gerações e Geografias na Teoria Feminista e na História das Histórias de Arte. In MACEDO, Ana Gabriela, org. – *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, p. 197. (Tradução de Ana Gabriela Macedo e Maria Amélia Carvalho).

noção de diferença, ao redefinirem os conceitos de texto e de textual de modo não dualista. O texto, interpretado pelas teóricas da diferença apenas como uma estrutura semiótica sem ligação ao material – as teóricas do género sublinhavam apenas o contexto material – é agora interpretado como um elemento simultaneamente semiótico e material, na medida em que o contexto social não é separado de uma actividade de interpretação. O texto coexiste com estruturas sociais de conhecimento e poder, é um termo em construção inserido numa rede de estruturas de poder inter-relacionadas. Nesta nova prática textual, é menos importante a actividade de interpretação e mais a de decodificação da rede de conexões e efeitos que ligam o texto a um sistema sociossimbólico. Verifica-se assim a origem de uma nova teoria materialista do texto e da prática textual.

Braidotti defende que as feministas não devem recusar o projecto da diferença sexual em nome de um anti-essencialismo duvidoso e do desejo utópico de um posicionamento para além do género. Para Joan Scott, *apud* Braidotti¹³⁴, se o género for entendido como resultante da fusão de diferentes factores de opressão, tal pode ajudar a compreender a inter-relação das variáveis sexo, classe, «raça», estilo de vida e idade, como os eixos fundamentais da diferença. Recorrendo ao conceito de discurso de Foucault, sugere ainda que o género seja interpretado como uma ligação da linguagem com o social, do simbólico com o material, do texto com a realidade e da teoria com a prática, politizando a luta sobre o significado e a representação. O projecto da diferença sexual de Braidotti é um projecto político «nómada», que sublinha as diferenças que as mulheres corporizam como modo de redefinição da subjectividade feminina em toda a sua complexidade. A subjectividade nómada é uma consciência crítica, múltipla, situada – ancorada na geografia, na classe, no género – e corporizada, que resiste aos modos de codificação social do pensamento e do comportamento. O lugar primeiro de localização da subjectividade é o corpo, não como uma entidade natural, mas como o sítio de intersecção entre o biológico ou material e o social ou simbólico.

Como refere Braidotti:

Tal como o descamar gradual de velhas peles, o alcance da mudança tem que ser conseguido através de um trabalho cauteloso; é o consumo metabólico do velho que pode engendrar o novo. A diferença não é consequência da vontade, mas o resultado de

¹³⁴ Scott *apud* Braidotti. SCOTT, Joan – *Gender and the Politics of History*, p. 28-52, citada em BRAIDOTTI, Rosi, op. cit, p. 154.

muitas, de infindáveis repetições. Até que tenhamos trabalhado com os múltiplos níveis de significação de Mulher – mesmo que fálica – não estou disposta a renunciar ao significante.¹³⁵

O feminismo, tal como o pós-estruturalismo, rejeitou o conceito de sujeito enquanto entidade fixa e estável dentro da tradição liberal humanista do Iluminismo ocidental, por meio de ferramentas conceptuais como o discurso¹³⁶, a desconstrução¹³⁷ e a diferença¹³⁸. O sujeito é agora um sujeito em processo, que não é unitário nem completo. Estes estudos críticos afastaram-se de uma retórica da igualdade e das máximas universalistas das metanarrativas da modernidade (como por exemplo do marxismo¹³⁹) e aproximaram-se dos discursos pós-modernos e pós-estruturalistas da pós-modernidade, ao abordarem de um modo interrelacional as múltiplas variantes da diferença entre as mulheres. Desta forma, assinalaram um momento histórico dentro do feminismo quando as premissas normativas dos valores heterossexuais e de classe média branca começaram a ser contestadas por mulheres não brancas e lésbicas. Um período anterior, na década de 1970, de carácter essencialista, tinha sido dominado fundamentalmente pela utopia política da existência do sujeito mulher, do determinismo biológico, e da crença ingénua que imagens verdadeiras das mulheres poderiam substituir as falsas. A desigualdade de género e a concepção de uma identidade colectiva inscrita no conceito de mulher foi teorizada de modo demasiado abstracto, generalista e perigoso pelo seu carácter totalitário.

A propósito do modo como o sujeito mulher é entendido nas teorias feministas da Terceira Vaga, Pollock afirma:

Parecendo falar em nome das mulheres, a análise feminista desconstrói perpetuamente o próprio termo à volta do qual se encontra politicamente organizado. Este paradoxo tem moldado a história dos últimos vinte anos de prática feminista, que pode talvez ser

¹³⁵ BRAIDOTTI, Rosi, op. cit., p. 149-171. Citação p. 171: «Like the gradual peeling off of old skins, the achievement of change as to be earned by careful working through; it is the metabolic consumption of the old that can engender the new. Difference is not the effect of willpower, but the result of many, of endless repetitions. Until we have worked through the multiple layers of signification of Woman – phallic as it may be – I am not willing to relinquish the signifier.»

¹³⁶ Ver o termo «Discurso» no *Glossário*.

¹³⁷ Ver o termo «Desconstrução» no *Glossário*.

¹³⁸ Ver o termo «Diferença» no *Glossário*.

¹³⁹ O conceito marxista de produção baseado num modelo de um sujeito activo que cria, modela e transforma um objecto, não abarca as actividades tradicionais femininas como o cuidar das crianças que são profundamente intersubjectivas. As feministas questionaram a premissa marxista de que a identidade e consciência sociais de um indivíduo constituem o resultado da sua posição na divisão social do trabalho. BROOKS, Ann, op. cit., p. 14.

caracterizada pela passagem da essência (um forte sentido da identidade da mulher e da colectividade das mulheres) para a diferença (um reconhecimento mais angustiado, não apenas daquilo que divide e desarticula a colectividade das mulheres, mas também da condição estrutural do termo «Mulher» como um efeito de sistemas psicossimbólicos que produzem e diferenciam subjectividades através das formações de classe, raça e sexualidade).¹⁴⁰

As feministas da Terceira Vaga, inspiradas nas teorias pós-estruturalistas e conscientes das novas posições do sujeito num mundo capitalista marcado por estruturas em rede e pela globalização, criaram uma nova articulação, transversal e complexa, entre múltiplos aspectos da identidade como os de «raça», etnia, nacionalidade, classe, idade e orientação sexual, entre outros. Esta articulação, diferencia-se da realizada nas décadas anteriores pelas feministas da Segunda Vaga, pois não é considerada fixa, estável e binária, mas antes móvel e estruturada numa rede multidimensional. A singularidade da categoria mulher enquanto representante de todas as mulheres foi rejeitada por não conseguir agregar a multiplicidade e pluralidade de posições relativas aos diferentes aspectos da identidade. Esta alteração teórica permitiu o reconhecimento de que concorrem na construção das subjectividades múltiplos discursos sociais de poder e, consequentemente, cada mulher ocupa no sistema social uma posição singular.

Em meados dos anos 1980, as feministas pós-estruturalistas, filósofas e historiadoras da ciência, contestaram a eficácia de um conceito de género baseado numa noção de sexo biológico como característica fixa e natural, distinta e isolada da cultura e da socialização. A existência de uma natureza biológica anterior à cultura foi considerada profundamente suspeita. Teóricas do género, como Butler e Haraway, colocaram em questão não somente o género, entendido como as características históricas, sociais e culturais que se constroem sobre a categoria biológica do sexo, mas também o sexo do próprio género, ou seja, a base conceptual da própria identidade. Estas teóricas entenderam a diferença entre sexo e género como uma armadilha de categorias essenciais dualistas: natureza versus cultura, ou seja, o sexo resultante da natureza versus o género resultante da cultura, obscurecendo o facto de, em sua opinião, o sexo não ser natural, mas uma construção social, política e da linguagem, e servindo para reforçar a hierarquização sexual e a heterossexualidade.¹⁴¹

¹⁴⁰ POLLOCK, Griselda, op. cit., p. 197.

¹⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 152.

De acordo com Rebecca Schneider, o feminismo tem-se esforçado desde sempre no sentido de acordar sujeitos petrificados e transformados em objectos passivos pelas perspectivas dos sistemas patriarcais.¹⁴² Para Schneider, as escritoras que constituíram a espinha dorsal da filosofia feminista ocidental no século XX, como Virginia Woolf e Simone de Beauvoir, trabalharam para fazer surgir uma nova perspectiva, a visão do «espelho», ou seja, empossar o olhar obstruído do objecto, cuja única existência era enquanto representação no contexto da especularidade patriarcal, e transformá-lo no olhar problemático do Eu múltiplo de um sujeito acabado de nascer. Todavia, a mulher foi impossibilitada de surgir enquanto sujeito e a tentativa de abrir os olhos da mulher reificada, de modo a que esta usufruísse de uma espécie de «contra-visão» vinda de si mesma, de uma contra-subjectividade, falhou, por um lado, porque foram levantadas objecções pelas teorias pós-coloniais (que rejeitavam os privilégios históricos ancorados nas categorias de senhor colonizador e servo colonizado) sobre a identidade humanista da categoria mulher; e, por outro, porque o sistema patriarcal recusou atribuir-lhe o mesmo estatuto que à categoria homem, sinónimo de humanidade: a única subjectividade possível no contexto da perspectiva mono-ocular patriarcal. Woolf e Beauvoir estavam ambas conscientes da dificuldade, para as mulheres, da reclamação para si da categoria mulher: como pode o Outro tornar-se Eu dentro de um sistema que conhece exclusivamente os protocolos do Outro, utilizando-os necessariamente como manual de referência e de linguagem? Assim, no limiar da aquisição do estatuto de identidade, o ser mulher tornou-se uma ilusão, a mulher tornou-se num «enigma» ainda maior do que aquele que fora considerada até então. Todavia, a grande conquista foi o facto de as feministas terem exposto a fragilidade das ténues fronteiras entre o Eu e o Outro e a mascarada¹⁴³ que lhes era subjacente, no contexto das políticas patriarcais.

As teóricas pós-estruturalistas repensaram o significado do feminismo e da identidade feminista. No fecho da década de 1980, a desconstrução da identidade pelas teorias pós-estruturais, em paralelo com os questionamentos pós-colonialistas, acentuou a natureza das categorias mulher, homem, lésbica e gay enquanto mitemas históricos: estas categorias identitárias não reais, constituindo como que um sonho ou miragem, cumpriram

¹⁴² SCHNEIDER, Rebecca – *The Explicit Body in Performance*, p. 42-46.

¹⁴³ Sobre a ideia de «mascarada» ver mais adiante subcapítulo 1.3.4. *Debates feministas sobre o olhar no cinema*.

a função histórica de salvaguardar os privilégios imperiais do senhor branco proprietário. Estes novos paradigmas trouxeram para as feministas, gays e lésbicas as ferramentas teóricas que lhes permitiram rejeitar a ilusão da subjectividade como algo a alcançar, ou seja, ferramentas que lhes permitiram afastar claramente o sonho da identidade. Como advoga Schneider:

Embora lidemos com os efeitos na realidade dos sonhos-de-género do patriarcado no dia-a-dia – e embora uma mulher nos anos 90 ganhe 72 cêntimos por cada dólar do homem – ‘mulher’, ‘homem’, e mesmo ‘género’ já não são bases sólidas nas quais assentar as políticas de identidade.¹⁴⁴

O modelo feminista da Segunda Vaga tendeu, embora com excepções, a definir todas as instituições e práticas patriarcais a partir do modelo opressor versus oprimido, que teorizava os homens como detentores e praticantes do poder e as mulheres como vítimas incapazes destituídas de poder. Contudo, este modelo dicotómico generalista não contemplava a teorização de excepções, nomeadamente, os casos de homens que se encontravam envolvidos em estruturas de poder institucionais sem que as tivessem criado, sem as controlarem e sendo, inclusivamente, tiranizados por elas, nem reconhecia os papéis de mulheres que contribuíam para a manutenção do sexismo, por meio da participação em práticas culturais que as reificavam. Para as feministas da Terceira Vaga, as mulheres já não são entendidas como vítimas passivas nem os homens como inimigos. Todavia, embora esta teoria permita reconhecer situações em que homens foram historicamente subordinados em função da sua «raça», classe ou sexualidade, não podemos descurar o facto de, nos contextos ocidentais, os homens terem vindo a ocupar papéis de dominação em relação às mulheres e daí terem sido, na Segunda Vaga, genericamente considerados seus inimigos.

Debates sobre a corporalidade

Uma das principais contribuições do feminismo para o pensamento ocidental foi a elaboração de um conhecimento teórico a partir de uma perspectiva do corpo, na medida em que a teorização ocidental frequentemente preteriu o corpo em privilégio da mente. A partir de finais dos anos 1980 e início dos anos 1990, foram numerosas as teóricas feministas

¹⁴⁴ «Though we grapple with the reality effects of patriarchy's gender-dreams in everyday life – though a woman in the 90's makes some 72 cents to a man's dollar – ‘woman’, ‘man’, and even ‘gender’ are no longer solid rocks on which to pose one's identity politics.» Idem, *ibidem*, p. 42-46.

na esfera das artes visuais, da literatura, do cinema, da filosofia e das ciências sociais e humanas que desenvolveram novas teorias em torno das questões do sexo, género e corporeidade. Entre estas, encontram-se Grisela Pollock, Amelia Jones, Lynda Nead, Rebecca Schneider, Monique Wittig, Susan Bordo, Rosi Braidotti, Judith Butler, Judith Halberstam, Teresa de Lauretis, Beatriz Preciado e Donna Haraway. Estas autoras propuseram novas teorias do corpo e rejeitaram, tanto a concepção de corpo feminino ancorada na categoria de mulher, com o sentido de entidade fixa e monolítica nas décadas de 1960 e 1970, como a aversão teórica no respeitante ao corpo, presente no feminismo da primeira metade da década de 1980, resultante da rejeição de um pretenso biologismo e essencialismo do feminismo nas décadas anteriores. O corpo foi entendido como um elemento central para formação da identidade, o local onde se ancoravam os desejos, as fantasias e os comportamentos dos sujeitos, e o conceito de corporalidade passou a ser amiúde utilizado nas teorias feministas pós-estruturalistas. O corpo é para os modelos feministas pós-estruturalistas uma categoria político-social flexível, não podendo ser catalogado e ancorado em categorias rígidas do sistema binário hierárquico ocidental, como homem versus mulher e mente versus corpo. A nova consciência feminista da complexidade do género inspirou-se nas práticas artísticas desenvolvidas no domínio das artes visuais, em particular nas performativas, e, por sua vez, contribuiu para uma autoconsciencialização das artistas que abordam temas de género.

A apropriação do conceito de corporalidade por feministas como Rosi Braidotti para pensar os corpos foi enormemente importante para os debates feministas sobre o sexo e o género. O sujeito corporalizado é o efeito concreto e material dos processos do poder e do conhecimento enquanto pólos reguladores das pessoas. O corpo passou a ser compreendido como interseccionado¹⁴⁵ pelas categorias da «raça», sexualidade, género, entre outras, e provocou o desabar das tradições heróicas do artista-génio masculino do modernismo. O conceito de corporalidade refere-se ao corpo enquanto matéria viva, dotada de memória, na qual se ancora o eu. A materialidade do corpo pode ser codificada e traduzida através da linguagem. No entanto, o corpo excede a sua representação e não pode ser totalmente

¹⁴⁵ Sobre o termo «interseccionalidade» ver, nesta tese, para além da presente página, as páginas 265, 463, 561, 678, 704. GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W., op. cit., p. 97.

apreendido ou representado por nenhuma linguagem.¹⁴⁶ Pensar os sujeitos como corporizados significa reconhecer como fundamentais os factores da «raça», da etnia, da classe, do género, da idade, entre outros, através dos quais os sujeitos se intersectam com a cultura.

Existe desde sempre uma luta entre os diversos discursos do poder, como a arte, a medicina e a legislação, entre outros, pelo direito às representações do corpo da mulher. Desde a década de 1960 que as feministas criticam o poder desproporcionado que estes discursos têm exercido sobre os corpos das mulheres e as artistas feministas pretendem reformar a representação do corpo feminino de modo a afirmar o valor das mulheres como sujeitos. Assim, a representação do corpo da mulher encontra-se no centro da política cultural feminista e grupos excluídos, como os das artistas lésbicas, têm procurado explorar os seus próprios desejos, rejeitando aqueles que são projectados sobre o corpo da mulher pelo sistema patriarcal masculino.

A palavra-chave dos discursos feministas dos últimos trinta anos é, para Pollock, a política do corpo. A autora afirma:

A nova política articula a especificidade do feminino numa relação especial com a problemática do corpo, não como uma entidade biológica, mas como a imagem fisicamente construída que fornece uma localização e, simultaneamente, imagens dos processos do inconsciente relativas ao desejo e à fantasia.¹⁴⁷

O corpo não é entendido como uma entidade biológica, mas antes como um local de encontro contratual entre o social e o sujeito, através do qual o primeiro exerce poder sobre o último. O corpo constitui-se como construção e representação em curso, símbolo onde tem sido inscrito desde sempre a diferença sexual e, conseqüentemente, é o tópico principal dos movimentos feministas, anti-racistas, Queer e outros grupos de libertação social.

A figuração conceptual do ciborgue, proposta por teóricas como Donna Haraway, é de igual modo importante para pensar a corporalidade a partir de uma perspectiva feminista pós-estruturalista. O ciborgue (termo proveniente da contracção da designação inglesa para organismo cibernético – «cybernetic organism») é uma entidade resultante da fusão simbiótica de um organismo biológico e de um sistema mecânico ou tecnológico.

¹⁴⁶ BRAIDOTTI, Rosi – *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, p. 165.

¹⁴⁷ POLLOCK, Griselda, op. cit., p. 200.

Inicialmente imaginado como componente necessário da exploração espacial e do desenvolvimento de armamento, o ciborgue conquistou a imaginação popular por via da ficção científica, onde são bem conhecidos os exemplos de ciborgues como Darth Vader da série *Guerra nas Estrelas* (EUA, 1977-2005) de Georges Lucas, o exterminador de *O Exterminador Implacável* (EUA, 1984) de James Cameron ou o ciberpolícia de *Robocop*, (EUA, 1987) de Paul Verhoeven. Na vida real, um ciborgue pode ser desde um humano, com uma qualquer prótese, até um robô funcionando com células nervosas de rato, por exemplo.

Pelo facto de vivermos num mundo em que a tecnologia invade todos os aspectos do quotidiano, incluindo, directa ou indirectamente, a nossa fisiologia e saúde, tendo-se tornado de tal forma presente, indispensável e vulgar que as diferenças entre o artificial e o natural são esbatidas ou ambíguas, Donna Haraway, no seu «Manifesto Ciborgue: a Ciência, a Tecnologia e o Feminismo Socialista nos finais do Século XX» (1985), propõe o termo ciborgue como forma de evocar um sujeito pós-moderno caracterizado por ontologias variáveis, múltiplas e irónicas, que assume a transgressão de fronteiras e questiona conscientemente uma subjectividade unificada, abraçando sem medo pontos de vista contraditórios. Haraway advoga que, neste momento, todos somos ciborgues, quimeras, seres híbridos, identidades fracturadas e fundidas, entre o humano e o animal, entre o animal-humano e a máquina, entre o físico e o não-físico, simultaneamente criaturas com realidade social e criaturas de ficção, criaturas de um mundo pós-género. Segundo Haraway:

[o] ciborgue está resolutamente comprometido com a parcialidade, a ironia, a intimidade e a perversidade. É um ser antagónico, utópico e completamente desprovido de inocência. Não sendo já estruturado pela polaridade do público e do privado, o ciborgue define uma pólis tecnológica, parcialmente baseada na revolução das relações sociais no oikos, o espaço doméstico. A natureza e a cultura são reelaboradas; uma já não pode ser alvo de apropriação ou incorporação pela outra. As relações que levam à formação dos todos a partir das partes, incluindo as relações de polaridade e dominação hierárquica, são postas em causa no mundo dos ciborgues. (...) o ciborgue não espera que o seu pai venha salvá-lo mediante uma restauração do Paraíso; isto é, mediante a fabricação de um companheiro heterossexual, mediante o seu preenchimento num todo acabado, uma cidade e o cosmos. (...) Os ciborgues não são reverentes; eles não se recordam do cosmos. (...) A imagética ciborgue pode apontar um caminho para sairmos do labirinto de dualismos em que explicámos a nós mesmas os nossos corpos e as nossas ferramentas. Este sonho não é um sonho de uma língua comum, mas de uma poderosa e infiel heteroglossia.¹⁴⁸

¹⁴⁸ GAMBLE, Sarah – *Feminism and Postfeminism*, p. 212. HARAWAY, Donna J. – *O Manifesto Ciborgue: a Ciência, a Tecnologia e o Feminismo Socialista nos finais do Século XX*. In MACEDO, Ana Gabriela, org. – *Género*,

Análises foucaultianas

Um dos autores que inspirou profundamente os debates pós-estruturalistas feministas foi Michel Foucault¹⁴⁹. Muito embora este teórico não tenha analisado a relação entre o corpo, a identidade e o género foi importante para as feministas, na medida em que: quebrou as categorias fixas e estáveis do sexo e da sexualidade, que passaram a ser percebidas como móveis e históricas; conceptualizou novas formas de poder e conhecimento, como o biopoder¹⁵⁰; concebeu uma articulação entre poder e prazer; e associou à identidade o potencial da resistência. Foucault advoga que a resistência existe sempre que existe uma normalização e dominação dos sujeitos. A sua concepção do poder, enquanto estrutura que nunca é uniforme ou plana, mas móvel e instável, abriu espaço para a existência de novas formas de cultura e subjectividade e para novas aberturas, onde a resistência pudesse emergir. Para Foucault, onde há poder há também resistência e esta está presente em toda a parte. Não existe apenas um local da «grande Recusa», mas «‘várias’ resistências» e, embora estas não possam existir senão no «campo estratégico das relações do poder», são elas que atravessam «as estratificações sociais» e as «unidades individuais» e tornam possível uma revolução.^{151 152}

O poder e a identidade inter-relacionam-se e constituem-se por meio de novas formas de resistência e também de novas formas de poder, como a disciplina, a normalização e o biopoder. Convém notar que, embora para as feministas não exista qualquer categoria universal de mulher, existem mulheres cujos interesses estão ligados

Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo, p. 222-226, 228, 250. (tradução de Ana Maria Chaves). TAYLOR, Victor E.; WINQUIST, Charles E., eds. – *Encyclopedia of Postmodernism*, p. 76-77.

¹⁴⁹ A propósito das análises feministas foucaultianas sobre o corpo, ver também a análise de Linda Williams na secção *Belas-artes, arte erótica, pornografia e pornofeminismo no subcapítulo I.3. Debates feministas em torno das dimensões socioculturais do corpo feminino na arte*.

¹⁵⁰ Ver o termo «Biopoder» no *Glossário*.

¹⁵¹ FOUCAULT, Michel – *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*, p. 99.

¹⁵² Todavia, a concepção foucaultiana de que o poder do estado e das instituições tem vido a perder peso em favor do poder disciplinar não contempla a existência de outros poderes – nomeadamente o patriarcado, a exploração, o fetichismo das mercadorias, a diferenciação desigual, a dominação – que tiram importância ao poder disciplinar. Assim, Boaventura de Sousa Santos critica a «tendência foucaultiana para homogeneizar as diferentes formas de poder sob o conceito-chave do poder disciplinar, para se furtar à formulação de critérios que permitam hierarquizá-los e para ver em todas as tentativas de resistência a emergência insidiosa de novos poderes contra os quais é preciso organizar novas resistências, acaba por conduzir a uma concepção panóptica do panóptico benthamiano, ou seja, a uma concepção da opressão onde não é possível pensar a emancipação.» SANTOS, Boaventura de Sousa – *Pela Mão de Alice. O Social e Político na Pós-Modernidade*, p. 213.

pelas suas posições semelhantes nas diferentes estruturas de poder e que se podem unir em torno de lutas semelhantes. As estratégias de resistência feministas são, deste modo, múltiplas e podem actuar a nível académico, político, regional, local e nacional, entre outros.

As feministas pós-estruturalistas rejeitaram a identidade estável de mulher enquanto essência pré-social ou exo-cultural, adoptada pelas feministas da Segunda Vaga, e recorreram ao trabalho de Foucault para fundamentar o seu novo conceito de identidade fluida e móvel.¹⁵³

Foucault é útil para as feministas, porque recusa noções transhistóricas e estáveis de sexo e sexualidade e, apesar de não ter analisado a relação do género com os corpos, realiza uma leitura daqueles através de uma genealogia da sexualidade que os entende como locais onde se estabelecem relações de poder, enquanto meios de produção, transmissão, recepção e legitimação de conhecimento sobre sexualidade e sexo, mas também como locais de resistência. Os novos conceitos de diversidade e instabilidade da identidade inspiraram-se no conceito do corpo dócil foucaultiano, não no sentido de um corpo passivo e manipulado, mas antes maleável, local de contestação e resistência em relação às redes do poder e do conhecimento. Se as nossas identidades são constituídas discursivamente pelo poder e este se caracteriza por ser móvel e instável, então as nossas identidades, à semelhança daquele, também o são. De acordo com Foucault, os corpos constituíam o foco principal de transmissão, recepção e legitimação das estruturas de poder sobre a sexualidade e o sexo. Esta noção da sexualidade e do sexo, como categorias históricas, refutava as posições das feministas essencialistas da Segunda Vaga, que advogavam uma essência feminina transhistórica (a categoria mulher) e, sobretudo, a sua concepção histórica genealógica dos corpos tornava absurda a contínua vulnerabilidade e subordinação corporal das mulheres em relação aos homens, ao longo da história das culturas.

Os grupos e as pessoas marginalizadas podiam agora reclamar uma identidade, já que Foucault, ao analisar as genealogias das estruturas de poder, recusara a existência de identidades fixas e de culturas monolíticas, transcendentais e transhistóricas, que não permitissem a mudança. As verdades e os conhecimentos das tecnologias de biopoder, que permitem a existência e limitam as identidades das mulheres, podem ser combatidos por

¹⁵³ BAILEY, M.E. – Foucauldian feminism: contesting bodies, sexuality and identity. In RAMAZANOĞLU, Caroline, ed. – *Up Against Foucault. Explorations of Some Tensions Between Foucault and Feminism*, p. 99-123.

meio de uma luta que deve começar pelos próprios corpos das mulheres e pelos prazeres associados à experiência do poder. A resistência deve iniciar-se com os «corpos e prazeres» e não com uma guerra absoluta contra os regimes hegemónicos de conhecimentos e poder sobre a sexualidade e o sexo.¹⁵⁴

As feministas lésbicas da Terceira Vaga, como M. E. Bailey e Jana Sawicki, recorreram à ideia de Foucault de que todos os discursos de poder geram resistência e possibilitam a existência de identidades fluidas e historicamente construídas.¹⁵⁵ Inspiradas por Foucault, as feministas lésbicas recusaram a noção de homossexualidade, enquanto identidade fixa e limitada, construída pelos discursos hegemónicos transhistóricos sobre sexualidade e sexo, e na qual se baseavam os discursos lésbicos da Segunda Vaga. Ao quebrar as fronteiras de uma identidade fixa, a comunidade não heterossexual adoptou uma miríade de outras formas de identidade e diferenças políticas. O feminismo lésbico da Segunda Vaga seguiu uma política de identidade baseada numa distinção de superioridade hierárquica em relação a outras identidades, como por exemplo a gay, que limitou as possibilidades de alianças entre lésbicas e gays.

Contrariamente ao feminismo da Segunda Vaga, que pretendia expor a opressão da mulher resultante, nomeadamente, da subjugação aos padrões de beleza patriarcal, as novas gerações de feministas da Terceira Vaga reconhecem o prazer e o poder subversivo de moldar e decorar o corpo. Para analisar o corpo das mulheres colonizado e condicionado socialmente, as teóricas feministas da Segunda Vaga recorreram, designadamente, aos conceitos de disciplina, docilidade, normalização e biopoder, retirados de um período moderno de Foucault e moldados por teorias marxistas. As feministas da Terceira Vaga, influenciadas pelo pós-modernismo, entenderam o corpo das mulheres como normalizado, mas também potencialmente transgressor, tendo recorrido aos conceitos de intervenção, contestação e subversão e rejeitado as dicotomias generalistas e hiperbolizadas usadas pelo feminismo da Segunda Vaga – como, por exemplo a de opressor versus vítima – criticando a sua falta de reconhecimento das respostas criativas e de resistência que os corpos podem

¹⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 99-123.

¹⁵⁵ BROOKS, Ann – *Postfeminisms: Feminism, cultural theory and cultural forms*, p. 152.

adoptar para desafiar o poder estabelecido. Até mesmo os sujeitos mais oprimidos podem criar significados que se opõem às ideologias dominantes.¹⁵⁶

Dos movimentos lésbicos aos Queer

Nos anos 1970 e inícios de 1980, os movimentos lésbicos destacaram-se através de feministas como Catherine MacKinnon, e Adrienne Rich, que argumentaram, designadamente, serem as categorias de poder e de prazer prerrogativas maioritariamente destinadas aos homens.

Neste período, as reivindicações das lésbicas feministas de uma identidade unitária e de uma subjectividade sexual autêntica e isolada da heterossexualidade constituíam um gesto de defesa perante a persistente marginalização, rejeição, e proibição do desejo e amor entre mulheres. Todavia, a adopção de uma estratégia essencialista para desafiar o heterossexismo e a misoginia acabou por ser ineficaz e contribuiu para a criação de guetos sexuais. A ênfase na unidade do lesbianismo tornou difícil o entendimento da complexidade e multiplicidade de realidades sociais, fantasias, desejos, prazeres e práticas entre as mulheres. Teóricas feministas lésbicas, como Rich, desafiaram os conceitos tradicionais de lesbianismo e facilitaram às artistas e teóricas lésbicas a realização de um grande leque de explorações sobre a sexualidade, advogando a existência de uma natureza feminina específica, que, até então, fora profundamente silenciada pela cultura patriarcal. A heterossexualidade normativa representava, para Rich, a dominação do homem, sendo esta soberania o factor definidor da sua masculinidade, enquanto que a submissão da mulher representaria o elemento determinante da sua feminilidade.¹⁵⁷ Os modelos de identidade defendidos pelas feministas lésbicas, na década de 1970, eram sobretudo moldados segundo uma estrutura essencialista dualista e, por esse motivo, foram, na década de 1980, criticados pelas feministas lésbicas pós-estruturalistas. Estas últimas, entre as quais se contava Gayle Rubin, por exemplo, sublinharam a separação entre sexualidade e género, opondo-se, deste modo, aos modelos sexuais essencialistas. Além disso, advogaram a liberdade individual de escolha, no respeitante ao comportamento sexual, e não condenaram a prática de actividades como o sadomasoquismo lésbico, o que as levou a

¹⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 246-257.

¹⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 198.

serem profundamente criticadas, por aceitarem e repetirem as relações opressivas tradicionais patriarcais de dominação *versus* subordinação. Estas autoras defenderam também a discussão aberta da sexualidade e a construção de novas identidades por meio da afirmação da diversidade erótica das mulheres. Os seus debates apontaram a natureza prescritiva da identidade lésbica, defendida pelo feminismo lésbico da Segunda Vaga, e obrigaram a um reconhecimento e articulação da diferença entre as mulheres. Teóricas como Judith Butler, nos finais da década de 1980 e início da de 1990, advogaram que o lesbianismo não podia ser entendido como causador de uma identidade homogénea, na medida em que essa posição seria cúmplice e daria continuidade ao regime heterossexual normalizador e repressivo. O investimento em categorias fixas de identidade sexual constitui um obstáculo nas discussões correntes de prazeres e práticas sexuais que recusam a oposição binária masculino *versus* feminino e homossexual *versus* heterossexual.

Na década de 1980, no rescaldo da sida, surgiu uma corrente social que veio propor uma nova direcção nas lutas do movimento de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgéneros (LGBT). Esta corrente advogou ser retrógrado o desejo de reconhecimento do movimento gay pela facção heterossexual dominante; autodenominou-se Queer considerando ser esta uma categoria culturalmente atribuída a pessoas sexualmente transgressoras; e rejeitou o conceito de identidade fixa e estável, alicerçando-a, por seu lado, na concepção de performatividade. Consequentemente, a teoria Queer surgiu como um conceito teórico e uma forma distinta de activismo político, durante o início da década de 1990, destacando-se sobretudo nos EUA, mas, também, de forma substancial no Reino Unido. A génese da política Queer pode ser situada no contexto da crise mundial provocada pela sida, sendo esta uma doença cuja transmissão se associa à fluidez do comportamento sexual das pessoas, que causou o aparecimento de grupos activistas radicais como o «ACT UP» («AIDS Coalition to Unleash Power»). O sentimento punitivo de perda de tantas pessoas das comunidades gay, a fractura social provocada pela homofobia associada à sida e o pânico em relação ao sexo, levaram à mobilização de grupos, de

estratégias e recursos de resistência face ao horror desta situação e imprimiram uma marca singular na teoria e activismo da altura.¹⁵⁸

Uma das principais diferenças entre a política Queer e as formas anteriores de activismo de direitos civis lésbico e gay é a primeira opor-se à luta pelos referidos direitos civis, considerando que essa luta faria parte de uma agenda liberal retrógrada. Essa rejeição dos paradigmas anteriores leva o movimento Queer a ser criticado por ignorar a história e não ser verdadeiramente oposicionista e radical. Todavia, a sua recusa de uma posição de integração baseada em categorias fixas, sublinha um dos princípios fundamentais do Queer como teoria e política. De facto, este movimento julga que todas as formas de sexualidade são Queer, na medida em que não admite a existência de qualquer paradigma de normalidade a que apelar ou que possa servir de modelo universal.

O livro *Gender Trouble* (1990), de Judith Butler, foi um texto fundador da teoria Queer. Para Butler, é considerado socialmente normal, no respeitante ao género, o que resulta de performances incessantemente repetidas e que apresenta significado apenas em relação a outras formas de sexualidade em oposição às quais se define e, deste modo, a heterossexualidade depende da homossexualidade para se atribuir a si própria significado. A heterossexualidade é assumida como natural devido às repetições contínuas de comportamentos performativos reconhecidos culturalmente como heterossexuais e que reproduzem o que é, de facto, na opinião da autora, apenas a fantasia de um original.

O binómio polarizado, em que um dos termos é positivo – a heterossexualidade –, e o outro é negativo – a homossexualidade –, tem sido um dos princípios organizadores do modelo heterossexual da epistemologia ocidental e da sua lógica homofóbica. A teoria Queer deu origem a pesquisas académicas e a ferramentas de interpretação teóricas, designadamente nas áreas das teorias cultural, histórica, política, artística, e, muito em particular, nas teorizações sobre o corpo dos estudos feministas, uma vez que a teoria Queer apresenta um elevado potencial desconstrutor das codificações tradicionais sobre corpo e sexualidade. O activismo Queer, desenvolvido, por exemplo, pelo movimento pelos direitos LGBT «OutRage!», no Reino Unido, ou pela organização «Queer Nation», nos EUA, promove

¹⁵⁸ LEWIS, Reina – Queer Theory. In *Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues And Knowledge. Quakers – Zionism*, [Vol. 4], p. 1716-1717. SEDGEWICK, Eve Kosofsky – *Epistemologies of the Closet*, p. xiv, xv.

debates entre lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, sadomasoquistas e outras minorias sexuais, e valoriza a transgressão das normas heterossexistas. Procura, assim, oferecer alternativas às prescrições normativas do regime de identidade das políticas gay e lésbicas anteriores, ou seja, tenta promover alianças e a inclusão de múltiplas identidades e cruzar fronteiras institucionalizadas, no respeitante à etnicidade e sexualidade. Em rigor, ao desestabilizar os padrões normativos de normalidade sexual, a teoria Queer inclui os heterossexuais. O modelo Queer oferece o espaço onde debater questões entendidas como reaccionárias, no contexto do politicamente correcto da política feminista e gay. De acordo com Lewis: «na arte e na literatura e na rua, queer é pró-sexo (de tipo mais seguro) e pró-prazer».¹⁵⁹

O envolvimento de muitas mulheres na política Queer deve-se ao facto de verem nesse movimento uma oportunidade de problematizar a natureza da identidade e experiência racial, genderizada e sexual. Esta teoria é adoptada em particular por gerações mais novas, para as quais o feminismo e os movimentos de libertação lésbicos e gay são demasiado ortodoxos e normativos, demarcando-se das gerações mais velhas que defendem a libertação gay e as políticas feministas. Outras feministas são críticas da teoria Queer, por considerarem que continua a ser um espaço particularmente branco e masculinizado.¹⁶⁰

Os movimentos gay e lésbico e o movimento Queer partilham objectivos políticos comuns na resistência à marginalização da homossexualidade, entendida como o outro da heterossexualidade e, por isso, como excluída e demonizada. Contudo, se os primeiros procuram afirmar a sua diferença com base numa política fundada no direito da pessoa de ser aceite independentemente das suas preferências sexuais, alicerçando-se paradoxalmente num conceito de identidade que impede a diferença, o movimento Queer recusa uma categoria identitária fixa, que associa a uma homossexualidade liberal ocidental. Para o movimento Queer, a identidade de cada um é formulada através de uma aliança colectiva, centralizando-se mais no que as pessoas fazem, ou seja, no contexto do performativo, do que naquilo que elas são.¹⁶¹

¹⁵⁹ «(...) in art and literature and on the street, queer is pro-sex (of a safer kind) and pro-pleasure». Idem, *ibidem*, p. 1716-1717.

¹⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 1716-1717.

¹⁶¹ BROOKS, Ann, op. cit., p. 198-205.

Segundo Beatriz Preciado, a crise do feminismo da Segunda Vaga deu lugar à teoria pós-colonial, à teoria Queer, ao pós-feminismo e aos estudos transgénero, entre outros, que criticaram as premissas heterossexuais e coloniais do feminismo essencialista e do feminismo construtivista, do sujeito político do feminismo e das contradições e exclusões das lutas identitárias tradicionais. Estas teorizações recusaram os processos de normalização e naturalização que acompanham toda a política de identidade, como a institucionalização estadual de políticas de género, a normalização das políticas gay e lésbicas, a essencialização dos projectos anticoloniais, nacionalistas, etc.¹⁶²

Os movimentos Queer representam o quebrar das fronteiras fixas da identidade homossexual por outras socialmente marginalizadas como maricas, fufas, transgénero, putas, gays, lésbicas, deficientes, lésbicas negras e outras minorias, rotuladas, de algum modo, pela modernidade como pessoas perversas. Desse modo, surgem grupos, como os «Queer Nation», as «Radical Furies» ou as «Lesbian Avengers», que hiperbolizam a sua posição social como minorias sexuais e denunciam a sua própria exclusão das políticas de identidade normativas. De um ponto de vista político, os movimentos Queer são «pós-gays» e, de uma perspectiva discursiva teórica, o Queer constitui uma reflexão sobre os erros dos feminismos essencialistas e construtivistas dos anos 1970 e 1980, bem como os erros de um feminismo liberal ou emancipador, denunciados como teorias homofóbicas e colonialistas. Em 1991, a exclusão de uma mulher transexual, Nancy Jean Burkholder, de um festival de música de mulheres lésbicas, em Michigan, nos EUA, despoletou um debate nas comunidades lésbicas, sobre a validade do conceito de género e da identidade sexual mulher como sujeito político do feminismo, baseados em critérios biológicos.

Nos anos 1990, em paralelo com o florescer político de comunidades translésbicas, surge um movimento «drag king», em São Francisco, Nova Iorque e Londres, que torna visível uma cultura da representação da masculinidade lésbica, através de ícones como Dianne Torr, Murray Hill, Del La Grace, Mo B. Dick ou Hans Scheirl. De acordo com Preciado:

Com ou sem hormonas, com ou sem silicone, no início do novo século, uma pequena multidão de «lésbicas» havia inaugurado um processo de transformação discursiva e

¹⁶² CARRILLO, Jesús – Entrevista a Beatriz Preciado. [Em linha].

corporal que dava à frase, atribuída a Monique Wittig, «eu não tenho vagina» um ar de premonição futurista.¹⁶³

As feministas da teoria Queer recorreram ainda a Foucault para elaborar uma releitura do conceito de tecnologia, que tinha sido preterido tanto pelo feminismo clássico quanto pelas políticas anticoloniais, por ser símbolo da dominação masculina e da colonização imperialista. O ensaio «Manifesto Ciborgue: a Ciência, a Tecnologia e o Feminismo Socialista nos finais do Século XX», (1985), de Donna Haraway, constitui um ponto de inflexão que politiza as categorias do feminino, do animal e da natureza, que tinham sido anteriormente maioritariamente concebidas como situadas à margem da tecnologia.¹⁶⁴

O esforço empreendido pelas feministas e movimentos LGBT, a partir de finais dos anos 1980, foi o de escaparem à ilusão de uma subjectividade fixa e estável. Os novos paradigmas pós-colonialistas e pós-estruturalistas, se, por um lado, revelaram a ilusão da existência de identidades naturais e de noções de subjectividades unitárias no contexto capitalista, por outro, buscaram abraçar o performativo, o exagero e a paródia. O movimento Queer surge destas lutas identitárias e perturba a norma social que exacerba os valores da família heterossexual, receando a quebra do funcionamento do mercado capitalista dependente da divisão de género, que marca e separa as esferas de produção baseadas no trabalho como masculinas, das esferas domésticas, de consumo, e de lazer, determinadas como femininas. O género, produto da heterossexualidade compulsiva, é uma categoria que delimita homens e mulheres, distinguindo a produção, como campo masculino, do consumo, como arena feminina e da qual dependem os discursos do conhecimento, da lei e do capital.¹⁶⁵

No que respeita às mulheres e ao movimento Queer, a inclusão da categoria do sadomasoquismo nas políticas sexuais lésbicas conduziu ao ultrapassar das ansiedades das lésbicas sobre a penetração, enquanto sinónimo de masculinidade e de heterossexualidade. A partir da década de 1980, as práticas sadomasoquistas, que emergiram das políticas radicais da sexualidade lésbica, ao inscreverem o conceito de dominação e poder nas

¹⁶³ «Con o sin hormonas, con o sin silicona, para principios del nuevo siglo, una pequeña multitud de 'lesbianas' habían comenzado un proceso de transformación discursiva y corporal que daba a la frase atribuida a Monique Wittig, 'yo no tengo vagina', un aire de premonición futurista.» CARRILLO, Jesús, op. cit.. [Em Linha].

¹⁶⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁶⁵ SCHNEIDER, Rebecca, op. cit., p. 42-46

relações entre as mulheres, renunciaram aos protocolos heterossexuais, em torno dos quais o feminismo se tinha centralizado. Não obstante, estes movimentos radicais têm sido criticados por, nas suas políticas de sexualidade, ignorarem o género como factor definidor social; não relacionarem a genealogia do desejo com as estruturas de poder através das quais a sexualidade é construída socialmente; e não reconhecerem a importância das análises feministas para os direitos actuais do movimento gay e lésbico.¹⁶⁶

Para Preciado, feministas marxistas, pós-marxistas e habermasianas – na linha teórica da modernidade e do Iluminismo –, como é o caso de Nancy Frazer, Sheila Benhabib, Rosi Braidotti ou Tania Modleski, as teorias do pós-feminismo e da teoria Queer colocam em perigo o sujeito político do feminismo, que deixa de ser o sujeito mulher, único e essencial da Segunda Vaga, para passar a ser uma multiplicidade e diversidade de sujeitos que incluem uma pluralidade de mulheres individualmente diferentes, bem como lésbicas, transsexuais, transgénero, entre outros.¹⁶⁷

De acordo com Modleski, é necessário acompanhar os inimigos da categoria de mulher, os quais se organizam em torno do tópico de género, talvez com o objectivo final de se deslocarem para além deste. Todavia, não chegámos ainda a esse estágio. Por muito louvável que possa ser o desejo de terminar com a categoria de género, há que ter em conta a dificuldade de o conseguir, até porque, contrariamente a tal desejo, ele pode acabar por beneficiar os interesses dos homens – os quais Irigaray, utilizando um trocadilho, designa pelo nome de comunidade «homossexual». Consequentemente, para Modleski, «O jogo pós-feminista com o género, em que as diferenças são elididas, pode fazer-nos regressar facilmente ao nosso passado pré-genderizado, onde apenas existia o sujeito universal – o homem».¹⁶⁸

A respeito do feminismo Queer, Salomé Coelho defende que:

Num feminismo que se pretende e imagina «queer», o conceito naturalizado de diferença sexual é abandonado, em detrimento da denúncia, transgressão e subversão

¹⁶⁶ BROOKS, Ann, op. cit., p. 198-205.

¹⁶⁷ CARRILLO, Jesús, op. cit.. [Em linha].

¹⁶⁸ «The postfeminist play with gender in which differences are elided can easily lead us back into our 'pregendered' past where there was only the universal subject – man». MODLESKI, Tania – *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a «Postfeminist Age*, p. 163.

das tecnologias que criam essa diferença e espartilham práticas, discursos, prazeres e desejos «Outros».¹⁶⁹

Preciado, tal como as teóricas pós-colonialistas, questiona a pertinência teórica e política do feminismo marxista, que entende a diferença sexual como resultante da divisão sexual do trabalho e o género como o único eixo que estrutura uma dialéctica da dominação transcultural e transhistórica.¹⁷⁰ Para ela, a crítica pós-colonial e a Queer surgem como alternativas às análises da história realizadas pelo marxismo clássico, as quais, em seu entender, não oferecem ao sujeito subalterno a oportunidade de articular a sua própria posição. As categorias de classe, de trabalho e de divisão sexual do trabalho foram substituídas por categorias transversais, tais como corpo, sexualidade, «raça», nacionalidade, língua e imagem, como lugares de construção da subjectividade política. As feministas têm procurado novas estratégias para representar um sujeito do feminismo não totalizante, num processo de questionamento incessante. Por exemplo, o termo «mulheres do terceiro mundo» foi substituído, nos anos 1990, pelo então julgado mais correcto e geopoliticamente preciso «mulheres de cor», e actualmente pela expressão generalizada «Aliança-Queer-Necessidades Especiais-Etnias».¹⁷¹

1.1.4. Mudanças no campo cultural: a génese da videoarte e a teorização da videoarte de mulheres

Especificidades do vídeo enquanto ferramenta de crítica social utilizada pelas mulheres artistas.

Tal como tantas mulheres artistas, na altura [início da década de 1970], eu estava convencida de que o conteúdo, enquanto força impulsionadora da invenção formal, era profundamente mais relevante e original do que a utilização do vídeo como tela para a história já contada da pintura expressionista abstracta. (...) Alienadas de um mundo da arte que na prática não admitia qualquer reconhecimento das suas vidas, as mulheres utilizaram «media» tais como a performance, a arte conceptual e o filme e o vídeo experimentais, de modos únicos. Elas contribuíram para – senão mesmo causaram – a ruptura histórica entre o interesse modernista pela forma e pela monocultura de uma narrativa de mestre – leia-se masculina – e as investigações pós-modernistas da

¹⁶⁹ COELHO, Salomé – Por um feminismo *queer*: Beatriz Preciado e a pornografia como *pre-Textos*. In *ex aequo* – Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres. [Publicação em série]. Nº 20, 2009, p. 29-40.

¹⁷⁰ CARRILLO, Jesús, op. cit..

¹⁷¹ «Queer-Cripple-Color-Alliance». Idem, *ibidem*.

identidade, sexualidade e individualidade que permitiram que «outros» anteriormente silenciados pudessem testemunhar.

Vanalyne Green¹⁷²

(...) voltei-me para o vídeo principalmente pela sua capacidade de dar corpo a um ponto de vista único. A câmara/eu/olho não é apenas entendida como representando a posição subjectiva do autor, que somos convidados a partilhar, mas os mecanismos simples de formação das imagens de vídeo permitiram-me determinar exactamente onde o olhar podia pousar, [e] por quanto tempo, e que sons, palavras ou distorções podiam ser aplicadas para sugerir a existência de um-outro, [um] ponto de vista feminizado.

Catherine Elwes¹⁷³

Na década de 1960, a repercussão da produção de vídeo no meio artístico e na vida quotidiana deu-se sobretudo no Japão, Alemanha e EUA¹⁷⁴, países que se estabeleceram como potências económicas no período do pós-guerra e que continuam, ainda hoje, a liderar os desenvolvimentos tecnológicos na área do vídeo e a ser os seus principais centros de produção e mostra comercial e artística. Também o Canadá, raramente mencionado nas histórias do vídeo, foi um local importante para a produção e mostra de vídeo independente na infância deste suporte artístico.¹⁷⁵ A tecnologia vídeo portátil surgiu nestes países em

¹⁷² «I, like so many women artists then, was convinced that content as the driving force for formal invention was profoundly more relevant and original than using video as a canvas for the already-told story of abstract expressionist painting. (...) Alienated from an art world that admitted virtually no recognition of their lives, women deployed media such as performance, concept art, and experimental film and video in unique ways. They contributed to – if not caused – the historic rupture between modernism's attention to form and the monoculture of a master – read male – narrative and postmodernism's investigations of identity, sexuality, and selfhood that allowed previously silenced 'others' to testify». GREEN, Vanalyne – Vertical Hold: A History of Women's Video Art. In *Feedback: The Video Data Bank Catalog of Video Art and Artist Interviews*. [Catálogo], p. 23. Pensamos que as razões que as mulheres dão para aquilo que fizeram no campo artístico da videoarte – o que é que pensam as várias artistas e o sentido que atribuem às suas acções são essenciais para entender este campo social.

Importa ainda sublinhar que o termo «media» é utilizado ao longo da tese com uma dupla acepção. Por um lado, é empregue como plural de «medium» com o sentido que lhe é nesta ocasião atribuído de veículo ou meio de suporte para execução e feitura de obras de arte e, por outro, como sinónimo de meios de comunicação de massas ou meios de comunicação social, sem que, no entanto, tal seja tornado absolutamente claro no texto, ficando o significado exclusivamente dependente do contexto da frase em que o termo é usado, não se nos afigurando, todavia, problemática a destrição dos dois significados referidos.

¹⁷³ «(...) I turned to video principally for its ability to embody a single point of view. Not only is the camera/I/eye taken to represent the subjective position of the author which we are invited to share, but the simple mechanisms of video imaging allowed me to determine exactly where the eye could rest, for how long and what sounds, words or distortions could be applied to suggest the existence of an-other, feminised point of view.» ELWES, Catherine – In Real Time. An Account of Feminism and Video. In *Video Loupe: A Collection of Essays by and about the Videomaker and Critic Catherine Elwes*, p. 9.

¹⁷⁴ COTTINGHAM, Laura – New Wine into old Bottles: Some Comments on the Early Years of Art Video. In *Outer & Inner Space: Pipilotti Rist, Shirin Neshat, Jane & Louise Wilson, and the History of Video Art*. [Catálogo], p. 4.

¹⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 4.

meados dos anos 1960, no mesmo período em que emergiam inúmeros movimentos de libertação social, antiguerra, anticolonialistas, políticos de uma nova esquerda e a Segunda Vaga do feminismo. Na arena artística, manifestou-se uma vaga de rejeição dos paradigmas modernistas e a videoarte foi utilizada como meio de expressão das tendências libertadoras dos campos social, político e artístico.

Apesar da crescente popularidade do vídeo entre os artistas, apenas em meados dos anos 1970, algumas instituições, museus e centros de arte, na Europa e sobretudo nos EUA, começaram a dar atenção à videoarte.¹⁷⁶ São adquiridas algumas obras para as colecções, mas o comércio de vídeo, em geral, e de videoarte, em particular, continua praticamente inexistente. Todavia, quando comparada com o pequeno número de mulheres tradicionalmente incluídas em exposições de escultura e pintura, é surpreendente a grande quantidade de mulheres artistas que são parte das mostras e catálogos de vídeo deste período, nos EUA e na Europa.¹⁷⁷ A verdadeira explosão do mercado da videoarte ocorre nos finais da década de 1980 e, nessa altura, já um largo número de mulheres artistas se encontram representadas e reconhecidas como videoartistas.

São várias as características do vídeo que incentivaram grande número de mulheres artistas, desde a década de 1960 até aos nossos dias, a adoptarem-no recorrentemente como suporte das suas práticas:

1 – Suporte livre dos códigos tradicionais das belas-artes

Na década de 1960, o vídeo era um suporte novo, o que o tornava particularmente atractivo, por não possuir qualquer história de exclusão das mulheres. Ao contrário da pintura e da escultura, estava livre de códigos estéticos masculinos. Até aí as mulheres tinham sido marginalizadas na história da arte. O seu papel tinha sido o de modelo passivo e não o de criador activo, o de musa e não o de mestre. Às mulheres tinha sido negado o direito de representarem a sua experiência subjectiva e, alienadas de um mundo da arte que não reconhecia as suas vidas, empregaram suportes como a performance, a arte conceptual, o vídeo e o filme experimental, surgidos nas décadas de 1960 e 1970, de um modo original e único, tendo conquistado, nestas disciplinas, relativamente aos homens, igual

¹⁷⁶ HANLEY, JoAnn – The First Generation: Women and Video, 1970-75. In *The First Generation: Women and Video, 1970-75*. [Catálogo], p.10.

¹⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 10.

representatividade. Referindo-se ao vídeo, Hanley considera que «Foi talvez a primeira vez em que os homens e as mulheres artistas trabalharam num novo 'medium' em pé de igualdade».¹⁷⁸ As mulheres alcançaram o estatuto de autoras por meio da disseminação e interpretação do seu trabalho na crítica e história da arte, reforçando, assim, os seus testemunhos e práticas artísticas.

2 – Espelho produtor de um reflexo novo e positivo

Animadas pelo lema feminista «o que é pessoal é político»¹⁷⁹, as mulheres artistas levaram para o domínio das artes visuais uma autobiografia feminina e politizada, de modo consciente, premeditado e intencional, no contexto de um movimento colectivo de mulheres, organizado e sustentado pelas teorias feministas da Segunda Vaga. O vídeo – espelho confessor electrónico – era o suporte ideal para construir um reflexo novo e positivo e um conjunto alternativo de imagens libertadoras. Era o «medium» perfeito para o trabalho autobiográfico, para a tarefa de introspecção e experimentação. Permitia a auto-contemplação e a auto-reflexão, a observação atenta da linguagem do corpo e a entrada no mundo fechado do eu. O vídeo oferecia um modo de reflectir sobre as limitações do quotidiano das mulheres, ensinadas a compartimentar as suas vidas como esposas, mães, amantes, boas ou más raparigas. Por meio do vídeo autobiográfico, as artistas tornaram-se simultaneamente operador de câmara e protagonista, investigador e objecto de análise, entrevistador e entrevistado. Colocadas ao mesmo tempo atrás e à frente da câmara, as mulheres detinham agora o poder de validar as suas próprias vidas. Segundo Catherine Elwes:

Ao elevar a autobiografia até à esfera da arte, a mulher ganha estatuto autoral adicional e, através da disseminação e re-interpretação do [seu] trabalho em recensões críticas e análises históricas, a confirmação da sua história é reforçada. À medida que vai

¹⁷⁸ «It was, perhaps, the first time that men and women artists worked in a new medium on equal footing.» Idem, *ibidem*, p. 10.

¹⁷⁹ Para Pollock, este lema significa que «o chamado domínio do privado é já, de facto, um espaço público. Isto é, não está imune ao exercício de poder. Não é um local de refúgio pessoal, mas pode ser um local de violência e exploração que penetram os mais íntimos poros do corpo do sujeito feminino. E, ao fazer esta asserção de que as esferas pública e privada estão mutuamente contaminadas, o feminismo efectivamente desconstruiu a oposição, para criar o território do seu próprio projecto político e teórico.» POLLOCK, Griselda – A Política da Teoria: Gerações e Geografias na Teoria Feminista e na História das Histórias de Arte. In MACEDO, Ana Gabriela, org. – *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, p. 200. (Tradução de Ana Gabriela Macedo e Maria Amélia Carvalho).

ganhando uma posição no panteão dos engenheiros culturais, ela força a linguagem do Patriarcado a incluir o feminino em todas as suas formas.¹⁸⁰

3 – *Natureza doméstica e intimista*

Interessadas na realização de trabalho autobiográfico introspectivo, na privacidade do seu estúdio, as artistas reconheceram no vídeo características que o tornavam na ferramenta ideal para alcançar esse fim. De facto, ao trabalharem com o vídeo, cujo equipamento podia ser manobrado por um só operador, as artistas não careciam de uma equipa de filmagem e não sofriam as pressões de colaboradores, como acontecia no filme, nem se encontravam expostas à confrontação com uma audiência ao vivo e às imediatas reacções desta última à peça que lhes era apresentada, como sucedia na performance. Este suporte electrónico era ainda muito sensível à luz natural, não necessitando do sofisticado equipamento de iluminação e dispensando, consequentemente, a colaboração de técnicos de luminotecnia, fundamentais no cinema, pelo que também esta característica o tornava especialmente adequado ao trabalho a executar por uma única pessoa no ambiente interior do espaço doméstico.

Além disso, a facilidade e comodidade de manuseamento, operação e reprodução das cassetes de vídeo e do respectivo equipamento reprodutor, favorecia a mostra de obras de vídeo determinadas a uma audiência específica seleccionada pelos artistas, sendo tal reconhecido como uma vantagem na afinação da escolha do público-alvo, frequentemente pouco numeroso, selecto e especializado, e na construção de um sentimento de familiaridade e intimidade com a audiência, o que, por sua vez, beneficiava a identificação e compreensão dos assuntos apresentados e promovia a disponibilidade para a concordância com o ponto de vista do autor.

Outras minorias sociologicamente subordinadas, nomeadamente os negros, os latinos, os asiáticos e os índios nos EUA, bem como os gays e as lésbicas, encontraram na natureza doméstica, intimista e facilitadora da expressão de um ponto de vista pessoal do vídeo a ferramenta ideal a usar nas lutas sociais em curso e na documentação e discussão de questões relativas à sua condição racial, social e sexual.

¹⁸⁰ «By elevating autobiography into the realms of art, the woman gains additional authorial status and through the dissemination and re-interpretation of the work in reviews and histories, the verification of her story is reinforced. As she gains a position in the pantheon of cultural engineers, she bends the language of Patriarchy to include the feminine in all its guises». ELWES, Catherine – *Video Art: A Guided Tour*, p. 55.

4 – Características e qualidade da imagem

Para algumas artistas, a falta de resolução e o granulado da imagem vídeo, nas décadas de 1960 e 1970, eram entendidos como uma vantagem, uma forma segura de se apresentarem a uma audiência, não só menos arriscada do que a confrontação directa com o público, como também menos arriscada do que a exposição da sua própria imagem corporal de modo nítido, explícito e inequívoco. De facto, a imagem do corpo, no vídeo, aparecia num pequeno monitor, em tamanho reduzido, granulada, de cor cinzenta esbatida, e desaparecendo periodicamente em padrões abstractos. Tal como na imagem fotográfica, a mulher representada no vídeo era tentadoramente sugerida, mas encontrava-se ausente. Para as mulheres artistas, que pretendiam que o seu corpo não fosse facilmente reificado pelo olhar masculino patriarcal, esta característica do vídeo servia claramente tal propósito. Se, por um lado, provocava o desejo, por outro negava-o.¹⁸¹ O vídeo analógico da década de 1970 produzia imagens inconstantes, a preto e branco e de baixo grau de resolução, quando comparadas com as imagens de definição realista e ilusionista do cinema. As gradações de cinza eram elementos integrantes da videoarte do período, devido à dificuldade em conseguir negros profundos na base cinzenta dos ecrãs vazios, mesmo na maior ausência de luz. As imagens eram muito texturadas e extraordinariamente tácteis, ao contrário das superfícies brilhantes do 3D digital e dos ecrãs e projecções de alta-resolução dos nossos dias. Não obstante as qualidades pouco realistas oferecidas pelas imagens vídeo, desde os finais da década de 1960 e na década de 1970, o Reino Unido assistiu a um rápido desenvolvimento das tecnologias de vídeo, da câmara Sony Portapak de 1967 à Umatic em 1971 e à VHS em 1977 (a Sony Camcorder só entraria no mercado em 1983).¹⁸² A introdução no mercado ocidental, em 1975, das cassetes de formato Betamax pela Sony e, em 1977, das de formato VHS («Video Home System») pela JVC, associadas a um equipamento vídeo portátil de produção mais fiável e fácil de operar do que as primeiras câmaras Portapak de fita magnética em bobine, permitiu que as pessoas e grupos não ligados às emissoras de televisão tivessem a oportunidade de produzir e distribuir as cassetes vídeo VHS de pequeno formato mais facilmente do que na década anterior.

5 – Sincronização da voz com a imagem no próprio momento do registo

¹⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 54-59.

¹⁸² CUBITT, Sean – The Past is a Different Medium. In *REWIND + PLAY. An Anthology of British Video Art*, p. 5. [Folheto anexo ao registo vídeo].

As mulheres eram tradicionalmente representadas nos meios de comunicação social como o outro, através da voz-off de um narrador masculino ou por meio de falas escritas por homens. Este comentador masculino encontrava-se, portanto, omnipresente nos discursos sobre as mulheres. Tinha o poder de legitimar a autenticidade do testemunho do seu objecto de análise: a mulher.

Também aqui o advento do vídeo introduziu uma importante mudança, pois, enquanto, nas películas cinematográficas, o som era gravado separadamente e sincronizado com a imagem apenas na fase da pós-produção, o equipamento vídeo primitivo, constituído por um gravador de som, uma câmara de vídeo e um monitor a preto e branco, possuía a característica única de conseguir realizar essa sincronização no próprio momento do registo. As falas da mulher, historicamente associadas a uma imagem de diferença social e psíquica, podiam agora ocupar, através do vídeo, o lugar do comentador e da voz-off, obrigando a audiência a ver o mundo do ponto de vista do outro.

A voz das mulheres podia agora ser usada, no vídeo e através do vídeo, para falar com outras mulheres, mimetizando o que sempre havia acontecido em sociedade nos grupos de mulheres e na sua relação entre si, não para o que tradicional e depreciativamente se denominava mexericos, mas para a exploração e transmissão de experiências, vivências, reflexões e conhecimentos sobre as vidas das mulheres, tal como elas próprias as vivenciavam.

6 – Afinidades históricas e tecnológicas com a televisão

No período em que os artistas começaram a utilizar câmaras de vídeo, a televisão já se encontrava enraizada no sistema social, sendo um dos principais veículos de disseminação das imagens da mulher. No sistema patriarcal, a imagem da mulher encontrava-se limitada a um leque bem definido de estereótipos de carácter sexual negativo ou positivo, desejável ou indesejável. Este sistema de classificação assenta em dicotomias, como a de virgem e prostituta, em que a ideia da mulher sexualmente voraz se opõe à imagem da mulher doméstica e maternal em torno da qual a sociedade gravita e se reproduz. Partilhando afinidades históricas e tecnológicas com a televisão, o vídeo era o suporte ideal para desmontar as representações estereotipadas da mulher divulgadas por aquela. As videoartistas tiveram, assim, uma oportunidade única de tecer – com as próprias ferramentas do inimigo – críticas profundas a estes estereótipos da mulher desligados da

subjectividade feminina e veiculados pela televisão. Elas utilizaram a mesma tecnologia que as silenciava e desvirtuava pelo facto de serem mulheres e desafiaram as forças corporativas invisíveis que silenciavam as pessoas e homogeneizavam as audiências, de acordo com um leque estreito de estereótipos.

7 – Carácter factual e documental do vídeo

A falta de resolução da imagem de vídeo e as suas reduzidas possibilidades de edição e manipulação, contribuíram para que se associassem ao vídeo as ideias de não artificialidade e de autenticidade, já que os registos assim efectuados se afiguravam mais reais e menos simulados ou manipulados do que as imagens vulgarmente elaboradas pelas produtoras de televisão e cinema. O vídeo era, por isso, nas décadas de 1960 e 1970, considerado, por muitos dos artistas que não aderiram à corrente estruturalista, um «medium» que permitia representar a verdade objectiva dos factos. Este aparente carácter factual do vídeo atraiu as artistas que o utilizaram como uma mais valia para reforçar a expressão da nova consciência política, psíquica e artística das mulheres, nomeadamente na execução de obras de natureza documental.

Além disso, o crescimento de um público interessado no vídeo, bem como um ambiente cultural acolhedor de teorias sociais e políticas de libertação, criaram, por sua vez, também eles, um contexto propício à utilização do vídeo como ferramenta política, reforçando ainda mais a importância atribuída pelas mulheres artistas à já reconhecida capacidade dele para a representação factual e para a consequente utilização no âmbito documental.

Um exemplo ajudará a compreender e a enquadrar a importância prática desta característica do vídeo para os activistas e artistas desta época. Nos anos 1960, o realismo televisivo que habitualmente persuadia as audiências a favor dos interesses nacionais, por exemplo sobre a guerra do Vietname – a primeira guerra a ser documentada pela TV – funcionou imprevisivelmente contra o sistema.¹⁸³ Os cidadãos americanos ficaram chocados com os horrores do conflito militar e recusaram sacrificar mais os seus compatriotas. Em simultâneo, foram disseminados pelo movimento antiguerra perspectivas alternativas em relação ao conflito, por meio de brochuras, canções, objectos artísticos, vídeo-cassetes de

¹⁸³ ELWES, Catherine, op. cit., p. 38.

propaganda e manifestações de protesto. Para contrapor pontos de vista diferentes daqueles disseminados pelos meios de comunicação, os artistas recorreram à credulidade dos espectadores no carácter factual do vídeo, enquanto suporte autêntico do real, para apresentar as suas experiências e pontos de vista alternativos acerca dos factos.¹⁸⁴

8 – Natureza confrontadora

As mulheres estavam impacientes por falar e tornar-se visíveis e a natureza confrontadora do vídeo, a capacidade de recriar o encontro face a face entre o artista e o espectador, de se dirigir directamente às audiências, adaptava-se a estas necessidades. O vídeo possibilitava agora que as artistas falassem para grandes e diversificadas audiências de mulheres. Era apropriado para responder à urgência sentida de registo da sua fala, do seu discurso anteriormente silenciado, e à necessidade de alargar as audiências das suas campanhas políticas. O vídeo e a performance eram os suportes mais adequados aos interesses feministas. As artistas do vídeo e da performance valorizaram a natureza confrontadora do vídeo e estenderam ao campo da arte as práticas que desenvolviam nos grupos de mulheres – transmissão de experiências pessoais, discussões face a face e consciencialização política e social. Neste período, o vídeo era muito utilizado por grupos de propaganda política. Muitos dos primeiros trabalhos em vídeo foram realizados no contexto de campanhas abordando temas como o desemprego, a saúde, o aborto, o alojamento, os direitos das mulheres e dos homossexuais e as práticas discriminatórias de todos os tipos. O vídeo – ao contrário do formato super 8, que permitia o registo de apenas 3 minutos, e do de 16 mm, que era muito caro – permitia o registo de longos testemunhos: 20 minutos, o sistema portátil, e 1h, o sistema fixo de estúdio, adaptando-se às necessidades das mulheres de registar a fala.

9 – Devolução pronta ao artista da imagem vídeo registada

Ligando a câmara a um monitor, era possível, pela primeira vez, o visionamento imediato do registo efectuado em tempo real, algo que o filme não podia oferecer, pois levava semanas a ser revelado. A devolução pronta ao artista da imagem vídeo registada possibilitava uma consciência crítica quase instantânea do registo efectuado e convinha ao novo trabalho auto-reflexivo das mulheres. As artistas podiam trabalhar com conteúdos que

¹⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 38.

tinham acabado de registrar no tempo presente, ao contrário dos artistas do filme que trabalhavam com o que tinham registrado no passado, em consequência do longo período de tempo que mediava entre a filmagem e o visionamento dos registos. Ao contrário do filme, o vídeo, tal como a performance, permitia às artistas trabalhar no tempo presente. As artistas podiam repetir, vezes sem conta, a sequência «idealizar – materializar – visualizar», até se encontrarem satisfeitas com o resultado obtido. A possibilidade de trabalhar com a câmara ligada a um monitor, seleccionando directamente as imagens, enquadrando os elementos escolhidos e controlando e afinando o que será e o que não será gravado, confere ao vídeo uma natureza e uma mais-valia plásticas extremamente atraentes que o destacam de outros suportes artísticos. Ao contrário da performance e do filme – cujas sequências não podem ser alteradas e refeitas imediatamente após a sua criação – o vídeo podia ser prontamente corrigido, após visualização e avaliação do registo acabado de efectuar, gravando de novo sobre a fita que se queria apagar.

10 – Natureza híbrida

No período em que emergiu a videoarte, muitas mulheres artistas que se encontravam a trabalhar em diferentes campos artísticos como a performance, a pintura, a escultura, o cinema e a dança, sentiram-se atraídas pela natureza híbrida do vídeo, a sua capacidade de combinar diferentes «media», pois assim podiam associar as suas experiências artísticas anteriores através deste novo suporte. O vídeo reflectia as preocupações artísticas revolucionárias desta época, em que os artistas pretendiam a dissolução das fronteiras entre as disciplinas tradicionais como o desenho, a pintura e a escultura, até então definidas pelo modernismo. Estas categorias tinham fronteiras e cânones próprios e constituíam sistemas fechados e isolados dos fenómenos sociais.

Para os expoentes do modernismo, como o crítico de arte Clement Greenberg, a essência de cada «medium» era inerente às suas propriedades materiais particulares. Assim, Greenberg afirma:

As artes encontram-se agora seguras, cada uma dentro das suas fronteiras «legítimas», e o comércio livre foi substituído pela autocracia. A pureza em arte consiste na aceitação das limitações do «medium» daquela arte específica. (...) É por virtude do seu «medium» que cada arte é única e estritamente ela. (...) A história da pintura de vanguarda é a de uma entrega progressiva à resistência do seu «medium»; essa resistência consiste

principalmente na rejeição da parte do plano bidimensional da imagem de esforços para «abrir através deste» um espaço realista perspéctico.¹⁸⁵

Assim, por exemplo, o significado essencial da pintura modernista residia na sua «bidimensionalidade» na tela monocromática. Rosalind Krauss, no seu livro *A Voyage on the North Sea*,¹⁸⁶ refere-se ao vídeo como «post-medium», ou seja, um «medium» que superou o paradigma modernista e as suas aporias que reduziam um «medium» às suas propriedades físicas, à sua especificidade e dividia as práticas artísticas em categorias. Cada «medium» encontra-se integrado em complexas estruturas tecnológicas, científicas e artísticas interdependentes. Neste período, o objecto de arte único era entendido como uma mercadoria de consumo da economia capitalista. A pintura, a escultura e o desenho, possuíam uma natureza e estatuto artísticos que legitimavam e tornavam fácil o seu comércio enquanto mercadorias.

11 – Efemeridade

A adopção do vídeo pelos artistas constituía um acto de rebeldia, rejeição e denúncia das tradições elitistas e decorativas da pintura e escultura, um novo suporte por meio do qual era possível realizar pesquisas conceptuais não centradas no objecto, mas sim no processo, e que eram, simultaneamente, uma contestação ao mercado de arte capitalista. O vídeo, nos EUA, Canadá e Europa em geral, surgiu no mesmo período que a arte conceptual e sofreu a sua influência. Na prática artística, os trabalhos conceptuais tomavam a forma de proposições escritas ou desenhadas e o monitor de vídeo era um mero canal para comunicar as suas intenções e ideias. Em geral, os artistas não preparavam um guião ou trabalhavam com uma equipa, como no filme. Cada artista era responsável por todos os aspectos da gravação e frequentemente era o único actor no ecrã.¹⁸⁷ O vídeo, pelas suas características tecnológicas, ia ao encontro destes paradigmas. Constituía um suporte efémero, existia apenas como sinal electrónico quando era animado por uma corrente eléctrica. Os artistas

¹⁸⁵ «The arts lie safe now, each within its 'legitimate' boundaries, and free trade has been replaced by autharchy. Purity in art consists in the acceptance, of the limitations of the medium of the specific art. (...) It is by virtue of its medium that each art is unique and strictly itself. (...) The history of avant-garde painting is that of a progressive surrender to the resistance of its medium; which resistance consists chiefly in the flat picture plane's denial of efforts to «hole through» it for realistic perspectival space». GREENBERG, Clement – *Towards a Newer Laocoon*. [New York, 1940]. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul, eds. – *Art in Theory 1900 - 2000: An anthology of Changing Ideas*. p. 566.

¹⁸⁶ KRAUSS, Rosalind E. – «*A Voyage on the North Sea*». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, p. 32.

¹⁸⁷ GALE, Peggy – *A History in Four Moments*. In *Mirror Machine. Video and Identity*, p. 56.

assumiam que as cassetes vídeo tinham um tempo de vida inferior a uma década e, como refere Peggy Gale, «o vídeo era efémero e expressivo como a fala, o seu registo temporário no monitor ou cassete, uma simples mão-cheia de memórias».¹⁸⁸ O vídeo adequava-se ao paradigma pós-modernista do objecto artístico desmaterializado e à recusa de disciplinas artísticas de fronteiras fixas retiradas de contextos sociais. O vídeo era o «medium» que melhor representava a recusa e denúncia dos mecanismos do mercado, entendidos como sistemas empobrecedores das práticas artísticas e, além do mais, contrariava o mercantilismo inerente ao estúdio de cinema comercial e o seu controlo económico da distribuição nos cinemas. Era relativamente barato e fácil de produzir e, ao contrário do filme, não necessitava de um laboratório para produzir a imagem e o som. Dada a sua fácil reprodutibilidade, não era pensado como um objecto artístico que pudesse ser comercializado.

12 – Baixos custos de produção e facilidade de reprodução e disseminação

O vídeo apresentava custos de produção mais baixos em relação ao filme e à televisão e podia ser mais facilmente copiado e disseminado. Todavia, nos finais dos anos 1970, ainda era bastante caro e as artistas dependiam frequentemente de escolas e centros de produção de vídeo, para requisitarem ou alugarem o equipamento a preços favoráveis. É de destacar que a Sony Portapak era fácil de operar, mas não de transportar. Mesmo os artistas relativamente robustos precisavam de assistentes para transportar o equipamento e, como resultado, muitos pioneiros do vídeo ou tinham colaboradores ou trabalhavam com tripé em posições fixas, no ambiente controlado do estúdio.¹⁸⁹ A sua facilidade de reprodução e disseminação tornava-o ideal para as campanhas feministas. O vídeo era ainda mais fácil de expor que o sistema Super 8, já que não exigia sistemas de «loop» para ser visualizado, nem a fita electromagnética do vídeo se partia frequentemente durante as projecções, como acontecia com o filme.

13 – Recriar acontecimentos temporais, baseados na mudança e em múltiplos pontos de vista, sendo, por isso, ideal para o registo de performances

¹⁸⁸ «(...) video was as ephemeral and emphatic as speech, its temporary capturing on monitor or tape, a mere wisp of memory». Idem, *ibidem*, p. 55.

¹⁸⁹ ELWES, Catherine, op. cit., p. 41.

Nos anos 1960, o vídeo trouxe às mulheres artistas performers a possibilidade de registarem as suas actuações de modo a atingirem uma audiência mais alargada e de divulgarem o seu trabalho num mundo da arte ainda muito adverso à sua participação. A performance deu às mulheres artistas a possibilidade de se dirigirem ao público de um modo directo e de serem simultaneamente autoras, tema, realizadoras e designers. Deu-lhes ainda a possibilidade de expressarem as suas análises, sentimentos e fantasias, sendo ao mesmo tempo o signifiante e o significado. As mulheres artistas podiam agora confrontar directamente a audiência e devolver-lhe o olhar. Os artistas da performance valorizavam a capacidade que o vídeo tem de recriar o encontro face a face entre o artista e o espectador que, por sua vez, consente em ser enganado por uma ilusão óptica electrónica. Além disso, ao contrário da fotografia documental, que registava uma série de momentos, mas se mostrava inadequada para a tarefa de recriar um acontecimento temporal, baseado na mudança e em múltiplos pontos de vista, o vídeo era o suporte ideal para registar a performance. Apesar do verdadeiro desprezo a que os artistas da performance votavam o objecto artístico enquanto mercadoria, estes queriam ter o seu trabalho gravado para a posteridade, arranjar patrocinadores e estender o alcance da performance a audiências que não haviam assistido à performance ao vivo¹⁹⁰. Além disso, as artistas da performance nem sempre tinham oportunidade de realizar performances nas galerias e o vídeo permitia-lhes a divulgação dos seus trabalhos.

As artistas de performance tinham, deste modo, a possibilidade de apresentar à audiência, como suplemento da sua presença ao vivo, uma representação mediada. Esta era conseguida por meio de sistemas de vídeo em circuito fechado. O vídeo oferecia ainda aos artistas da performance a possibilidade de apresentar à audiência as imagens captadas e manipuladas em tempo real, como parte integrante do espectáculo. Algumas artistas, como, por exemplo, Doris Chase, exploraram as vantagens técnicas que o vídeo podia oferecer à dança, não apenas como instrumento de reprodução, mas como meio através do qual a performance podia ser transformada por via da edição do tempo, cor, som e introdução de padrões cinéticos, de modo a produzir novos efeitos.

Os trabalhos em vídeo alcançaram, na década de 1970, um estatuto elevado no mundo da arte, estatuto esse que, todavia, não se manteve por muito tempo. Tal terá

¹⁹⁰ Ver o termo «Performance ao Vivo» no *Glossário*.

porventura ficado a dever-se ao facto de um tão vasto número de mulheres ter encontrado, com este «medium», a sua voz e o seu lugar, e também ao facto das características tecnológicas do vídeo, inicialmente enaltecidas, tanto pelos artistas em geral, como pelas feministas em particular, por se ajustarem aos seus propósitos activistas, terem vindo gradativamente a ser desvalorizadas e desconsideradas por não se adequarem às regras do mercado artístico – características como a sua grande acessibilidade e a sua facilidade de replicação e disseminação, por exemplo – e, ainda, pela sua semelhança com a televisão, julgada, no meio das belas-artes, como um produto cultural para as massas e, por isso, menosprezada.¹⁹¹ Embora continue a existir, no novo milénio, uma tradição de videoarte no contexto artístico, frequentemente no formato de instalação vídeo ou de vídeo monocal em monitores, como material adicional de exposições temáticas, o vídeo é considerado como uma espécie de filho ilegítimo da arte da vanguarda dominante. Nos EUA, o vídeo, em geral, não permite aos artistas atingirem grande cotação ou estatuto no mercado da arte e existem poucas distribuidoras de videoarte («Video Data Bank», «Electronic Arts Intermix», «V-tape», «Artcom», são alguns exemplos), sendo os consumidores deste mercado quase exclusivamente instituições académicas.¹⁹² Consequentemente, as artistas que querem continuar a trabalhar neste «medium», e que não querem fazer carreira académica, têm de fazer grandes sacrifícios económicos.¹⁹³

O cunho modernista das primeiras peças de vídeo dos anos 1960

O aparecimento da tecnologia vídeo surge, nos EUA e nos países da Europa setentrional, num momento em que os artistas questionavam os protocolos modernistas através da contestação das fronteiras normativas entre as disciplinas artísticas, recorrendo à separação das práticas artísticas segundo quadros disciplinares (individualizando as disciplinas da pintura, da escultura e do desenho, entre outras), à renúncia da exploração da

¹⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 183.

¹⁹² JUHASZ, Alexandra, ed. – *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video*, p. 183.

¹⁹³ Idem, *ibidem*, p. 183. Susan Mogul é uma das pioneiras da videoarte que se deparou com dificuldades económicas ao longo da sua carreira, tendo encontrado alguma estabilidade financeira com a realização de trabalhos para a televisão pública, substituindo a sua audiência de espectadores de galeria e museu pelas audiências de massas que são, desde o início da sua carreira, o tema e, simultaneamente, os receptores ideais da sua arte, e que se encontram sempre presentes nos seus documentários do quotidiano. Assim, os seus vídeos classificados como arte têm um público limitado, enquanto que os classificados como televisão têm uma audiência muito maior, permitindo-lhe ter alguma estabilidade económica.

especificidade interna da cada «medium» e à rejeição da dissociação entre a arte e a realidade social exterior. A tecnologia vídeo da Sony Portapak constituiu uma espécie de rastilho no que respeita à insatisfação, já presente na arena artística, relativamente aos paradigmas modernistas greenberguianos.^{194 195} A este respeito Krauss afirma:

Pois mesmo que o vídeo possuísse um suporte técnico específico – o seu próprio mecanismo, por assim dizer – ocupava uma espécie de caos discursivo, uma heterogeneidade de actividades que não podiam ser teorizadas como coerentes ou concebidas como tendo algo como uma essência ou cerne uniforme. (...) proclamou o fim da especificidade do medium [modernista] (...) nós habitamos uma circunstância pós-medium.¹⁹⁶

Assim, o vídeo vai ao encontro da procura da interdisciplinaridade por parte dos artistas, podendo combinar diferentes «media» e trazer a realidade externa para o objecto artístico de modo a superar as categorias do intrínseco e do específico, em que se alicerçava a arte modernista, abraçando as do extrínseco e do híbrido, nas quais se fundamenta a arte pós-modernista. Entre os artistas e críticos modernistas, as questões de «raça» e de género eram esquecidas nos seus discursos sobre orientalismo, primitivismo, exotismo e erotismo. O grau de favoritismo masculino no movimento modernista é notório, existindo muito poucas heroínas reconhecidas (entre as reconhecidas encontram-se, por exemplo, Gertrud Stein, Virgínia Woolf, Tina Modotti, Frida Kahlo e Marina Tsvetayeva). Género e «raça» foram alvo de óbvias omissões na maioria da prática modernista. O feminismo e a teoria pós-colonial foram tentativas para lidar com estas omissões que operavam dentro das correntes dominantes das ideologias progressistas.

Igualmente, o vídeo surgiu num período em que a pintura e a escultura modernistas se caracterizaram pela exploração das especificidades dos «media», resultando em obras auto-reflexivas que adoptavam como finalidade a revelação do processo relativo ao acto de criação e das características únicas dos materiais. Os artistas do filme experimental e da videoarte, nos finais da década de 1960 e no início da de 1970, período de transição do modernismo para o pós-modernismo, procuravam, de igual modo, sublinhar o processo e o

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Vide secção I.1. A «natureza» feminista do vídeo nos anos 1960 e 1970.

¹⁹⁶ «For, even if video had a distinct technical support – its own apparatus, so to speak – it occupied a kind of discursive chaos, a heterogeneity of activities that could not be theorized as coherent or conceived of as having something like an essence or unifying core. (...) it proclaimed the end of medium-specificity (...) we inhabit a post-medium condition». KRAUSS, Rosalind – «A Voyage on the North Sea». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, p. 31-32.

acto de criação, como já se fazia, nomeadamente, desde os anos 1940, no contexto da pintura, com a pintura gestual («action painting») expressionista. Esse processo de criação era, no entanto, mais difícil de explorar na videoarte do que no filme experimental. De facto, este último caracterizava-se por uma série de elementos e etapas distintas, designadamente, um elenco de actores, a luminotecnia, uma equipa de filmagem, a revelação da película, a montagem e projecção das imagens e a própria película que podia ser fisicamente manipulada (riscada, perfurada, queimada ou pintada, por exemplo), elementos que, no seu conjunto, lhe conferiam uma natureza mais prontamente plástica e que se prestava a ser mais facilmente trabalhada. O vídeo, por seu lado, resultava de um processo de criação de uma grande simplicidade, pois não necessitava de um grupo de actores nem de equipa de filmagem, sendo a fita gravada e visualizada de imediato num monitor, sem carecer de revelação. Consequentemente, os videoartistas tendiam a trabalhar mais a narrativa, ao contrário dos cineastas experimentais, pintores e escultores que procuravam a abstracção. No entanto, à medida que os artistas foram aprofundando os seus conhecimentos sobre a tecnologia, conceberam formas de interferir com os processos mecânicos e electrónicos que criam a imagem vídeo. Destacam-se, nesta exploração do potencial tecnológico expressivo do suporte, livre dos imperativos realistas dos meios de comunicação social, em particular da televisão, as artistas Mary Lucier, Joan Jonas, e Steina Vasulka.¹⁹⁷

A peça vídeo *Vertical Roll* (EUA, 1972, Fig. 1), de Joan Jonas é um dos trabalhos do primeiro período da videoarte, ainda bastante influenciado pelas preocupações modernistas, que explora o funcionamento deficiente da tecnologia vídeo. No mencionado vídeo, *Vertical Roll*, Joan Jonas começou por registar fragmentos do seu corpo: os pés; a mão que bate de modo repetido numa mesa; a cabeça com um toucado de penas, e; o tronco vestido com trajes de dançarina de ventre. De seguida, reproduziu todos estes registos num monitor, no qual desalinhou propositadamente a imagem, por meio da manipulação do seu botão de estabilização vertical, de modo a que uma banda preta passasse ritmicamente ao longo da imagem, fragmentando-a. Por fim, colocando a câmara de vídeo defronte do monitor, filmou directamente os registos que nele, deste modo, iam sendo reproduzidos, introduzindo, ao mesmo tempo, outros elementos neste novo registo. Assim, de tempos a tempos, entre as imagens corporais que saltam desalinhas no ecrã, a sua mão surge, furtivamente,

¹⁹⁷ ELWES, Catherine – *Video Art: A Guided Tour*.

parecendo golpear a banda preta, empurrá-la para o fundo do ecrã e destruir o próprio monitor. Este efeito violento é hiperbolizado pelo registo sonoro apostado à imagem, de uma colher a bater numa superfície. No final do vídeo, Jonas faz surgir o seu rosto lentamente à frente do monitor, confrontando o espectador e encarnando o papel de magnífica «feiticeira electrónica»¹⁹⁸, exercendo absoluto domínio sobre a imaterialidade do sinal electrónico efémero da tecnologia vídeo.

Em 1978, é publicado o ensaio «Video: The Aesthetics of Narcissism» de Rosalind Krauss¹⁹⁹. Neste ensaio, a autora defende que o vídeo não pode ser definido apenas através da caracterização dos seus mecanismos tecnológicos, carecendo também de um modelo psicológico de representação. A natureza específica do vídeo não é material, ao contrário do que acontece com os outros «media» das artes visuais cuja natureza específica é física – como na pintura, em que uma superfície recebe pigmentos, na escultura, que trabalha volumes matéricos tridimensionais, ou no filme, que nasce da luz projectada através da película em movimento – mas é antes uma natureza de carácter psicológico, a qual se define pelo narcisismo. Krauss acusou os videoartistas de se isolarem num mundo narcísico e hermeticamente fechado, criado pela câmara de filmar e pelo monitor.²⁰⁰ Até finais dos anos 1970, os videoartistas utilizaram sobretudo o corpo como instrumento principal de trabalho nas suas obras. Entre os vários vídeos que Krauss refere para corroborar a sua ideia do vídeo como «medium» narcísico, encontra-se o vídeo *Now* (EUA, 1973, Fig. 2), de Lynda Benglis (EUA, 1941). Neste vídeo, a artista investiga a natureza específica do «medium», nomeadamente o factor temporal e o seu papel essencial na construção da imagem em movimento, explorando em simultâneo uma dimensão auto-erótica. Ao longo do vídeo, Benglis pergunta «Agora?» e «Queres dirigir-me?», e repete ordens como «Eu disse liga a câmara» e «começa a filmar».²⁰¹ No centro da imagem que nos é apresentada, encontra-se um registo vídeo, previamente gravado, da cabeça da artista de perfil, exibida num monitor, com a qual Benglis comunica por meio de esgares e sons, e que acaba por beijar. A voz da artista, ora controladora ora concordante, evoca as relações de poder e de submissão que se

¹⁹⁸ «electronic sorceress». Idem, *ibidem*, p. 31.

¹⁹⁹ KRAUSS, Rosalind – Video: The Aesthetics of Narcissism. In BATTCKOCK, Gregory, ed. – *New Artists Video*, p. 43-64.

²⁰⁰ ELWES, Catherine, op. cit., p. 189.

²⁰¹ «Now?», «Do you wish to direct me?», «I said start the camera» e «Start recording». BENGLIS, Lynda – *Now*. EUA, 1973. Vídeo (12:00): col., son. in *I Say I Am: Women's Performance Video from the 1970's*. [Registo vídeo].

registam entre o realizador, os técnicos e outros elementos envolvidos na criação do trabalho. E, se, por um lado, Benglis parece dirigir-se e apelar ao espectador, por outro, a sua relação auto-erótica profunda e intrinsecamente narcísica, exclui-o, rejeita-o e afasta-o, provocando nele sentimentos de desconforto. Krauss afirma:

(...) a natureza da performance vídeo é especificada como uma actividade que coloca o texto «em suspensão», e o substitui pela reflexão especular. O resultado desta substituição é a apresentação de um eu entendido como não tendo passado, nem ligação com quaisquer objectos exteriores a si. Pois o duplo que surge no monitor não pode ser considerado um verdadeiro objecto externo. Ele é, mais propriamente, o deslocamento do eu que produz o efeito (...) de transformar a subjectividade do performer em outro, espelho, objecto.²⁰²

Assim, no vídeo, o corpo do performer é colocado entre duas máquinas – a câmara e o monitor –, que funcionam como o abrir e o fechar de um parênteses. O monitor reprojecta a imagem do performer com a mesma prontidão de um espelho. Tal provoca o auto-enclausuramento do artista, sitiado pelo seu corpo e pela sua mente. O texto da performance, tal como o Eu do performer, são colocados «em suspensão» e substituídos pela sua reflexão do espelho. O «medium» da videoarte é, por assim dizer, a própria condição psicológica de um Eu fragmentado, deslocado e duplicado pelo reflexo no espelho resultante da reprodução imediata. A subjectividade do performer é transformada, no espelho, numa imagem objecto, sem passado e sem qualquer ligação a outros objectos que sejam exteriores a si. Krauss distingue ainda entre o conceito de «reflexividade», próprio do modernismo, e a ideia de «reflexão», própria do vídeo.

A reflexividade é entendida como criadora de uma assimetria radical a partir do interior da obra – como acontece, por exemplo, entre uma pintura e o objecto que esta representa – que não gera a fusão entre as suas duas identidades, complementando-se estas e sendo a sua diferença sublinhada. A reflexão consiste numa vontade de fusão do Eu com a sua simetria externa, com o seu reflexo no espelho do monitor, traduzindo-se esta união no elidir das fronteiras entre sujeito e objecto.

²⁰² «(...) the nature of video performance is specified as an activity of bracketing out the text and substituting for it the mirror reflection. The result of this substitution is the presentation of a self understood to have no past, and as well, no connection with any objects that are external to it. For the double that appears on the monitor cannot be called a true external object. Rather it is a displacement of the self that has the effect (...) of transforming the performer's subjectivity into another, mirror, object». KRAUSS, Rosalind, op. cit., p. 52.

O resultado desta fusão é, tanto para o criador como para o espectador da maioria da videoarte, como que uma experiência de queda no espaço suspenso do narcisismo. No modernismo, pelo contrário, o artista, de modo a encontrar a sua subjectividade, deve reconhecer a independência histórica e artística de um objecto externo, o «medium». Não obstante, a autora refere existirem vídeos que conseguem contrariar este fenómeno narcisista, como, por exemplo, o vídeo *Vertical Roll*, referido anteriormente, de Joan Jonas, um trabalho que representa um ataque aos mecanismos, do vídeo de modo a escapar ao seu domínio psicológico.²⁰³

Wooster critica Krauss por esta utilizar o termo narcisismo pejorativamente, ao advogar que a tecnologia vídeo possibilitou pela primeira vez às mulheres artistas situarem-se dentro da imagem criada e serem as produtoras das suas próprias representações.²⁰⁴ Ao longo da história da arte, os homens utilizaram invariavelmente os corpos das mulheres como superfícies para inscrever a sua arte, mas, sempre que as mulheres decidiram utilizar o seu próprio corpo para esse mesmo fim, foram imediatamente acusadas de narcisismo, um narcisismo apontado como fazendo parte da natureza das mulheres. Quando Vito Acconci mostrava a imagem pouco romântica das suas costas recobertas de borbulhas, ninguém o acusava de narcisismo, já que o romantismo é prerrogativa das mulheres enquanto objectos sexuais. Existe, de facto, um elemento narcísico em toda a arte do corpo, muito embora este varie em grau. Assim, por exemplo, nos finais da década de 1960, diversos homens artistas surgiram nos seus vídeos realizando actos masturbatórios (Vito Acconci), exibindo as coxas (Bruce Nauman), ou banhando-se ao sol (Dennis Oppenheim), deste modo apelando às tendências voyeuristas das audiências. Se, por um lado, esta estratégia não interessou a muitas mulheres acabadas de entrar no mundo da arte e que não quiseram, por isso, utilizar e exhibir os seus próprios corpos, de modo a resguardarem-se, por outro, artistas houve que aceitaram o desafio de tentar representar os seus corpos e, simultaneamente, fugir à sua reificação.

O trabalho das videoartistas estava profundamente dependente da sua capacidade de conseguir materializar uma obra através do olhar da câmara e, simultaneamente, fazer chegar as suas produções junto do público. As artistas não queriam voltar ao anonimato e,

²⁰³ Idem, *ibidem*, p. 52.

²⁰⁴ WOOSTER, Ann-Sargent – The Way We Were. In *The First Generation: Women and Video, 1970-75*, p. 33. [Catálogo da exposição].

estando conscientes das armadilhas da representação, procuraram novas formas de dar visibilidade ao corpo da mulher sem anular a sua subjectividade. No entanto, algumas artistas continuavam a olhar para o seu próprio corpo como uma fonte de poder, tal como a artista britânica Jayne Parker, para quem a possibilidade de poder ser vista e desejada, enquanto se mantinha intocável, era uma forma de poder. Todavia, esta atitude era rara entre as artistas, nos anos 1970 e 1980, tendo-se tornado mais comum na década de 1990, quando as artistas rejeitaram a autocensura feminista às representações do corpo da mulher. Apesar de tudo, o esforço feito no sentido de procurar não realçar a figuração do corpo não era tão urgente no vídeo como no filme, pois o vídeo analógico da década de 1970 produzia imagens inconstantes, a preto e branco, e de baixo grau de resolução, muito diferentes das imagens de definição realista e ilusionista do cinema.²⁰⁵

A tecnologia vídeo em Portugal

A tecnologia vídeo portátil, Sony Portapak, chegou a Portugal nos finais da década de 1970, com cerca de uma década e meia de atraso em relação aos EUA, Japão e restante Europa, e, ao contrário do que sucedeu naqueles países, foi utilizada quase exclusivamente por homens artistas. O uso mais frequente do vídeo pelos artistas portugueses iniciou-se apenas nos finais da década de 1990, pelo que a maioria da videoarte portuguesa é relativamente recente.

Em Portugal, a partir de 1997, uma geração emergente de artistas começa a utilizar o vídeo de modo bastante intenso o que resultou num crescimento exponencial da videoarte no nosso país.²⁰⁶ Este fenómeno ficou a dever-se ao facto de, em Portugal, a superação do paradigma modernista no contexto artístico ter acontecido somente na década de 1990, três décadas mais tarde do que nos EUA e nos países da Europa setentrional.²⁰⁷ Os artistas que na década de 1970 desejavam utilizar o vídeo, não o puderam fazer, pois a tecnologia não se encontrava acessível no país, sendo, no estrangeiro, o seu custo demasiado elevado para as possibilidades económicas dos mesmos. Não obstante, a partir dos finais dos anos 1960 e ao longo da década de 1970, mulheres artistas como Ana Hatherly e Helena Almeida, vão

²⁰⁵ ELWES, Catherine, op. cit., p. 54-59. Já mencionámos esta mesma característica do vídeo no ponto 4. do capítulo I.1. A «natureza» feminista do vídeo nos anos 1960 e 1970.

²⁰⁶ Lição sobre videoarte proferida por Miguel Wandschneider na Universidade de Évora (UE), em Abril de 2005.

²⁰⁷ A este respeito ver secção I.1.4. *Mudanças no campo cultural: a génese da videoarte.*

realizar filmes nos formatos de 8 mm, Super 8 e, mais raramente, 16 mm.²⁰⁸ Em 1976, é disponibilizado pela Galeria Nacional de Arte Moderna, pertencente à Secretaria de Estado da Cultura e dirigida pelo artista João Vieira, equipamento vídeo para utilização pela comunidade artística portuguesa.²⁰⁹ No que respeita à representação do corpo na videoarte de artistas portuguesas, desde os finais dos anos 1970 que artistas como Júlia Ventura e Ângela Ferreira realizam instalações vídeo recorrendo, por vezes, a registos corporais performativos. Também Cristina Mateus, desde meados da década de 1990, vem utilizando frequentemente o vídeo nas suas instalações. Mais recentemente, artistas como Martinha Maia, Maria Lusitano, Catarina Campino e Carlota Lagido, esta última vinda da área da dança, recorrem ao vídeo como instrumento de registo das suas performances corporais.²¹⁰

Dada a difícil acessibilidade da tecnologia vídeo em Portugal na década de 1970, a artista Helena Almeida (Portugal, 1934) recorreu, essencialmente a partir de meados desta década, na intimidade do seu estúdio, ao formato Super 8 para registar os seus trabalhos híbridos que combinam, de modo experimental, múltiplos suportes como a fotografia, a pintura, o desenho e o filme. Embora o vídeo seja o suporte por excelência da nossa análise, seleccionámos, não obstante, o trabalho de Almeida, na medida em que este apresenta modos operativos e elementos estéticos e conceptuais presentes nas obras de conteúdo transgressor, inspiradas nas filosofias do movimento de libertação das mulheres, que nos anos 1970 estavam a ser realizadas por artistas norte-americanas e europeias (como por exemplo Ulrike Rosenbach, Valie Export e Carolee Schneemann). Na década de 1970, artistas portuguesas, como Paula Rego e Lourdes de Castro, recorreram a um discurso que questionava a posição das mulheres na sociedade, tendo, no entanto, sido poucas as artistas portuguesas que exploraram este tipo de tópicos.

A teorização da videoarte de mulheres

A teorização da videoarte de mulheres, no decurso da sua curta vida de pouco mais de quatro décadas, tem sido realizada em artigos, livros e catálogos, nomeadamente no foro da história de arte e da literatura, e dos estudos feministas, encontrando-se contudo, na

²⁰⁸ Lição sobre videoarte proferida por Miguel Wandschneider na UE, em Abril de 2005.

²⁰⁹ *Idem*.

²¹⁰ GUARDA, Dinis; FIGUEIREDO, Nuno, orgs. – *Videoarte e Filme de Arte e Ensaio em Portugal*.

maioria dos casos, dispersa entre textos dedicados a outros temas ou períodos específicos. Desde a génese do vídeo, nos anos 1960, que obras e catálogos dedicados ao estudo e divulgação da videoarte incluem ensaios que analisam videoarte realizada por mulheres. São exemplo disso o catálogo *Issue: Social Strategies by Women Artists* (1980), de obras seleccionadas por Lucy Lippard e publicado pelo Institute of Contemporary Art, em Londres; o catálogo *Resolution: A Critique of Video Art* (1986), editado por Patti Podesta e publicado pela instituição Los Angeles Contemporary Exhibitions, na Califórnia; o volume *Illuminating Video: An Essential Guide* (1990), editado por Sally Jo Fifer e Doug Hal; o catálogo *The First Generation: Women and Video, 1970-75* (1993), publicado pela Independent Curators Incorporated e que inclui ensaios das curadoras JoAnn Hanley e Ann-Sargent Wooster; o volume *Video Art: A Guided Tour* (2006), de Catherine Elwes, e; o volume *A History of Video Art: The Development of Form and Function* (2007), de Chris Meigh-Andrews. Importa sublinhar que, apesar disso, a história e a crítica de arte omitem frequentemente a contribuição fundamental das mulheres artistas nos primeiros anos da videoarte para o desenvolvimento deste meio artístico, pelo que vários dos excelentes trabalhos realizados por mulheres nesse período permanecem, lamentavelmente, ignorados, destruídos ou perdidos.²¹¹

Nas décadas de 1960 e 1970, as inovações temáticas introduzidas pelas mulheres artistas, nomeadamente «a linguagem e a narrativa pessoal, a discussão do eu, da sexualidade, da experiência das mulheres no mundo, e da presença do quotidiano»²¹², tornaram-se parte das práticas artísticas correntes. Os registos vídeo de mulheres artistas, realizados neste período, constituem um «ponto de apoio [na transição] entre modernismo e pós-modernismo»²¹³ não tendo sido, infelizmente, arquivados de modo adequado, encontrando-se muitas vezes os respectivos suportes físicos degradados, o que torna difícil a sua consulta. A génese da videoarte, em meados dos anos 1960, coincidiu com o questionamento das metanarrativas totalizadoras e da rejeição do artista enquanto génio, e no abraçar de discursos artísticos situados e particulares quanto aos seus contextos

²¹¹ GREEN, Vanalyne – Vertical Hold: A History of Women's Video Art In *Feedback: The Video Data Bank Catalog of Video Art and Artist Interviews*. [Catálogo], p. 23.

²¹² «(...) language and personal narrative, discussion of the self, sexuality, women's experience in the world, and the presence of everyday life». WOOSTER, Ann-Sargent – The Way We Were. In *The First Generation: Women and Video, 1970-75*. [Catálogo], p. 21.

²¹³ «(...) fulcrum between modernism and post-modernism» Idem, *ibidem*, p. 21.

históricos, sociais e políticos, fortemente inspirados nas teorias do pós-modernismo que viria a florescer na década de 1980.

Apesar das mulheres terem tido um papel central no advento do pós-modernismo, «uma versão hagiográfica da história do vídeo, [é] propagada por antologias de crítica de vídeo, como as de Gregory Battcock e de John Hanhardt, convertendo em mito indivíduos como Nam June Paik, Bill Viola, e Chris Burden (...)»²¹⁴. Estes modelos históricos entram em profunda contradição com as próprias premissas fundacionais da videoarte como «medium» alternativo e experimental, porquanto, na realidade, «os verdadeiros ‘pioneiros’ da videoarte não foram os ‘inovadores’ masculinos cujos vídeos eram basicamente extensões das preocupações do mundo da arte pós-minimalista, mas as videoartistas feministas que deixaram cair preocupações formalistas em favor de explorações mais pessoais e políticas»²¹⁵. Muito embora as críticas feministas da videoarte, como Martha Gever, Marita Sturken, Christine Tamblyn, e Liz Kotz, tenham reinscrito a «herstory» (termo inglês instituído pelo feminismo para denominar a teorização e a documentação da experiência, da vida e da linguagem das mulheres²¹⁶) do vídeo na história da videoarte, como refere Jennie Klein:

(...) uma abordagem exaustiva da história do vídeo feminista ainda se encontra por escrever (...). Os debates sobre vídeo feminista têm-se encontrado limitados a pequenos artigos, enquanto que as exposições de arte vídeo feminista tem sido amplamente baseadas em trabalho dos anos 80 e 90.²¹⁷

Nesta mesma linha de pensamento, Catherine Elwes referia, em meados da década de 1980, um fenómeno que consideramos continuar a ser pertinente nos nossos dias: «As questões do espectadorismo feminino, sexualidade e (des)locação cultural são ainda

²¹⁴ «A hagiographic version of video history, promulgated by anthologies of video criticism such as that of Gregory Battcock and John Hanhardt, and mythologizing the likes of Nam June Paik, Bill Viola, and Chris Burden (...)» KLEIN, Jennie – *Bad Girls Video*, 1. [Em linha]. As antologias de vídeo a que se alude nesta citação intitulam-se *New Artists Video* (1978) e *Video Culture: A Critical Investigation* (1987), respectivamente.

²¹⁵ «(...) the real ‘pioneers’ of video art were not the male ‘innovators’ whose videos were basically extensions of post-minimal art world concerns, but the feminist video artists who dispensed with formalist concerns in favor of more personal and political explorations.» Idem, *ibidem*, p. 1.

²¹⁶ Ver o termo «herstory» no *Glossário*.

²¹⁷ «(...) a comprehensive treatment of feminist video history has yet to be written (...). Discussions of feminist video have been limited to short articles, while exhibitions of feminist video art have been based largely on work of the '1980s and '1990s». KLEIN, Jennie, op. cit., p. 1.

insuficientemente teorizadas relativamente à performance, e tem sido em geral assumido que o vídeo opera do mesmo modo que o filme»²¹⁸.

²¹⁸ «Issues of female spectatorship, sexuality and cultural (dis)placement are as yet poorly theorised in relation to performance and video has generally been assumed to operate in the same way as film». ELWES, Catherine – Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women. In *Women's Images of Men*. [Catálogo], p. 190.

1.2. Perspectivas teóricas relevantes para a construção do objecto de estudo: sociologia do corpo e sociologia do género

Para analisar a videoarte de mulheres artistas centrada no corpo e inspirada nos feminismos, recorreremos a uma abordagem multidisciplinar, valendo-nos, nomeadamente, de subdisciplinas da sociologia, como a sociologia do corpo, a sociologia do género, a sociologia da feminilidade, a sociologia da masculinidade, a sociologia do discurso e a sociologia visual, e ainda de perspectivas e leituras com origem nos movimentos sociais feministas, na história de arte e na filosofia. Face ao nosso tema de investigação, socorremo-nos sobretudo das ferramentas de análise disponibilizadas pelas sociologias do corpo, do género e visual, sobre as quais importa agora dizer algumas palavras.

1.2.1. Da sociologia do corpo

Surgida em meados da década de 1980, enquanto ramo especializado de investigação sociológica, a sociologia do corpo analisa o modo como o corpo humano é representado e como é influenciado pelas experiências sociais e pelos valores e normas dos grupos, instituições e culturas às quais pertence. Esta subdisciplina emergiu em obras como *The Body and Society* (1984), de Bryan Turner, *Five Bodies: The human shape of modern society* (1985), de John O'Neill, *The Woman in the Body* (1989), de Emily Martin, e *The Body and Social Theory* (1993), de Chris Shilling. O corpo é, na actualidade, considerado fundamental no debate sobre agência e estrutura social.²¹⁹ Mas nem sempre assim foi, pois, como refere Schilling, «Em vez de ser completamente negligenciado, o corpo tem sido, historicamente, uma espécie de presença ausente na sociologia.»²²⁰

²¹⁹ TURNER, Bryan – The Body. In RITZER, GEORGE – *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, p. 338.

²²⁰ «Instead of being neglected completely, the body has historically been something of an absent presence in sociology.» SCHILLING, Chris – *The Body and Social Theory*, p. 9.

O dualismo cartesiano mente versus corpo

O dualismo cartesiano característico da filosofia moderna ocidental tem vindo, desde os finais do século XVI, a enformar todas as concepções culturais sobre o corpo, opondo-o à mente, distinta, separada e independente dele, e constituída por uma outra substância. Este modo de pensar dualista remonta aos filósofos e teólogos da Antiguidade Clássica, como Pitágoras e Platão, e, mais tarde, a S. Agostinho de Hipona e a S. Tomás de Aquino, que diferenciavam o corpo da alma, valorizando esta e associando aquele aos desejos carnis mais básicos e arbitrários, que importava controlar e dominar para que a mente se pudesse purificar, elevando-se na busca da verdade e do conhecimento.

A sociologia desenvolveu-se em torno da tradição dicotómica cartesiana do corpo e da mente, centrando-se nesta última como entidade que define os seres humanos enquanto agentes sociais. A análise do corpo resvalou para segundo plano no estudo sociológico das estruturas, fenómenos e interacções sociais, não sendo explicitamente reconhecido que toda e qualquer acção social é sempre corporizada. Assim, a sociologia clássica tratou o corpo sobretudo de modo implícito, o que se reflecte até aos nossos dias na sociologia da corrente dominante.²²¹ No entanto, apesar de a sociologia clássica não ter lidado adequadamente com a corporização, tal não significa que este aspecto tenha sido absolutamente subtraído ao objecto de estudo da sociologia. De facto, encontramos exemplos disso mesmo em trabalhos de autores pioneiros da sociologia, como Karl Marx, que se interessou pela assimilação do corpo por parte da tecnologia capitalista, e Max Weber, que investigou a racionalização do corpo. Esta circunstância contribuiu, aliás, para que tenha sido possível a recuperação de alguns aspectos de obras da sociologia clássica para a investigação e construção de teses sobre o corpo, na actualidade. Um interesse pelos corpos e os sentidos das suas acções, as suas linguagens, expressões e gestos e a sua regulamentação e circunstâncias materiais, surge em análises sociológicas como a de Norbert Elias, em *Über den Prozess der Zivilisation* (1939). Elias debruçou-se particularmente sobre as interacções entre as pessoas e as sociedades, influenciando autores que vieram mais tarde a pesquisar os processos sociais do quotidiano.

²²¹ Idem, *ibidem*, p. 8.

O construcionismo social

Podem identificar-se duas correntes analíticas dominantes no âmbito da sociologia do corpo, correspondentes a diferentes e, muitas vezes, contraditórias tradições de pensamento, que procuram responder à questão de saber se o corpo é socialmente construído, ou, por outras palavras, se o corpo é, apenas, uma representação cultural ou, em alternativa, sobretudo o resultado da experiência vivida. A abordagem do construcionismo social defende que toda a realidade e, portanto, também o corpo, resulta de uma construção emergente da interacção social das pessoas e dos grupos. Esta perspectiva centra-se no que considera ser a importância fundamental do estudo da linguagem e do discurso, chegando a empenhar-se na negação de qualquer influência significativa para além do texto na construção do real. O corpo é ignorado ou considerado uma mera metáfora ou texto, sendo desvalorizada a influência dos seus aspectos materiais, funcionais, anatómicos e fenomenológicos, factores que, sendo representados no discurso, não podem, no entanto, ser a ele reduzidos.

Muito embora a experiência cultural incorporada ou incorporação, a materialidade e a dimensão corporizada do poder, sejam ignoradas ou desvalorizadas pelo construcionismo social, elas são recuperadas e destacadas pela segunda grande corrente da sociologia do corpo, a fenomenologia social, que inclui na sua análise a dimensão física do corpo, por oposição a uma abordagem meramente conceptual ou discursiva. Esta perspectiva encontra-se centrada no modo como o corpo é indispensável para a experiência do quotidiano e analisa as práticas e interacções culturais incorporadas dos agentes sociais no decurso das várias fases das suas vidas, desde o nascimento, passando pela maturação e reprodução, até à morte.²²²

A tradição construcionista analisa o corpo enquanto sistema simbólico e as instituições e práticas sociais que o regulam, de modo a que se produzam formas e comportamentos normais, isto é, socialmente aceitáveis. Consequentemente, também estuda o modo como são definidas as categorias sociais do que é considerado inapropriado e que deve, por isso, ser marginalizado. Dentro desta tradição, podemos localizar a obra da antropóloga Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of*

²²² TURNER, Bryan, op. cit, p. 324-8, 335-8.

Pollution and Taboo (1966), que, numa linha durkheimiana, investiga os sistemas sociais classificatórios, os binómios pureza/conformidade e poluição/transgressão, a ordem moral e as sanções. Erving Goffmann, em *Stigma* (1963), e Michel Foucault, em obras como *Surveiller et punir: Naissance de la Prison* (1975), analisam o corpo do indivíduo e de populações em torno dos sistemas institucionais disciplinadores e reguladores do corpo – tais como escolas, prisões e fábricas – sublinhando o seu carácter de constructo social, isto é, a sua dimensão enquanto local de representação e significação colectiva. Apesar do constrangimento operado por estruturas sociais com efeito disciplinador e regulador sobre os corpos, Foucault, na sua análise das «tecnologias sociais» – tecnologias utilizadas pelo actor social de modo a alterar o seu próprio funcionamento corporal, sendo a dieta exemplo de uma dessas tecnologias – reconhece a possibilidade de intervenção do agente social na construção do seu próprio corpo.²²³

O pensamento feminista

As pensadoras feministas há muito que se centram no corpo, na sua qualidade de espaço de controlo social. Já Mary Wollstonecraft, na obra *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), refere que as mulheres respeitáveis são escravas dos seus corpos, e também Sojourner Truth, no discurso *Ain't I a Woman* (1851), fala da construção do género e da racialização dos corpos. As relações entre os sexos assentavam num discurso filosófico e teológico dualista, que à dicotomia corpo *versus* mente fez corresponder a dicotomia natureza *versus* cultura, associando a mulher ao corpo e à natureza e o homem à mente e à cultura. Além disso, o corpo masculino era entendido como o padrão, como norma, e o corpo feminino como o desvio a essa norma.

A socióloga da medicina Patricia Vertinsky, em *The Eternally Wounded Woman* (1990), trata o modo como, na sociedade industrial do século XIX, este pensamento dualista foi continuado nos discursos reguladores e dominadores de médicos e cientistas, quando estes, fundamentando-se numa ideologia sexista e ignorando dados empíricos, consideraram de capital importância o sistema reprodutivo feminino, como ponto de partida para o estudo e a compreensão das mulheres e dos seus corpos, tratando de classificá-los

²²³ FOUCAULT, Michel – Michel Foucault, *Technologies of the Self*. [Em linha]. [In MARTIN, Luther, ed. – *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, p. 16-49.], p. 2.

como intelectualmente inferiores, emocionalmente instáveis e extraordinariamente frágeis.²²⁴

A sociologia e a antropologia do corpo da actualidade foram enormemente influenciadas pelos feminismos da Segunda Vaga, das décadas de 1960 a 1980 e adiante descrita, que se fundamentava, por sua vez, no construcionismo social e nas teorias de Simone de Beauvoir. Beauvoir, na sua obra *O Segundo Sexo* (1949), um dos livros precursores da Segunda Vaga do movimento feminista, afirma que ninguém nasce mulher, mas torna-se mulher, por meio de processos sociais que constroem as diferenças entre os homens e as mulheres, de modo hierárquico, e analisa a regulamentação dos corpos pela sociedade patriarcal – uma sociedade estruturada de modo a assegurar o domínio e controlo dos homens sobre as mulheres –, rejeitando o carácter natural do essencialismo e inaugurando uma tradição de investigação da produção social das desigualdades no género e na sexualidade. A autora contribuiu também para dar visibilidade social às mulheres idosas, chamando a atenção para a vulnerabilidade e carências sociais destas mulheres, na sua obra *La Vieillesse* (1970).

A Segunda Vaga do Feminismo despoletou múltiplas análises sobre o corpo e o género, sendo várias as obras que seguiram na esteira de Beauvoir, como *The Female Eunuch* (1970), de Germaine Greer, *Sexual Politics* (1969), de Kate Millet e *Sex Gender and Society* (1972), de Ann Oakley, e que, tal como Beauvoir, sublinharam a oposição entre o sexo biológico e o género socialmente construído.²²⁵ Todavia, a maioria destes trabalhos centrava-se sobretudo no exercício do poder masculino sobre o corpo das mulheres, no modo como este último era controlado, regulado e violentado, ou mesmo violado, e não na dimensão física do corpo em si mesmo, receando a armadilha do determinismo biológico, pelo que as análises se focavam maioritariamente na construção social do corpo e do género e não nas questões decorrentes dos aspectos estritamente anatómicos, biológicos, fisiológicos e sexuais do corpo.

²²⁴ PELAK, Cynthia – gender, the body and. In RITZER, GEORGE – *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, p.1845-6.

²²⁵ TURNER, Bryan – Body. In TURNER, Bryan, ed. – *The Cambridge Dictionary of Sociology*, p.43.

O pós-estruturalismo nos anos 1980

A partir de meados dos anos 1980, diversas autoras feministas pós-estruturalistas criticaram a abordagem construcionista social das feministas da Segunda Vaga e começaram a pensar o corpo em termos de incorporação²²⁶ («embodiment») criticando profundamente o pensamento dualista e, em particular, os binómios mente versus corpo e sexo versus género. Este conceito de incorporação refere-se ao modo como os sujeitos integram no seu corpo, biológica e comportamentalmente, o mundo material e social em que vivem, podendo ser entendido como uma encarnação literal da cultura. A incorporação não é uma experiência vivida, é o substrato que torna possível a própria experiência. Assim, por exemplo, não pode ser compreendida a biologia sem o conhecimento da história e da cultura individuais. O termo incorporação resulta das teorizações pós-estruturalistas que rejeitaram o dualismo corpo versus mente do pensamento filosófico ocidental e a separação e valorização da mente e do pensamento racional em detrimento do corpo. O conceito de incorporação resulta de um modo não dualista de pensar o corpo e a mente como entidades inter-relacionadas e inter-dependentes, já que os sujeitos pensam e experienciam a vida social através dos seus corpos inscritos pelas categorias de «raça», etnia, classe, género, orientação sexual e idade, entre outros. Pode, pois, dizer-se que é à intersecção dos corpos com a cultura que se dá o nome de incorporação.

Para as feministas, a análise fenomenológica do corpo, feita por filósofos como Merleau-Ponty e John Dewey, não tinha em atenção factores como o género, a «raça» e a classe.²²⁷ As autoras Susan Bordo, em *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body* (1993), Gail Weiss em *Body Images: embodiment as Intercorporeality* (1999), Rosi Braidotti em *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (1994), e Susie Orbach, em *Fat is a Feminist Issue* (1984), procuram entender a regulamentação dos corpos das mulheres na sociedade patriarcal, ao longo de diferentes períodos históricos, por meio dos mais variados agentes socializadores, e a sua subordinação política nos diversos campos da vida social. A cirurgia plástica, as imagens das mulheres nos «media» e as doenças do foro alimentar e psiquiátrico, sendo estas últimas entendidas como reacção somática das mulheres à pressão social, bem como questões

²²⁶ Ver o termo «Incorporação» no *Glossário*.

²²⁷ MCHUGH, Nancy Arden – *Feminist Philosophies A-Z*, p. 35-36.

relacionadas com a resistência, contestação e subversão da sociedade patriarcal, são alguns dos temas abordados por estas autoras. O corpo das mulheres é analisado como estando sujeito a normalização e dominação social, mas também como potencialmente transgressor, sendo reconhecidas as respostas criativas e de resistência adoptadas pelos corpos para contestar o poder estabelecido. É também reconhecida a utilização do corpo como arma de protesto, no contexto, designadamente, das greves de fome levadas a cabo pelas sufragistas no século XIX, tal como, aliás, continua a acontecer actualmente e tal como acontece com os corpos que agem nos vídeos das mulheres artistas, analisados ao longo desta tese, que se constituem como elemento fundamental para o entendimento de experiências, práticas e ideologias relativas à construção do género.

A análise da relação entre o sexo natural e biológico e o género social e construído, adoptada pelas feministas nos anos 1970, foi de igual modo contestada pelas teóricas feministas pós-estruturalistas, como Anne Fausto Sterling, em *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality* (2000), Suzanne J. Kessler, em *Lessons from the Intersexed* (1998), e Elizabeth Grosz, em *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (1994). As autoras rejeitam a concepção dualista da existência de apenas dois sexos, advogando um modelo biosocial no qual as estruturas anatómicas da reprodução sexual e os factores sociais, históricos e ambientais se inter-relacionam diacronicamente, acompanhando a evolução e maturação do corpo ao longo da vida.²²⁸

Judith Butler, inspirada no trabalho do filósofo marxista Louis Althusser, rejeita as análises tradicionais que omitem a experiência quotidianamente vivida da incorporação na construção das relações de género, reivindicando a introdução do debate sobre corpo material no pensamento feminista. Em *Bodies That Matter* (1993), a autora defende que, se, por um lado, os corpos somente se podem materializar e as pessoas apenas se tornam sujeitos quando estão conformes com as normas e aos discursos reguladores vigentes que os hierarquizam consoante a sua sexualidade, por outro, as performances corporais transgressoras podem ser usadas para subverter os limites discursivos do sexo.

A contestação das normas reguladoras do género é também, por exemplo, uma das questões relevantes no âmbito do estudo do desporto de competição, que, sendo uma área onde se verifica um esforço constante para dominar e melhorar o corpo e em que o género

²²⁸ PELAK, Cynthia, op. cit., p. 1845-6.

constitui um factor fundamental de segregação dos atletas, tem sido analisado pela sociologia do desporto focada no estudo das relações entre as representações do corpo e as experiências corporizadas em diferentes períodos e contextos sociais. Jennifer Hargreaves, em *Sporting Females: Critical Issues in the History and Sociology of Women's Sports* (1994), e Margaret Ann Hall, em *Feminism and Sporting Bodies: Essays on Theory and Practice* (1996), analisam o modo como o desporto de competição, ao longo do tempo e em diferentes sociedades, reproduz e, ao mesmo tempo, contesta, as relações de poder entre os géneros.

O caso específico da análise do corpo masculino e da construção da masculinidade tem vindo a ser objecto de estudo sociológico em obras como *Masculinities* (1995), de R. W. Connell, *The End of Masculinity* (1998), de John MacInnes e *Handbook of Studies on Men and Masculinities* (2005), de Michael S. Kimmel et al.

Contrapondo-se à abordagem sociológica construcionista, a abordagem fenomenológica surge como legatária do filósofo Maurice Merleau Ponty, autor de *Phénoménologie de la Perception* (1945), e do antropólogo Marcel Mauss²²⁹, que propõe o conceito de «técnicas do corpo», no periódico *Journal de Psychologie Normale et Pathologique* (1935). Ao contrário da perspectiva construcionista, a análise fenomenológica procura entender as experiências quotidianas de corporização dos agentes sociais, através da investigação da aparência das coisas tais como são vividas, reconhecidas, representadas e investidas de significado na consciência dos sujeitos. Enquanto os construcionistas se focam na linguagem e no discurso, os fenomenologistas tratam de sublinhar que a compreensão da realidade, a experiência do quotidiano e a formação da identidade dos agentes sociais se realizam sempre a partir dos corpos desses mesmos agentes sociais, na sua dimensão física, material e fisiológica, sendo, invariavelmente, percepções corporizadas. Assim, por exemplo na antropologia, sobretudo sob a influência do trabalho de Mauss, o corpo é pensado como uma multiplicidade de performances corporizadas.

²²⁹ MAUSS, Marcel – The Techniques of the body. In GRECO, Monica; FRASER Mariam, eds. – *The Body: A Reader*, p. 73-78.

Sínteses analíticas do construcionismo e da fenomenologia

Entre os sociólogos que procuraram uma síntese destas duas abordagens, tentando ultrapassar o dualismo da tradição moderna, que contrapunha mente e corpo, encontramos Pierre Bourdieu. Em *Esboço de uma Teoria da Prática* (1972), Bourdieu procura reconciliar analiticamente as duas posições antagónicas: a construcionista e a fenomenológica. Trata de investigar o significado e a experiência do corpo, debruçando-se, por um lado, sobre a ideia do corpo como representação cultural passiva e estática, e, por outro, sobre o conceito de incorporação enquanto prática activa e experiência vivida. Inspirando-se nas análises de Mauss, Bordieu reformula o conceito de «habitus»²³⁰, na já referida obra *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle* (1972), e em *La Distinction: Critique sociale du jugement* (1979), e *Le Sens Pratique* (1984). O autor cria estratégias de análise que se debruçam conjuntamente sobre o modo como as diferentes posições sociais são inscritas nos corpos e como o mundo é experimentado através dos mesmos. Bordieu define «habitus» como um conjunto de disposições permanentes postas em prática no quotidiano com o objectivo de ensinar os agentes sociais a viver em sociedade e, simultaneamente, por meio da acção, a reproduzi-la e a modificá-la. No âmbito do «habitus» das diferentes classes sociais, o corpo é desigualmente investido com um capital simbólico particular, de acordo com e exprimindo as preferências estéticas de cada uma delas. O corpo é, pois, o palco da expressão das hierarquias de poder social, cujas classes requerem diferentes tipos de incorporação por parte dos agentes sociais. Assim, o «habitus» exprime o gosto, entendido enquanto conjunto organizado de preferências de determinado estrato social.

Estas ideias inspiraram, por seu lado, o filósofo pragmatista Richard Shusterman que, na sua obra *Pragmatist Aesthetics* (1992), e em *Performing Live* (2000), defende que para a compreensão de práticas artísticas, como, por exemplo, a performance «hip hop», o corpo deve ser analisado não exclusivamente como representação, discurso e texto cultural, mas também, a partir de uma perspectiva que contemple a experiência vivida da performance através do próprio corpo e da sua acção entendida enquanto corporizada.²³¹

²³⁰ Ver o termo «Habitus» no *Glossário*.

²³¹ TURNER, Bryan, op. cit., p.43.

A sociologia do desporto, da dança e a etnografia

Diversas pesquisas sobre a dança, o desporto e a cultura popular foram influenciadas pela sociologia do corpo. A análise do corpo na sociedade surge, igualmente, no âmbito da etnografia, em obras como *Cultural Bodies: Ethnography and Theory* (2004), de H. Thomas e J. Ahmed.²³²

A sociologia da incapacidade e a sociologia da idade

A sociologia do corpo contribuiu grandemente para os estudos sobre pessoas incapacitadas, ao sublinhar o carácter de constructo social da categoria de incapacidade. A desigualdade, como um dos maiores mecanismos de organização social, separa e hierarquiza tudo o que é diferente e, neste caso particular, o que é considerado doença ou incapacidade é segregado e desvalorizado relativamente ao que é categorizado como saúde e como normalidade. Entre os estudos versando sobre esta temática, contam-se, nomeadamente, *Remaking the Body* (1998), de Wendy Seymour e *Exploring Disability* (1999), de Colin Barnes, et al.. Estes sociólogos, fundamentando-se na ideia de que as narrativas biográficas são corporizadas, realizaram estudos empíricos sobre o modo como pessoas com incapacidade experienciam os seus corpos no quotidiano e como essas experiências contribuem para a formação das suas identidades e imagens corporais. Argumentam que a incapacidade é uma categoria construída socialmente, conduzindo, com frequência, à desigualdade e ao não reconhecimento dos direitos dos agentes sociais com ela classificados e que todas as pessoas devem ser encaradas e tratadas como iguais, sem deixar de ter em conta as diferenças que as separam na sua irredutível singularidade e pluralidade. A sociologia da idade foi, tal como a sociologia da incapacidade, influenciada pela sociologia do corpo, facto que se encontra bem exemplificado na obra *Aging Bodies: Images and Everyday Experience* (2003), de Christopher Faircloth. A sociologia do corpo foi também importante para a sociologia da saúde e da doença, que se encontrava ausente da sociologia clássica²³³ e que, por sua vez, trata do modo como a sociedade se organiza em torno das questões de saúde, analisando tanto os agentes sociais como as instituições.

²³² Idem, *ibidem*, p.43.

²³³ Idem, *ibidem*, p. 42.

Os movimentos de mulheres, gays e lésbicas na década de 1970

O corpo surgiu como tema de estudo nas ciências sociais em resposta a mudanças que se operaram na estrutura da sociedade. Essas mudanças prenderam-se com factores de ordem científica, tecnológica e social, expressando-se, nomeadamente, através dos movimentos de gays e lésbicas, ambientalistas e antiglobalização, mas também por meio de correntes fundamentalistas religiosas, pró-vida e associadas a políticas culturais conservadoras.²³⁴ Destaca-se, neste contexto, a reivindicação das mulheres, iniciada na década de 1970, pela afirmação e controlo dos seus próprios corpos, no sentido de procurarem subtraí-los ao domínio patriarcal de instituições como a medicina, os «media» e a ordem jurídica vigente.

Os movimentos sociais feministas têm vindo a contribuir, desde essa altura, para novos modos de pensar os corpos e o género, através da produção de literatura popular e académica sobre violação, violência doméstica, direitos reprodutivos, padrões de beleza, desporto, incapacidade, publicidade e cirurgia cosmética, entre outros, e da realização de debates e sessões de esclarecimento junto da população. Pode dizer-se que é especialmente sobre os efeitos destas mudanças na videoarte de mulheres que se centra a nossa pesquisa. Assim, a videoarte por nós seleccionada e analisada nesta tese de doutoramento surge exactamente como resultado da tomada de consciência das mulheres ocidentais, a partir dos anos 1970, de que as representações e práticas sociais relativas aos seus corpos eram o produto de normas, valores e instituições erigidas e dominadas pelo patriarcado, do estatuto político detido pelo corpo enquanto entidade física, do facto de ser o corpo o meio através do qual se opera a exploração dos homens sobre as mulheres e da importância fundamental da reclamação do controlo sobre os seus próprios corpos. Assim, os corpos das mulheres passaram a ser o lugar de disputas políticas quando o direito à integridade corporal e à autodeterminação se tornaram centrais no feminismo da Segunda Vaga, sendo, designadamente, o questionamento da sexualidade e da heteronormatividade, que então tiveram início, consequência disso mesmo.

²³⁴ Idem, *ibidem*, p. 42.

Razões para o crescente interesse da sociologia pelo corpo

A socióloga Sarah Nettleton, em *The Sociology of Health and Illness* (2006), indica as razões que, em sua opinião, determinaram o crescente interesse da sociologia pelo corpo.²³⁵ Para além das atrás citadas reivindicações com origem nos movimentos feministas, teve especial relevo o desenvolvimento das tecnologias de reprodução medicamente assistida, responsáveis por novas interrogações acerca da definição e significado de conceitos como o de feto, nascimento, morte e corpo, e pelo crescimento de toda uma indústria ligada à transplantação, genética e clonagem. Outro dos factores apontados consiste no surgimento do interesse pelo corpo na cultura de massas das sociedades pós-modernas e na concomitante mudança da noção do corpo como produtor para a noção do corpo como consumidor, manifestando-se pelo interesse na procura de actividades que prometem um idealizado «corpo perfeito» e que vão desde a frequência de ginásios até à cirurgia cosmética. Também o aumento da esperança média de vida motiva questões relativas à longevidade, como o confronto com um corpo envelhecido ou o saber-se quem, em última instância, detém a propriedade sobre o corpo nos casos, potencialmente mais numerosos, de eutanásia. A autora enuncia, ainda, o aparecimento da epidemia de VIH/SIDA como outra das razões do crescente interesse da sociologia pelo corpo, não só por aquela nos confrontar com as limitações da ciência médica, mas sobretudo pela dificuldades de aceitação, neste contexto, da inevitável morte de jovens numa sociedade envelhecida. A autora chama também a atenção para o facto de, à semelhança do que acontecera com o movimento das mulheres, pacientes com VIH/SIDA se terem associado, reivindicando da toda poderosa instituição médica uma medida de autodeterminação e controlo das suas pessoas, no sentido de procurarem manter algum domínio sobre os seus próprios corpos. E, finalmente, o advento de novos problemas éticos relativos ao corpo, decorrentes, por exemplo, da investigação médica feita em embriões humanos ou do debate relativo ao estabelecimento da data até à qual pode ser praticado o aborto a pedido, que têm vindo a suscitar, nomeadamente, a controvérsia respeitante à definição precisa da fronteira entre a vida e a morte.

²³⁵ NETTLETON, Sarah – *The Sociology of Health and Illness*, p. 106-108.

Uma sociedade pós-humana

De especial relevo para a sociologia do corpo é a verdadeira revolução, verificada nos últimos anos, no campo da biologia molecular, genética e biotecnologia. Práticas como a manipulação e transferência do núcleo celular – permitindo a clonagem em animais e perspectivando a clonagem humana – as terapias genéticas decorrentes da intervenção em células estaminais e em células embrionárias – possibilitando a alteração e melhoria genética das gerações futuras e a erradicação de inúmeras doenças ainda hoje incuráveis – ou a manufactura de hormonas, tecidos e órgãos imunologicamente compatíveis com o corpo humano graças à engenharia genética, são exemplos de técnicas que, em conjunto com as marcadas melhorias nos cuidados de saúde e medicina, de um modo geral, e das tecnologias médicas de microcirurgia, transplante e enxerto de órgãos ou estruturas artificiais, e de reprodução assistida, em particular, tornam viáveis profundas transformações do corpo humano.

Assim, é possível que, no futuro, os seres humanos resultantes da aplicação dos múltiplos e desmedidos avanços nos campos das tecnologias e da biomedicina, venham a ter características tão profundamente melhoradas e diferenciadas relativamente às dos seres humanos da actualidade, que tenha cabimento falar-se em seres pós-humanos e, portanto, numa sociedade pós-humana. O ser pós-humano possuirá um corpo sempre jovem, vigoroso e saudável, sendo imune ao cansaço e à doença, uma longevidade muitas vezes superior à actual ou mesmo de duração indeterminada, aptidões intelectuais que presentemente reservaríamos para os génios, com inteligência, memória e criatividade inauditas, a capacidade de experimentar estados de consciência que hoje nos estão vedados e a possibilidade de controlar serenamente os próprios desejos, emoções e estados de espírito, determinando um humor continuamente positivo, construtivo, alegre e salutar.

Deste modo, parece claro que, no caminho em direcção a uma sociedade pós-humana, as transformações que se vão progressiva e cumulativamente operando no corpo, por via da ciência e da tecnologia, têm, desde já, consequências, quer para as pessoas, quer para as populações. Serão consequências socialmente revolucionárias em termos não só identitários, mas também económicos, políticos, éticos e legislativos. De facto, estas circunstâncias determinam um novo entendimento da relação entre corpo, incorporação, identidade e relações sociais. Novas formas de compreensão e de relacionamento com o

próprio corpo tornam-se necessárias, à semelhança do que acontece, designadamente, com pacientes sujeitos a transplante cardíaco, que se vêm forçados a repensar a sua relação com o interior dos seus próprios corpos. À sociologia do corpo cabe investigar o modo como se constitui, neste contexto, o clássico e fundamental debate sobre a evolução e alteração do relacionamento entre corpo, identidade e sociedade.

Na área da economia, os avanços biotecnológicos têm promovido o proliferar de empresas de biotecnologia, biomedicina, reprodução medicamente assistida, cuidados de saúde, farmacêutica, etc., e o correspondente desenvolvimento de estruturas de formação especializada. A identificação e mapeamento dos cerca de 25 mil genes do genoma humano, levada a cabo pelo Projecto do Genoma Humano (Human Genome Project), um consórcio internacional cuja fase de reconhecimento dos genes foi concluída em 2003, é um exemplo de uma muito importante investigação que permitirá, nomeadamente, a detecção da predisposição para um grande número de doenças – incluindo cancro, doenças do sangue, fibrose cística e doenças hepáticas – bem como a melhoria da compreensão da etiologia e do desenvolvimento da terapêutica de muitas outras.²³⁶

A informação genética poderá também ser utilizada no contexto da celebração de contratos de seguros ou da selecção de candidatos para determinada função laboral, sendo aceites as pessoas com características genéticas que lhes conferem certas vantagens e recusados aqueles cujas características genéticas lhes trazem desvantagens, por exemplo. A mesma informação poderá ser usada para catalogar todas as pessoas de uma população quanto à predisposição para comportamentos no âmbito da criminalidade e servir de justificação para a sua continuada vigilância ou restrição de movimentos. Assim, a genética pode vir a constituir a ferramenta através do qual o Estado exerce um poder regulador sobre os corpos das pessoas e das populações, no âmbito do que Turner entende como a evolução que se tem vindo a verificar no sentido de uma «sociedade somática», isto é, uma sociedade em que o corpo se constitui como foco central da actividade política e cultural. De facto, as grandes preocupações da sociedade têm vindo progressivamente a afastar-se do aumento da produção de bens e serviços mercantilizáveis, característica do capitalismo industrial, e a sublinhar a importância fulcral da regulação dos corpos.²³⁷ Para Nettleton, os interesses

²³⁶ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken – *Sociology: a global introduction*, p. 822.

²³⁷ TURNER, Bryan S. – *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*, p. 12.

desta sociedade somática são evidentes nas preocupações de muitos dos grupos com actividade política, como sejam os movimentos feministas, as associações a favor e contra a legislação relativa à interrupção voluntária da gravidez, bem assim como nos debates acerca dos temas da fertilidade, infertilidade e incapacidade, e nas várias organizações não governamentais de ambiente.²³⁸ É precisamente este modo como os corpos são socialmente construídos e regulados que constitui um dos temas centrais de investigação da sociologia do corpo.

A propósito da sociedade pós-humana, anteriormente referida, o filósofo e autor de ciência política Francis Fukuyama, em *Our Posthuman Future, Consequences of the Biotechnology Revolution* (2002), defende que a revolução biotecnológica e o que entende ser, numa perspectiva essencialista, a inevitável e daí decorrente alteração da natureza humana, serão responsáveis pela transformação do sistema político, que se irá debater com o modo como deve ser compreendido e tratado o corpo humano, em particular no que respeita a questões jurídicas sobre os direitos de propriedade sobre o mesmo e sobre o respectivo código genético.

Com a dissolução dos limites entre corpo e tecnologia, resultante da progressiva intervenção biomédica e biotecnológica, o corpo é cada vez menos entendido como um elemento inteiramente natural com características totalmente separadas, antagónicas e irreconciliáveis com as do mundo da tecnologia. É neste contexto que surge o conceito de ciborgue, ou organismo cibernético, uma entidade constituída por componentes biológicos e por componentes artificiais, sejam estes últimos, electrónicos, mecânicos, robóticos ou mesmo nanotecnológicos ou bioquímicos. De entre os componentes não biológicos contam-se, por exemplo, órgãos artificiais, «pacemakers», vacinas, pele artificial, e também actividades que exijam a integração e interacção com aparelhos electrónicos mais ou menos sofisticados, como a neurocirurgia, o tratamento de imagens por meio de programas de computador ou os jogos electrónicos.

²³⁸ NETTLETON, Sarah – The Sociology of the Body. In COCKERHAM, William, ed. – *The Blackwell Companion to Medical Sociology*, p. 45.

Projectos corporais

O conceito de projectos corporais, criado pelo sociólogo Chris Schilling, em 1993, é útil para a compreensão da relação que os sujeitos pós-modernos mantêm com os seus próprios corpos e o papel e importância de que estes últimos são investidos. Esta ideia está associada ao facto de o corpo estar, por natureza, em qualquer momento dado, inacabado e se encontrar num permanente processo de transformação e maturação. O corpo é, assim, entendido como plástico, moldável e passível de reconstrução de acordo com a vontade individual, tendo, por essa razão, ascendido a um posicionamento central, nas preocupações quotidianas dos actores sociais ocidentais, como matéria-prima a ser reflexivamente trabalhada num projecto de construção da identidade pessoal, de acordo com ideais de beleza, juventude, feminilidade ou masculinidade. Os projectos corporais correspondem, portanto, à transformação dos corpos através de acções de cariz social, podendo ter lugar nos mais variados domínios, incluindo: a saúde, o desporto, a cirurgia plástica e a arte corporal. São inúmeras as dimensões económicas e culturais associadas à execução destes projectos: actividades desportivas de manutenção em ginásios especializados, alimentação racional, hipocalórica ou vegetariana, produtos biológicos, linhas de roupa desportiva, desportos radicais e de aventura, tatuagens, *piercings*, ioga, etc., frequentemente associadas a novas indústrias do lazer.

Corpo aberto pré-moderno versus corpo fechado da modernidade

A socióloga Deborah Lupton, em *The Emotional Self: A Sociocultural Exploration* (1998), na linha de pensamento de Norbert Elias, defende a ideia de que, na actualidade, a tentativa de controlar e regular corpo, por meio de regimes de exercício físico, dieta, cirurgia plástica e, de um modo geral, atenção e cuidados rigorosos de saúde, tem a sua origem na transição de um corpo aberto, dos tempos pré-modernos, para um corpo progressivamente mais fechado, disciplinado e vigiado, a partir do Iluminismo.²³⁹ De facto, de um corpo medieval, percebido como bolsa, recipiente ou reservatório de fluidos corporais, sede de processos fisiológicos não contidos e livremente manifestados – como a defecação, o vómito, a ejaculação – e a partir do qual irrompiam, de modo mais ou menos caótico, toda a sorte de

²³⁹ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 232.

fluxos – urina, fezes, expectoração, sangue, menstruação, sémen, etc. – odores e doenças, evoluiu-se, na modernidade, no sentido de subjugar e domesticar o corpo, refreando e regulamentando estes processos fisiológicos, no contexto de um importante investimento naquilo que é entendido como um movimento de aperfeiçoamento e desenvolvimento civilizacional da sociedade.

A mercantilização e estratificação do corpo

Importa ainda referir que a sociologia se interessa também pela mercantilização e estratificação dos corpos e pelo modo como estas realidades se relacionam com a existência de corpos ricos e corpos pobres. O corpo tem vindo, cada vez mais, a ser tratado como objecto passível de comercialização, na íntegra ou em partes, num processo que tem evoluído a par com o aumento do fosso entre países ricos e pobres, e com o aumento da diferenciação das camadas sociais no seio das sociedades, resultando na estratificação dos próprios corpos. Há, assim, corpos pobres, associados a condições sanitárias deficientes, à doença, ao perigo e à morte, e, corpos ricos, associados a altos rendimentos e que estão em condições de se envolver em projectos corporais aliando dietas, exercício físico e cuidados estéticos vários, desde penteados cuidados e tatuagens a cirurgia plástica e transgénero ou à composição de corpos cibernéticos.

A socióloga Nancy Scheper-Hughes discute, a este propósito, em *Commodifying Bodies* (2002), o crescente tráfico mundial de órgãos, que se produz sistematicamente numa mesma direcção: dos corpos pobres para os corpos ricos.²⁴⁰ A autora considera que este tipo de comércio resulta na divisão da sociedade em duas populações distintas: uma socialmente e medicamente incluída e a outra excluída, estando vedada a esta última qualquer possibilidade de vir a receber da primeira qualquer parcela das suas características de beleza, força ou capacidade reprodutiva, sexual e anatómica. São os corpos dadores invisíveis, anónimos, pobres e excluídos, servindo os corpos ricos de pacientes acalentados e bem nutridos, sujeitos morais de nomes e biografias conhecidas, com direito de propriedade não questionado sobre os órgãos dos primeiros.

²⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 255.

Síntese: a sociologia do corpo

Em jeito de conclusão, diríamos que a sociologia do corpo veio demonstrar o modo como o estudo do corpo se revela imprescindível para a compreensão de questões tanto do foro da micro como da macrosociologia, tendo, além disso, vindo acrescentar novas e importantes dimensões às áreas de investigação da sociologia da idade, da sociologia da saúde e da doença e da sociologia médica e determinado o reconhecimento do corpo como peça central no debate sobre agência e estrutura. Por outro lado, muito embora existam várias perspectivas sobre o corpo, é provável que a tensão gerada pelo confronto entre o entendimento do corpo como representação cultural, por um lado, e a incorporação como prática e experiência vivida, por outro, continuem a alimentar linhas de investigação inovadoras e criativas. A sociologia do corpo deverá manter um interesse especial pela revolução em curso no campo das ciências biomédicas, nomeadamente na genética, clonagem e técnicas de reprodução medicamente assistida, considerando o seu formidável impacto, tanto na relação entre a identidade e o corpo, e no reacendimento do debate relativo ao clássico dualismo cartesiano mente *versus* corpo, como nas suas consequências em termos de vigilância, controlo e regulação social e na possibilidade do surgimento de uma forma de sociedade pós-humana. A abordagem sociológica do corpo e da incorporação terá, cada vez mais, de ser feita a partir de um contexto cultural alargado, que considere as transformações que se continuarão a operar no corpo por via das ciências biomédicas e os seus efeitos, tanto a nível individual como económico, político e social.²⁴¹

1.2.2. Da sociologia do género

No respeitante à sociologia do género, socorremo-nos para a nossa análise da perspectiva de autores como Raewynn Connell, Pierre Bourdieu, Anthony Giddens, Alain Touraine, Amy Wharton, Sylvia Walby, Zygmunt Bauman, Candace West e Don H. Zimmerman, Sara Delamont, Pamela Abbot, Claire Wallace e Melissa Tyler.

²⁴¹ TURNER, Bryan S. – The Sociology of the Body. In BRYANT, Clifton D.; PECK, Dennis L., eds. – *21st Century Sociology: A Reference Handbook*, Vol. 2, p. 96, 97.

Para Giddens, o estudo do género e da sexualidade é uma das áreas em desenvolvimento mais vivas e estimulantes no âmbito da sociologia actual.²⁴²

Importa notar que, no âmbito da sociologia, o termo sexo é utilizado com referência às diferenças físicas, anatómicas e fisiológicas entre corpos masculinos e femininos, enquanto que o conceito de género se reporta aos comportamentos socialmente aprendidos, sublinhando as diferenças psicológicas, sociais e culturais e as características socialmente construídas de feminilidade e masculinidade. O género reporta-se, assim, à conduta e atitudes tidos como socialmente apropriados para os membros de cada sexo, designando a produção social de diferenças entre mulheres e homens não apenas em termos de personalidade individual, mas também a nível simbólico, aplicando-se ao imaginário cultural e aos estereótipos de feminilidade e masculinidade, e a nível estrutural, relativamente à divisão sexual do trabalho em sociedade.²⁴³

Uma vez que os estudos de género no âmbito da sociologia tiveram o seu início por altura da Segunda Vaga do feminismo, importa resumir a evolução do pensamento ocidental acerca das desigualdades de género a partir da Antiguidade Clássica até à referida Segunda Vaga.

Da Antiguidade Clássica à modernidade: o modelo sexual unitário

Desde as concepções de Aristóteles, no século IV AEC, que designam o homem como causa activa e a mulher como elemento passivo²⁴⁴, passando por obras de teólogos aristotélicos marcantes como S. Tomás de Aquino e S. Anselmo, na Idade Média, até Rousseau, no século das Luzes racionalista, que se difundiram discursos patriarcais, defensores do dogma da inferioridade física, intelectual e moral das mulheres. Conviveu com esta tradição de pensamento misógina uma contracorrente filógina que, embora não reclamando ainda a paridade entre os sexos, se empenhava na defesa das mulheres e proclamava o mérito da moralidade feminina. Aderem a esta última linha de pensamento autores como Christine de Pizan, na obra *Le livre de la cité des dames* (1405); Agrippa de Nettesheim, em *A nobreza e a excelência do sexo feminino e a sua proeminência sobre o outro sexo* (1509); Poullain de la Barre, na obra *De l'Éducation des dames pour la conduite de*

²⁴² GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 109.

²⁴³ Idem, *ibidem*, p. 109, 693, 702. SCOTT, John; MARSHALL, Gordon, eds. – *Oxford Dictionary of Sociology*, p. 240.

²⁴⁴ BOURDIEU, Pierre – *A Dominação Masculina*, p. 75.

l'esprit dans les sciences et dans les mœurs (1674), e; as sábias aristocratas dos salões literários e iluministas franceses dos séc. XVII e XVIII, como a influente Catherine de Ramboiullet²⁴⁵. Thomas Laqueur, em *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (1990), argumenta que, historicamente, a diferenciação entre gêneros precedeu a diferenciação entre sexos, tendo-se considerado de um modo geral, até ao final do século XVII, a existência de um modelo sexual unitário, em que o corpo humano era conceptualizado e percebido a partir do corpo padrão masculino tomado como referência central, geral e universal. Assim, muito embora o corpo feminino possuísse os mesmos constituintes que o masculino, estes estariam organizados na mulher de modo diferente e com inferior qualidade. As mulheres teriam os mesmos órgão genitais que os homens, mas dispostos dentro do corpo, sendo a vagina compreendida como um pénis interior, os grandes lábios como um prepúcio, o útero como um escroto e os ovários como testículos internos, acreditando-se, além disso, que as mulheres também produziram esperma.²⁴⁶ As mulheres eram, assim, consideradas subalternas e inferiores aos homens, continuando os seus corpos, no entanto, a ser encarados simultaneamente como receptores e como geradores de significados sociais.

Discursos de género na modernidade: as ciências naturais e a «scientia sexualis»

De facto, com o advento da modernidade, o carácter natural das categorias de mulher e de homem, bem como das qualidades que lhes eram tradicional e respectivamente atribuídas, passou a ser questionada a partir de várias perspectivas. Uma das mais importantes foi a da biologia evolutiva, popularizada em obras como *A Origem das Espécies*, de 1859, e *A Ascendência do Homem e a Selecção Sexual*, de 1871, de Charles Darwin, que introduz e discute amplamente os conceitos de selecção natural e de selecção sexual como mecanismos evolutivos. Juntamente com os seus colegas biólogos, que em grande parte graças a ele despertaram para a importância fundamental desta temática, Darwin retirou a teólogos e moralistas a exclusividade da discussão de assuntos relacionados com o sexo e a

²⁴⁵ CARMO, Isabel; AMÂNCIO, Lígia – *Vozes Insubmissas: A história das mulheres e dos homens que lutaram pela igualdade dos sexos quando era crime fazê-lo*, p. 29. CONNELL, Raewyn – *Gender: In World Perspective*, p. 33. WARNER, Marina – *From the Beast to the Blonde: On fairy tales and their tellers*, p. 49.

²⁴⁶ LAQUEUR, Thomas – *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, p. 62. SCHILLING, Chris – *The Body and Social Theory*, p. 38

sexualidade. O interesse crescente por estes tópicos alimentou interrogações sobre a vantagem biológica da própria existência de diferentes sexos e sobre os benefícios evolutivos proporcionados pela reprodução sexual. Assim, a biologia evolutiva ao investigar e tentar compreender o comportamento sexual foi responsável por estabelecer e consolidar a ideia de que o comportamento sexual requeria, também ele, uma explicação, contribuindo, deste modo, para a contestação do seu aparente carácter adquirido, natural e inquestionável.²⁴⁷

Além disso, a divulgação das ideias da biologia evolutiva coincidiu com o aparecimento da sociologia enquanto disciplina, no séc. XIX, e, tal como os biólogos se dedicavam, neste contexto, a comparar as mais variadas espécies de animais e de plantas dos quatro cantos do globo, também muitos sociólogos, antropólogos e historiadores se empenharam na análise e comparação de diferentes tipos de culturas, antigas e actuais, ocidentais e não-ocidentais, e de povos invadidos, colonizados e cristianizados pelos europeus, povos esses que, considerados a partir da perspectiva etnocêntrica do homem branco ocidental e heterossexual, eram muitas vezes vistos como inferiores.²⁴⁸

Os discursos sobre a sexualidade e a sua articulação com o poder e o conhecimento, e com o controlo exercido sobre pessoas e populações ao longo da história são analisadas por Michel Foucault em *Histoire de la sexualité* (1976-1984). Nesta obra, o autor avança a ideia de que, com a modernidade, a sexualidade foi gradualmente sendo percebida como tendo um papel central na constituição da identidade do sujeito e descreve o modo como os discursos socialmente construídos sobre a sexualidade passaram a contribuir de forma determinante para a regulação e domínio exercidos sobre os corpos. Encarando o sexo e a sexualidade sobretudo como criações históricas e sociais, e não como dados biológicos adquiridos, Foucault enuncia a emergência, a partir do final do século XVII, de um forte incentivo para a produção e multiplicação, nas esferas da política, economia e tecnologia, de discursos sobre a sexualidade, revestindo designadamente a forma de técnicas e métodos estatísticos de análise demográfica – relativos a taxas de natalidade, nascimentos dentro e fora do casamento, idade dos cônjuges à altura do casamento, fertilidade, etc. – utilizados como ferramenta de administração, normalização e controlo das populações. Ao longo dos

²⁴⁷ CONNELL, R. W. – *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*, p. 26-27.

²⁴⁸ PLUMMER, Ken – *Sociology: A Global Introduction*, p. 45.

séculos XVIII e XIX cresceu igualmente o interesse de cientistas, médicos e psicólogos pela sexualidade, que se viu progressivamente representada em termos científicos dentro do que se viria mais tarde a identificar com o campo de conhecimento da sexologia – o estudo científico multidisciplinar do comportamento sexual que se socorre de áreas da medicina, das neurociências, da psiquiatria, da psicologia, da sociologia e da antropologia.²⁴⁹ Nas obras clássicas da sexologia *Psychopathia Sexualis*, de 1886, de Krafft-Ebing, e *Sexual Inversion*, de 1897, de Havelock Ellis, que encaram a sexualidade humana como fenómeno marcadamente biológico e natural, procede-se à discussão de casos médicos e médico-legais, com base nos quais se identificam e classificam desvios sexuais à norma heterossexual, como, por exemplo, a homossexualidade, o sadomasoquismo e o travestismo. Destaca-se, como figura fundamental nesta reflexão inicial sobre a sexualidade, Sigmund Freud, o fundador da psicanálise, que, em especial na obra *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade* (1905), rejeita claramente a ideia de papéis naturais, fixos e estáveis para cada um dos sexos, sublinhando o carácter bissexual das emoções humanas e insistindo na importância do conflito na vida emocional como factores que se opõem a essa estabilidade. Para além dos conceitos de motivação inconsciente, sexualidade infantil, complexo de Édipo, entre muitos outros, o grande contributo de Freud para a história do pensamento foi o desenvolvimento de um método de pesquisa, a psicanálise, capaz de gerar enormes quantidades de informação sobre a vida emocional e o desenvolvimento individual dos seus pacientes, com base na investigação da história de vida do sujeito e do contexto social dos seus relacionamentos no seio da família e não só, em detrimento do enfoque sobre o corpo ou uma dada patologia. Freud, os pioneiros da psicanálise e a nova geração de psicanalistas das décadas de 1920 e 1930 demonstraram que as desigualdades em função do género da vida adulta não se encontram decididas desde o começo da vida, em conformidade com o sexo da criança, mas resultam de um processo gradual e conflituoso de construção ao longo da vida emocional das pessoas, contrariando assim o pensamento dominante do século XIX, incluindo o feminista, que dava como adquirida a existência de identidades masculinas e femininas fixas e estáveis. A ideia de um processo de construção deste tipo constituiu-se como mudança determinante nos conceitos vigentes sobre género da época.²⁵⁰

²⁴⁹ SMART, Barry – Michel Foucault – *Routledge Key Sociologists*, p. 88-95.

²⁵⁰ CONNELL, R. W., op. cit., p. 27-28. CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 36.

Emergência das ciências sociais e dos movimentos feministas da Primeira Vaga

É com a modernidade que nasce o feminismo enquanto movimento social organizado, articulando teoria e prática política, e lutando pela igualdade de direitos, oportunidades e tratamento entre mulheres e homens a nível político, social, e económico, na prossecução da plena cidadania para as mulheres. Com origens no século XVIII, na sequência da exclusão das mulheres do acesso à igualdade de direitos civis e políticos, efectivamente consagrada pela Revolução Francesa de 1789 e pelo Código Napoleónico de 1804, o feminismo da Primeira Vaga lança as suas primeiras raízes em França, em obras como *Sobre a admissão das mulheres ao direito de cidadania*, publicada em 1790, em plena revolução, pelo Marquês de Condorcet, e *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*, de 1791, de Olímpia de Gouges, uma reacção à *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, que mencionava e se destinava exclusivamente aos homens, e depois em Inglaterra, com a obra *The Vindication of the rights of women*, de 1792, de Mary Wollstonecraft. O feminismo da Primeira Vaga, consolidou-se durante o século XIX e prolongou-se, geográfica e internacionalmente de forma diversificada, pela primeira metade do século XX. Contestando o estatuto social inferior das mulheres, a Primeira Vaga centrou-se na luta pela equiparação de direitos jurídicos entre os sexos e, muito em particular, pelo acesso ao direito ao voto, tendo as organizações sufragistas do virar do século funcionado como estandarte deste movimento. Caracterizando-se, nomeadamente, pelas preocupações com a educação, o emprego, as leis matrimoniais, a contracepção e a igualdade política, a Primeira Vaga saldou-se pelo reconhecimento do direito de voto e pela consagração e alargamento de oportunidades no ensino, nomeadamente no ensino superior, e no mundo do trabalho, em favor das mulheres, não logrando, no entanto, a igualdade de género nem a alteração dos papéis sexual e familiar da mulher.²⁵¹ A este propósito, Conceição Nogueira faz notar que «Em países como Portugal e Grécia, que emergiram de regimes ditatoriais, apenas nos últimos vinte anos, os movimentos de mulheres dos anos 1970 e 1980 parecem ser do tipo dos da Primeira Vaga».²⁵² Importa sublinhar que foi durante a Primeira Vaga que se deu

²⁵¹ ABBOTT, Pamela; WALLACE, Claire; TYLER Melissa – *An Introduction to Sociology: Feminist Perspectives*, p. 308-309. CARMO, Isabel; AMÂNCIO, Lígia, op.cit., p. 37-39, 77-78, 89, 99, 131-132. CONNELL, Raewyn – op. cit, p. 34. MCHUGH, Nancy, op. cit., p. 45.

²⁵² NOGUEIRA, Conceição – *Um novo Olhar sobre as Relações Sociais de Género*, p. 140.

início ao debate das questões ideológicas presentes na moral, na religião, nos costumes e na educação. Estes temas têm sido, desde então, objecto de investigação e reflexão na literatura sobre género, havendo, além disso, na actualidade, uma forte tendência para fazer da ideologia o terreno privilegiado para a discussão de assuntos relativos a políticas sexuais.²⁵³

A função social da mulher foi também analisada pelo fundador do positivismo e precursor da sociologia, Auguste Comte, na obra *Système de politique positive* (1851–1854), considerando este autor que às mulheres caberia um importante papel numa futura sociedade utópica, desde que estas se restringissem às funções contidas na respectiva esfera de competências, a saber, o suporte, reconforto e cuidado emocional dos homens.²⁵⁴

A separação desigual dos géneros no contexto laboral, promovida pela Revolução Industrial, resultou na valorização do trabalho realizado pelos homens e na depreciação do trabalho das mulheres, tanto o doméstico como o fabril. A burguesia serviu-se do género como factor de diferenciação social, destinando aos homens a gestão e controlo do espaço público e às mulheres o enclausuramento no ambiente doméstico. As mulheres da classe operária, que trabalhavam no espaço público, pagaram um preço elevado por transgredirem as normas da sociedade burguesa dominante, auferindo salários inferiores aos dos homens e sendo marginalizadas nos movimentos operários.²⁵⁵ Esta gritante situação de desigualdade determinou a emergência de fortes movimentos sociais de mulheres da classe trabalhadora, que se organizaram contra a disparidade laboral com base no género. São disso exemplo, no início do século XX, na Europa e nos EUA, organizações como as mulheres Sociais Democratas na Alemanha, a Women's Co-operative Guild no Reino Unido e as mulheres associadas ao Partido Socialista nos EUA. Neste mesmo período, diversos estudos procuram responder às reivindicações do movimento emergente de emancipação das mulheres nas sociedades ocidentais, criticando as desigualdades sociais entre os géneros. Destacam-se obras como *The Subjection of Women* (1869), de John Stuart-Mill, *Woman and Socialism* (1879), de August Bebel, *Dynamic Sociology* (1883), de Lester Ward, *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* (1884), de Friedrich Engels, *Society in America* (1837), de

²⁵³ CONNELL, R. W., op. cit., p. 241.

²⁵⁴ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 33.

²⁵⁵ POLLOCK, Griselda – The politics of theory: generations and geographies in feminist theory and the histories of art histories. In POLLOCK, Griselda, ed.- *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, p. 6-7.

Harriet Martineau, *Women and Economics: A Study of the Economic Relation Between Men and Women as a Factor in Social Evolution* (1898), de Charlotte Gilman, o jornal quinzenal *Woman's Voice* (1894-95), de Maybanke Wolstenholme, *Woman and Labour* (1911), de Olive Schreiner, e *The Social Basis of the Woman Question* (1909), de Alexandra Kollontai, entre muitas outras. As gerações de autoras que trabalharam nesta altura faziam-no sob condições tão difíceis – não nos esqueçamos que o acesso à quase totalidade das universidades lhes estava vedado – que a produção de tratados teóricos sobre questões de género se lhes apresentava como uma tarefa excessivamente árdua. Encontramos, em vez disso, análises dos mecanismos da sociedade patriarcal relativas, designadamente, ao sufrágio universal, à educação, ao sistema jurídico e ao sistema laboral.²⁵⁶ Destacam-se, neste contexto, as políticas sociais do governo revolucionário, na União Soviética, fortemente incentivadas pela autora, activista e embaixadora Alexandra Kollontai, destinadas a organizar estruturas comunitárias de apoio às mulheres, no âmbito da educação das crianças e do trabalho doméstico, políticas essas que viriam mais tarde, nos anos 1920, a ser revogadas por Estaline.²⁵⁷

Já do outro lado do Atlântico, nos Estados Unidos da América, a *Declaração da Independência*, de 1776, inspirou mulheres como Sojourner Truth, na sua luta pelos direitos das mulheres negras, Elizabeth Cady Stanton e Lucretia Mott, responsáveis pela organização, em 1848, da primeira Conferência sobre os Direitos das Mulheres, em Seneca Falls – momento fundador do movimento feminista americano e por muitos considerada como o evento inaugural da Primeira Vaga do feminismo –, e Susan B. Anthony, lutadora incansável pelo direito das mulheres ao voto, que lhes foi concedido, pela primeira vez, logo em 1869 e 1870, nos estados de Wyoming e Utah respectivamente, e apenas em 1920 nos demais estados da união.²⁵⁸

A primeira teoria de género inter-disciplinar é desenvolvida por Mathilde Vaerting, na obra *The Dominant Sex* (1921), que reúne análises do foro da psicologia, da história e da sociologia e refuta a ideia de categorias fixas e universais relativas a homens e mulheres,

²⁵⁶ CONNELL, Raewyn – op. cit., p. 34

²⁵⁷ CONNELL, R. W., op. cit., p. 27-29.

²⁵⁸ GAMBLE, Sarah, op. cit., p. 21.

considerando que as relações de poder entre ambos resultam da lei, da divisão do trabalho e da ideologia vigente em cada cultura.²⁵⁹

Todavia, apesar do carácter crítico e inovador das análises produzidas, para a elite intelectual do princípio do século XX homens e mulheres constituíam-se ainda como categorias absolutas, determinadas por características biológicas, considerando-se o progresso, gradual ou revolucionário, a força responsável pela modelação das questões de género. Encontrava-se generalizada a ideia de ser o progresso moral, económico e político a causa da ruptura com as tradições ancestrais e da ascensão das relações de género a um plano mais elevado e mais racional, sem que se conceptualizasse, no entanto, qualquer verdadeira teoria de género.²⁶⁰

A primeira metade do século XX: Margaret Mead, Talcott Parsons e Simone de Beauvoir

Seria preciso esperar até meados do século XX para que os contributos provenientes de três áreas distintas de saber convergissem de modo a produzir uma plataforma que possibilitasse uma síntese ponderada das análises sobre género, constituindo-se como base para o amadurecimento de uma teoria de género. Assim, as obras *Male and Female* da antropóloga cultural Margaret Mead, *Family Socialization and Interaction Process* do sociólogo Talcott Parsons, e *O Segundo Sexo* da filósofa, ensaísta e escritora Simone de Beauvoir, concorriam na sua interpretação psicanalítica da estrutura da personalidade, procurando inclui-la em análises sobre a divisão laboral concebidas com atenção aos papéis sexuais e de género, e concordando quanto ao carácter socialmente contingente da identidade sexual e das relações de género. Estes três autores definiram os padrões de género em função das relações que se estabelecem no seio de uma família nuclear, mas, enquanto Mead e Parsons relacionavam as questões de género com os costumes e a estabilidade social, Beauvoir ligava-as à ideia de subordinação das mulheres.²⁶¹

Surgem, por esta altura, vários estudos etnográficos sobre povos e culturas não europeus, como os levados a cabo por Bronislaw Malinowski e Margaret Mead. Na obra *Sex*

²⁵⁹ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 36.

²⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 35.

²⁶¹ CONNELL, R. W., op. cit., p. 31-32.

and Temperament in Three Primitive Societies (1963), Mead analisa três sociedades da Nova Guiné e defende que o que é considerado masculino para umas culturas é tido como feminino para outras, concluindo, assim, que o género é uma variável cultural, distinguindo-o do sexo, que corresponde à estrutura biológica do género.

No mesmo período, Talcott Parsons e outros sociólogos, como a pioneira da teoria de género, Mirra Komarovsky, propõem uma teoria funcionalista dos papéis sexuais e afirmam que ser um homem ou uma mulher significa desempenhar em cada situação social um papel sexual, isto é, cumprir um guião de atitudes e comportamentos específico para cada um dos sexos. Esta é uma forma de explicar a inserção dos sujeitos nas relações sociais, conseguida através da aprendizagem, socialização ou internalização dos papéis sexuais e das identidades femininas e masculinas que lhes estão associadas. A identidade feminina produzir-se-ia pela internalização do papel feminino e a masculina pela internalização do papel masculino, enquanto que aqueles que não se conformam a nenhum destes papéis corresponderiam a um desvio ou insucesso de socialização. Estas aprendizagens são permanentemente acompanhadas e sancionadas positiva ou negativamente de modo a garantir a incorporação, pelas pessoas, das expectativas e normas sociais prescritas para o seu sexo.²⁶²

De especial relevo é o facto de, segundo estes autores, a divisão do trabalho entre os sexos se basear nas diferenças biológicas entre homens e mulheres. Talcott Parsons, na sua obra *Family, Socialization and Interaction Process* (1956), recorre à abordagem funcionalista para explicar os papéis sexuais dos homens e das mulheres na família nuclear, defendendo que os papéis sociais que estes desempenham são complementares e vitais para a continuidade da sociedade. Para este autor, as mulheres devem tomar a seu cargo a família e a casa, proporcionando assistência, segurança e apoio emocional às crianças e aos homens, no âmbito do que denominou desempenho de papéis expressivos. Os homens, por sua vez, desempenhariam papéis instrumentais, garantindo, designadamente, o sustento da família. Esta divisão complementar do trabalho decorrente das diferenças biológicas entre os sexos, com as mulheres responsáveis pela via doméstica e familiar e os homens pelo trabalho fora de casa, seriam o garante da solidariedade no seio da família, bem como da estabilidade e integração sociais.²⁶³

²⁶² Idem, *ibidem*, p. 48-49. GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 110.

²⁶³ GIDDENS, Anthony, *ibidem*, p. 115-116.

Mais tarde, nos anos 1960, os interaccionistas simbólicos, como Erving Goffman, defendem uma teoria dos papéis sexuais enquadrada num modelo dramatúrgico. Segundo este modelo, cada um dos membros dos dois sexos adopta um papel sexual específico em função do cargo masculino ou feminino particular que desempenha, de mãe, pai, filha ou esposa, entre outros. Tal permite que os actores sociais antevejam o comportamento dos seus pares, contribuindo assim para a manutenção da ordem e do funcionamento da sociedade. Uma das mais importantes críticas que têm sido apontadas à teoria dos papéis sexuais é o facto de estas eliminarem do âmbito da sua análise as relações de poder que se constituem no contexto das relações de género, não considerando, além disso, a resistência ao poder e às pressões sociais bem como as lutas que se travam sobre questões relacionadas com temas relativos à sexualidade e ao género. Não contemplando uma teoria dos conflitos sociais, a teoria dos papéis sexuais não pode ser utilizada para compreender as contradições e dinâmicas sociais. Uma vez que esta teoria considera que a mudança é algo que se impõe aos papéis sexuais, quer vinda de fora, da sociedade, quer de dentro do próprio sujeito, a teoria dos papéis sexuais não se dispõe de ferramentas que lhe permitam apreender a transformação que emerge de modo dialéctico no seio das próprias relações de género, pelo que se encontra enormemente limitada enquanto instrumento de análise social das questões de género.²⁶⁴

A obra de Simone de Beauvoir é essencial para compreender as concepções actuais das teorias de género. Em *O Segundo Sexo* (1949), Beauvoir recusa o carácter natural e essencial de cada um dos sexos, declarando serem as experiências dos homens e das mulheres estruturadas socialmente de acordo com ordens hierarquizadas de poder características das diferentes instituições sociais, que conduzem à eternização da subordinação da mulher. Para Beauvoir, a circunstância de se ser homem ou mulher não corresponde a um estado predeterminado, mas a um processo em curso. Tal como a masculinidade, a feminilidade não seria o resultado directo e não modelado do sexo biológico, sendo, pelo contrário, consequência do condicionamento social que impõe às mulheres o papel subalterno do «outro» do homem, que, por sua vez, simboliza o universal. Beauvoir salienta o papel fulcral desempenhado pelo poder nas relações entre os géneros, reivindicando as mesmas oportunidades sociais para ambos.

²⁶⁴ CONNELL, R. W., op. cit., p. 52-54.

O género na academia e o movimento feminista da Segunda Vaga nas décadas de 1970 e 1980

Como vimos, até finais dos anos 1950, a construção social da feminilidade e da masculinidade foi abordada por diferentes ramos das ciências sociais, como a sociologia e a antropologia, mas somente em meados dos anos 1960 é dado um novo ímpeto à teoria de género pelos movimentos de libertação das mulheres, de gays e de lésbicas, integrados na vaga de movimentos sociais radicais contra todos os sistemas de opressão, pelos direitos civis, contra a guerra do Vietname, anticolonialistas e anti-racistas, que emergiram tanto na Europa como nos EUA. O motivo pelo qual a pesquisa actual foi desencadeada pelo movimento de mulheres deve-se ao facto de a nível mundial, as ordens de género terem, desde sempre, privilegiado os homens sobre as mulheres, muito embora este seja um fenómeno complexo e os graus de desigualdade de género tenham tomado formas diversas ao longo da história e das culturas.²⁶⁵

Assim que a questão do poder e da desigualdade social entre os sexos foi conceptualizada a noção de género tornou-se fundamental nos debates das ciências sociais. O movimento das mulheres repercutiu-se nas sociedades ocidentais dentro das próprias academias e manifestou-se na denúncia do androcentrismo das disciplinas das ciências sociais e humanas, que ignoravam questões relacionadas com as mulheres enquanto objecto de pesquisa, sendo disso exemplo a escassez de estudos sobre o trabalho doméstico, actividade executada maioritariamente por mulheres.²⁶⁶ A análise da divisão sexual do trabalho no espaço doméstico, considerando a actividade doméstica das mulheres como trabalho, foi realizada, pela primeira vez, em 1968, pela socióloga inglesa Ann Oakley²⁶⁷, no âmbito da sua tese de doutoramento, mais tarde publicada como *The Sociology of Housework* (1974). Esta autora é também largamente creditada como a responsável pela introdução do conceito de género nas ciências sociais e, na obra *Sex, Gender and Society* (1972), argumenta que o sexo é a dimensão biológica e fisiológica das pessoas e que o

²⁶⁵ CONNELL, Raewynn, op. cit., p. x.

²⁶⁶ WHARTON Amy S. – *The Sociology of Gender: An Introduction to Theory and Research*, p. 4.

²⁶⁷ DELAMONT, Sara – *Feminist Sociology*, p. 43.

género resulta das representações e expectativas sociais de masculinidade e de feminilidade, tidas como eternas e imutáveis e consequência directa e natural do sexo biológico.²⁶⁸

A Segunda Vaga dos Feminismos

A Segunda Vaga do Feminismo emergiu nos finais da década de 1960, nos Estados Unidos da América e na Europa, acompanhando os movimentos de trabalhadores, dos direitos civis, de estudantes e antiguerra, em que as mulheres se sentiram revoltadas e desiludidas com o estatuto subalterno que lhes era atribuído, muito embora tal acontecesse precisamente no seio de movimentos activistas de contestação e libertação. O feminismo da Segunda Vaga exigiu, designadamente, a igualdade salarial, a igualdade de oportunidades no mundo laboral e na educação, a contracepção livre e o aborto a pedido, caracterizando-se pelo questionamento da dominação masculina não só na política, na educação e no mundo do trabalho mas também nas esferas privadas da família e das relações entre os sexos. O estribilho «o que é pessoal é político», consagrado como grito congregador da Segunda Vaga, traduz a concepção de que a experiência pessoal é passível de análise em termos políticos e o reconhecimento do facto de o poder masculino ser exercido e reforçado através de instituições pessoais como o casamento, a educação das crianças e as práticas sexuais. Tal determinou o empenhamento dos movimentos de libertação de mulheres num trabalho de consciencialização das mulheres sobre as suas próprias experiências. Os corpos das mulheres assumiram o papel de lugar de disputas políticas quando os direitos à integridade corporal e à autodeterminação se tornaram centrais no feminismo da Segunda Vaga. A sexualidade e a heteronormatividade começaram a ser questionados pelas feministas. Ainda assim, a Segunda Vaga do Feminismo é criticada por ser heterossexual, de classe média e tendo como referente a sociedade branca, negligenciando, de um modo geral, as questões relativas a lésbicas, não brancas e às classes trabalhadoras.²⁶⁹

Relativamente à importância fundamental do corpo, da identidade e da autodeterminação para as feministas, Lynda Nead considera que:

²⁶⁸ PLATT, Lucinda – Ann Oakley. In SCOTT, John, ed. – *Fifty Key Sociologists: The Contemporary Theorists*, p. 184.

²⁶⁹ GAMBLE, Sarah – *Feminism and Postfeminism*, p. 30-31. MCHUGH, Nancy – *Feminist Philosophies A-Z*, p. 120-121.

A reivindicação feminista dos anos 1970 ‘os nossos corpos, nós mesmas’, colocou as questões do controlo e da identidade no centro da agenda política do movimento [das mulheres]. Para as mulheres, reclamar poder sobre os seus corpos significava reclamar o controlo tanto sobre os cuidados de saúde e a regulação do corpo feminino como sobre os modos de figuração e representação do corpo na cultura.²⁷⁰

O estudo do sexo e do género nas universidades, considerado como sendo de pouco prestígio até à década de 1970, a partir de então floresceu no âmbito da sociologia e passou a ser um dos campos de investigação mais dinâmicos das ciências sociais – tendo um carácter feminista ou inspirado nos estudos feministas – das ciências humanas e, em menor medida, das ciências naturais.²⁷¹

Para as feministas da Segunda Vaga, o género foi entendido como estrutura social produtora das categorias identitárias fixas de homem e de mulher. E é precisamente em torno de uma identidade que elas, na sua grande maioria, acreditam ter em comum, isto é, a identidade decorrente da categoria essencial de mulher, entendida como o princípio organizador da união solidária de todas as mulheres, que se constituem diferentes correntes feministas, de entre as quais se destacam, pela sua importância e longevidade, a corrente feminista liberal, a corrente feminista radical e a corrente feminista socialista. Das correntes feministas surgidas posteriormente, poderemos nomear, a título de exemplo, o feminismo psicanalítico, o feminismo negro, o feminismo pós-colonial e o feminismo pós-moderno.

Estas várias correntes feministas distinguem-se pelo modo como explicam a subordinação das mulheres, pelos aspectos que consideram dever questionar nas suas vidas, pelo forma como julgam ser possível alcançar a sua emancipação, bem como pelas conclusões a que chegam e pelas estratégias que adoptam na prossecução da almejada mudança social. Importa ter presente que, não se tendo verificado uma estagnidade absoluta entre as várias correntes, as análises efectuadas por teóricas feministas, hoje em dia, se socorrem de uma diversidade de conceitos e análises que podem ter tido origem em apenas um ou em vários desses movimentos. As três correntes principais e mais influentes,

²⁷⁰ «The feminist claim of the 1970s to ‘our bodies, our selves’ put the issues of control and identity at the centre of the movement's political agenda. For women to reclaim power over their bodies meant to reclaim both control over the medical care and regulation of the female body and over the ways in which the body is imaged and represented within culture.» NEAD, Lynda – *The Female Nude*, p. 64.

²⁷¹ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 40.

sobre as quais nos debruçaremos, são o feminismo liberal, o feminismo radical e o feminismo socialista.²⁷²

Feminismo liberal

Sendo a corrente dominante e mais moderada do feminismo, o feminismo liberal baseia-se na doutrina liberal clássica que considera essencial a promoção da liberdade individual de pensamento, expressão e acção, no desenvolvimento das capacidades e prossecução dos interesses de cada um. As feministas liberais aceitam a organização fundamental da sociedade, procuram as razões das desigualdades de género nos comportamentos sociais e culturais, e lutam pelo estabelecimento de direitos de cidadania iguais para homens e mulheres. De facto, o feminismo liberal centra-se na desigualdade de direitos e nos entraves à participação das mulheres na esfera pública do mercado, sublinhando o primado da autonomia e da liberdade individuais. A presunção de absoluta igualdade entre mulheres e homens é explicitada por Chris Beasley ao afirmar que «as estratégias políticas do feminismo liberal reflectem a concepção de *uma natureza humana sexualmente não diferenciada no essencial* – ou seja, uma vez que as mulheres são basicamente iguais aos homens, as mulheres devem poder fazer o que os homens fazem»²⁷³. Os homens não são assim percebidos como inimigos pelo feminismo liberal que, por essa razão, aposta na reforma da sociedade em vez da revolução, lutando pela igualdade de direitos e oportunidades para as mulheres, e opondo-se, nomeadamente, às leis que concedem privilégios especiais aos homens bem como às que se destinam a proteger as mulheres em particular, como, por exemplo, a legislação que possa estabelecer quotas de acesso ao ensino superior dedicadas às mulheres.

O feminismo liberal apropriou-se dos conceitos da teoria dos papéis sexuais. Apesar de em obras como *The Feminine Mystique* (1963), de Betty Friedan, serem tecidas críticas a Parsons e George Mead, essas críticas, bem como o apelo aí feito à emancipação das mulheres, são realizados dentro do quadro conceptual produzido por essa mesma teoria. A autora considera, designadamente, que a reforma deve ser alcançada através da alteração da identidade e das expectativas das mulheres, já que as causas da subordinação feminina

²⁷² BEASLEY, Chris – *What is Feminism? An Introduction to Feminist Theory*, p. 51.

²⁷³ «Liberal feminist political strategies reflect a conception of a *fundamentally sexually undifferentiated human nature* – that is, since women are much the same as men, women should be able to do what men do». (Negrito original aqui em itálico). BEASLEY, Chris – *What is Feminism? An Introduction to Feminist Theory*, p. 52.

se encontrariam nas expectativas tradicionais estereotipadas sustentadas pelos homens e internalizadas pelas mulheres através da socialização. As desigualdades poderão, conseqüentemente, ser eliminadas por meio da desconstrução desses estereótipos, operada através de uma melhor educação, da apresentação de exemplos de personalidades que possam funcionar como modelos de referência, de legislação concedendo iguais oportunidades e antidiscriminação ou desregulando os mercados.²⁷⁴

Com a sua profunda convicção na liberdade e autonomia individuais e no funcionamento da sociedade e do mercado, o feminismo liberal não julga absolutamente necessária a união das mulheres num movimento maciço em persecução de ideais políticos, considerando, pelo contrário, que a remoção dos entraves culturais e legais fundados no género serão suficientes para que tanto mulheres como homens logrem, individualmente, o melhoramento de suas vidas.²⁷⁵

Graças ao seu cariz moderado, o feminismo liberal conseguiu, sobretudo nas sociedades ocidentais, integrar as instituições do Estado e tornar as suas posições conhecidas do grande público que, muitas vezes, não tem qualquer noção de posturas provenientes de outras correntes feministas.

Feminismo radical

Para o feminismo radical, por sua vez, as reformas propostas pelo movimento feminista liberal são pouco profundas e desadequadas. O feminismo radical acredita serem os homens os responsáveis pela subjugação e exploração das mulheres e de serem, também eles, a colher os benefícios desse processo, centrando-se, em consequência, na análise e combate ao patriarcado. A socióloga Sylvia Walby, em *Theorizing Patriarchy* (1990), define o patriarcado como «um sistema de estruturas e práticas sociais, através das quais os homens dominam, oprimem e exploram as mulheres»²⁷⁶. Trata-se da sistematização da opressão das mulheres, operada através de estruturas colectivas, como o casamento, a heterossexualidade, os costumes, a legislação e mesmo a linguagem, cuja autoridade é aplicada e consolidada pelas instituições sociais, políticas, económicas e religiosas. Neste

²⁷⁴ CONNELL, R. W., op. cit., p. 33-34.

²⁷⁵ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 384. PILCHER, Jane; WHELEHAN, Imelda – *50 Key Concepts in Gender Studies*, p. 32.

²⁷⁶ «(...) I shall define patriarchy as a system of social structures and practices in which men dominate, oppress and exploit women». WALBY, Sylvia – *Theorizing Patriarchy*, p. 20.

sentido, as lutas pelos direitos reprodutivos, contra a violência doméstica ou em favor do casamento entre pessoas do mesmo sexo, são lutas contra o patriarcado.²⁷⁷ O patriarcado não tem a sua origem num qualquer outro sistema de desigualdades sociais, não sendo, nomeadamente, um subproduto do capitalismo, constituindo-se como anterior e independente deste, pelo que uma revolução socialista em nada contribuiria para a sua erradicação.

São três as ideias centrais que orientam o pensamento e a acção do feminismo radical. Em primeiro lugar, considera que o género se constitui como o principal factor de opressão de todas as mulheres, motivo pelo qual os homens são frequente e explicitamente representados como inimigos das mulheres; em segundo lugar, acredita que as mulheres são fundamentalmente diferentes dos homens, em razão da sua natureza ou da socialização; e, por último, argumenta que as normas e as instituições sociais estão estruturadas de forma a alcançar e a manter as desigualdades de género em todos os aspectos da vida, incluindo nas questões mais pessoais como a sexualidade e a reprodução. Aqui se enquadra o famoso lema do feminismo radical «o que é pessoal é político», que teve enorme influência na determinação dos questionamentos dos feminismos da Segunda Vaga, e que pretendia traduzir a ideia de as experiências de opressão das mulheres na intimidade – no foro doméstico, por exemplo – não deverem ser encaradas como experiências isoladas e ocasionais mas como o resultado sistemático de desigualdades estabelecidas por via das instituições e estruturas sociais integradas no sistema patriarcal. Neste contexto, saber quem faz o trabalho doméstico, quem interrompe quem no decurso de uma conversa ou como se integra no quadro geral da subordinação das mulheres a elegância feminina, bem como o carinho e dedicação que a sociedade espera que elas dispensem aos homens, são questões fundamentais na análise do patriarcado. Além disso, apesar de existirem diferentes perspectivas no seio do feminismo radical, todas elas concordam ser essencial, no estudo da supremacia masculina, a análise da apropriação, pelos homens, dos corpos e sexualidade das mulheres, bem como da violência sobre elas exercida – incluindo a violação e a violência doméstica – entendidas como integrando um sistema criado para controlar e subjugar as mulheres, garantindo a supremacia masculina.

²⁷⁷ GAMBLE, Sarah, op. cit., p. 271. MCHUGH, Nancy, op. cit., p. 93-94, 125.

Assim, uma vez que o feminismo radical entende as desigualdades de género em termos estruturais, defende a necessidade de profundas transformações institucionais e culturais da sociedade como única forma de resolvê-las, muito para além das reformas progressivas e de menor amplitude advogadas pelas feministas liberais. Enquanto estas últimas acreditam na mudança lenta e gradual das instituições e estruturas sociais existentes, as feministas radicais lutam pela sua transformação dramática ou mesmo pela sua efectiva abolição. Trata-se, para o movimento radical, de revolução e não de reforma. De facto, será necessária a abolição do própria noção de género, da sexualidade masculina, da parentalidade heterossexual e mesmo da família e das relações de poder que a caracterizam, no contexto do imprescindível derrube revolucionário da ordem patriarcal e do poder masculino.

As ideias do feminismo radical são expostas em obras como *Sexual Politics* (1972), de Kate Millet, em que a autora debate a política como resultado das relações de poder existentes entre homens e mulheres, *Sisterhood is Powerful* (1970), uma antologia de textos compilada por Robin Morgan, e *Dialectic of Sex* (1971), de Shulamith Firestone. As feministas radicais analisaram a questão da violação das mulheres em obras como *Against Our Will, Men, Women and Rape* (1975), de Susan Brownmiller, e *Pornography: Men Possessing Women* (1981), de Andrea Dworkin, autora que, nos anos 1980, liderou várias campanhas anti-pornografia.²⁷⁸

São apontadas como limitações do feminismo radical o seu essencialismo, traduzido num reducionismo biológico implícito ou explícito, e a presunção de um universalismo que não leva em consideração as variações históricas e culturais ou questões étnicas e de classe.²⁷⁹

A campanha feminista diferencialista foi fruto de uma época histórica em que o Ocidente perdia cada vez mais a sua potência colonial, e, se por um lado se autocriticava profundamente, e rejeitava a identificação dos ocidentais ricos com os valores universalistas da modernidade, ao mesmo tempo, possibilitava a criação de movimentos totalitários de fundamento religioso, étnico ou nacional, em particular nos EUA.²⁸⁰ Todos estes discursos

²⁷⁸ CONNELL, R. W., op. cit., p. 35.

²⁷⁹ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 116-119; MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 384-386; WALBY, Sylvia, op. cit., p. 3; SHAPIRO, Eve – Radical Feminism. In RITZER, George, op. cit., p. 3781-3784.

²⁸⁰ TOURAINE, Alain – *O Mundo das Mulheres*, p. 227.

adoptaram ideologias autodestrutivas na medida em que negavam o sujeito e impediam o reconhecimento do outro e a crítica e oposição a estes excessos levaram ao recuo da ala mais agressiva do feminismo, e, conseqüentemente, a um questionamento sobre o modo de combinar a diferença e o particularismo com a igualdade e o universalismo das culturas e das sociedades.²⁸¹

Feminismo socialista

A corrente feminista socialista evoluiu a partir do debate verificado entre o feminismo marxista e o feminismo radical e resultou numa síntese destas duas teorias, julgando essencial uma abordagem que articula a teoria marxista das classes e a teoria feminista do patriarcado. Assim, o feminismo socialista não se limita a estudar o capitalismo, como faz o feminismo marxista – partindo da premissa de que «a mulher é o ‘proletário’ do homem, ou o seu colonizado»²⁸² e clamando a constituição de uma «frente das mulheres» para combater o capitalismo internacional –, ou o patriarcado, como faz o feminismo radical, mas argumenta que ambos os sistemas estão presentes e são fundamentais na estruturação das relações de género. Muito embora Marx tenha dado pouca atenção às questões de género, tendo reflectido quase exclusivamente sobre os companheiros do seu próprio género na sua escrita, o seu colega e amigo Friedrich Engels sustentava que, tal como a opressão de classe, também o patriarcado se radicava na propriedade privada, julgando o capitalismo responsável pela intensificação do patriarcado ao colocar riqueza e poder nas mãos de um pequeno número de homens. Na obra *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* (1884), Engels considera que numa sociedade primitiva, de caçadores-recolectores que viviam numa comunidade comunista original, mulheres e homens tinham igual prestígio, já que, mesmo quando a caça masculina era importante, ficava sempre aquém da recolha de vegetação efectuada pelas mulheres, que constituía, por sua vez, a maioria do alimento da comunidade. Com o desenvolvimento da agricultura e a subsequente geração de excedentes de produção, verificou-se um forte incentivo para a erradicação da partilha comunitária e da igualdade social entre os géneros e a sua substituição pela propriedade privada e por um sistema de classes sociais. Com a disponibilidade de excedentes de produção, os homens das classes mais altas ganharam um

²⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 227-228.

²⁸² Idem, *ibidem*, p. 19.

interesse particular em poder transmiti-los aos seus filhos. Para que conseguissem fazê-lo desenvolveu-se a família no seio de um casamento monogâmico, bem como uma série de regras de comportamento sexual, especialmente limitativas no caso das mulheres, resultando daqui a garantia de que os filhos do casal pertenciam ao marido e não a um outro homem. O desejo de controlar a propriedade foi, deste modo, conseguido, constituindo-se a própria mulher como património privado do homem. Para Engels a sociedade de classes e a dominação masculina entram, desta forma, de mãos dadas na história, no que apelida de «derrota mundial histórica do sexo feminino». Engels considerava, portanto, que com a abolição da propriedade privada – numa sociedade comunista – se conseguiria não só o desaparecimento do patriarcado como a tão desejada emancipação das mulheres.

Engels argumentava que o capitalismo institui uma dupla exploração ao pagar salários baixos aos homens e ao não pagar qualquer salário às mulheres, pelo serviço fundamental e indispensável para o funcionamento da máquina capitalista industrial, que lhes está entregue, e que consiste na produção e cuidado de novas gerações de trabalhadores no foro doméstico.

Para o feminismo socialista a análise marxista ignora a sexualidade e o género, e não dá atenção ao facto de o patriarcado preceder e vir a suceder ao capitalismo. Por esta razão, a corrente socialista considera fundamental a análise específica da forma que reveste a subjugação e exploração patriarcal da mulher nas sociedades capitalistas. Importa notar, no entanto, que uma das mais duras críticas apontadas à noção de que o capitalismo e o patriarcado servem de raiz à estratificação de género, consiste em chamar a atenção para o facto de que tanto essa estratificação como o patriarcado existirem de forma típica e muito bem definida em países agrários e em países socialistas ou ex-socialistas, como a República Popular da China ou todos os países da ex-URSS. O feminismo socialista produziu análises do trabalho doméstico, do trabalho assalariado, da cultura e do Estado, e ainda, embora com algumas limitações, da sexualidade.²⁸³

Tal como as feministas radicais, também as feministas socialistas consideram inadequadas as reformas propostas pelo feminismo liberal. Defendem, por seu lado, a reestruturação da família burguesa, a abolição da «escravatura doméstica» e a criação de

²⁸³ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p 382, HAMILTON, Roberta – Feminist Theories. In BRYANT, Clifton D.; PECK, Dennis L., eds., op. cit., p. 45.

modos colectivos de execução das tarefas domésticas e assistência à infância. Tal será conseguido por meio de uma revolução socialista e da instituição de uma economia estatal que satisfará as necessidades de toda a população. Esta transformação resultará dos esforços de mulheres e homens em conjunto, e não individualmente, tal com pretende, pelo seu lado, o feminismo liberal.

Para além do debate e controvérsia verificados no seio do feminismo socialista quanto ao modo como melhor se articulam o capitalismo e o patriarcado para a compreensão das questões de género, é apontado como limitação desta teoria feminista o facto de não promover uma análise do leque completo de estruturas patriarcais. A sexualidade e a violência, por exemplo, são examinadas de forma deficitária, sendo dado muito maior ênfase às vertentes material e cultural na análise do patriarcado.²⁸⁴

Abordagens psicanalíticas e feminismo: Julia Kristeva, Luce Irigaray e Hélène Cixous

No final da década de 1970, as teorias que explicam as desigualdades de género com base nas estruturas sociais começam a ser substituídas por análises que recorrem à psicanálise e, embora colocando a tónica no construcionismo social do género, se centram no modo como a cultura, e, em particular, a linguagem, determinam a ordem de género, procurando deste modo encontrar um nível de realidade distanciado da estrutura falocêntrica da linguagem e da consciência comuns.²⁸⁵ Diversas autoras recorreram à psicanálise freudiana no universo anglo-saxónico, como por exemplo Juliet Mitchell em *Psychoanalysis and Feminism* (1974), Nancy Chodorow em *The Reproduction of Mothering* (1978), e Carol Gilligan em *In a Different Voice* (1982). Em França, foi sobretudo de Lacan que as pensadoras feministas se socorreram. São disso exemplo as obras *Pouvoirs de l'horreur* (1980), de Julia Kristeva, *Ce Sexe qui n'en pas un* (1977), de Luce Irigaray, e o ensaio «*Le rire de la méduse*» de Hélène Cixous.

²⁸⁴ GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 622. MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 382, 384. WALBY, Sylvia, op. cit., p. 5. ABBOTT, Pamela; WALLACE, Claire; TYLER Melissa, op. cit., p. 38.

²⁸⁵ WALLACE, Claire; TYLER Melissa, op. cit., p. 39-40.

Movimentos de gays e de lésbicas

As contribuições dos movimentos de gays e de lésbicas que emergem dos movimentos civis nos anos 1970, sendo defensores activos, empenhados e bem visíveis dos seus direitos nas ruas, e manifestando-se contra todos os sistemas de opressão, são fundamentais para os estudos sociológicos de género por trazerem a questão da opressão sexual para os debates políticos e académicos da altura através de obras como *Homosexual: Oppression and Liberation* (1972), de Dennis Altman, e *Homosexual Desire* (1972), de Guy Hocquenghem.²⁸⁶

Os estudos de género

No foro universitário, a partir da década de 1990, os estudos de género vão substituir gradualmente os estudos de mulheres, ao mesmo tempo que ampliam o seu espectro de matérias de estudo, passando, nomeadamente, a abraçar a transexualidade, a homossexualidade gay e lésbica, centrando-se na identidade, na sexualidade, no simbolismo e na diferença, ganhando, portanto, um carácter mais teórico que se afasta das questões sociais do activismo feminista da Segunda Vaga e das categorias fixas identitárias de género em que este se fundamentava. A categoria única de mulher, revestia-se, para as feministas da Segunda Vaga, de especial importância, pois consideravam que a sua simplicidade lhe conferia o poder de unir as mulheres em torno de uma mesma luta fundamental. No entanto, tinha também a enorme desvantagem de conseguir silenciar muitas mulheres controladas pela dominação masculina, ao catalogá-las por meio de categorias gerais, que não deixavam espaço à individualidade e às diferenças pessoais.²⁸⁷

A viragem cultural nas ciências sociais

Até à década de 1980, as análises de género apresentavam um carácter sobretudo materialista, dedicando-se ao estudo das estruturas e instituições económicas e sociais que

²⁸⁶ BRYANT, Clifton D.; PECK, Dennis L., eds., op. cit., p. 407, 411; CONNELL, Raewyn, op. cit. p. 26, 39; CONNELL R. W., op. cit., p. 29, 36-37, 148, 275.

²⁸⁷ TOURAINE, Alain, op. cit., p. 19, 28.

sustentavam a desigualdade de género e contribuíam para condicionar o acesso das mulheres ao poder e aos recursos. Todavia, a partir desta década, e apesar de as novas teorizações sociológicas sobre o género terem em comum com as anteriores a convicção de que o género é construído socialmente, elas centram-se sobretudo na cultura e no modo como esta produz as identidades de género, sendo esta, aliás, uma tendência à qual se assiste no campo geral da disciplina. Assim, nos dias de hoje, podemos encontrar nas análises sociológicas do género uma tensão entre os estudos materialistas e os idealistas.²⁸⁸ No entanto, autores como Bourdieu e Giddens procuram ultrapassar essas tensões, dando igual importância aos papéis da cultura, da estrutura social e da acção nas suas teorias sociológicas.

Os feminismos da Terceira Vaga

Nos anos 1980, a ideologia capitalista neoliberal de mercado intensifica-se no ocidente globalizado e o Movimento de Libertação das Mulheres fractura-se face à emergência de debates polémicos sobre vários temas como, designadamente, a interligação entre «raça», sexualidade e poder, emergindo, nesta altura, uma nova vaga de feminismos. O feminismo da Terceira Vaga surgiu na década de 1990 como uma resposta às limitações do feminismo da Segunda Vaga, percebido, por algumas feministas, como tendo ignorado ou negligenciado vários grupos de mulheres, nomeadamente, as mulheres não brancas, as lésbicas, bissexuais e transgénero, bem como as mulheres socioeconomicamente desfavorecidas. As feministas sempre pertenceram a diferentes raças, grupos étnicos, estatutos socioeconómicos, classes sociais, orientações sexuais, nacionalidades, geografias, ideologias, graus de incapacidade física e gerações. É esta última categoria que define o contexto do feminismo da Terceira Vaga, muito embora todas as questões referidas sejam importantes. De facto, este é um feminismo adoptado pela descendência das feministas da Segunda Vaga, podendo dizer-se que não existe, para o feminismo da Terceira Vaga, um conceito definidor abrangente. Fortemente influenciado pelos feminismos pós-moderno e do terceiro mundo e empregando, de modo crítico e estratégico, as metodologias de vários outros tipos de feminismo, assume as contradições resultantes de uma abordagem pluralista e crítica da cultura ocidental, opressão, masculinidade, feminilidade, classe, «raça» e

²⁸⁸ CHARLES, Nickie – Gender. In SCOTT, John – *Sociology: The Key Concepts*, p. 73.

colonialismo. O feminismo da Terceira Vaga questiona as categorias de género e sexualidade, é anti-essencialista ou emprega o essencialismo estratégico e critica o feminismo da Segunda Vaga por ser monolítico e lidar apenas com as questões da classe média branca. Debruça-se sobre uma multiplicidade de assuntos que afectam as mulheres e outros grupos oprimidos, preocupando-se, por exemplo, com questões relativas a «raça», imagem corporal, meios de comunicação, sexualidade, prostituição, subcontratação, categorias de género e imperialismo cultural. Usa os meios de comunicação, as novas tecnologias e as ferramentas da cultura popular para difundir a sua mensagem e gerar interesse e activismo. Algumas feministas criticam o feminismo da Terceira Vaga por, sendo plural e fragmentado, não se centrar explicitamente nas questões da mulher, da opressão e no activismo, acusando-o de ter uma agenda liberal e individualista e de não investir em objectivos colectivos e políticos.²⁸⁹

Entre as pensadoras que questionam as categorias fundadoras da Segunda Vaga feminista distinguem-se as filósofas Judith Butler e Beatriz Preciado, que manifestam a opinião de ter sido o género abordado por esse feminismo a partir de perspectivas centradas na sexualidade heterossexual e na família. Estas autoras, socorrem-se dos conceitos de discurso e de poder de Foucault e da noção de desconstrução de Jacques Derrida, sendo frequentemente apelidadas de pós-feministas.

O termo pós-feminismo é um conceito controverso, e tem, pelo menos, dois significados. O primeiro é o divulgado pelos meios de comunicação de massas para indicar que o feminismo, em particular o da Segunda Vaga, está morto, e que vivemos agora numa fase posterior em que as mulheres colhem os benefícios conquistados pelo feminismo, vestindo-se e comportando-se como muito bem entendem, mesmo que tal signifique a reprodução das normas de género patriarcais. Uma segunda acepção do termo resulta da extensão dos argumentos anti-essencialistas do feminismo pós-moderno, sendo o pós-feminismo entendido como o lugar de intersecção do feminismo, do pós-estruturalismo e do pós-colonialismo, resultando na consolidação de um corpo teórico e político acomodando o pluralismo e a diferença, em diálogo com outros movimentos filosóficos, sociais ou políticos. Muitas feministas temem que estas duas acepções do termo sejam confundidas e que tal

²⁸⁹ MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa, orgs. *Dicionário da Crítica Feminista*, p. 24, 154. MCHUGH, Nancy, op. cit., p. 144-146. STEWART, Fiona – Feminism: Third-Wave. In *Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues and Knowledge. Education: Health - Hypertension*, [Vol. 2], p. 845.

favoreça, nomeadamente, a glorificação da utilização do corpo feminino para entretenimento dos homens. Além disso, argumentam que a pretensão do pós-feminismo de valorizar a diversidade das experiências das mulheres já é atendida, por exemplo, no feminismo da Segunda Vaga, no feminismo transnacional, no feminismo anti-racista ou no feminismo pós-colonial, todos eles procurando a pluralidade e a interligação colectiva das mulheres. Várias teóricas e académicas feministas consideram o pós-feminismo como nada mais do que uma expressão do pensamento neoliberal, numa altura em que ainda se está longe de se ter alcançado a superação das desigualdades que vitimam as mulheres na sociedade. É nesse sentido que Heloisa Buarque de Hollanda descreve o pós-feminismo como «um artifício teórico engendrado pelo pensamento essencialista e liberal»²⁹⁰.

Na nossa análise consideramos o termo pós-feminismo apenas no sentido positivo que lhe confere Beatriz Preciado, quando afirma:

O pós-feminismo representa a maturidade do feminismo como teoria política. No discurso dos anos 1990 o termo pós-feminismo assinala uma mudança conceptual dos debates sobre a igualdade e diferença, justiça e reconhecimento, e mesmo do essencialismo e construtivismo, para os debates sobre a produção transversal de diferenças. Assinala um deslocamento daquelas posições que partem de uma única noção de diferença sexual e de género, seja esta entendida em termos essencialistas, em termos marxistas (divisão sexual do trabalho) ou em termos linguísticos (ordem simbólica ou pré-simbólica), para uma análise de natureza transversal. Trata-se de estar atento, como diz Bell Hooks, ao 'sobrecruzamento de opressões' (interlocking oppressions).

Para Preciado as pós-feministas não devem criar hierarquias entre as categorias de classe, «raça», nação, sexualidade ou género mas sim estabelecer uma inter-relação entre estes eixos que estruturam a opressão.²⁹¹

Foucault foi um autor do qual as teóricas feministas, a partir dos anos 1980, se socorreram frequentemente, apesar de este autor se ter centrado sobretudo na análise de organizações totalitárias da modernidade, como por exemplo as prisões, os hospitais e as

²⁹⁰ HOLLANDA Heloisa Buarque de – Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: Uma primeira abordagem. [Em linha].

²⁹¹ «El postfeminismo representa la madurez del feminismo como teoría política. En el discurso de los 90 el término postfeminismo señala un giro conceptual desde los debates de igualdad y diferencia, justicia y reconocimiento, e incluso del esencialismo y del constructivismo hacia los debates acerca de la producción transversal de las diferencias. Marca un desplazamiento de aquellas posiciones que parten de una sola noción de diferencia sexual y de género ya sea ésta entendida en términos esencialistas, en términos marxistas (división sexual del trabajo) o en términos lingüísticos (orden simbólico o presimbólico), hacia un análisis de naturaleza transversal. Se trata de estar atentos, dirá Bell Hooks al 'sobrecruzamiento de opresiones' (interlocking oppressions)». CARRILLO, Jesús – Entrevista a Beatriz Preciado, 2. [Em linha].

escolas, como sistemas de regulamentação e de dominação das pessoas por meio do discurso, do poder e da força, não tendo analisado o modo como o género estrutura as práticas sociais das pessoas e como a política sexual serve os interesses da dominação masculina. No entanto, estas feministas consideraram muito útil a ideia deste autor segundo a qual a sexualidade é construída e controlada socialmente, por meio do discurso, de um modo complexo e muitas vezes contraditório.²⁹² Foucault, na sua obra *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, considera que o discurso é um princípio estruturante que impulsiona o sentido do Eu das pessoas, os seus comportamentos e atitudes, as crenças e as práticas, os modos de pensar, falar e escrever sobre o mundo social e sobre as outras pessoas, não organizando apenas a linguagem e a representação. As pensadoras feministas defendem que numa determinada sociedade, os indivíduos com mais poder, como é o caso dos heterossexuais na cultura ocidental, recorrem ao discurso enquanto princípio estruturador do género, da sexualidade e a da identidade das pessoas, excluindo assim aquelas desprovidas de poder como os homossexuais e as lésbicas, classificando-as como desviantes, perversas e doentes. No entanto, para as feministas tal como para Foucault, todas as pessoas são possuidores de um sentido de liberdade humana e podem insurgir-se contra o sistema intentando a transformação do próprio discurso que as procura subjugar. Hoje em dia, os discursos dominantes da sexualidade heterossexual são desafiados e rejeitados pelos movimentos LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, transgéneros) que emergiram no ocidente a partir da década de 1960 e que lutam pela promoção e defesa dos seus direitos de cidadania.²⁹³

Butler, na obra *Gender Trouble* (1990), sustenta que o género não pode ser separado do sexo de acordo com o modelo dicotómico tradicional que identifica o género com a cultura e o sexo com a natureza. Para esta autora, nem o sexo nem o género são modelos fixos, essenciais que tenham uma existência pré-discursiva e o género não é um conjunto de inscrições aplicadas pela cultura a um sexo biológico. O género é todo um sistema de produção constituído por meios discursivos culturais que constroem a natureza sexual dos agentes sociais como essenciais e anteriores à cultura. Butler considera ainda, que não existe um modelo original de género que as pessoas possam copiar. A aquisição do género pelos indivíduos realiza-se ao longo das suas vidas através de um processo em formação

²⁹² ABBOTT, Pamela; WALLACE, Claire; TYLER Melissa, op. cit., p. 207.

²⁹³ Idem, *ibidem*, p. 206.

constante pelo qual vão constituindo as suas identidades. Já na década de 1960, Harold Garfinkel em *Studies in Ethnomethodology* (1967), definira o género como um repositório de comportamentos que as pessoas escolhem, e Erwin Goffman, como referimos anteriormente, recorre a um modelo de papéis sexuais, de carácter dramático, definindo o género como performance. Não obstante, ambos os sociólogos analisam o género em torno de categorias dicotómicas identitárias fixas, já que na teoria social clássica os diferentes lugares ocupados pelas mulheres e pelos homens na esfera doméstica e na pública eram considerados naturais e como tendo uma origem biológica.²⁹⁴ A ideia de género transportava em si um determinismo social e ideológico na medida em que as mulheres se viam coagidas a actuar de acordo com o seu papel social que não lhes permitia desenvolver uma capacidade de actuação autónoma e a sua subjectividade constituía-se como reflexo das imposições culturais.²⁹⁵ Face a esta situação, Butler defende que as pessoas devem radicalizar as suas posições no respeitante às normas e identidades dicotómicas de género, recorrendo a outras categorias identitárias como fazem as transexuais, ou as butch entre as lésbicas.²⁹⁶

O conceito de «fazer o género» de Candace West e Don Zimmerman

No campo das ciências sociais, Candace West e Don Zimmerman no ensaio «Doing Gender» (1987), defendem uma teoria do género que apresenta afinidades com a de Butler. A partir de uma perspectiva etnometodológica, os autores analisam a desigualdade de género nas sociedades ocidentais desenvolvendo o conceito de fazer o género.²⁹⁷ Os autores sustentam que o género é algo dinâmico, fluido, de expressões múltiplas, que se faz, constrói e reafirma na interacção social entre os agentes no seu quotidiano comunitário e em contextos históricos e grupais específicos, a um nível tanto micro como macrosociológico, e não se traduz, como até então era defendido, num conjunto rígido de acções performativas realizadas como resposta a expectativas colectivas. Os comportamentos de género dos agentes sociais são determinados por normas colectivas e ideais de género normativos e persuasivos, que proliferam na cultura popular, publicidade e

²⁹⁴ CHARLES, Nickie – Gender. In SCOTT, John – *Sociology: The Key Concepts*, p. 73.

²⁹⁵ TOURAINE, Alain, op. cit., p. 21.

²⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 20.

²⁹⁷ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 368.

meios de comunicação de massas. Para lograrem ser tratados como socialmente competentes, as pessoas devem aprender, em cada ocasião particular, a comportar-se como se possuíssem as qualidades essenciais da masculinidade ou da feminilidade. No entanto, muito embora os agentes sociais utilizem múltiplos estratagemas para que o resultado das suas acções corresponda às expectativas gerais das instituições sociais onde as relações de género são realizadas, o fazer do género nas práticas colectivas do dia-a-dia requer, da parte das pessoas, mais do que a utilização de uma lista rígida de comportamentos classificados como adequados.²⁹⁸

As análises de Butler, juntamente com as de autoras como Eve Kosofsky Sedgwick, que defende que desde finais do século XIX o pensamento sobre as diferenças sexuais assenta em definições de homo e heterossexualidade fixas e carece de uma profunda reflexão crítica, influenciaram profundamente uma nova geração de activistas e pensadores que surge na década de 1980 em torno do movimento Queer.²⁹⁹ O movimento Queer surge precisamente no período em que a SIDA provoca efeitos devastadores nas comunidades homossexuais, verificando-se que os seus membros rejeitam tanto as categorias fixas de homem e de mulher, como também as de gay e de lésbica, por, segundo argumentam, estas se fundarem no sistema de género heterossexual. Neste sistema, as normas da sexualidade e das relações de género promovem e consolidam a hegemonia do sistema heterossexual, que, sob o domínio masculino, se reproduz através da instituição da família responsável, por sua vez, pela multiplicação tanto da espécie humana como da própria cultura heterossexual.³⁰⁰ O sociólogo Bryan S. Turner referindo-se a estas discussões comenta que «Estes debates sobre género, sexo e sexualidade foram muito influenciados pelo construcionismo social, através da afirmação geral de que a anatomia não é destino»³⁰¹.

As sociólogas feministas vão neste período, mais uma vez, questionar os fundamentos do espaço doméstico na sociedade heteronormativa. Em livros como *The Second Shift: Working Parents and the Revolution at Home* (1989), de Arlie Hochschild, e o ensaio «Love and Intimacy. The Gender Division of Emotion and 'Emotion Work' A Neglected

²⁹⁸ FENSTERMAKER, Sarah – doing gender. In RITZER, George – *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, p. 1216.

²⁹⁹ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 394.

³⁰⁰ TOURAINE, Alain, op. cit., p. 19.

³⁰¹ These debates over gender, sex, and sexuality were heavily influenced by social constructionism through the general claim that anatomy is not destiny. TURNER, Bryan S., *British Sociology*. In BRYANT, Clifton D.; PECK, Dennis L., eds., op. cit., p. 93.

Aspect of Sociological Discussion of Heterosexual Relationships» (1993), de Jean Duncombe e Dennis Marsden, são analisados os fundamentos microssociológicos do género na instituição da família, nomeadamente as relações de poder desiguais, a divisão do trabalho e as actividades de assistência no espaço doméstico.³⁰²

O sistema do patriarcado de Sylvia Walby

A socióloga Sylvia Walby no livro *Theorizing Patriarchy* (1990), reformulou as análises sobre o regime do patriarcado realizadas nas décadas precedentes. Discute, por exemplo, o modo como, na década de 1970, a corrente feminista marxista considerara que a opressão da mulher resultava do modo como o sistema capitalista associava os homens à produção e as mulheres à reprodução, e como, logo nessa altura, havia sido criticada por sociólogas socialistas pela incapacidade que demonstrara em explicar a opressão das mulheres fora da lógica do capitalismo. Sociólogas como Juliet Mitchell, na obra *Psychoanalysis and Feminism* (1975), Heidi Hartmann, no ensaio «Capitalism, patriarchy, and job segregation by sex» (1979), e Hester Eisenstein, na obra *Contemporary Feminist Thought* (1984), atribuíram ao sistema do patriarcado e ao capitalismo a responsabilidade da opressão das mulheres. Todavia, estas autoras conceptualizam de diferentes formas as noções de patriarcado e de capitalismo, por um lado, e o modo como estas últimas se conjugam e interagem para determinar a subjugação das mulheres, por outro, centrando as suas análises sobretudo na instituição do trabalho e descurando as esferas da sexualidade e da violência já trazidas para o debate feminista pela corrente radical.³⁰³

O que Walby tem em comum com estas autoras é conceptualizar um sistema de patriarcado onde os homens dominam, oprimem e exploram as mulheres, ao mesmo tempo que se distancia dos sistemas por elas propostos, quando considera o patriarcado uma estrutura flexível, o que lhe permite explicar as mudanças e diversidade das desigualdades de género ao longo da história e das culturas. A autora interpreta-o como um sistema fluido, articulado com outros sistemas como o capitalismo e o racismo, ora de modo harmonioso, ora dissonante, consoante as circunstâncias históricas e sociais. Esta autora considera que nos últimos dois séculos, assistiu-se, nas sociedades burguesas ocidentais, à passagem de

³⁰² GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 179-180.

³⁰³ CRONIN, Ann – socialist feminism. In RITZER, George – *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, p. 4562-3.

um sistema de patriarcado privado, no qual as mulheres eram dominadas em casa por um patriarca e impedidas de participar na vida pública, para um regime de patriarcado público, em que as mulheres trabalham em áreas do domínio público mas continuam afastadas do poder, da riqueza, de um estatuto elevado e do prestígio social.³⁰⁴ De acordo com Walby, este sistema de patriarcado é composto por seis estruturas simultaneamente independentes e interactuantes, a saber: o trabalho remunerado, o trabalho doméstico, a cultura, a sexualidade, a violência e o Estado político e administrativo. Recentemente, a autora substituiu o termo «patriarcado» pelo termo «regime de género» de modo a evitar interpretações incorrectas sugeridas por aquele termo, isto é, leituras essencialistas, a-históricas, reducionistas e imutáveis da análise das relações de género.³⁰⁵

Giddens e Bourdieu

A partir dos finais dos anos 1980, como consequência de uma maior reflexividade no âmbito da sociologia provocada pelo impacto das teorias do feminismo, do pós-modernismo e do pós-colonialismo, os sociólogos tomaram consciência do modo como a própria disciplina reflectia o pensamento eurocêntrico e patriarcal de tradição liberal, que floresceu a partir do Iluminismo, difundindo valores supostamente universais como a racionalidade, a igualdade e a liberdade, e como contribuíra para a marginalização de determinados grupos sociais e perpetuara as desigualdades de poder.³⁰⁶

Para Giddens, ao longo de todo o período que se estende desde a modernidade até ao presente, que temos vindo a assistir à conquista progressiva pelas mulheres de uma maior igualdade no foro das suas relações pessoais com os homens, bem como à emergência de uma reflexividade crescente por parte dos agentes sociais, sobretudo no sentido da realização do facto de o seu Eu poder ser escolhido de modo actuante. Como consequência da oferta no mercado ocidental, e da aceitação social generalizadas, de dispositivos de contracepção, as mulheres perderam o receio de gravidezes indesejadas o que levou a uma igualdade progressiva das experiências sexuais e emocionais entre os homens e as mulheres. No livro *Transformações da Intimidade* (1993), Giddens acautela os

³⁰⁴ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 118.

³⁰⁵ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 104.

³⁰⁶ ABBOTT, Pamela; WALLACE, Claire; TYLER Melissa, op. cit., p. 46.

leitores para o perigo cada vez maior do desencadear de uma guerra entre os sexos numa altura em que alguns homens se sentem ameaçados pela democratização das relações pessoais entre homens e mulheres. O autor analisa as relações íntimas entre as pessoas introduzindo termos como sexualidade plástica³⁰⁷, sexo plástico, relação pura³⁰⁸ e pluralismo sexual, todos eles relacionados com a ideia de uma sexualidade ligada ao prazer mais do que à reprodução. Estas noções referem-se à sexualidade moderna que se encontra distanciada da sua ligação histórica à reprodução e ao amor romântico³⁰⁹, e que proporciona às pessoas um amplo leque de escolha quanto a com quem, quando, e com que frequência podem ter relações sexuais.³¹⁰ Muitas feministas criticam o fenómeno social que Giddens designa por relações puras – relações cuja manutenção e sobrevivência depende exclusivamente da livre vontade e escolha dos parceiros – sustentando que na realidade não se assiste a um abrandamento do sistema do patriarcado mas antes ao seu fortalecimento. Argumentam que, sob a hegemonia do mercado neoliberal capitalista e dos valores masculinos dominantes, o espaço doméstico não foi democratizado verificando-se, em vez disso, a gradual subordinação aos homens das mulheres, crianças e identidades sexuais não heterossexuais. A maternidade é entendida como uma não-identidade, e as pessoas que cuidam de crianças e de adultos vulneráveis são sujeitas a regimes de subcontratação que materializam a desvalorização social atribuída a este tipo de trabalho.³¹¹

Bourdieu, na sua obra *La domination masculine* (1998), analisa o género a partir de uma perspectiva materialista que se constitui como opção à concepção idealista de Foucault abraçada pelas teorias pós-estruturalistas.³¹² Se para a concepção idealista o género é uma construção social que existe somente ao nível do discurso, para Bourdieu, pelo contrário, o género é uma prática social incorporada que tem existência própria, apesar de socialmente construída. Segundo este autor, as pessoas põem em prática no seu quotidiano social um sistema de disposições permanentes respeitantes ao género – o «habitus» de género – de acordo com as regras sociais impostas a cada sexo, de um modo relacional dinâmico, que ora reproduz as regras ora as altera. Bourdieu na sua teoria sociológica centra-se na análise

³⁰⁷ Ver o termo «Sexualidade Plástica» no *Glossário*.

³⁰⁸ Ver o termo «Relação Pura» no *Glossário*.

³⁰⁹ Ver o termo «Amor romântico» no *Glossário*.

³¹⁰ GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 372.

³¹¹ STEVENSON, Nick – Fatherhood/Fathers. In TURNER, Bryan S., ed. – *The Cambridge Dictionary of Sociology*, p.199. ABBOTT, Pamela; WALLACE, Claire; TYLER Melissa, op. cit., p. 206.

³¹² CHARLES, Nickie – Gender. In SCOTT, John – *Sociology: The Key Concepts*, p. 75.

do poder – designadamente da dominação masculina – e da sua dimensão simbólica, investigando o modo como esta contribui para manter e reforçar a desigualdade social. As instituições sociais da família, igreja, escola, Estado, e trabalho, entre outras, têm um papel fundamental na reprodução cultural da dominação masculina ao atribuírem, por meio de um processo continuado de dissimulação, um carácter natural e essencial às realidades sociais, económicas e políticas que a sustentam, logrando assim a ocultação da possibilidade de mudança.³¹³

R. W. Connell e os estudos sobre a masculinidade

Dada a preocupação das feministas com a opressão exercida pelos homens sobre as mulheres, as primeiras investigações sobre o género realizadas nos anos 1970, centraram-se sobretudo nas questões suscitadas pelos movimentos de mulheres relativas à igualdade de género em detrimento de análises sobre a masculinidade. No entanto, a partir de meados dos anos 1980, emergiram pesquisas sobre a masculinidade que ligaram a teoria gay à feminista. Nos anos 1990, ganham relevo nas sociedades ocidentais os estudos sobre masculinidades e, nos nossos dias, existe uma ampla investigação e debate a uma escala internacional sobre temas como as masculinidades, a parentalidade masculina, a violência masculina, os movimentos de homens, a educação de rapazes, a saúde dos homens, e o envolvimento dos homens em movimentos pela igualdade de género.³¹⁴

No âmbito dos estudos sobre a masculinidade destaca-se a obra *Masculinities* de R. W. Connell (1995), que oferece uma teoria global sobre as relações de género. Connell introduz nas suas análises termos como ordem de género e regime de género. Por ordem de género entende os padrões de relações de poder entre masculinidades e feminilidades que são constituídas em três áreas sociais distintas, a saber, o trabalho; o poder; e a «cathexis» (relações íntimas). Já a noção de regime de género refere-se às relações de género em áreas sociais menos gerais e mais específicas como, por exemplo, a instituição da escola ou a da família. Para este autor, as relações de género não são fixas mas dinâmicas, alterando-se consoante as mudanças dos valores que regem as instituições, da sexualidade, dos interesses sociais das culturas e ao longo da história. Existem expressões diversas de

³¹³ SWARTZ, David – Pierre Bourdieu. In SCOTT, John – *Fifty Key Sociologists: The Contemporary Theorists*, p. 42.

³¹⁴ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. x, 44.

masculinidades e feminilidades, tanto no domínio pessoal como no campo social, e todas se organizam de modo hierárquico, em torno da masculinidade hegemónica³¹⁵ que se refere à posição mais alta da ordem de género.³¹⁶ Esta, domina socialmente através de diversos canais culturais no foro do privado e do público todas as demais masculinidades e feminilidades. A masculinidade hegemónica caracteriza-se pela valorização de corpos masculinos fortes e resistentes e pela importância atribuída aos valores da autoridade, da heterossexualidade e do casamento, bem como ao trabalho remunerado no foro público. A masculinidade hegemónica – ser-se um verdadeiro homem – é um ideal a que muitos homens aspiram na ordem patriarcal mas a que poucos homens conseguem aceder. Apesar disso, são muitos os homens – representantes de uma masculinidade cúmplice – que não integrando a categoria da masculinidade hegemónica dela retiram benefícios, que Connell designa por dividendo patriarcal. Todas as restantes masculinidades e feminilidades são subordinadas à hegemónica destacando-se, a feminilidade enfatizada e a feminilidade resistente e, no extremo oposto à hegemónica, na base desta hierarquia, a masculinidade homossexual.³¹⁷

Além de Connell, outros sociólogos se têm dedicado ao estudo das masculinidades. É o caso dos já referidos John MacInnes em *The End of Masculinity* (1998), e Michael S. Kimmel et al. em *Handbook of Studies on Men and Masculinities* (2005).

Feminismo Negro e feminismo pós-colonialista

No contexto da teoria feminista, a insatisfação em relação às análises da Segunda Vaga levou à emergência do feminismo negro e do feminismo pós-colonialista. Estas feministas, acusaram as feministas da Segunda Vaga de as classificarem como vítimas impotentes e de marginalizarem as reivindicações das mulheres não brancas em prole das opressões vividas pelo grupo específico das mulheres brancas ocidentais, predominantemente de classe média, unificadas através de uma categoria única de «mulher».³¹⁸ O feminismo Negro sublinha a importância do activismo para combater os

³¹⁵ Ver termo «Masculinidade Hegemónica» no *Glossário* e também secção R. W. Connell e os estudos sobre a masculinidade no subcapítulo I.2.2. *Da sociologia do género*.

³¹⁶ CONNELL, R. W., op. cit., p. 183.

³¹⁷ GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 609-614.

³¹⁸ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 119.

legados da escravatura, como a opressão social e a dominação, e reclama a interligação da ordem de género com a de «raça» e a de classe, entre outras. As feministas negras defendem a necessidade da legitimação social de um pensamento feminista negro, isto é, do reconhecimento de uma epistemologia crítica realizada a partir das perspectivas dos agentes sociais oprimidos e das suas culturas específicas, e não a partir de um conhecimento parcial, tal como o eurocêntrico, que, por sua vez, julga universais os seus valores de moralidade, justiça, e verdade.³¹⁹ As feministas pós-colonialistas procuram proteger as pessoas cujas experiências e história de sujeição são moldadas pelo poder colonial e, frequentemente, também pela migração, e responsabilizam a ideologia neoliberal, o capitalismo corporativo e a globalização pela mercantilização do outro colonizado e a exploração do trabalho das mulheres do Terceiro Mundo. Essas feministas propõem novas análises das relações de género que associem o género a factores de desenvolvimento e de identidade nacionais, e criticam o feminismo ocidental por ter colonizado as vidas, as experiências e os registos escritos das mulheres do Terceiro Mundo, construindo uma categoria unificada da opressão de género como se essa fosse vivida de igual modo por todas as mulheres desse vasto e muito diversificado território.³²⁰

Entre as pesquisas realizadas por feministas negras e feministas pós-colonialistas sobre as novas ordens de género que emergiram dos países outrora colonizados e agora sujeitos aos processos da globalização, destaca-se a obra *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism* (2005), da socióloga Patricia Hill Collins, *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies* (1996), da académica, escritora e activista bell hooks, e a colecção de ensaios *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity* (2003), da académica e activista Chandra Talpade Mohanty .

Síntese: a sociologia do género

A pesquisa actual sobre o género foi impulsionada pelo movimento das mulheres a par dos movimentos sociais civis dos anos 1970 e, nesse período, o conceito de género enquanto construção social é introduzido na sociologia associado a noções construtivistas das diferenças anatómicas e fisiológicas das pessoas. A opressão das mulheres, a violência, o

³¹⁹ MCHUGH, Nancy, op. cit., p. 13, 138.

³²⁰ Idem, *ibidem*, p. 82-83, 100.

corpo, o foro do doméstico, e a política sexual, são analisados a partir de pontos de vista sociológicos que os entrecruzam com o capitalismo e o patriarcado. Em meados dos anos 1980, o pós-estruturalismo e a teoria Queer emergente, fazem com que a sociologia do género se afaste da visão construtivista das teorias feministas da Segunda Vaga e se centre sobretudo na análise do discurso e da cultura, rejeitando o binómio sexo natural *versus* género cultural, e, embora subsistam análises materialistas do género estas são realizadas tendo em conta o carácter dinâmico do sistema do patriarcado. No final do século XX, a sociologia do género ganha um novo fôlego através de investigações inovadoras que procuram conciliar agência, estrutura e cultura, bem como a micro e a macrosociologia, revelando o carácter dinâmico, histórico e cultural das diferentes ordens de género e a existência de múltiplas masculinidades e feminilidades. A discussão de questões de «raça» e género adquiriu um novo ímpeto com as contribuições das perspectivas das teorias feministas negras e pós-colonialistas que obrigaram a uma investigação que contemplasse as mulheres com diferentes sensibilidades, vivências e posições em regimes de género diferentes dos ocidentais, face à crescente visibilidade das populações em diáspora mas também aos novos regimes de género emergentes das sociedades pós-coloniais.

Assim, as correntes modernas da sociologia do género vieram demonstrar que o género é uma dimensão fundamental da experiência pessoal, da vida colectiva e da cultura, e que é necessário vencer os mitos do senso comum que o envolvem e analisar a grande diversidade de padrões de género que existem ao longo das culturas e da história. No panorama actual de uma globalização que interliga sistemas políticos, económicos, e meios de comunicação de massas, e onde se assiste à constante migração de populações e da sua força de trabalho, bem como à emergência de mercados globais e estruturas estatais internacionais, constata-se o surgimento de novas ordens de género. A sociologia do género deverá oferecer ferramentas essenciais para a compreensão das questões de género modernas recorrendo a uma abordagem, a um tempo, empírica e conceptual. Estará assim preparada para construir um conhecimento que integre questões de grande espectro, que vão desde o foro do pessoal, das diferenças do corpo e das personalidades, às estruturas mais amplas, da economia global, cuidando de tomar em consideração perspectivas de pensadores a uma escala internacional, não eurocêntrica.

O sociólogo Antony Giddens, considera inegável que a análise sociológica passada pura e simplesmente ignorou as mulheres ou trabalhou com interpretações da identidade e comportamento femininos que se vieram a mostrar profundamente equivocadas. Pensa além disso que, apesar dos vários estudos realizados sobre mulheres nos últimos anos, há ainda muitas áreas importantes que não foram endereçadas. Chama a atenção para o facto de trazer o estudo da mulher para a sociologia não ser o mesmo do que examinar as questões de género, que se reportam às relações entre mulheres e homens. Julga, por fim, estar ainda em aberto a questão de se saber se as diferenças de género podem ser esclarecidas recorrendo a outros conceitos sociológicos – classe, etnicidade, origem cultural, etc. – ou se, pelo contrário, são outras questões sociais que necessitam de ser explicadas com a ajuda do género. Conclui que do modo de resolver este dilema fundamental depende muito do trabalho futuro da sociologia.³²¹

³²¹ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 673-4.

1.3. Debates feministas em torno das dimensões socioculturais do corpo feminino na arte

1.3.1. O pensamento dualista e o julgamento estético ocidental

A estética europeia moderna teve as suas origens no século XVIII com Winckelmann, Lessing, Burke e Baumgarten que procuraram delinear princípios universais para a classificação, julgamento e apreciação da beleza e das obras de arte.³²² Estes autores têm os seus antecessores na Antiguidade Clássica, nomeadamente em Platão e no seu conceito das formas ideais: os objectos do mundo sensorial são meras cópias das formas ideais que se encontram para além do alcance dos nossos sentidos e experiência física. O sistema dualista platónico constitui todo o enquadramento do pensamento iluminista em que se destacavam, designadamente, os pares de conceitos antagónicos e complementares ideal versus actual, mente versus corpo e forma versus matéria. Descartes considerava a razão a única base fiel para julgar, e o corpo a origem da obscuridade e confusão no nosso pensamento. Como corpo não podemos distinguir entre o Eu e o mundo, entre as disposições humanas e as naturais. O objectivo do pensamento cartesiano é a definição e demarcação clara do próprio sentido do Eu, a distinção e delimitação inequívoca entre o espiritual e o corpóreo, e o estabelecimento incontestável da transcendência da mente sobre o corpo. O conhecimento é algo que pode ser adquirido de modo objectivo, partindo do princípio de que o conhecedor e o objecto de conhecimento estão separados. Para Platão e Aristóteles, e ao longo da Idade Média, o mundo natural foi conceptualizado como feminino, como «mãe». Com a sua celebração do pensamento científico, separado do corpo e da natureza, Descartes efectivamente constitui o conhecimento e a razão como atributos masculinos e uma série de oposições binárias atravessam os seus argumentos como metáforas de contraste que afirmam a primazia do masculino sobre o feminino. O masculino é associado às faculdades superiores dos processos mentais racionais e à criatividade enquanto o feminino se refere ao papel da natureza passiva e aos mecanismos biológicos da reprodução. Assim, na

³²² NEAD, Lynda, op. cit., p. 24.

metafísica ocidental, a forma e o masculino são privilegiados sobre a matéria e o feminino, a mente e o espírito sobre o corpo e a substância. As implicações de um sistema de pensamento que define simultaneamente a pesquisa científica e a criatividade artística como masculinas são substanciais e estão ainda em funcionamento na actualidade social. Esta poderosa tradição foi sistematicamente adoptada pela estética moderna. A *Crítica do juízo*, de 1790, obra que Kant dividiu em duas partes, a «Crítica do juízo estético» e a «Crítica do juízo teleológico», foi fundamental para a estética europeia e a sua influência é ainda facilmente discernível na crítica e na história de arte actuais, embora de modo diluído e popularizado. A oposição entre forma e matéria encontra-se bem patente ao longo daquela obra e Kant distingue os prazeres sensoriais dos contemplativos. O próprio prazer experienciado no belo, apesar de ser imediato, envolve uma reflexão acerca do objecto que o afasta dos prazeres meramente sensoriais como beber ou comer. O prazer estético é mais refinado que as formas físicas do prazer na medida em que envolve a faculdade superior da contemplação. Talvez uma das ideias mais influentes de Kant seja a de que no julgamento estético o objecto é separado do observador e considerado simplesmente em si. O julgamento estético deve ser desinteressado, tanto em relação ao objecto de arte, que não deve exigir para a sua fruição a avaliação, por parte do observador, das condições e propósitos materiais desse mesmo objecto de arte, como em relação aos desejos e ambições do observador, que devem ser postos de lado, num acto da pura contemplação liberto das preferências individuais, de modo a poder ser reclamado como universalmente válido para todos os seres humanos. O julgamento deve separar o que é extrínseco e irrelevante do que é intrínseco ao objecto e centrar-se na beleza inerente, situada nos limites da arte, e não nos apelos sensuais que pertencem a um domínio exterior à arte. Esse é o domínio da matéria, que transporta uma carga negativa e está para além do julgamento e gosto estético, motivando, seduzindo, embaraçando e desencaminhando o observador das considerações sobre a forma intrínseca. Derrida no seu ensaio *A Verdade em pintura (La Vérite em peinture, 1978)* sustenta que os discursos da estética ocidental se fundamentam no limite entre o interior e o exterior do objecto de arte, enquadrando e separando o que é extrínseco do que é intrínseco. Para Derrida as zonas de indefinição do julgamento estético não estão situadas no centro das categoria da estética (o belo, o feio, o sublime, etc.), onde as diferenças entre essas categorias são mais marcadas, mas nos limites das categorias, ou seja, nas zonas de transição entre categorias, em que as distinções entre tema principal e

tema secundário, dentro e fora, inclusão e exclusão, aceitabilidade e inaceitabilidade, são imprecisas.³²³

1.3.2. Discursos feministas sobre natureza e arte

Os discursos feministas sobre a natureza e a sua relação com a cultura foram determinantes no modo como as artistas abordaram o corpo nas décadas de 1960 e 1970. Procederemos, de seguida, a uma breve análise desses modos de entender a natureza, dada a sua influência nas perspectivas feministas de entendimento e produção da arte.

Nos finais do séc. XX, os discursos culturais ocidentais sobre a paisagem evocavam habitualmente acontecimentos históricos, mais ou menos distantes, tais como: a transição do culto das antigas deusas centradas na terra para as religiões patriarcais; a passagem, nos séculos XVI e XVII, de um modelo organicista (segundo o qual os fenómenos da vida resultam da organização própria da matéria viva e a natureza é entendida como um organismo vivo), para um modelo mecanicista (difundido pelas ciências naturais europeias, em que a natureza é entendida como matéria inerte e os fenómenos vitais como resultado das propriedades físico-químicas daquela) e; em meados do século XVIII, a mudança da era agrícola artesanal para a industrial da manufactura, com a sua génese em Inglaterra.³²⁴

Nos finais do século XV, foi proposto, pelo discurso renascentista italiano, um modelo organicista que utiliza o corpo humano como modo de criar harmonia entre a cultura e a natureza, estabelecendo um sentimento de intimidade e entendimento com o não humano. Este modelo foi representado no célebre desenho *L'Uomo vitruviano*, (Itália, 1490, Fig. 3) de Leonardo da Vinci, que exhibe uma figura masculina com os braços e pernas inscritos num quadrado e num círculo, tocando os quatro cantos do cosmos. Este desenho, baseado na obra *De Architectura* escrita pelo arquitecto romano Marco Vitruvius Polião, c. 40 a.C., constrói a ordem cósmica a partir de um corpo masculino ideal e racional: o homem de «raça» branca universalizado pelos discursos antropocêntricos, patriarcais e imperialistas da cultura ocidental. Embora seja sublinhada a interdependência entre todas as partes do corpo assim representado, a cabeça é o elemento que sobressai visualmente em relação às

³²³ Idem, *ibidem*, p. 24-25.

³²⁴ RAINE, Anne – Embodied Geographies: subjectivity and materiality in the work of Ana Mendieta. In POLLOCK, Griselda, ed. – *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, p. 228-237.

restantes partes corporais, de modo a destacar e exaltar o intelecto e a razão únicos do sujeito humano, masculino e ocidental.³²⁵ O nu renascentista masculino representava a nobreza e o potencial do homem para a perfeição³²⁶, e, em consequência, a teoria da arquitectura vitruviana foi reabilitada na medida em que advogava edifícios cujas escalas eram definidas de acordo com as proporções do homem. Leonardo da Vinci, através do seu desenho, realizou a tentativa artística mais bem sucedida de provar que o corpo masculino era o padrão para as formas geométricas perfeitas: o círculo e o quadrado.³²⁷ Valie Export realiza uma crítica implícita a este ideal do corpo masculino como medida da arquitectura na sua série de fotos performativas *Körperkonfiguration* (Alemanha, 1982, Fig. 4)³²⁸, em que insere o seu corpo na arquitectura da cidade, tal como faz, mais tarde, Annie Sprinkle no desenho que apresenta no seu vídeo *Dr. Annie Sprinkle's How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps: Sluts and Goddesses*³²⁹ (EUA, 1991, Fig. 5) reproduzindo a imagem de um corpo feminino inscrito num círculo, recorrendo à fórmula clássica vitruviana utilizada por Da Vinci. No Renascimento, o sistema da janela perspectivada renascentista serve de instrumento para a representação da perspectiva centralizada³³⁰ a partir de um único ponto de vista, auto-centrado no observador (homem ocidental branco), sendo adoptada como o paradigma da representação do real nas diversas disciplinas das artes visuais.

A perspectiva centralizada, constituiu um instrumento fundamental para que a matéria/natureza disforme do corpo da mulher – determinada pela biologia e instável – seja contida dentro de limites, poses e convenções, ou seja, convertida em forma íntegra/cultura, para que, deste modo, a forma triunfe sobre a matéria.³³¹ Para Lynda Nead, a restauração fetichista do corpo feminino, incompleto pela falta de órgão masculino, conforme as interpretações da psicanálise clássica, leva à masculinização do corpo da mulher. Além disso, muito embora exista um completo contraste entre as concepções psíquicas do corpo masculino e do corpo feminino, nomeadamente entre a robustez da forma masculina e a maleabilidade ou, por assim dizer, o potencial de liquefacção e dissolução da matéria

³²⁵ RAINE, Anne, op. cit., p. 228.

³²⁶ SAUNDERS, Gill – *The Nude: a New Perspective*, p. 9.

³²⁷ Idem, *ibidem*, p. 9-10.

³²⁸ Algumas imagens desta série de fotografias performativas aparecem no seu filme *Syntagma*. In Valie Export – *3 Experimental Short Films*. [Registo vídeo].

³²⁹ *Dr. Annie Sprinkle's How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps: Sluts and Goddesses*. [Registo vídeo].

³³⁰ Ver o termo «Perspectiva central» no *Glossário*.

³³¹ NEAD, Lynda – *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, p. 11.

feminina incontida por natureza, existe uma enorme semelhança entre as suas formas idealizadas, devendo, em ambas, a ameaça sugerida pela substância, por esse princípio informe, indefinido e indeterminado, pela carne indisciplinada e livre, ser organizada, regulamentada e contida.³³² A ordem e a geometria podem levar à resolução da dicotomia matéria/forma no corpo masculino clássico entendido e representado de acordo com relações matemáticas. O corpo masculino é então fantasiado como forma pura da qual o desenho de Leonardo é um exemplo máximo de idealização. Esse corpo ideal, concebido como absoluto e imaculado rigor geométrico, encontra-se, assim, liberto das contingências orgânicas e sensoriais e da ameaça da carne desorganizadora e desestruturadora do sujeito. Masculino significa, no desenho de Leonardo, cultura, ordem e geometria, contrapondo-se ao feminino designando matéria e mater, entidades biologicamente determinadas e necessariamente instáveis, associadas à transitoriedade, incerteza e variabilidade da natureza e da corporeidade. O desenho de Albrecht Dürer, *Der zeichner des liegenden weibes* (*O desenhador da mulher deitada*), (Alemanha, 1538, Fig. 6), que aparece habitualmente nos manuais académicos sobre geometria, é um exemplo visual evidente deste ponto de vista renascentista sobre a mulher. Neste desenho, o modelo feminino de linhas ondulantes e parcialmente vestido, encontra-se deitado sobre uma mesa, com as pernas dobradas próximas de um écran auxiliar de desenho (como que oferecendo-se a uma observação ginecológica para além de artística), na extremidade oposta do desenhador, que está sentado e alerta, mentalmente absorvido e de costas erectas, estando ambos separados por um écran dividido por uma trama quadricular geométrica. O artista olha para a mulher através do écran e transpõe o seu ponto de vista para um papel quadriculado em que a geometria e a perspectiva impõem uma ordem reguladora sobre o corpo da mulher. Como refere Saunders:

A polarização activo/masculino e passivo/feminino é manifesta numa das primeiras representações da mecânica da perspectiva central, *Desenhador desenhando um nu*, de Dürer; o artista masculino é apresentado como activo, analítico, o modelo feminino como passivo, o objecto do seu olhar e material para a sua inteligência criativa. Ele senta-se direito, olha activamente para ela, enquanto ela está reclinada com os olhos fechados.³³³

³³² Idem, *ibidem*, p. 18.

³³³ The polarization of active/male and passive/female is manifest in one of the earliest depictions of the mechanics of single-point perspective, Durer's *Draughtsman drawing a nude*; the male artist is presented as

A oposição entre a cultura masculina e a natureza feminina é eficazmente figurada nesta imagem. Os discursos da arte e da medicina são aqui combinados enquanto estruturas de poder e conhecimento foucaultianas³³⁴, controlando e escrutinando o corpo feminino e a sua sexualidade. Através da arte a mulher, compreendida como natureza, torna-se cultura, sendo reificada através da imagem.³³⁵ Não obstante esta persistente tentativa de controlar os corpos femininos, as mulheres artistas conseguem romper e questionar estes discursos reguladores, como constatamos repetidamente ao longo da presente tese.

Nos finais do século XIX, o modelo científico mecanicista que concebia a natureza como passível de ser estudada, dominada e melhorada pela razão e tecnologia humanas, floresceu na arena artística através de discursos modernistas que a estudavam, a partir de uma perspectiva exclusivamente óptica, sem quaisquer preocupações morais ou políticas, representando os seus efeitos de cor, luz e sombra, impulsionados pelo paradigma modernista da «arte pela arte».³³⁶ Paralelamente ao sistema mecanicista, surgiram discursos oposicionistas: movimentos activistas ecológicos, organizações recreativas que promoviam acampamentos, refeições e desporto ao ar livre, comunidades «Hutteries» e «Amish», entre muitas outras instituições. A tradição pastoral clássica pode ser considerada como um modelo organicista cuja génese se encontra no século I a.C., nos textos de Virgílio e de Juvenal repletos de nostalgia por paisagens bucólicas. Esta tradição prosseguiu no paradigma renascentista da natureza como benevolente e nutridora, mãe e noiva virginal, encontrando-se, na actualidade, disseminada por diversos modelos sexistas da sociedade patriarcal. Na iconografia pastoral, a natureza é representada através de um corpo feminino, passivo e submisso, cuja função primeira é providenciar alimento espiritual e material aos homens esgotados pela vida social urbana, constituindo uma espécie de antídoto contra as pressões da urbanização e mecanização. Este modelo pastoral, que concebe a natureza como um corpo de mulher inerte, acéfalo e subalterno – e não como um pai e professor activo, cerebral e dominante –, como um santuário prístino, a-histórico, intemporal, que

active, analytical, the female model as passive, the object of his gaze and material for his creative intelligence. He sits upright, actively looks at her, while she reclines with eyes closed. SAUNDERS, Gill, op. cit., p. 22.

³³⁴ Vide secção I.3.5. *Análises feministas focaultianas sobre o corpo*.

³³⁵ NEAD, Lynda, op. cit., p. 11, 18.

³³⁶ RAINE, Anne, op. cit., p. 228-237. Raine recorreu para realizar esta análise à obra: MERCHANT, Carolyn – *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*.

serve de refúgio para o homem da sociedade industrial moderna alienadora, constituiu, com o enorme vigor do seu longo, profundo e hegemónico enraizamento cultural, o fundamento para a exploração do homem sobre a natureza, a mulher, e as terras e povos indígenas. A paisagem pastoral é intencionalmente intemporal e imutável, situada à margem da sociedade moderna (tal como o são, por exemplo, as reservas indígenas nos EUA), e é pressionada, controlada e delimitada pela paisagem não pastoral – histórica, urbana, civilizacional e capitalista. Assim, uma das estratégias utilizadas pelo sujeito pastoral reificado para fugir desse espaço marginal é precisamente a inscrição da sua história na esfera cultural e política.³³⁷

Se, por um lado, o modelo mecanicista deu origem à sociedade urbana industrial, resultando, simultaneamente, na exploração e destruição social e ecológica a uma escala desmesurada, em particular de seres vivos em meio natural, da classe trabalhadora e da população do terceiro mundo, por outro, os modelos organicistas, como é o caso do pastoral e do renascentista, proporcionaram a criação de uma sociedade reificadora, patriarcal e colonizadora.³³⁸ Não obstante, nos anos 1970, as feministas apropriaram-se da visão organicista da natureza, e evocaram o corpo da mulher como elemento libertador e mediador entre as sociedades tecnológicas consumistas e o meio ambiente. Esta perspectiva, foi difundida em textos de feministas radicais como *Woman and Nature*, 1978, de Susan Griffin, *Gyn/Ecology*, 1979, de Mary Daly, e em textos científicos como *Gaia: A New Look at Life on Earth*, 1979, de James Lovelock, e ainda em trabalhos artísticos como *Siluetas*, e *Árbol de la Vida*, 1976, de Ana Mendieta. O corpo humano, já no discurso renascentista tinha sido utilizado como modo de criar a harmonia entre a cultura e a natureza, como referimos atrás com o exemplo do *Homem Vitruviano* de Leonardo da Vinci. O retorno social e estético à paisagem pelas feministas, pode ser entendido como uma crítica aos discursos mecanicistas da paisagem e uma tentativa de ultrapassar o discurso clássico organicista dominado pelo sujeito masculino onnipresente e onnipotente da história ocidental, mas também como um processo de inclusão do que era marginalizado em ambos os discursos mecanicistas e organicistas: o feminino e as culturas ancestrais. Todavia, este modelo recorre à imagem da terra como metáfora do corpo feminino, aproximando-se indesejavelmente do antropocentrismo e do modelo pastoral binário com as suas

³³⁷ Idem, *ibidem*, p. 228-237.

³³⁸ Idem, *ibidem*, p. 228-237.

tradicionais pares homem/mulher, cultura/natureza, moderno/primitivo e mecânico/orgânico.³³⁹

Segundo Haraway, *apud* Raine, o modelo organicista dualista que opõe a sociedade à natureza, foi adoptado frequentemente por feministas e movimentos ambientalistas mas, quando aplicado aos discursos da paisagem, apresenta as suas limitações na medida em que: utiliza uma linguagem antropomórfica que embora sublinhe a corporeidade e a interdependência das partes, privilegia a consciência humana racional masculina sobre o mundo material e projecta os valores, características, narrativas e desejos humanos no mundo não humano; recorre a conceitos de equilíbrio harmonioso e função teleológica para interpretar os fenómenos da natureza, o que debilita a sua credibilidade científica e política, pois estes fenómenos podem pelo contrário, ser interpretados nos contextos mecanicistas dominantes, como factos materiais estruturados segundo mecanismos regidos pelo indeterminismo, instabilidade e transformação constantes.³⁴⁰

O movimento da «land art» que floresceu nos anos 1960, foi despoletado pela desilusão generalizada dos cidadãos com o consumismo, o capitalismo industrial, o optimismo tecnológico, as noções etnocêntricas de civilização e o progresso.³⁴¹ Esta decepção resultou no turismo na natureza, no activismo ambiental, no romance popular sobre a cultura indígena americana e na reivindicação, pelo feminismo, das actividades e atributos femininos, até então desvalorizados, como a espiritualidade das deusas e a identificação das mulheres com os ciclos da natureza. A «land art», apesar de ser criticada por permanecer impregnada pelo discurso modernista e por se centrar nos materiais dos lugares e não nos seus conteúdos, contribuiu para denunciar o isolamento estéril do objecto artístico nas galerias. Diversos artistas realizaram instalações de «land art» que incorporavam não apenas materiais e formas específicas do lugar mas também conteúdos simbólicos, sociais e ritualistas, estabelecendo a ponte entre arte, natureza e dimensão social. As artistas feministas Margareth Hicks e Mary Beth Edelson realizaram trabalhos intimistas em «land art» – contrariando o usual espírito das demais obras do género abstractas e monumentais – trabalhos esses que evocavam valores e práticas femininas

³³⁹ Idem, *ibidem*, p. 228-237.

³⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 233. Citação de Haraway realizada por Raine na obra HARAWAY, Donna J. – *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, p. 174.

³⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 233.

tradicionais e de carácter antropológico, nomeadamente os das religiões das antigas deusas e da cultura americana indígena e pré-histórica. Utilizando valores e práticas específicos da cultura do lugar nos rituais de criação, as artistas desenvolviam uma ligação ao lugar, investindo a obra como lócus de valores sociais e espirituais em relação orgânica com o contexto em que se inscrevia, opondo-se assim ao carácter totalmente abstracto e desprovido de qualquer relação com a paisagem cultural característico de outro tipo de «land art». O feminino e o primitivo – culturas matriarcais e animistas – ofereciam-lhes inspiração formal e filosófica para reformularem o conceito de paisagem e criarem novas relações entre a natureza e a cultura, o mundo físico e o humano, subjectivizarem a paisagem, sublinharem a sua presença como organismo vivo e não como objecto passivo, inerte, passível de ser analisado e dominado.³⁴²

A dicotomia mulher/natureza versus homem/cultura constitui um dos estereótipos mais arraigados na cultura ocidental, sendo as mulheres entendidas como próximas da natureza, ou seja, do irracional, e distanciadas da cultura, ou seja, da esfera da lógica e do racional.³⁴³ A mulher é percebida como instintiva e, fundamentalmente, como a fonte da vida, estando o seu ser e os seus ciclos biológicos, como a menstruação, a gravidez e a amamentação, desenhados de molde a assegurarem-lhe a função principal no processo reprodutivo a que se resume a sua essência e a sua natureza. Todavia, a cultura desvaloriza a Natureza. Nas culturas primitivas, como foi advogado pela antropóloga Margaret Mead, não era reconhecido o papel dos homens na procriação, e, uma vez que as mulheres geravam a vida de modo independente, os homens viam-se perante a necessidade estratégica e existencial de conseguir uma função e um propósito no mundo, e, assim, floresceram a civilização e a cultura.³⁴⁴ Na mitologia clássica grega a natureza é identificada com a deusa da terra Gaia que se opõe ao deus do céu Urano, originando a dicotomia Mãe Terra/Pai Céu segundo a qual o homem simboliza o espírito e a mulher a matéria. Já no tempo de Platão a cultura se encontrava claramente estabelecida como criação dos homens que reclamavam para si o poder primordial da geração biológica, cultural e social, atribuindo à mulher um papel secundário de incubadora passiva da semente masculina, simbolizando o seu corpo a terra, o inerte receptáculo contentor. Na esfera da arte, a nudez representa frequentemente

³⁴² Idem, *ibidem*, p. 233.

³⁴³ SAUNDERS, Gill, op. cit., p. 91-115.

³⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 91-115.

a vida selvagem, uma condição exterior à civilização e à cultura, sendo a figuração da mulher nua numa paisagem natural o símbolo da própria Natureza imaculada, como que a imagem de Eva antes da Queda. O florescer das instituições patriarcais foi acompanhado de um declínio dos poderes míticos das deusas mães e de uma transferência das suas capacidades criadoras para o consorte ou para o filho masculino. O corpo nu masculino de Cristo, substitui, como objecto central de culto, os corpos das mulheres nuas das civilizações antigas. Na Bíblia a mulher é o sexo fraco (a vasilha frágil), e a Virgem Maria é um receptáculo inviolado cujo ventre é despertado pelo poder sobrenatural de um Deus masculino, é uma deusa castrada e passiva que substitui as deusas mães capazes, activas, autónomas, fecundas e onnipotentes das culturas antigas. O Cristianismo, combinando elementos da filosofia grega e da teologia judaica, advogou a diferenciação dicotómica e a genderização da mente e do corpo.³⁴⁵ Os teólogos medievais definiram o homem como mente e a mulher como corpo. Atribuíram o pecado original a Eva, imputando todos os pecados da carne e o peso da culpa do acto sexual às suas descendentes, em consequência do que determinaram ser inata a incapacidade das mulheres para resistir aos mais básicos impulsos e apetites instintivos. De facto, o castigo de Eva deriva da sua sexualidade, já que Deus decretou ser o parto a fonte de sofrimento da mulher. A sexualidade da mulher, quando não é controlada, ameaça as bases do patriarcado, e assim é contida e colocada fora da cultura e da civilização. O sistema patriarcal atribuiu às mulheres o papel social de cuidar e nutrir para conseguir reconciliá-las com a maternidade e os seus constrangimentos e, assim, compensá-las pela falta de poder económico e político.³⁴⁶ Foi o que sucedeu, por exemplo, no século XIX, quando a superioridade moral foi atribuída às mulheres de modo a encurralá-las na esfera doméstica. O patriarcado está profundamente dependente da maternidade e heterossexualidade normativas e tanto os homens como as mulheres são cúmplices na sua construção e manutenção.

Na tradição artística ocidental, o nu feminino na paisagem, que reforça a relação e ligação da mulher com a natureza, tem sido uma imagem popular sob a forma das deusas Vénus ou Diana e de ninfas, ou seja, de figuras que simbolizam ideias de fertilidade e de sexualidade aquiescente.³⁴⁷ Nos finais do século XIX e inícios do XX, artistas como Renoir,

³⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 91-115.

³⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 91-115.

³⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 91-115.

Cézanne e Millet contrapuseram, em resposta à emancipação feminina, a sua forte masculinidade, através de representações em que o nu feminino não surge já sob o disfarce de deusas, ninfas mitológicas ou figuras religiosas mas sim segundo um outro pseudo-mito: o da mulher antes da Queda, pura, inconsciente de si, criatura de instintos animais, sensual, elemento fundamental da ordem natural cujo propósito era reproduzir e nutrir a humanidade, e estimular a libido do artista. Por vezes, estas imagens femininas são colocadas de modo destacado na paisagem ao lado de homens vestidos, como sucede em *Le déjeuner sur l'herbe*, (França, 1863, Fig. 7) de Edouard Manet. Outras vezes surgem nuas ao lado dos artistas nos seu estúdios, como se verifica em *L'atelier du peintre* (França, 1855, Fig. 8) de Gustave Courbet, reforçando a ideia de que a criatividade da mulher é natural e instintiva, expressando-se, nomeadamente, nessa obra máxima da criação que é a geração de novos seres humanos, sendo tal suficiente para satisfazer todos os seus impulsos criativos, um argumento utilizado pelos críticos de arte para explicar a inexistência de grandes artistas mulheres. O homem é artificial, cultural e transcende a natureza, e o modelo da mulher deve ser recriado de modo a poder ganhar o estatuto de arte, de produto cultural fruto da inteligência masculina analítica. Outro tipo de narrativa onde se destaca o poder da cultura perante a Natureza, e que foi um dos temas favoritos do século XIX, é aquela na qual o homem surge vestido ao lado da mulher nua em representações de heróis e vítimas, salvadores e libertadas. A figura masculina couraçada, activa e invulnerável, representante da cultura, surge ao lado da mulher nua, vulnerável, suave, desprotegida e simbolizando a natureza como na pintura de Jean-Auguste Dominique Ingres, *Roger délivrant Angélique* (França, 1819, Fig. 9).³⁴⁸

Algumas correntes do pensamento feminista nos anos 1970 aceitaram a divisão mente/corpo, na medida em que defendiam que as mulheres, pela sua natureza biológica, estavam mais próximas dos hábitos sociais pacifistas e protectores definidos como bons, atribuindo aos homens os pecados da agressão e violação das mulheres e da natureza, e ignoraram o facto de as atitudes e comportamentos genderizados, mesmo os ligados à maternidade, serem aprendidos culturalmente, como demonstrou a artista Mary Kelly na sua obra crítica *Post-Partum Document* (EUA, 1982).

³⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 91-115.

1.3.3. O corpo feminino: das belas-artes ao pornofeminismo

O género do nu feminino nas belas-artes enquanto expressão do desejo masculino

A categoria do nu feminino, enquanto um dos principais significantes da sexualidade na história de arte ocidental, tem desde sempre servido de repositório de gostos, desejos e ideologias masculinas. Desde a Antiguidade Clássica até meados da década de 1960, o nu feminino foi prerrogativa dos homens artistas, na medida em que o corpo foi, desde sempre, adoptado pelos discursos de poder como o principal local de definição e regulamentação da diferença sexual, ou seja, como local da normalização dos comportamentos em relação ao género e à sexualidade.

A esfera da arte ocidental até aos anos 1960, período em que as artistas e historiadoras feministas começam a intervir, a partir de um ponto de vista feminista no campo da prática e teoria artísticas,³⁴⁹ fundamenta-se em dois paradigmas contraditórios em relação ao nu: se, por um lado, no modelo da Antiguidade Clássica, o nu é celebrado como símbolo da beleza, da harmonia e da sexualidade, por outro, no modelo da teologia cristã, o nu é símbolo da culpa, da vergonha e do pecado da carne.³⁵⁰ No respeitante à representação do corpo nu feminino na arte ocidental, a sociedade patriarcal, através dos seus discursos de poder, impôs a passividade às mulheres de modo a controlar a sua sexualidade e consequentemente a sua actividade reprodutiva, evitando assim que as mulheres perturbassem as fundações do patriarcado e as suas leis de herança, e controlando-as ainda nas esferas económica, legal, moral e da saúde. O nu feminino, ainda que artistas e críticos reclamassem a sua validade enquanto género artístico representante de conceitos estéticos do belo e da forma ideal, constituiu ao longo da história da arte um género que não teve outro propósito para além da expressão do desejo e das fantasias masculinas, tendo sido esvaziado da experiência da sexualidade das mulheres. A nudez feminina passiva, convidativa, exibicionista, e narcísica, representada por figuras da mitologia clássica e da Bíblia, como Susana, Diana e Bate-Seba, ou inocentes, incorporando a fecundidade do mundo natural, era símbolo da disponibilidade sexual das mulheres no contexto do

³⁴⁹ MAYAYO, Patricia – *Historias de mujeres, historias del arte*. 3ª edición.

³⁵⁰ SAUNDERS, Gill, op. cit., p. 9.

inconsciente sexual da ideologia patriarcal, servindo para confirmar a dominação masculina.³⁵¹ Este facto constituía um profundo paradoxo, na medida em que as mulheres se encontravam confinadas ao espaço doméstico, não sendo consideradas produtoras, como os homens, mas apenas trabalhadoras, sendo sujeitas a um apertado controlo sexual, pelo que a esfera da arte não reflectia a esfera do quotidiano social. O nu é frequentemente conotado com passividade, vulnerabilidade, falta de poder e anonimato, como um estado feminino.³⁵²

O corpo nu feminino activo esteve quase sempre ausente das representações artísticas, apenas surgindo quando incorporava virtudes, funções e atributos permitidos em exclusivo ao homem e tidos como masculinos, ou seja, quando não representava uma mulher em particular mas, em vez disso, representava o ideal universal de homem. Tal acontece nas esculturas e pinturas alegóricas da revolução, vitória, virtude e justiça, ou simbolizando uma sexualidade voraz, fatal e monstruosa, tratando-se de mulheres que a utilizavam como arma de poder destruidora contra os homens, como é o caso de Circe, Medusa, Dalila, Judite e Salomé, ou ainda em imagens pornográficas excluídas do reino das belas-artes e da representação pública. Estas figuras serviam sobretudo para lembrar ao homem que a sexualidade da mulher podia ser-lhe fatal ao afastá-lo do reino da espiritualidade e transformá-lo de criador de cultura em produto da natureza. Na arte, possivelmente como reflexo do medo da sexualidade das mulheres, o corpo masculino nunca foi sujeito a fragmentações e mutilações como o feminino. É disso exemplo a escultura clássica da *Vénus de Milo*, (c. 100 a.C.), arquétipo da beleza feminina tanto na arte como na publicidade, e as múltiplas fragmentações a que os modernistas como Matisse, Bill Brandt, Picasso e também os surrealistas sujeitaram o corpo feminino, reificando-o e tornando-o anónimo e incompleto.³⁵³

No campo da representação da arte, o homem, ao contrário da mulher, é figurado como activo, agressivo, analítico e celebrando o poder físico, a saúde, a força, a invulnerabilidade e a independência. O corpo masculino representa o que o corpo pode realizar através do poder fálico, e mesmo quando se encontra em repouso nunca denota passividade, exibindo antes a sua musculatura enquanto potencial para a acção, podendo ser sujeito a análise mas nunca a contemplação. Na arte de temática religiosa cristã, quando

³⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 9-29.

³⁵² Idem, *ibidem*, p. 9-29.

³⁵³ Idem, *ibidem*, p. 9-29.

a figura masculina nua denota passividade e representa o papel da vítima, este resulta sempre de uma imposição ou de uma escolha penitencial, não sendo nunca algo que seja inato e imanente como sucede com as representações do nu feminino. Esta ideografia da tormenta espiritual afasta a sociedade para longe da veneração pagã do corpo e da sexualidade. O nu masculino, no papel de vítima desfalecida, torturada e efeminizada, aceitando de modo passivo e masoquista a humilhação, punição e morte, lembra sempre Cristo crucificado ou os santos martirizados. A passividade masculina é sempre um símbolo do auto-sacrifício, heroísmo e coragem em nome de uma causa transcendente e nunca sinal de vulnerabilidade ou fraqueza, sendo raro o corpo da mulher remeter para esse tipo de espiritualidade. No homem a passividade é expressão do «pathos» que provoca no espectador sentimentos de tristeza e/ou piedade. A iconografia cristã glorifica os sofrimentos do corpo e encoraja a separação corpo/mente, bom/mau, divino/humano. A morte, subjugação, humilhação e danação surgem em resultado da culpa dos pecados da carne. O nu masculino passivo, mas possuidor de um poder fálico, pode ser erotizado em particular quando representa figuras passíveis de serem ancoradas numa sensibilidade homossexual, como é o caso de São Sebastião ou dos nus de Mapplethorpe.³⁵⁴

O nu feminino é uma categoria estética que se integra no contexto de uma indústria cultural cujas instituições e discursos genderizados propõem definições específicas para o género e para a sexualidade. No que respeita à representação do nu feminino na história de arte, importa tomar como referência a obra *The Nude: A Study of Ideal Art* (1956), de Kenneth Clark, versando a história do nu desde a Antiguidade Clássica ao modernismo europeu, obra considerada pela cultura académica europeia e norte-americana como uma obra de referência sobre o nu.³⁵⁵ Este autor classifica as representações do nu não referenciadas ao eixo matricial das normas clássicas – por exemplo no gótico, barroco e não europeu – como transgressivas, como o outro cultural. Ao longo deste estudo verifica-se uma permanente valorização dos prazeres contemplativos em detrimento dos sensoriais. Estes últimos, não devem ser deslocados para a esfera da criação ou da contemplação do nu dado que corrompem a experiência estética, pura e desinteressada e não podem ser sublimados ao contrário do que acontece noutras actividades humanas. O nu corresponde,

³⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 9-29.

³⁵⁵ CLARK, Kenneth – *The Nude, A Study of Ideal Art*. NEAD, Lynda – *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, p. 34.

em termos gerais, ao nu feminino e o espectador ao sujeito masculino heterossexual. No respeitante ao binómio despido/nu, o corpo despido é um corpo desarranjado, disforme, desprotegido, fora da representação cultural, não mediado, signo da realidade material que apresenta os sinais transparentes da classe e da sexualidade entre outros. O nu, o pólo positivo em oposição ao despido, é o corpo na teoria da representação, reformado, equilibrado e confiante, produto da cultura, vestido pela arte e alicerçado em atributos masculinos elevados associados à mente, como a ordem, a geometria e o rigor. A geometria, como ciência das formas no espaço, ordena a matéria desregulada e disforme do corpo feminino. A transformação do despido em nu corresponde à metamorfose do actual em ideal, da matéria corpórea em forma estética com unidade e limite. O nu feminino é a mulher construída, através da linguagem formal unificadora da arte, em objecto do desejo masculino, em imagem para o olhar do homem que transcende as marcas da corporalidade individual. A arte triunfa sobre a natureza e constitui o corpo feminino como assunto, a forma eleita. A nudez é, consequentemente, uma máscara cultural que transcende a existência social. Esculturas como a *Vénus de Willendorf* são imagens da fertilidade do corpo maternal em gestação, revelando um corpo feminino indisciplinado que não pertence à categoria das belas-artes. O desenho do nu feminino era habitual nas escolas britânicas desde o século XVII, enquanto que em França só o foi a partir do século XIX. Em termos gerais, podemos afirmar que o modelo nu masculino dominou as academias e estúdios de arte europeus até finais do século XVIII, altura em que surgiu um interesse no modelo nu feminino. Em meados do século XIX, o nu feminino tornou-se a forma dominante na arte figurativa europeia, tendo, nessa altura, surgido uma nova definição de feminilidade e sexualidade femininas com o florescimento da burguesia europeia. Como razões para a ascendência do nu feminino podem apontar-se: a sua composição formal; a expressão de noções elementares de design, e; a força do desejo masculino heterossexual. O nu feminino funcionava como um sinal da autoridade e estatura do artista: o artista alquimista que efectua a transmutação da matéria base do corpo feminino no ouro da grande arte modernista.³⁵⁶

No que respeita ao género do nu nas instituições artísticas, Pollock e Parker advogam que até ao século XIX a pintura do nu era baseada sobretudo no corpo masculino. A partir

³⁵⁶ NEAD, Lynda, op. cit., p. 34-82.

dessa data passou a ser o corpo da mulher o modelo preferido dos homens artistas na pintura de temática histórica (o género tido como mais elevado na pintura), religiosa e mitológica, muito embora as mulheres como estudantes continuassem ausentes das academias.³⁵⁷

Ways of Seeing (1972), de John Berger, é outra obra importante no que respeita ao nu feminino, célebre pela sua crítica materialista marxista às representações do nu feminino na história de arte. Berger inverte a polarização dos termos do binómio nu/despido mas não deixa de estar dependente da construção dualista do pensamento filosófico ocidental.³⁵⁸ A categoria do despido corresponde a estar livre das convenções patriarcais, estar sem disfarce, ser o próprio, ser autêntico, e a do nu pode ser explicada pelas imagens da pornografia fotográfica «soft» que representa as mulheres com o mesmo tipo de poses, gestos e olhares que os modelos femininos nas belas-artes. As excepções ao voyeurismo tradicional associado aos nus da história de arte ocidental acontecem quando existe uma visão afectiva, amorosa, íntima e privada do pintor em relação à modelo nua representada, já que o amor transforma o nu feminino numa mulher despida. Esta relação entre o artista e a modelo reflecte-se na obra e impede o espectador de exercer a função de voyeur, limitando-o ao papel de mera testemunha, um estranho que não pode tornar nu o corpo da mulher – é de destacar que para Berger o termo nu tem a mesma carga negativa que o termo despido tem para Clark. A negatividade do espectadorismo é ancorada na visualização de uma obra que torna pública, ou seja, nua, a imagem da mulher, e o carácter positivo do espectadorismo baseia-se na visualização de uma obra que está fora do domínio do poder voyeurista do espectador por traduzir uma relação privada e amorosa entre o artista e a mulher despida. Esta concepção bergeriana não coloca em causa a ideia prevalecente na estética ocidental patriarcal de que um dos termos do binómio nu/despido é mediado culturalmente e o outro não o é, ou seja, que um é verdadeiro e positivo e que o outro é falso e negativo. Ao corpo são sempre ancoradas significações, não podendo existir um outro despido e falso em oposição a um nu semioticamente neutro e verdadeiro, como defende Clark, nem vice-versa, como defende Berger.³⁵⁹ As mulheres artistas devem analisar

³⁵⁷ POLLOCK, Griselda ; PARKER, Rozsika – *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, p. 119.

³⁵⁸ NEAD, Lynda op. cit., p. 60.

³⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 34-82.

os diversos modos através dos quais os seus corpos são representados, fugir a estes dualismos polarizadores e promover novas imagens e identidades corporais.

Quaisquer críticas lésbicas a trabalhos artísticos devem impreterivelmente contemplar o trabalho feminista realizado nesse campo. No entanto, as críticas feministas a trabalhos artísticos não têm, por seu lado, prestado a devida atenção às perspectivas lésbicas.³⁶⁰ Importantes historiadoras das artes visuais e teóricas feministas como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Whitney Chadwick, Joanne Issack e Laura Mulvey não abrem qualquer espaço para o olhar lésbico nas suas análises. De facto, as análises feministas arriscam-se a reforçar a heterossexualidade devido à sua crítica fundada no género heterossexual, na medida em que se preocupam apenas em subverter o posicionamento da mulher no contexto da arte enquanto objecto do olhar masculino erótico e possessivo, ignorando as implicações de um olhar (desejador) lésbico ou da recusa lésbica do olhar masculino, assim fortalecendo o que procuram desafiar. Tanto a opressão das mulheres em geral, como a opressão das lésbicas em particular, resultam da imposição de uma heterossexualidade patriarcal e, no entanto, a maioria das artistas e críticas de arte feministas não reconhecem a especificidade da opressão exercida sobre as lésbicas. As lésbicas são uma presença-enquanto-ausência, presentes de modo fantasmático na crítica de arte feminista, em particular, e na cultura, em geral. Mas não há campo de actividade humana onde exista uma presença Queer em maior grau do que na arte. Tamlin Wilton refere que:

O facto de para cada Renoir heterossexual, atarefado a pintar (mulheres) com a pila, existir um Miguel Ângelo, um Leonardo, um Botticelli, um Caravaggio ou um Hockney, deveria perturbar as presunções heterossexuais/heterossexistas da crítica feminista heterossexual (...), porque é que o nu masculino é tão amplamente incluído na categoria 'homoerótica', enquanto que nunca parece ocorrer a ninguém considerar o nu feminino sob este ponto de vista.³⁶¹

Embora não possa ser argumentado que o nu feminino tenha como intenção primeira provocar o desejo lésbico, as obras deste género podem ser analisadas a partir de uma perspectiva do espectadorismo lésbico que resignifique as suas marcas

³⁶⁰ WILTON, Tamlin – *Lesbian Studies. Setting an Agenda*, p. 140.

³⁶¹ «The fact that for every heterosexual Renoir, busy painting (women) with his prick, there is a Michelangelo, a Leonardo, a Botticelli, a Caravaggio or a Hockney should trouble the heterosexual/heterosexist presumptions of straight feminist criticism (...), why the male nude is so widely subsumed within the category 'homoerotic', while to regard the female nude in this light never seems to occur to anyone». WILTON, Tamlin, op. cit., p. 53.

heterossexuais.³⁶² Todavia, como não existe qualquer tradição no que se refere a este tipo de análises torna-se difícil para a crítica de arte feminista realizá-las. Adotar o lugar do artista/espectador masculino não é o mesmo que abraçar uma posição lésbica, e o feminismo deve explorar essas diferenças que ajudam a analisar a especificidade do poder masculino.³⁶³

No foro artístico, o corpo da mulher é, de acordo com os cânones da estética clássica, transformado no nu feminino clássico da arte erudita, moldado pelo ideal de integridade e forma contida, garantido através de protocolos artísticos e da construção de posições de visualização e preceitos críticos bem definidos, que oferecem ao conhecedor de arte uma experiência estética estável e inflexível. Para Nead, estas categorias fixas da mulher podem ser contestadas e substituídas por outras, baseadas numa multiplicidade de diferenças – de «raça», saúde, idade, orientação sexual, dimensões corporais e capacidades físicas – criando uma variedade de identidades femininas e pontos de vista que quebram as fronteiras da estética e da arte erudita, simbolizada pelo nu feminino. A unidade dá lugar às diferenças e ao reconhecimento de que o corpo feminino é um processo em curso, em constante definição e mudança.³⁶⁴

A tradição do nu feminino na história de arte resulta da necessidade do artista génio masculino libertar e inscrever a sua sexualidade nas formas femininas – o corpo-tela do modelo feminino – que, por sua vez, resultam da delimitação e ordenação da matéria crua do corpo da mulher pelo próprio discurso da estética.³⁶⁵ A sexualidade masculina é representada nos discursos da arte – dos artistas, dos conhecedores e da crítica de arte – como um instinto desregulado, anárquico e incoerente, uma expressividade selvagem que é domesticada, ordenada e enquadrada culturalmente pelo nu feminino. A sexualidade masculina não é referida nestes discursos de um modo literal demasiado óbvio mas por meio de metáforas. Na sua análise das metáforas sexuais genderizadas, Derrida considera o pincel como simbolizando frequentemente o pénis, o termo estilo como derivando de «stylus» que significa estilete, um ponteiro afiado para escrever, e a superfície do papel/tela resistente, inominável, enquanto não-significação absoluta, simbolizando o corpo da

³⁶² Idem, *ibidem*, p. 53.

³⁶³ Idem, *ibidem*, p. 53.

³⁶⁴ NEAD, Lynda, op. cit., p. 34-82.

³⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 55-60.

mulher.³⁶⁶ Assim, no contexto do patriarcado, a tela/superfície do corpo está sob o domínio do «stylus» masculino. O ensaio de Kandinsky *Reminiscences* (1913),³⁶⁷ é um exemplo expressivo da genderização do discurso pictórico através da feminização da tela/superfície em que a prática da pintura simboliza a violação do corpo feminino/tela. O próprio Renoir afirmava que pintava com o seu pénis e Van Gogh elogiava a potência masculina de Cézanne.³⁶⁸ Outro exemplo flagrante de uma prática e discurso artístico fálicos é o das mulheres-pincel de Yves Klein na *Performance anthropométrie de l'époque bleue* (Paris, 1960). Nesta performance, sob a orientação de Klein, as modelos nuas são cobertas com tinta azul e imprimem o seu corpo sobre papel branco pendurado nas paredes de uma galeria. O corpo da mulher é reduzido, por meio de uma operação fetichista, a um tronco fálico, através da agência controladora e transcendente do artista génio modernista³⁶⁹. As gravuras resultantes são denominadas antropometrias, revelando a importância do conceito da medida para a avaliação e representação do corpo nu feminino.³⁷⁰ A respeito de Klein, a artista Helena Almeida afirma que a cor azul que utiliza no seu próprio trabalho se refere aos

³⁶⁶ DERRIDA, Jacques – *Spurs: Nietzsche's Styles* [*Eperons. les styles de nietzsche*], Chicago and London: University of Chicago Press, 1979.

³⁶⁷ Kandinsky *apud* Nead, afirma: «Eu aprendi a batalhar com a tela, a conhecê-la como um ser que resiste ao meu desejo, e a vergá-la, à força, a esse desejo. A princípio [a tela] encontra-se ali como uma virgem pura, casta com um olhar claro e gozo celestial – esta tela pura que em si mesma é tão 'bela' como uma pintura. (...) E então surge o pincel voluntarioso que, primeiro aqui, e depois acolá, gradualmente a conquista com toda a energia que lhe é própria, como um colonizador Europeu, que abre caminho na natureza selvagem, até aqui intocada, utilizando machado, pá, martelo e serra para moldá-la de acordo com a sua vontade». «I learned to battle with the canvas, to come to know it as a being resisting my wish, and to bend it forcibly to this wish. At first it stands there like a pure, chaste virgin with clear gaze and heavenly joy—this pure canvas which itself is as 'beautiful' as a painting. (...) And then comes the willful brush which first here, then there, gradually conquers it with all the energy peculiar to it, like a European colonist, who pushes into the wild nature, hitherto untouched, using axe, spade, hammer, and saw to shape it to his wishes». 1913/Moscow Vasily Kandinsky *Replaces the Object*. [Em linha]. NEAD, Lynda, op. cit., p. 56.

³⁶⁸ SAUNDERS, Gill, op. cit., p. 95.

³⁶⁹ A respeito da crítica realizada pelas artistas feministas ao artista «génio» modernista, é de referir a opinião de Cottingham, que advoga que, enquanto as primeiras gerações de artistas feministas tentaram rescrever a história da arte redescobrimo e celebrando mulheres artistas de séculos anteriores, a partir da década de 1980, artistas como Cheryl Donegan preferiram criticar o cânone masculinizado da história de arte do século XX. No vídeo *Make Dream* (EUA, 1993), Cheryl Donegan roda as suas ancas, projectando tinta azul a partir de um contendor de plástico suspenso da cintura, produzindo, assim, uma pintura que mimetiza as projecções penianas do Expressionismo Abstracto Americano. COTTINGHAM, Laura – *The Feminist Continuum: Art After 1970*. In BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D., eds. – *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970's, History and Impact*, p. 282. Contrariando a opinião de Cottingham, Phelan mantém que, já na década de 1970, artistas como a norte-americana Adrian Piper realizaram performances criticando artistas modernistas como Klein. Integrada numa série de performances de rua, iniciadas em 1970, e que designou *Catalysis*, Piper realizou uma acção questionando a utilização feita por Klein de mulheres brancas como pincéis: a artista pintou as roupas com tinta branca pegajosa e usou sobre elas um cartaz com a inscrição «TINTA FRESCA», posto o que se dirigiu aos armazéns comerciais Macy's onde comprou luvas e óculos de sol. PHELAN, Peggy – *Survey*. In RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy, eds. – *Art and Feminism*, p. 28.

³⁷⁰ NEAD, Lynda, op. cit., p. 34-82.

conceitos de energia e de espaço e «[n]ão tem nada a ver com o [azul de] Yves Klein. Aliás ele ‘esborrachava’ mulheres – o que sempre me chocou...». Refere ainda a proximidade entre o seu próprio trabalho e a obra de Lucio Fontana (as telas rasgadas quebram a especificidade da pintura, ou seja a sua bidimensionalidade greenberguiana) e também a de Paula Rego.³⁷¹

As representações corporais pelas mulheres artistas nas décadas de 1960 e 1970

Sendo o corpo um lugar por excelência de controlo e de pressão sociais, tem sido tema de acesos e continuados debates entre feministas, desde os anos 1960 à actualidade.

Na década de 1970, Lippard defende que é difícil encontrar imagens positivas de corpos femininos na arte masculina contemporânea. Tanto os artistas norte-americanos como os europeus – estes últimos menos conscientes do feminismo e das suas reivindicações –, são responsáveis pela exploração dos corpos das mulheres na sua arte. Ilustra esta circunstância ao referir directamente alguns artistas norte-americanos:

Acconci atou e manipulou mulheres, psicológica e fisicamente; James Collins, encarnando o seu próprio herói voyeur, «observa» mulheres como objectos eróticos em filme; Roger Cutforth faz filmes descorados que utilizam mulheres nuas como se ainda vivêssemos na Renascença; Chris Burden atirou fósforos acesos sobre o corpo nu da sua mulher em performance.³⁷²

Nesta mesma altura, Lea Vergine, por seu turno, critica as profundas misoginia e ginofobia dos homens artistas europeus, relacionando as acções escatológicas dos artistas vienenses – a ingestão de urina, fezes e de outras excreções ou produtos corporais –, com a inveja sentida pelos homens do útero da mulher, funcionando essas acções como modo de exorcizar o seu medo dos genitais femininos.³⁷³

³⁷¹ Conversa em dois tempos e dois espaços. Isabel Carlos em conversa com Helena Almeida. In *Intus. Helena Almeida*. [Catálogo], p. 51.

³⁷² «Acconci has tied up and otherwise manipulated women psychologically and physically; James Collins, as his own voyeur hero, ‘watches’ women as erotic objects on film; Roger Cutforth makes pallid films that use naked women as though we still lived in the Renaissance; Chris Burden has thrown burning matches on his wife's nude body in performance». Idem, *ibidem*, p. 134.

³⁷³ VERGINE, Lea – *Body Art and Performance: The Body as Language*, p. 20.

Em 1976, a propósito deste mesmo tema, Lippard considerava que, se, por um lado, ao utilizarem os seus próprios corpos como matéria prima, as mulheres artistas procuravam reclamar a sua identidade e evoluir de objecto para sujeito da obra, e essa utilização do corpo feminino na arte pela mulher era enormemente diferente da sua utilização pelo homem, por outro lado, as mulheres artistas que utilizavam os seus corpos e celebravam os seus diferentes aspectos, desde um passado ancestral até ao presente, arriscavam-se a ser reapropriadas pelo olhar reificador masculino enquanto objectos sexuais, o que acontecia, de facto, com frequência. É nesse sentido que afirma:

Uma mulher que utiliza o seu próprio rosto e corpo tem o direito de fazer o que muito bem entender com eles, mas existe um abismo subtil que separa a utilização das mulheres pelos homens, para estimulação sexual, da utilização das mulheres pelas mulheres, para denunciar o insulto.³⁷⁴

Na década de 1970, muitas feministas reagiram negativamente às imagens dos corpos nus das mulheres artistas, condenando-as como degradantes ou mesmo como um atentado à moral pública, e recusaram, assim, à audiência feminina a possibilidade de prazer, satisfação e identificação positiva com o seu visionamento. A arte feminista nas décadas de 1970 e 1980 encontrava-se cindida entre celebrações do corpo, como as de Carolee Schneemann, Annie Sprinkle, Ann Magnuson e Hannah Wilke, e representações que evitavam enfatizar a biologia da mulher receando cair nas armadilhas da iconografia reificadora tradicional, como as de Friederike Pezold, Mary Lucier, Elsa Stansfield e Madeleine Hookyaas.

A partir de meados da década de 1960, as mulheres artistas exploram nos seus trabalhos a célebre proposição feminista colocada por Beauvoir – «Ninguém nasce mulher: torna-se mulher»³⁷⁵ – recorrendo à desconstrução dos modos como a sociedade «faz as mulheres». As artistas feministas desessencializaram o género que votava as mulheres à

³⁷⁴ «A woman using her own face and body has a right to do what she will with them, but it is a subtle abyss that separates men's use of women for sexual titillation from women's use of women to expose the insult.» LIPPARD, Lucy R. – *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, p. 125.

³⁷⁵ BEAUVOIR, Simone de, op. cit., p. 13.

imanência e reificação, e os homens à transcendência e subjectividade, e, expuseram o seu carácter performativo.³⁷⁶

Os debates dentro do feminismo relativos à representação do corpo da mulher na arte dividiam-se entre os que se centravam no temor da reapropriação do corpo para o espectáculo patriarcal e os que versavam sobre o potencial do mesmo para representar a subjectividade das mulheres como sujeitos falantes de um novo discurso. As artistas que arriscaram representar os seus corpos mostraram as incoerências dos códigos tradicionais das belas-artistas, revelando a natureza frágil do binómio cultural arte versus obscenidade que isolava o adequado do proibido. A estética patriarcal das belas-artistas tradicionais, se, por um lado, classificava como obscenas as imagens de mulheres artistas que exibiam a sua sexualidade, por outro, elevava ao estatuto de artista génio os homens artistas que representavam nus femininos.

Desde meados dos anos 1960 que os trabalhos das artistas expõem o corpo e a sexualidade das mulheres se encontravam sujeitos a grandes pressões resultantes da tradição de representação do nu na arte ocidental, que pressupunha o homem como artista e a mulher como modelo. O homem tinha sido, até então, maioritariamente representado enquanto mestre-sujeito-activo que deseja, e a mulher enquanto musa-objecto-passivo de desejo. Não obstante, nos anos 1930 e 1940, as mulheres artistas associados ao movimento surrealista produziram um conjunto significativo de auto-imagens que não têm equivalente entre as obras dos seus colegas do sexo masculino. Enquanto os artistas do sexo masculino exaltavam a alteridade da mulher em imagens fetiche – imagens da mulher idealizada como objecto de desejo –, as mulheres artistas exploraram o seu mundo subjectivo através do seu corpo. São disso exemplo Claude Cahun, Dorothea Tanning, Leonora Carrington, Frida Kahlo, Meret Oppenheim, Remedios Varo, Kay Sage, entre outras. Muitas das estratégias de representação empregues por estas pioneiras continuam a influenciar a obra de artistas contemporâneas. Para Lynda Nead, na história de arte ocidental «[m]ais do que qualquer outro tema, o nu feminino significa 'Arte'. (...) é um ícone da cultura ocidental, um símbolo

³⁷⁶ JONES, Amelia – Genital Panic. La menace des corps féministes et le paraféminisme. In *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*. [Catálogo], p. 291.

da civilização e do êxito».³⁷⁷ O artista submetia o corpo da mulher às regras da estética que o transformavam de matéria desregulada da natureza em forma estética e espiritual elevada da cultura, num objecto belo adequado ao julgamento estético desinteressado. O corpo feminino era metaforicamente vedado para impedir que dos seus orifícios transbordasse a sua matéria marginal, ultrapassando limites corporais que são sobretudo culturais e políticos. Assim, quando Carolee Schhneemann, na sua performance *Interior Scroll* (EUA, 1975, Fig. 10), ou Judy Chicago, na sua fotografia *Red Flag* (EUA, 1971, Fig. 11), retiram tampões da vagina, elas ultrapassam as fronteiras da adequação artística e desafiam o ideal estético modernista do corpo feminino vedado, uno, completo e casto. A tradição estética ancorada no nu feminino ocidental sublinhava o exterior do corpo e as suas superfícies acabadas, enquanto a arte corporal das mulheres procura, pelo contrário, revelar o interior do corpo ocultado pelo exterior idealizado. A estética das belas-artes, através de uma espécie de cirurgia cosmética operada pelo estilo do artista, esconde a matéria abjecta do corpo feminino – a ferida, a falha, o vazio –, de que a psique masculina investe o corpo feminino.³⁷⁸ As imagens do nu feminino tradicional escondem o interior, o vazio corporal causador de ansiedade nos espectadores masculinos, e é precisamente a superfície fetiche do corpo que as mulheres artistas destroem ao revelarem o íntimo, o que é interno, incluindo os fluidos corporais ocultos pela estética tradicional. O interior e o exterior do corpo devem ser rigorosamente separados. Como refere Nead:

O nu feminino pode assim ser entendido como um modo de conter a feminilidade e a sexualidade feminina. Se (...) o corpo feminino tem sido entendido como matéria informe e indiferenciada, então os procedimentos e convenções da arte erudita são um modo de controlar este corpo desregrado e de colocá-lo dentro das fronteiras seguras do discurso estético.³⁷⁹

A partir da Segunda Vaga do feminismo, as mulheres artistas ensaiaram novos modos de auto-representação até então ignorados ou rejeitados pelas belas-artes. As artistas debatem-se na esfera artística, por um lado, por alterar os discursos tradicionais da história

³⁷⁷ «More than any other subject, the female nude connotes 'Art'. (...) it is an icon of western culture, a symbol of civilization and accomplishment.» NEAD, Lynda, op. cit., p. 1.

³⁷⁸ Nead recorre para esta análise do corpo da mulher ao ensaio de Laura Mulvey, «A Phantasmagoria of the Female Body: The work of Cindy Sherman», *New Left Review*, nº 188 (July/August 1991), p. 136-150. Idem, *ibidem*, p. 66.

³⁷⁹ «The female nude can thus be understood as a means of containing femininity and female sexuality. If (...) the female body has been regarded as unformed, undifferentiated matter, then the procedures and conventions of high art are one way of controlling this unruly body and placing it within the securing boundaries of aesthetic discourse». Idem, *ibidem*, p. 2.

de arte que lhes haviam negado autoridade enquanto vozes autónomas e, por outro, pela representação das suas próprias corporalidades. A categoria do *abjecto*³⁸⁰, enquanto atributo essencial do corpo do Outro feminino, foi adoptada frequentemente por teóricas e artistas feministas. Os aspectos e temas centrados no corpo feminino, que eram entendidos pela estética modernista como obscenos, tais como o lesbianismo, a violação, o aborto, a maternidade e a menstruação, foram explorados pelas mulheres artistas como transgressores da sexualidade feminina normativa heterossexual. Assim, é dada visibilidade a um leque muito diverso de corpos de mulheres que haviam sido considerados desviantes e ocultados pelo ideal de feminilidade do corpo jovem, branco, saudável e de classe-média da estética dominante.

Nos finais da década de 1970, o artigo de Lisa Tickner intitulado «The body politic: female sexuality and women artists since 1970» (1978), publicado na revista *Art History* da Associação de Historiadores de Arte britânicos, provocava um aceso debate ao criticar os fundamentos patriarcais da maioria das imagens do nu feminino canonizadas na história de arte e em muitas outras esferas culturais, e ao defender a importância política e não afrontadora das representações de órgãos genitais femininos, presentes em obras que abordavam a sexualidade e o erotismo a partir da perspectiva de mulheres artistas. As imagens realizadas por mulheres reagiam e contrapunham-se aos discursos e códigos dominantes patriarcais sobre a sexualidade da mulher, construídos de acordo com a tradição Clássica e profusamente ilustrados no nu feminino sedutor e reificador, instituído. A autora alega uma dupla alienação do corpo feminino enquanto território ocupado, cultural e naturalmente, reclamando a necessidade da sua reconquista à fantasia masculina, de forma a alcançar a sua necessária descolonização, reconhecendo, no entanto, as dificuldades com que se deparam as artistas na prossecução deste propósito ao confrontarem-se com a dualidade de critérios com que a sociedade encara as sexualidades masculinas e femininas, quando afirma:

Não poderia haver um equivalente inverso quanto aos papéis, das cenas de bordel de Degas e Lautrec, nem arte de «buraco de fechadura» registando os momentos íntimos e porventura homossexuais dos prostitutas em descanso. É neste momento impossível imaginar uma mulher artista na situação das gravuras tardias de Picasso: 89-90 anos de

³⁸⁰ A abjecção é causada por aquilo que perturba a identidade, o sistema e a ordem, não respeitando fronteiras, posições, regras, situando-se «entre» as categorias, sendo ambígua e compósita. *Vide* também o termo «*Abjecto*» no *Glossário*.

idade, recordando com afeição e nostalgia os momentos criativos e coitais da sua juventude. E que dizer de uma musa masculina fazendo simultaneamente de cozinheiro, dono de casa e sistema de apoio emocional? Qual seria a iconografia do Homem em que as mulheres produzissem as imagens, que paralelos ou alternativas para as virgens e as Vénus, as mães e as prostitutas, as «femmes fatales», as vampiras e as Lolitas que nos são familiares? Nem poderia haver qualquer paralelo com a preocupação masculina com a rapariga púbere, que vai de Lewis Carroll a Balthus, Bellmer e Ovenden. (...) A arte do corpo [feita] por mulheres é, actualmente, em grande medida, reactiva, basicamente contra a reificação glamorosa da tradição Clássica/Playboy.³⁸¹

Jones classifica o corpo performativo das artistas feministas, deste período inicial das décadas de 1960 e 1970, como um corpo «autêntico»³⁸², associando esta ideia de autenticidade à postura contestadora das artistas que proclamavam a transparência e a verdade, ao afirmarem a utilização dos seus corpos na prossecução de causas sociais e não de interesses económicos. Esta postura desafiadora serviu de incentivo para que as mulheres artistas norte-americanas se juntassem na criação de colectivos artísticos activistas em favor de ideais sociais. De entre esses grupos destacam-se, designadamente, nos EUA: o «Art Worker's Coalition», o «Women Artists in Revolution», o «Women, Students and Artists for Black Art Liberation», e o «Los Angeles Council of Women Artists». Jones questiona-se, no entanto, quanto à eficácia dos trabalhos que incluíam esses corpos activistas autênticos, pois muitas vezes recorriam a uma linguagem que não lograva afastar-se do carácter de simulacro das sociedades de consumo.³⁸³

Para Wark, nas décadas de 1960 e 1970, grande parte da prática artística feminista partilhava com Irigaray o desejo de explorar a diferença sexual, de evocar o feminino e oferecer às mulheres uma forma de gozo («jouissance»³⁸⁴) feminino, desafiando os mitos de neutralidade e universalismo sobre os quais o mundo da estética artística, dominada por

³⁸¹ «There 'could' be no role-reversed equivalent to Degas' and Lautrec's brothel scenes, no 'keyhole' art recording the intimate and perhaps homosexual moments of the off-duty 'male' prostitutes. It is at this moment impossible to imagine a woman artist in the situation of Picasso's late prints: 89-90 years old, recalling with affection and nostalgia both creative and coital moments from her youth. And what of the male muse doubling as cook, housekeeper and emotional support system? What would be the iconography of Man where women made the imagery, what parallels or alternatives to the virgins and venuses, mothers and whores, 'femmes fatales', vampires and Lolitas with which we are familiar? Nor is there any parallel to the preoccupation with the pubescent girl that runs from Lewis Carroll to Balthus, Bellmer and Ovenden. (...) Women's body art is currently to a large extent reactive basically against the glamorous reification of the Old Master/Playboy tradition». TICKNER, Lisa – The body politic: female sexuality and women artists since 1970. In BETTERTON, Rosemary, ed – *Looking On. Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, p. 238.

³⁸² JONES, Amelia, op. cit., p. 34.

³⁸³ Idem, *ibidem*, p. 34.

³⁸⁴ Ver o termo «Jouissance» no *Glossário*.

homens, se havia baseado.³⁸⁵ De acordo com Wark, muitas artistas procuraram melhorar a auto-estima das mulheres, valorizando as suas qualidades, processos e experiências, que tinham sido menosprezados e degradados ao longo da história. Fizeram-no, nomeadamente, através da iconografia vulvar, em particular na pintura e na escultura – como no caso das obras de Judy Chicago e Miriam Schapiro – que reflectia a crença na sexualidade feminina como essência inata da identidade da mulher e que se contrapunha à iconografia fálica, e também por meio da redescoberta de narrativas escondidas que celebravam a história colectiva das mulheres, tanto real como mitológica, como no caso de Ana Mendieta e Marybeth Edelson. Daí o interesse crescente, na época, por formas alternativas de religião e espiritualidade não ocidentais, a ênfase no ritual, enquanto conjunto de acções e comportamentos que veiculavam determinados significados dentro de uma crença cultural, e nas deusas míticas ligadas à natureza, fertilidade e espiritualidade benevolente, revelando, no seu conjunto, um desejo de comunidade e história, tendo sido fonte de inspiração romântica para o movimento artístico feminista florescente. As performances que evocavam as antigas deusas, em particular a Terra Mãe, a dadora de vida onipotente cujo espírito e corpo se fundiam com a terra, levantavam a questão delicada da relação entre as mulheres e a natureza. Não obstante, se, por um lado, a relação mulher versus natureza fazia sentido para as sociedades pré-históricas, para quem os mistérios da vida eram impenetráveis, no século XX, por outro lado, em que as mulheres necessitavam de mudanças sociais, este conceito de pouco servia, sendo altamente problemático, já que, ao associarem-se com a natureza, as mulheres reproduziam o modelo dicotómico que tinha sido até então utilizado para justificar a sua subordinação dentro do patriarcado.³⁸⁶

As personificações artísticas de deusas, realizadas, nomeadamente, por Marybeth Edelson e Ana Mendieta, continuavam a sofrer do mesmo carácter artificial que assinalava as representações sociais estereotipadas da subjectividade feminina às quais as artistas se opunham. Esta situação era agravada pelo facto de as artistas feministas dos anos 1970 serem predominantemente de «raça» branca.³⁸⁷ A artista Martha Rosler promoveu, em 1977, uma crítica feroz destas artistas, apontando-as como essencialistas e afirmando que recorriam a mitologias pessoais, retirando todo o significado social da premissa feminista «o

³⁸⁵ WARK, Jayne, op. cit, p. 60-61.

³⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 58-67.

³⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 34.

que é pessoal é político» e transformando-a numa forma de fantasia individual que as impedia de contestar a ordem patriarcal. Não obstante, nas décadas de 1960 e 1970, criaram-se trabalhos de índole muito diversa, quanto aos seus conteúdos e estéticas, que rejeitaram a tendência essencialista. É imperativo não elidir a presença de artistas que conseguiram afirmar a sua alteridade e abordar temas de classe, «raça», etnicidade e lesbianismo, como Ana Mendieta, Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, Lynda Benglis entre outras, que, em vez de celebrarem exclusivamente uma sensibilidade feminina, se auto-questionaram e interpelaram o público sobre o modo como a diferença sexual era construída e hierarquizada socialmente na esfera pública e na privada. Quentin Bajac, insurge-se de igual modo em defesa da arte feminista dos anos 1960 e 1970, ao advogar que a crítica e curadora feminista Lucy Lippard, uma das principais curadoras feministas deste período e fundadora do colectivo «Art Worker's Coalition», constituiu como reivindicação fundamental do seu curadorismo activista artístico, a representação em museus de mulheres artistas negras e porto-riquenhas.³⁸⁸

Nos anos 1960 e 1970, a maioria da videoarte e performance que reflectia as análises feministas da altura, abordava a questão do género centrada na categoria de mulher, entendida como mulher branca, de classe média e heterossexual. Artistas que analisaram o género no contexto do sistema de classes, como Mary Kelly e Martha Rosler, ou do ponto de vista de identidades raciais específicas, como Adrian Piper e Ana Mendieta, constituíam excepções a essa abordagem unidimensional, uma vez que, de um modo geral, as artistas não tratavam nas suas obras a forma como, nomeadamente, as diferenças raciais, de classe, de geração e de orientação sexual condicionavam as questões de género. O não reconhecimento e omissão da diversidade deu origem, na década de 1980, a violentas críticas por parte de mulheres artistas que não eram brancas, de classe média e heterossexuais. Além disso, as feministas desta década, que, de forma clara, valorizaram uma arte mais conceptual, denunciaram as suas congéneres da década precedente pela utilização de um discurso essencialista e ingénuo sobre o corpo e a sexualidade, classificando as suas iconografias corporais – designadamente a vulvar –, também elas, como essencialistas e naturalizadoras das diferenças biológicas das mulheres.

³⁸⁸ BAJAC, Quentin – *Feu à volonté*. In *elles@centrepompidou*. *Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*. [Catálogo], p. 49.

No entender de Wark, as críticas feministas não devem elaborar enquadramentos conceptuais rígidos e fixos das diferentes gerações de mulheres artistas, mas sim proceder à análise, nos trabalhos das artistas, das estratégias e técnicas que emanam dos dois principais discursos feministas: a ideologia crítica das condições sociais e materiais de Beauvoir e a repetição mimética das bases simbólicas e semióticas do poder e do conhecimento de Irigaray. Estas estratégias foram variando no tempo histórico e, como advoga Braidotti, devem ser entendidas como complementares e não como contraditórias.³⁸⁹

Os trabalhos das artistas Ana Mendieta e Tania Bruguera, analisados no *Capítulo IV – Forças sociais contrárias à subjectivação das mulheres (1965-2007)*, são um exemplo do modo como uma temática considerada essencialista – os rituais ancestrais de culturas não ocidentais – pode ser reclamada para a abordagem de questões sociais e políticas. A rotulagem de todo um período – os anos 1960 e 1970, classificados como essencialistas, por exemplo – é perigosa, na medida em que, num qualquer intervalo de tempo dado, podem coexistir múltiplas posições. De facto, foi o que sucedeu neste primeiro período da arte feminista, de procura e experimentação, que precedeu o período mais teórico sobre questões de identidade, da década de 1980 em diante. Assim, neste primeiro período, a necessidade do movimento feminista de apelar para a unidade política por meio da categoria uniformizadora de mulher reflectiu-se na arena artística, pela procura de uma sensibilidade feminina verdadeira, comum a todas as mulheres, não tendo sido excluído, no entanto, o aparecimento de manifestações de alteridade, em relação àquela identidade de género homogeneizadora, que retratavam as contingências da história, classe, orientação sexual e cultura. Sem estas primeiras experimentações essencialistas de autodescoberta da subjectividade – reflectindo, por um lado, um desejo de inscrição social das mulheres numa cultura que lhes tinha negado a possibilidade de subjectivação (oportunidade essa que, pelo contrário, fora oferecida ao sujeito masculino) e, revelando, por outro lado, as opressões e marginalizações a que as mulheres haviam sido sujeitas – não poderiam ter sido realizadas, num segundo tempo, as teorizações feministas pós-modernistas sobre a identidade. Esse primeiro momento essencialista foi fundamental para o entendimento do facto de as mulheres serem alienadas e representadas como projecções ilusórias do desejo masculino,

³⁸⁹ WARK, Jayne, op. cit, p. 58-67.

de forma a que, num momento ulterior, pudessem vir a reconstruir as suas subjectividades de modo assertivo e positivo.

Mesmo assim, as artistas feministas deste período conseguiram evitar os processos de substituição, deslocação e sublimação dos seus corpos que os transformavam em objectos de consumo, tendo grande parte delas repudiado a tradicional polaridade genderizada associada ao binómio artista masculino versus modelo feminino, e abertamente questionado os estereótipos patriarcais que as condicionavam e constrangiam.

Para muitas artistas, a proposta de certas teóricas feministas de suprimir a representação do corpo da mulher da arte, contribuindo, desta forma, para uma redução marcada da sua exposição ao olhar do público em geral, não era aceitável, sendo considerada uma medida tão repressiva quanto os protocolos patriarcais reificadores do corpo da mulher e um modo de perpetuar a sua invisibilidade cultural. Consequentemente, nos finais da década de 1980, o corpo da mulher deixou de ser entendido como uma categoria fixa e uma capaz de representar todas as mulheres. De facto, as normas e graus de visibilidade impostos sobre a figuração dos diferentes tipos de corpos femininos variavam, nomeadamente, com a classe, «raça», geografia e orientação sexual das mulheres, pelo que as estratégias adoptadas pelas artistas para representar essa diversidade teriam igualmente de variar. A representação do corpo feminino envolve sempre riscos para as mulheres na medida em que esse corpo encerra necessariamente em si múltiplos significados inscritos pela cultura patriarcal, que dificilmente podem ser descartados por completo. Não é possível esvaziar o corpo feminino dos significados que lhes estão agregados transformando-o num significante neutro ao qual possam ser exclusivamente associados significados feministas. Todavia, os signos e os valores existentes podem ser transformados pelas mulheres artistas de modo a representarem novas subjectividades.

Crítica e reabilitação da arte corporal das mulheres artistas da década de 1960

Na década de 1980, como resultado da interacção entre marxismo, psicanálise, pós-estuturalismo e teorias pós-colonialistas, na arena artística, surgiu o feminismo pós-

modernista que criticou o feminismo essencialista das décadas de 1960 e 1970.³⁹⁰ Mulheres não brancas, como as teóricas Cherrie Moraga e Gloria Anzaldúa, as artistas Ana Mendieta e Howardena Pindell, e mulheres lésbicas, entre muitas outras, apontaram como fraqueza maior do feminismo inicial a sua tendência opressora de assumir uma identidade unitária, homogeneizadora, em relação à categoria mulher.

De meados dos anos 1970 a meados dos 1980, muitas artistas feministas, como Martha Rosler, Mary Kelly, Barbara Kruger, influenciadas pelas teorias do pós-estruturalismo e da psicanálise, distanciaram-se do movimento das mulheres artistas dos anos 1960 e 1970, condenando a celebração, por estas últimas, de uma feminilidade inata, natural e fisiologicamente determinada, e a recuperação de uma cultura tradicional feminina, crua, visceral e emotiva, que conduzia a um determinismo biológico essencialista da natureza da mulher, por elas rejeitado. Estas novas teorias feministas fizeram uma leitura do período precedente, e do que entendiam como as suas limitações e contradições, no contexto do que classificaram como utopismo político, biologismo e crença ingênua de que imagens negativamente carregadas e transmitindo noções erradas e profundamente reprováveis sobre as mulheres, e o contexto cultural e conceptual que as suportava e que estas, por sua vez, evocavam, reforçavam e mantinham, poderiam, pura e simplesmente, ser suprimidas e, por assim dizer, expurgadas por imagens de carga contrária, consideradas verdadeiras e boas.

Laura Cottingham abraça uma posição diferente quando, muito embora reconhecendo as importantes contribuições das autoras destas críticas, não reconhece os seus trabalhos como superiores às imagens comemorativas em pratos em forma de vulva, da artista Judy Chicago. Para Cottingham, os trabalhos de Chicago são tão ingênuos quanto os de Kelly e ainda que estes últimos recorram a referências mais teóricas não podem ser, de modo algum, considerados mais feministas. Citando Cottingham, «se Chicago é culpada de essencializar o corpo feminino, Kelly é culpada de essencializar o desenvolvimento emocional/social da mulher – e para mais fundamentando-se numa teoria centrada no falo».³⁹¹

³⁹⁰ Idem, *ibidem*, p. 58.

³⁹¹ «If Chicago is guilty of essentializing the female body, Kelly is culpable of essentializing female emotional/social development – and based on a phallic central theory at that.» COTTINGHAM, Laura – What's So Bad About 'Em? In *Bad Girls*. [a]. [Catálogo], p. 61.

Não obstante, desde os finais da década de 1980 que assiste-se a um reabilitar da arte feminista dos anos 1960 e 1970 fundamentado na existência, em trabalhos dessa época, de figurações que expressam de forma notável uma corporalidade física e real das mulheres.³⁹²

As artistas que utilizaram formas vulvares, como Judy Chicago, defendiam-nas enquanto signos de uma linguagem artística feminina, natural e inata, arriscando-se, no entanto, a contribuir inadvertidamente para uma argumentação em favor de um determinismo biológico ou essencialismo, contestado pelo movimento das mulheres. Ao reduzirem a identidade feminina a estruturas e aspectos anatómicos e corporais, estas artistas associavam-na a uma noção universal de mulher que tendia a suprimir o carácter político e histórico desta categoria. Relativamente à representação do corpo pelas mulheres, Tickner entende que:

Dada, por assim dizer, esta dupla alienação – o corpo como território ocupado tanto na cultura como na natureza – às mulheres artistas oferecem-se apenas duas vias de acção consistentes. Uma é ignorar toda esta área como demasiado confusa ou perigosa para a produção de afirmações claras; a outra é pegar no património cultural e trabalhar com ele – atacá-lo, revertê-lo, expô-lo e utilizá-lo para os seus próprios fins.³⁹³

Este corpo duplamente colonizado pela natureza e pela cultura, este corpo representado mudo, pois não fala com a voz da mulher, deve, pois, ser reclamado pelas artistas que tomarão para si a tarefa de, no lugar do narcisismo e da passividade de muitas das suas figurações, proclamarem e exibirem, elas próprias, uma sexualidade activa e autêntica das mulheres. Assim, a experiência corporal das mulheres, suprimida pela cultura, tem de ser reafirmada e celebrada nos seus ritmos, dores, prazeres e fantasias sexuais, e os

³⁹² É exemplo deste fenómeno de reabilitação da arte feminista de 1960 e 1970 a exposição e seminário «re.act.feminism – performance art of the 1960's and 70's today» que decorreu em Liubliana, Eslovénia, em Março 2009, e que apresentou um arquivo de vídeo com mais de oitenta peças de performance – entre as artistas representadas encontram-se Sanja Ivekovic, Natália LL, Ewa Partum, Faith Wilding, Abramović e Valie Export – desde as décadas de 1960 e 1970 até aos nossos dias. Diversas artistas contemporâneas como Lilibeth Cuenca Rasmussen e Tanja Ostojić recriaram neste seminário performances deste primeiro período.

³⁹³ «Given, as it were, this double alienation – the body as occupied territory in both culture and nature – women artists have only two consistent courses of action. One is to ignore the whole area as too muddled or dangerous for the production of clear statements; the other is to take the heritage and work with it – attack it, reverse it, expose and use it for their own purpose». TICKNER, Lisa – The body politic: female sexuality and women artists since 1970. In BETTERTON, Rosemary, ed – *Looking On. Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, p. 239.

seus estereótipos parodiados. É nesse sentido que Tickner afirma que «[a]té mesmo a Vénus de Urbino ficava menstruada, como as mulheres sabem e os homens esquecem».³⁹⁴

A necessidade demonstrada pelas mulheres artistas, nos anos 1960 e 1970, de criarem uma iconografia da subjectividade feminina associada à categoria universalista de mulher, talvez possa ser explicada pelo contexto histórico e político da altura. A este respeito Butler considera que:

De um modo geral, a teoria feminista assumiu que há uma identidade existente, entendida através da categoria mulheres, que não só instaura os interesses e objectivos feministas no âmbito do discurso, mas constitui o sujeito para o qual se busca representação política.³⁹⁵

Neste período do feminismo, o objectivo primeiro era dar visibilidade a uma subjectividade da mulher até aí desvalorizada e representada exclusivamente de acordo com o desejo masculino. Mas as feministas discordavam entre si no que respeita à categoria mulher, e, como refere Braidotti a propósito das teóricas francesas, se Beauvoir considera que a mulher não se encontra representada, Irigaray mantém que a mulher não somente não se encontra representada como é mesmo irrepresentável de acordo com as normas do sistema patriarcal, na medida em que este sistema utiliza uma linguagem insusceptível de representá-la.³⁹⁶ Assim, as práticas artísticas feministas desta época reflectem os debates polémicos das teóricas feministas sobre o corpo, e as artistas discutem o modo mais adequado de representação das suas identidades, considerando que, muito embora novas representações do corpo feminino pudessem questionar as tradições patriarcais, ancorando-se, designadamente, em concepções, relações conceptuais e valores positivos e inovadores, nunca lograriam ver-se completamente livres do jugo das ambiguidades e contradições impostas por um longo hábito cultural patriarcal, inconsciente e profundamente reificante dos corpos das mulheres.

O termo «parafeminismo» é empregue por Amelia Jones para definir a consciência feminista não normativa dos feminismos da Terceira Vaga, que realizam uma análise

³⁹⁴ «Even the Venus of Urbino menstruated, as women know and men forget». Idem, *Ibidem*, p. 238.

³⁹⁵ «For the most part, feminist theory has assumed that there is some existing identity, understood through the category of women, who not only initiates feminist interests and goals within discourse, but constitutes the subject for whom political representation is pursued». BUTLER, Judith – *Gender Trouble*, p. 2.

³⁹⁶ BRAIDOTTI, Rosi – *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, p. 159-160. Vide a propósito do feminismo da igualdade (Beauvoir) e do feminismo da diferença (Irigaray) subcapítulo 1.2.2. *O movimento social feminista da Segunda Vaga*.

conceptual crítica dos conteúdos e dos limites das teorias feministas da Segunda Vaga, sem a intenção de os suplantar.³⁹⁷ A prática artística parafeminista caracteriza-se por uma miríade de modos de questionamento do género sexual, desde a exposição literal da sexualidade e racialidade dos corpos, à elaboração de trabalhos que revelam os modos complexos como o género é condicionado por outras formas de pressão culturais, como as racistas, as classistas, as idadistas, entre outras.

Imagens reificadas ou corpos subjectivados?

As artistas feministas das décadas de 1960 e 1970 confrontaram-se com a questão das mulheres, até então, não se terem permitido o reconhecimento das suas próprias fantasias sexuais e de terem sido socialmente encorajadas a construir e viver a sua vida sexual com o propósito de satisfazer os desejos e as fantasias masculinas. Carolle Schneemann refere que:

Os únicos modelos de sexualidade feminina aberta, no princípio dos anos 70, eram as orgias com rapazes da cultura hippie, o modelo de sexo em grupo do Living Theater³⁹⁸, os filmes porno ao [visionamento dos] quais todas as raparigas fixes tinham de acompanhar os seus namorados.³⁹⁹

Em 1976, o estudo polémico de Shere Hite, sobre as práticas sexuais femininas nos EUA, alertou os cidadãos para o mito do orgasmo feminino e provocou um debate sobre se seria a estimulação clitorica ou vaginal a que mais se adequava à sexualidade feminina.⁴⁰⁰ Este debate, em torno da sexualidade feminina, destacou pela primeira vez aspectos da sexualidade das mulheres que tinham até então sido negligenciados, e, apesar de na altura ser frequentemente descrito, de modo simplista, como centrado exclusivamente na questão da oposição entre lesbianismo e heterossexualidade, tendo sido, a esse propósito, inclusivamente criado o lema «o feminismo é a teoria, o lesbianismo é a prática» resultou do imperativo, sentido pelas feministas, de estabelecer uma imagem apresentável e científica do feminismo para as massas. Na realidade, os debates sobre a sexualidade eram bem mais

³⁹⁷ JONES, Amelia – Genital Panic. La menace des corps féministes et le paraféminisme. In *elles@centrepompidou*. [Catálogo da exposição], p. 293.

³⁹⁸ Ver o termo «Living Theatre» no *Glossário*.

³⁹⁹ «The only models for open female sexuality in the early seventies were the boyfuck orgies of hippie culture, the Living Theater gangbang model, the porn movies to which all cool girls had to accompany their boyfriends». Schneemann citada por Juhasz em: JUHASZ, Alexandra, op. cit., p. 61-62.

⁴⁰⁰ PHELAN, Peggy – Survey. In RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy, eds. – *Art and Feminism*, p. 23.

complexos do que aqueles expostos por Shere Hite e reflectiram alguns dos aspectos mais controversos e estimulantes da emancipação das mulheres, como demonstraram as polémicas sobre se a pornografia era criminosa e fruto de abuso sexual ou apenas uma forma radical de prazer sexual, sobre as relações sadomasoquistas, e sobre o direito das mulheres ao aborto e ao controle do seu próprio corpo, em termos médicos e legais. Os temas do corpo e do prazer sexual das mulheres, desenvolvidos pelo feminismo dos anos 1970, despertaram, nas artistas feministas, um novo interesse pela imagem do corpo da mulher. As teóricas feministas do cinema interrogaram-se, por um lado, sobre se o prazer das mulheres espectadoras resultava da sua identificação com a imagem da mulher no ecrã ou do seu desejo pela própria mulher representada, e, por outro, encontrando-se as mulheres associadas culturalmente sobretudo à esfera sexual, sobre como poderia esta associação ser utilizada para servir as mulheres em vez de oprimi-las. Mesmo depois de conquistada a capacidade de controlar a gravidez, difundida após a invenção da pílula em 1960, levou ainda algum tempo até que a sexualidade das mulheres se tornasse uma área de criatividade e reinvenção.⁴⁰¹ Nas décadas de 1960 e 1970, as mulheres artistas recorreram às políticas sobre corpo e sexualidade, advogadas pelas feministas, para questionar as imagens da mulher disseminadas pelos «media» e pelos discursos da medicina e da arte, que negavam as suas experiências relativamente aos seus próprios corpos e desejos sexuais. Estes discursos foram entendidos como mecanismos repressivos que procuravam regular e conter o direito das mulheres à sua autodeterminação. Em termos gerais, o objectivo das artistas era fazer transitar a mulher de modelo e objecto passivo a artista e sujeito falante. A arte feminista defendeu o direito das mulheres representarem os seus corpos e sexualidades através de imagens dos seus órgãos genitais e de temas considerados tabu, como era o caso da menstruação. Todavia, em geral, os trabalhos artísticos celebravam a categoria universal de mulher na medida em que a teoria feminista invocava os aspectos comuns das vidas das mulheres, reclamando-os como fundamento de uma estética feminina. Mais tarde, na década de 1980, esta tendência foi criticada pelo essencialismo do conceito de feminino. Houve, ainda assim, excepções pela parte de artistas que construíram uma estética em torno dos conceitos de mulher e de corpo feminino ao mesmo tempo que reconheciam a feminilidade como social e historicamente construída. Estes trabalhos analisaram,

⁴⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 22-31.

nomeadamente, a estética da representação usual da mulher e a higienização hiperbolizada do corpo feminino na cultura patriarcal, revelando o corpo da mulher como matéria em constante devir, em oposição à figuração do mesmo como forma e estase nas belas-artistas tradicionais. As imagens, vídeos e performances destas artistas destruíram as convenções da estética kantiana, tornando visíveis aspectos do corpo feminino que não podiam ser representados segundo esses protocolos. Assim, desde os anos 1960 até aos nossos dias, que as representações realizadas por mulheres artistas sobre o desejo sexual, divorciado dos deveres do casamento e da maternidade, subvertem a visão tradicional normativa da sexualidade feminina, suscitam críticas sociais ferozes e provocam polémicos debates na esfera artística.

Nos anos 1970, paralelamente à reivindicação da livre expressão da sexualidade pelos movimentos de estudantes, gays, lésbicas e feministas, diversas mulheres artistas abordaram temas relativos à libertação do corpo e do desejo sexual femininos culturalmente reprimidos. Defenderam que a linguagem dos seus corpos não podia continuar a ser representada através das cartografias culturais tradicionais. Numerosas artistas experimentaram o seu corpo por meio de excessos dionisíacos, como foi o caso de Carolle Schneemann, que realizou performances com corpos nus, animais e outros produtos da natureza tradicionalmente tidos por perigosos, agressivos ou repugnantes.

Em 1976, Lippard afirmou não constituir surpresa o facto de mulheres artistas utilizarem, consciente ou inconscientemente, com tanta frequência, imagens dos seus corpos, já que, ao longo das suas vidas, aprendem que a sua aparência afecta o rumo do seu destino. Assim, as artistas socorrem-se dos seus corpos de modo a agradarem à audiência masculina. Como referimos anteriormente⁴⁰², Lippard considerava ténue a diferença entre o uso do corpo da mulher pela sociedade, enquanto objecto de satisfação sexual, e a utilização do corpo da mulher pelas artistas, enquanto crítica desse processo social reificador. A propósito da obra de Hannah Wilke, que trabalhava, desde meados da década de 1960, com figurações da sexualidade feminina utilizando o seu próprio corpo, Lippard advogou que as

⁴⁰² Vide subcapítulo 1.2.2. *O movimento social feminista da Segunda Vaga.*

mulheres que questionavam as normas exibindo os seus corpos nus, eram mais vulneráveis às críticas, tanto a nível pessoal como artístico, quando exibiam corpos belos.⁴⁰³

A este respeito, Wark, discorda da afirmação de que a performance apelou às mulheres artistas por ser um campo novo e aberto, livre do domínio masculino, já que, desde os anos 1960 e até ao início dos anos 1970, a arte do corpo foi uma arte profundamente masculina, tal como sucedia, aliás, com o minimalismo e o conceptualismo. Entre 1967 e 1971, as manifestações artísticas da sexualidade masculina, como, por exemplo, as realizadas por Vito Acconci, que se masturbava nas suas performances, provocaram nas mulheres artistas um sentimento de desconfiança em relação a esta forma de arte pois, tendo acabado de sair de uma fase de isolamento artístico e encontrando-se numa posição vulnerável, tais práticas, que percebiam como agressivas, não se lhes afiguravam como a melhor forma de entrar no mundo da performance. De igual modo, na década de 1970, Lippard advertiu as mulheres artistas para o facto de, muito embora lhes assistisse o pleno direito em exhibir os seus corpos, até então reificados na arte, e de afirmar a sua subjectividade, incorriam no perigo de serem apropriadas pelo olhar masculino enquanto objectos de prazer sexual.⁴⁰⁴

A partir da década de 1960, as mulheres procuraram afirmar e controlar a sua sexualidade na esfera social e, assim, quando, nesse mesmo período, entraram no território da arte até então ocupado fundamentalmente por artistas homens, procuraram utilizar as suas energias criativas para expressar sexualidades femininas que tinham sido reprimidas culturalmente. Na década de 1980, as artistas que nas décadas anteriores haviam abordado a sexualidade feminina socorrendo-se dos seus próprios corpos, foram profundamente criticadas como essencialistas e ambíguas nas suas desconstruções das normas sexuais patriarcais. As críticas feministas, realizadas entre a década de 1970 e meados da de 1980, como as de Lippard, Tickner, Pollock e Parker, e Mary Kelly, entre muitas outras, consideraram frequentemente como politicamente ambíguas as manifestações artísticas em que as mulheres parodiavam na arte os papéis sexuais reificadores que a sociedade lhes atribuía e impunha na vida real. Nos finais dos anos 1980, Lisa Tickner defendeu que as

⁴⁰³ Para Lippard, Wilke, devido à sua própria confusão quanto aos seus papéis enquanto mulher bonita e artista, glamorosa e feminista, originou, por vezes, obras e intervenções politicamente ambíguas que foram objecto de críticas a nível pessoal e artístico. LIPPARD, Lucy R. – *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, p. 126.

⁴⁰⁴ WARK, Jayne – *Radical gestures: feminism and performance art in North America, 1970-2000*, p. 58-67.

mulheres artistas não necessitavam apenas de ser sexualmente livres para produzirem arte erótica, precisando, sobretudo, de liberdade dentro da própria esfera artística. As razões centrais que tinham impedido as mulheres de realizar uma iconografia erótica eram as mesmas que as tinham impedido de participar na construção da história de arte: a exclusão das instituições artísticas e a supressão constante da sua sexualidade em favor das fantasias masculinas.⁴⁰⁵

Em 1981, Pollock e Parker advertiram, tal como Lippard em meados dos anos 1970, para o perigo dos trabalhos artísticos, que abordavam a sexualidade feminina por via da representação da sua biologia, identificarem a mulher com o reino da natureza, ajudando assim a perpetuar a caracterização da sua subjectividade enquanto acultural e exclusivamente sexual e corporal, ao contrário do sujeito masculino sistematicamente retratado como associado à cultura e à transcendência. No contexto de uma organização social ocidental em que a masculinidade e a feminilidade eram posições culturais bem definidas e padronizadas, não constituindo a feminilidade uma alternativa à masculinidade mas sendo antes o seu negativo, não era possível as artistas criarem significados alternativos relativamente aos seus corpos. Restava-lhes a opção de desconstruir as normas sexuais vigentes através da exposição das modelos ideológicos da diferença sexual que construíam e definiam a arte e os artistas.⁴⁰⁶

Outro motivo de conflito, provocado pelas artistas que utilizavam os seus corpos, era a questão do narcisismo. Se, por um lado, na década de 1970, o narcisismo era um termo depreciativo, aplicado de modo demasiado generalista, na arte e na sociedade, à vaidade, à auto-satisfação e à auto-glorificação, sendo a crítica ao vídeo como «medium» narcísico feita exactamente nessa acepção, por outro, a sua associação ao feminino denunciava a falta de reconhecimento pela sociedade da importância da auto-representação da mulher como tema artístico. O termo narcisismo foi, no entanto, reabilitado por feministas como Amelia Jones e Jo Anna Isaak, que o interpretaram de modo positivo, considerando que a auto-reflexão narcísica apresentava um elevado potencial de resistência política, tendo além disso, recorrido à análise freudiana para entender o auto-contentamento feminino como modo de

⁴⁰⁵ TICKNER, Lisa – The body politic: female sexuality and women artists since 1970. In BETTERTON, Rosemary, ed – *Looking On. Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, p. 239.

⁴⁰⁶ POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika – *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, p. 132-133.

compensar as restrições sociais que impunham às mulheres a escolha do homem como objecto de amor, compensando, assim, o narcisismo da mulher, a sua falta de falo.⁴⁰⁷

Na década de 1990, feministas como Amelia Jones e Laura Kipnis, insurgiram-se contra as teóricas feministas da década anterior que, por sua vez e por as considerarem essencialistas, haviam atacado as representações do corpo dos anos 1970. Kipnis refutou os argumentos das críticas feministas da década de 1980, alegando que: definindo a cultura ocidental o conceito de género de acordo com os ditames da igreja, do estado e do corpo social, e organizando-se as indústrias culturais de representação em torno de questões relativas a uma diferença sexual hierarquizada e a um poder fálico que elide o prazer e o desejo sexual feminino, que é representado e constituído em torno do falo, as mulheres artistas têm todo o direito de afirmar a sua sexualidade na esfera artística. Para Kipnis, diversas mulheres videoartistas, na sua maioria lésbicas, afirmam a sua sexualidade e recusam os ditames tradicionais da teoria feminista do filme que organiza o prazer visual em torno da sexualidade e do olhar heterossexual masculino. Estas artistas, ao rejeitarem as dicotomias feministas de opressor/vítima, sujeito que olha/objecto que é olhado e pornografia masculina/erótica feminina, inventam novas formas estéticas e políticas e substituem uma identidade feminina auto-vitimizante por uma subjectividade assertiva e autónoma. Estas videoartistas colocam de novo a tónica sobre a importante questão da representação do prazer das mulheres na arte. O ensaio de Mulvey «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (Prazer Visual e Cinema Narrativo), de 1975, colocou a análise do modo como o regime escopofílico do cinema de Hollywood entende a mulher na lista de prioridades da geração de teóricas e criadoras de filme feministas do seu tempo. Nesse ensaio são descritas as respostas voyeuristas e fetichistas dos espectadores masculinos às imagens de mulheres, tendo sido a primeira tentativa para analisar a interacção entre o espectador e o ecrã a partir de uma perspectiva feminista. Contudo, e não obstante as importantes contribuições de Mulvey para a teoria feminista do cinema, veio a florescer, na sequência das suas análises, um contra-cinema modernista elitista que, se, por um lado, constituía um antídoto contra o poder do olhar masculino, por outro, apenas podia ser compreendido por uma elite, um público culturalmente erudito.⁴⁰⁸ Mulvey, inadvertidamente, ao pretender reformar a imaginação e a sexualidade masculinas, atacou

⁴⁰⁷ WARK, Jayne, op. cit., p. 58-67.

⁴⁰⁸ KIPNIS, Laura – Female Transgression. In *Resolutions: Contemporary Video Practices*, p 334.

sobretudo os espectadores pertencentes às massas populares e os seus prazeres escopofílicos.

No respeitante a críticas feministas esgrimidas entre diferentes gerações, as críticas dirigidas a uma qualquer época são muitas vezes tendenciosas e limitadoras na medida em que não contemplam a variedade de temas e estratégias que as artistas feministas adoptam num determinado período histórico, político e geográfico, focando-se, apenas e só, num sector específico e excluindo outras perspectivas igualmente importantes. Em defesa das artistas que representaram o seu corpo nas décadas de 1960 e 1970, Wark, argumenta que, muito embora estas tenham realizado figurações da sua sexualidade de modo muitas vezes literal, e apesar das críticas veementes no campo teórico sobre as representações essencialistas do corpo, tal não constituiu qualquer impedimento para que, na década de 1980, as mulheres artistas continuassem as pesquisas realizadas nas décadas anteriores sobre aquele tema.⁴⁰⁹

A crítica feminista negativa relativamente aos trabalhos que recorrem à representação do corpo, da década de 1980, é, do nosso ponto de vista, limitadora, na medida em que se refere aos corpos das mulheres como se estes existissem exclusivamente enquanto objectos de projecção do olhar e do desejo masculinos, rejeitando a existência de outros olhares que não se submetem à heterossexualidade normativa. Tal como referimos anteriormente, quando discutimos as teorias feministas de cinema⁴¹⁰, se considerarmos apenas um público informado por uma cultura e imaginário masculinos, estas imagens, de facto, não quebram os significados da mulher enquanto corpo, sexo, natureza ou objecto da posse masculina. No entanto, ao analisarmos estes trabalhos, devemos considerar a existência de audiências que incluem espectadores que não se conformam às identidades genderizadas normativas vigentes. Estas identidades, por sua vez, ora ocupam uma posição consumista masculina, ora se identificam passivamente com a mulher objectificada no ecrã. Muito embora concordemos com estas autoras feministas no que respeita à elaboração de um trabalho rigoroso de análise e desconstrução da sexualidade feminina ao nível da produção e recepção artísticas, pensamos que é possível produzir imagens da sexualidade das mulheres que as auto-representem de modo assertivo, positivo e autónomo, de acordo

⁴⁰⁹ WARK, Jayne, op. cit., p. 58-67.

⁴¹⁰ Vide secção I.3.3. *Debates feministas sobre o olhar no cinema*.

com o seu próprio inconsciente e fantasias, os seus medos e os seus desejos. Reconhecemos, no entanto, que representar o desejo feminino de modo a que este seja simultaneamente heterossexual e transgressivo é, nos contextos culturais heteronormativos dominados pela sexualidade masculina, particularmente difícil. No novo milénio, tal como nos períodos anteriores, diversas artistas abordaram questões relativas à sexualidade e afirmam o direito de se exibirem como objectos sexuais. Contudo, de entre estas artistas, algumas existem que, embora aleguem recorrer ao feminismo como suporte conceptual, de facto, nos seus trabalhos, o esvaziam por completo de conteúdo, ao utilizarem os seus corpos para exprimir uma sexualidade que não contesta as representações convencionais das mulheres como objectos do espectáculo erótico tradicional. São disso exemplo, Vanessa Beecroft, que nas suas performances de arte viva («living art») recorre com frequência a mulheres modelos de corpos perfeitos, quase ou completamente nuas, posando em galerias, e também Charmaine Wheatley⁴¹¹, que realiza performances semelhantes às praticadas nos clubes de «striptease» e cria objectos para mercantilização erótica. Estas afirmações libertadoras do direito das mulheres retirarem prazer da sua sexualidade, não rejeitam nem contrariam, no entanto, os ideais sociais capitalistas e patriarcais de exploração dos corpos das mulheres, pois recorrem a uma reificação dos corpos tradicionalmente considerados apropriados: corpos de mulheres jovens, brancas e magras. Assim, o feminismo enquanto movimento político colectivo, cuja maior contribuição para o mundo da arte foi a sua politização, encontra-se totalmente ausente daquilo que são estilizações individualistas e de carácter mercantil que a arte feminista sempre procurou expor e criticar.⁴¹²

⁴¹¹ No endereço da artista na Internet podemos ler: «O [nome próprio] de Ms. Wheatley: Charmaine, vem do título da canção homónima 'Chaarmaine' – a canção favorita do seu pai. A canção é uma melodia clássica dos espectáculos dos anos 20 e desde então tem sido utilizada por um grupo de diversos músicos e compositores (...). Os projectos de Charmaine referem-se directamente à Fantasia, oferta de Presentes, Arte Sonora, diálogo Feminista Contemporâneo e cultura Pop, enquanto investiga questões de intimidade e tensão sexual que dissolvem quaisquer fronteiras entre preferências sexuais, raízes culturais ou de classe, idades ou géneros». «Ms. Wheatley's namesake: Charmaine, comes from the title of a song 'Chaarmaine' – her father's favorite song. The song is a standard show tune from the 20's and since then it has been covered by a diverse group of musicians and composers (...). Charmaine projects makes direct reference to Fantasy, Gift giving, Sound Art, Contemporary Feminist dialogue and Pop culture while investigating issues of intimacy and sexual tension that dissolve any boundaries between sexual preference, cultural or class backgrounds, age or gender types.» In WHEATLEY – Charmaine. [Em linha].

⁴¹² WARK, Jayne, op. cit., p. 58-67.

Reivindicando a violência como estratégia crítica ao regime patriarcal

As mulheres artistas foram, a partir da década de 1960, agentes de uma história na qual, até então, não se encontravam representadas, e reivindicaram a violência como estratégia crítica do falocentrismo das instituições sociais patriarcais. Elas recorreram, ao longo de diversas gerações, a diferentes estratégias de automutilação ou de exploração de limites físicos e mentais dos seus corpos para, nomeadamente: simbolizar o sofrimento das pessoas perante contextos ditatoriais e de guerra (Gina Pane, Marina Abramovič, Sigalit Landau, Ana Mendieta) e; exprimir a angústia daqueles que são excluídos da sociedade patriarcal por questões sexistas (Mary Coble, Helena Almeida, Yoko Ono), racistas e/ou étnicas (Tania Bruguera). Os seus trabalhos constituem uma representação metafórica das lesões infligidas às pessoas pelas guerras, governos totalitários e outros regimes de poder patriarcal e, pela reificação, marginalização e essencialização do outro (qualquer sujeito diferente do homem branco ocidental de classe média).

A análise do despertar colectivo feminista na década de 1960, permite caracterizá-lo como traumático já que a arte feminista mais poderosa deste período foi dedicada à representação da dor e do trauma.⁴¹³ Frequentemente, a arte feminista tem sido dedicada a explorar as consequências das formas específicas da violência física que as mulheres experimentam num mundo governado por homens, como é comprovado pelos trabalhos de Suzanne Lacey e Lesley Labowitz, Gina Pane, Marina Abramovič e Orlan, entre outras.

O grupo dos Accionistas Vienenses foi o primeiro, na década de 1960, a utilizar estratégias de automutilação, choque, humilhação ritualizada e de exploração do objecto e dos fluidos corporais de modo a conduzir uma audiência burguesa a presenciar e a projectar-se na vivência de situações, experiências e comportamentos eventualmente recalcados e liminarmente interditos a pessoas do seu estrato social, promovendo, deste modo, uma experiência catártica resultante na libertação de emoções e tensões reprimidas. Muitas destas performances foram registadas nos filmes de Kurt Kren e influenciaram as duas gerações seguintes de artistas, nomeadamente: Gina Pane em França; Marina Abramovič na antiga Jugoslávia; Stuart Brisley no Reino Unido; e Nigel Rolfe na Irlanda. Todas as

⁴¹³ PHELAN, Peggy – *Survey*. In RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy, eds. – *Art and Feminism*, p. 44.

performances destes artistas foram registadas em vídeo.⁴¹⁴ As artistas influenciadas pelos movimentos revolucionários anti-racistas, antiguerra e estudantis e pelas teorias feministas, recusaram o silenciamento social das suas subjectividades e utilizaram os seus corpos como condutores de mensagens políticas, críticas e reivindicativas.

Nos anos 1960, o corpo foi considerado um tema central do debate artístico e o corpo do artista surgiu de novo na arte enquanto veículo e produtor de discursos sociais. As mulheres artistas rejeitaram a supressão modernista do corpo, designadamente a supressão da representação do corpo feminino em todo o período modernista e, particularmente, na terceira fase do modernismo, e utilizaram-no de modo irónico, agressivo e activista. As artistas e as teóricas feministas questionaram o conceito de identidade essencialista que parecia brotar naturalmente do género, «raça» e classe. As análises pós-modernas da identidade rejeitaram o conceito do indivíduo como sujeito uno, autónomo e completo já que o sujeito está sempre num processo contínuo de formação. Pensadores pós-modernos, como Jacques Derrida, defenderam que a identidade era construída e resultava de sistemas de significados culturais inter-relacionados, a que chamavam textos, e que as subjectividades eram determinadas pela sociedade exterior e fragmentadas no seu interior.

O sujeito cartesiano era considerado unitário até ao período pós-cartesiano que descentralizou o sujeito humano no sentido em que a consciência individual não pode mais ser entendida como a origem do significado, conhecimento e acção. Sigmund Freud, Ferdinand de Saussure e Lacan contribuíram para a mudança profunda no entendimento do sujeito: depois do evento da teoria freudiana temos que admitir que o consciente não é a única entidade existente pois o inconsciente expressa-se a todo o momento em tudo aquilo que fazemos e, portanto, o sujeito não é mais unitário mas dividido, contraditório e fracturado; Saussure também contribuiu para o quebrar do sujeito cartesiano ao afirmar que a linguagem fala-nos em vez de serem as nossas identidades a falar a linguagem; Lacan sublinhou que a linguagem é uma prática detentora de significados por meio da qual o sujeito se transforma num ser humano. O sujeito reconhece-se a si mesmo através da representação, e a sua identidade é apenas concebível por meio da relação com aquilo que o sujeito não é, ou seja, da diferença em relação ao outro.⁴¹⁵

⁴¹⁴ ELWES, Catherine – *Video Art, a Guided Tour*, p. 180.

⁴¹⁵ SARUP, Madan – *Identity, Culture and the Postmodern World*, p. 46.

Nos anos 1960 e 1970, a consciência da vulnerabilidade do corpo relacionada com as ansiedades levantadas pelos conflitos da Coreia, Vietname e Guerra Fria, e com a contracultura euro-americana glorificadora do sexo e drogas, levou a uma arte do corpo exibicionista e desafiadora dos limites corporais.⁴¹⁶ O corpo modernista viril e histriónico, materializado e mercantilizado através da pintura gestual («action painting»), é substituído pelos corpos activistas literal ou metaforicamente feridos destas artistas. Entendia-se o corpo como sendo, por um lado, construído pelo espaço social e, por outro, ele próprio constitutivo desse mesmo espaço. O corpo activista era capaz de resistir à sociedade de consumo que procurava reduzi-lo a objecto mercantilizado e simulacro. As mulheres artistas reclamavam para si uma posição autoral que tinha até então sido atribuída ao herói artista masculino – como aconteceu, por exemplo, com Jackson Pollock – que era celebrado no mundo da arte regulado por uma lógica mercantilista.⁴¹⁷ As práticas destas artistas centravam-se no processo – e não no produto final – e no corpo performativo inscrito pelas contingências do social.

O objecto artístico segundo o modelo iluminista de Kant, difundido desde o século XVIII até aos anos 1960 (apadrinhado, nomeadamente, pelos críticos influentes do modernismo tardio Clement Greenberg e Michael Fried, nas décadas de 1950 e 1960), caracterizava-se por propriedades estéticas intrínsecas que apenas podiam ser descobertas pelas sensibilidades refinadas e olhos treinados dos conhecedores de arte. Os espectadores entravam no espaço sagrado do museu, e isolados de fontes desorganizadoras como as realidades sociais exteriores, acediam a um estado de graça cultural, ao nível superior da experiência estética e à beleza e essência do objecto de arte único.⁴¹⁸ As percepções e interpretações do espectador baseadas na sua história, classe social e género, entre outras variáveis, deviam ser rejeitadas. Apenas algumas pessoas – colecionadores, críticos, curadores – pertenciam ao grupo exíguo e selecto de pessoas dominado pela razão e não por impulsos animais básicos. Estas pessoas – as eleitas – determinavam todos os princípios estéticos universais e o significado das obras de arte. Assim, estabelecia-se uma única

⁴¹⁶ JONES, Amelia – *Body Art: Performing the Subject*, p. 81.

⁴¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 81.

⁴¹⁸ ELWES, Catherine, op. cit., p. 8.

perspectiva autoritária e interpretativa, que destrinchava as belas-artes, das artes artesanais e da cultura popular.⁴¹⁹

Os historiadores e críticos de arte modernistas eram detentores de um eu-olho supostamente desinteressado e incorpóreo.⁴²⁰ Para Roland Barthes, nomeadamente, se, por um lado, o objecto de arte modernista encarnava um significado transcendental e elevado, as intenções do artista, por outro, incorporavam «os significados teológicos», a «mensagem do Autor-Deus».⁴²¹ No entanto, Barthes entendia que um texto era um espaço multi-dimensional no qual uma variedade de escritos, nenhum deles original, se combinava e colidia, rejeitando assim, a figura do «Autor-Deus» modernista do qual dependia o significado transcendental da obra. Julia Kristeva proporia mais tarde o termo «intertextualidade»⁴²² como um conceito que subverte a ordem simbólica e que torna o significado irreduzível a uma unidade única ou fixa, na medida em que todo o texto deve ser entendido em relação a outros textos, encontrando-se, conseqüentemente, a interpretação sempre em curso e nunca findada.

Os trabalhos das artistas feministas nos anos 1960 constituíam ataques à sociedade de consumo e à arte modernista enquanto prática não corporal e de inspiração divina (embora paradoxalmente o modernismo tivesse adoptado o conceito de génio artístico).⁴²³ A ideia do sujeito cartesiano, uno, fixo, estável, centrado em si mesmo e transcendente – simbolizado pelo lema «cogito, ergo sum» («penso, logo existo») que contrapunha o Eu pensante ao sujeito corporal – advogado pelo modernismo, foi questionado pela arte do corpo nos anos 1960, e pela crítica pós-estruturalista.

O corpo do artista foi reprimido pelo modernismo tardio que defendia um discurso estético kantiano fundado na transcendência do sujeito e rejeitava qualquer imanência material e corporal do indivíduo. O corpo era para os modernistas um objecto fóbico que ameaçava feminizar o sujeito cartesiano transcendente e era característico do outro – representado pelo sujeito feminino, de «raça» não branca e/ou homossexual – que se encontrava excessivamente ligado a um corpo carnal e social. O modernismo focalizou-se na

⁴¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 8.

⁴²⁰ JONES, Amelia – *Body Art: Performing the Subject*, p. 81.

⁴²¹ BARTHES, Roland – *Image, Music, Text*, p. 146.

⁴²² GAMBLE, Sarah, ed. – *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, p. 253.

⁴²³ JONES, Amelia – Survey. In JONES, Amelia; WARR, Tracey, eds. – *The Artist's Body*, p. 21.

ideia do artista génio – de preferência branco, homem, ocidental e de classe média – que determinava a forma e significado das suas obras de arte, e rejeitou quaisquer temáticas de carácter social na arte. Portanto, o corpo foi elidido pois estabelecia a ponte entre o sujeito e o social. O lema feminista «o que é pessoal é político» pode ser interpretado à luz das seguintes premissas: toda a experiência corporal apresenta um carácter social e; todo o compromisso político apresenta uma componente corporal inevitável.⁴²⁴

No novo milénio foram várias as artistas, como Tania Bruguera e Sigalit Landau, que redescobriram as estratégias das artistas activistas das décadas de 1960 e 1970. De um modo indirecto, metafórico e muito corporal, Landau e Bruguera, adoptando as estratégias automutilatórias e de sofrimento, presentes, por exemplo, nos trabalhos de Gina Pane a propósito da guerra do Vietname, evocam situações de guerra contemporâneas, nomeadamente o conflito israelo-palestiniano e também a Cuba de Castro e os seus aspectos ditatoriais.⁴²⁵

«Personae» femininas

Desde o surgimento da videoarte que as mulheres artistas têm vindo a criar diferentes «personae» para desmontar os mecanismos de representação cultural construídos em torno de estereótipos femininos muito limitadores para as mulheres, provocando, deste modo, fracturas nos discursos sociais e sublinhando a sua natureza artificial. As artistas utilizam significados que se opõem às ideologias dominantes por meio de estratégias diversas, visando sempre revelar o género como categoria social cuidadosamente construída no seio e enquanto produto de uma cultura patriarcal essencialista, categoria essa que, simultaneamente, promove a crença da existência de uma identidade de género verdadeira. A análise realizada pelas artistas, das estruturas do espectáculo da feminilidade, permite-lhes mostrar que as mulheres são fruto de um mito patriarcal que as constitui apenas enquanto espelho dos homens, através de um processo de similitude ou «homo-sexualidade» irigarayana. Elwes refere que:

⁴²⁴ Idem, *ibidem*, p. 21-33.

⁴²⁵ BAJAC, Quentin – Feu à volonté. In *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*. [Catálogo], p. 49.

A imagem que cultivamos continuamente não é por nós mesmas realizada, mas a capacidade que desenvolvemos para a personificação da «feminilidade» pode e deve ser utilizada para os nossos próprios fins. Assim, como nos conseguiremos afastar da antiga configuração do observador e do observado, como usurpar a autoridade do vigilante patriarcal e começar a «desempenhar publicamente os nossos próprios papéis»?⁴²⁶

O recurso a máscaras da feminilidade pelas videoartistas feministas, por meio da paródia, repetição e mimetismo, como modo de criticar a lógica da representação patriarcal, foi, desde a década de 1960 até à actualidade, uma estratégia recorrente. Não obstante, no plano teórico, foi somente nos anos 1980 que autoras feministas do filme recorreram ao conceito psicanalítico de mascarada⁴²⁷, enunciado nos anos 1920 por Riviere, nas suas críticas do cinema tradicional.

Na década de 1970, a artista norte-americana Jacki Apple, a propósito da sua «*persona*» Claudia, criada em colaboração com Martha Wilson, afirma que:

«Claudia» foi uma ampliação de modelos e estereótipos de poder, de imagens dos «media» programadas em todos nós. O «poder» da mulher bonita, rica. A ilusão do poder. Nós exagerámo-la, vivemo-la de modo a também destruí-la, a expor a ilusão, a explodi-la.⁴²⁸

Neste período da génese da videoarte, nos anos 1960 e 1970, as artistas pretendiam, por meio da criação de «*personae*», desmascarar os falsos estereótipos essencialistas da feminilidade veiculados pela sociedade de consumo patriarcal. Na década de 1970, não obstante os questionamentos do Eu cartesiano por autoras feministas como Beauvoir, advogando ser o conceito da mulher construído como o outro, um não-eu, excluído por ser considerado uma ameaça ao domínio do Eu masculino, existia uma crença paralela numa mulher real e verdadeira ausente da cultura patriarcal. No plano artístico, o processo de

⁴²⁶ «The image we continually cultivate is not of our own making but the skill we develop for the impersonation of 'femininity' can and should be exploited to our own ends. So how do we move out of the old configuration of viewer and viewed, how do we usurp the authority of the patriarchal surveyor and begin to 'publicly play our own parts'?» ELWES, Catherine – «Floating Femininity. A look at Performance Art by Women». In ELWES, Catherine [et al.] – *Video Loupe: A Collection of Essays by and about the Videomaker and Critic Catherine Elwes*, p. 72.

⁴²⁷ Vide também subcapítulo 1.3.4. *Debates feministas sobre o olhar no cinema*.

⁴²⁸ Jacki Apple *apud* Josephine Whitters: «'Claudia' was a magnification of role models and stereotypes of power, media images programmed into all of us. The 'power' of the beautiful, rich woman. The illusion of power. We exaggerated it, 'lived' it in order to also shatter it, expose the illusion, blow it up.». APPLE, Jacki; WILSON, Martha – Correspondence between Jacki Apple and Martha Wilson, 1973-1974, p. 47. *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, Vol. 1, nº 2 (May 1977), in WHITERS, Josephine – Feminist performance art: performing, discovering, transforming ourselves. In BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D., eds. – *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970's, History and Impact*, p. 168.

rejeição da noção cartesiana do sujeito transcendente teve a sua génese nos anos 1970 nas «personae» de Linda Montano, Eleanor Antin e Adrian Piper, cruzando por vezes os géneros e assim desconstruindo e destabilizando os paradigmas do modernismo com as suas figurações artísticas corporizadas e críticas.

Importa sublinhar, na década de 1970, o carácter colectivo alicerçado em diversas performances realizadas a solo por artistas como Montano e Antin. Muito embora estas criadoras tivessem a preocupação de analisar o seu Eu através da vivência de «personae» em trabalhos performativos individuais, realizavam, de facto, estas pesquisas em prol de um ego colectivo. As artistas procuravam maximizar as suas experiências em proveito do florescimento de uma consciência colectiva nos grupos feministas a que pertenciam e, apesar de os seus trabalhos partirem da esfera pessoal e individual, tinham a finalidade de representar o grupo, o colectivo. As mulheres recentemente politizadas e alienadas pela falta de reconhecimento da desigualdade de género, na maioria dos movimentos de libertação, procuraram comunidades de mulheres para terem apoio intelectual e emocional e estudar e explorar a natureza da condição feminina. Nos anos de 1970 e de 1980, nos EUA, as artistas pertenciam frequentemente a grupos colaborativos feministas de autoconsciencialização, sendo frequentemente o seu objectivo realizar encenações catárticas da dor, do tédio e dos medos das mulheres. Entre estes encontram-se vários grupos que tiveram a sua génese em centros de arte, como o «The Woman's Building», um centro educativo e de arte pública sem fins lucrativos, localizado em Los Angeles e activo de 1973 a 1991, tendo como objectivo mostrar a arte e a cultura de mulheres realizada por colectivos; como o «The Feminist Art Workers» – um grupo de arte colaborativa criado em 1976 por Nancy Angelo, Cheri Gaulke, Vanalyne Green e Laurel Klick; e o «The Waitresses» – um grupo de performance fundado em 1978 por Jerri Allyn, Anne Gauldin e Denise Yarfitz, que glosaram temas sobre as mulheres de modo humorístico.⁴²⁹

No «The Woman's Building», encontrava-se localizada uma das primeiras produtoras independentes de vídeo e de ensino, fundada por Lynn Blumenthal e Kate Horsfield. Entre as artistas de vídeo e performance que produziram e mostraram trabalhos neste centro, destacam-se Nancy Ângelo, Susan Mogul, Janice Tanaka, Ilene Segalove, Barbara Smith, Martha Rosler, Eleanor Antin, Nancy Buchanan, Candace Compton, Mako Idemitsu, Cynthia

⁴²⁹ Idem, *ibidem*, p. 171.

Maugham, Rachel Rosenthal e o grupo «The Waitresses», entre outros. Os seus membros realizavam em conjunto performances públicas, produzidas para serem emitidas pela televisão, com o objectivo de despertar a consciência das audiências – entre elas encontra-se a série de performances colaborativas sobre a violação, realizada ao longo de um período de três semanas, e intitulada *In Mourning and in Rage* (EUA, 1976), de Leslie Labowitz e Suzanne Lacy.⁴³⁰ Não obstante, apesar do forte sentido de colectividade feminista, as artistas não brancas não se encontravam representadas e contestaram esta situação. Nos anos de 1970, a artista afro-americana Faith Ringgold (EUA, 1930) frequentava os grupos de discussão sobre arte feministas com a cara pintada de branco, como forma de protesto. Na década de 1980, Lorraine O'Grady (EUA, 1934) ia às inaugurações de exposições, mascarada de «Mlle Bourgeoise Noire» (Senhora Burguesa Negra), e gritando poemas contra a política racista da arena artística.⁴³¹

Nas décadas de 1980 e 1990, a criação de «personae» na esfera da arte feminista aumentou exponencialmente, assistindo-se no plano teórico à rejeição das certezas cartesianas e das identidades fixas e estáveis cuja herança modernista ainda vigorava nos anos 1970. Artistas como Pipilotti Rist, Dara Birnbaum, Candice Breitz, Max Almy, Ann Magnuson e Ann McGuire criaram «personae» hiperbolizadas, paródicas e críticas. As artistas exageraram a imagem corporal, numa tentativa de resistência e fuga às armadilhas da sociedade de consumo e aos mecanismos de produção dos corpos das mulheres como «*simulacra*» – isto é, como mercadorias aparentemente autênticas. Os seus corpos paródicos reflectem o efeito do mercantilismo sobre o Eu transformado num mero produto do mercado de consumo capitalista. Elas lutavam para oporem os seus corpos grotescos, mascarados, às formas femininas idealizadas e polidas, presentes nos meios de comunicação de massas. Os seus corpos são marcados por traços femininos hiperbolizados por meio do exagero, paródia e reiteração. As artistas vestem as diferentes máscaras disponíveis no mercado cultural para as mulheres, rejeitando a possibilidade de existir um corpo feminino autêntico, exclusivo da subjectividade da mulher, corpo esse que se diferenciaria do corpo polido e liso, anunciado pela sociedade de consumo, e que se demarcaria, além disso, dos corpos activistas dos anos 1960 e 1970. Rebecca Schneider, define como corpos explícitos as corporizações das artistas performers, a partir da década de 1980, que revelam significados

⁴³⁰ Idem, *ibidem*, p. 171.

⁴³¹ Idem, *ibidem*, p. 171, 173.

normal e intencionalmente velados às pessoas pelas ideologias de poder.⁴³² Estas artistas rejeitam a ideia do corpo primitivo, verdadeiro e autêntico, das décadas de 1960 e 1970, abraçando corporizações teatrais da identidade, e encenando múltiplas máscaras do Eu sucessivamente moldadas e alteradas.

Na década de 1980, nos EUA, ao contrário do que sucedeu na Europa, as videoartistas não se sentiram intimidadas pela cultura consumista patriarcal que utilizava repetidamente representações reificadoras do corpo das mulheres e não procuraram esconder os seus próprios corpos.⁴³³ Enquanto no Reino Unido videoartistas como Hatoum e Hoover fragmentaram, abstraíram ou mesmo elidiram o corpo, nos EUA, artistas como Candice Breitz, Dara Birnbaum, Ann McGuire e Ann Magnuson duplicaram, multiplicaram e disfarçaram-no, por meio de máscaras de feminilidade disponíveis para o uso das mulheres nos «media», nomeadamente em narrativas televisivas. Foram várias as videoartistas que se dedicaram a expor os estereótipos televisivos das mulheres, correndo, não obstante, o risco de cair na armadilha que sempre resulta de uma apropriação de imagens estereotípicas, nomeadamente, o destaque e ratificação das mensagens ideológicas inscritas nas figurações que se procura criticar. As mensagens ideológicas mostram-se, frequentemente, bastante resistentes a ataques críticos – em particular quando os registos estereotípicos das mulheres se encontram enraizados na memória recente dos espectadores – e sobrevivem às manipulações artísticas.⁴³⁴

Na década de 1990, surgiu o conceito de performatividade⁴³⁵, em particular nas esferas da fotografia, da performance e do vídeo, resultante dos debates teóricos das feministas pós-estruturalistas, como Butler, e das encenações do Eu presentes na cultura popular veiculada pelos meios de comunicação social. As expressões de performatividade encontravam-se difundidas na cultura popular, nomeadamente em fenómenos como o «karaoke», na música pop, e na auto-invenção incentivada por diversos programas de entretenimento televisivos. Este incentivo à auto-invenção e à performatividade acaba por funcionar como um instrumento ideológico das sociedades consumistas capitalistas, na medida em que dá às pessoas a sensação ilusória de uma identificação com as «personae»

⁴³² SCHNEIDER, Rebecca – *The Explicit Body in Performance*, p. 2.

⁴³³ ELWES, Catherine – *Video Art, a guided tour*, p. 52.

⁴³⁴ Idem, *ibidem*, p. 52, 166.

⁴³⁵ A respeito do conceito de performatividade vide secção Butler a abolição do sistema sexo/género e a performatividade de género no subcapítulo I.1.3. Os movimentos sociais feministas da Terceira Vaga.

que representam e da satisfação da sua aspiração de virem a ser estrelas célebres e dos seus desejos consumistas. Como refere Elwes, a propósito da utilização do performativo pelos meios de comunicação social: «O performativo com suas implicações de auto-invenção parece sugerir uma igualdade básica, que não é, de facto, confirmada pela realidade social ou física. A pobreza não se pode transformar em riqueza, por simulação, e o carneiro só muito imperfeitamente consegue fazer-se passar por cordeiro».⁴³⁶ Além disso, subjacente a este fenómeno da performatividade consumista encontra-se a incapacidade das pessoas de experimentarem «personae» que não façam parte do catálogo criado pelos sistemas de poder vigentes.

Na arena da videoarte, a fragmentação do indivíduo e o relacionamento simbiótico com a cultura popular resultou numa paródia aos ícones da mesma. Os videoartistas dos anos 1990, ao reciclarem ícones desta cultura revelam, de modo não explícito, uma admiração pelos originais que procuram criticar, enfraquecendo o seu estatuto de opositores culturais e constituindo-se como mais uma mercadoria social não problemática.⁴³⁷ O paradigma do narcisismo, que durante os anos 1970 esteve ao serviço do autoconhecimento em prol do colectivo, foi revigorado nos anos 1990 a partir de uma perspectiva individualista e de novas formas de individualidade e auto-reificação, no contexto de uma sociedade consumista neoliberal, na qual o indivíduo solitário parece constituir a única representação possível do ser humano. As artistas recorreram a «personae» para questionarem, frequentemente de um modo lúdico, a categoria monolítica e normativa do corpo feminino proposto pela cultura patriarcal, mas também por certas facções feministas. Neste mesmo período, o cruzamento da arte com as teorias feministas pós-estruturalistas e pós-colonialistas teve como resultado, na arena da videoarte, o hiperbolizar intencional, por meio da performatividade, das diferenças raciais, sexuais, económicas e culturais. Os novos feminismos revelam não apenas a reificação do corpo da mulher branca, mas ainda a ocultação dos corpos não brancos e Queer sob o sistema do patriarcado branco. Alguma da arte mais radical e estimulante das mulheres, nas décadas recentes, explorou a sua subjectividade, trabalhando com os seus próprios corpos e

⁴³⁶ «The performative with its implications of self-invention seems to suggest a core equality that is not, in fact, upheld by social or physical reality. Poverty cannot turn to wealth by pretending and mutton can only very imperfectly impersonate lamb». Idem, *ibidem*, p. 163-164.

⁴³⁷ Idem, *ibidem*, p. 164-168.

recorrendo a enquadramentos teóricos feministas pós-estruturalistas. As «personae» nos trabalhos de vídeo performativo exageram frequentemente as variáveis de «raça», etnia e orientação sexual, tornando públicos os temas reprimidos e marginalizados socialmente. As artistas reclamaram o controlo sobre os seus corpos e formularam linguagens visuais que representam as diferenças entre as mulheres e sublinham a natureza fragmentada e a complexidade do Eu, por meio de «personae» e narrativas performativas sobre a identidade de género, «raça», classe e idade.

Paradigmas da beleza feminina na Europa do Leste

A tradição na Polónia está profundamente ligada à Igreja Católica que simboliza as aspirações das pessoas pela liberdade política e a oposição ao regime comunista.⁴³⁸ Os velhos modelos da mulher como mãe polaca tiveram a sua génese em 1795, quando a Polónia perdeu a sua independência e as mulheres se constituíram como responsáveis pela continuidade da fé católica, da linguagem e da cultura. Esta figura trágica, patética, da esposa e doméstica ligada à luta pela independência, ainda se encontra culturalmente presente, através da retórica dos partidos de direita. Durante a vigência do regime comunista, de 1947 a 1989, a arte operou fora da esfera da realidade social: de 1947 a 1956, sob o legado do realismo socialista, e; de 1956 a 1989, como arte ostensivamente apolítica que rejeitava qualquer relação com questões sociais e da esfera do privado consideradas banais e desajustadas da categoria da arte universal. Em geral, a arte do realismo socialista representava as mulheres musculadas e masculinas, capazes de trabalho físico árduo e enérgico, sendo os seus traços corporais femininos esbatidos ou apagados. Em geral estavam ocupadas em profissões que não exigiam qualificações superiores – operárias, vendedoras, mulheres de limpeza – e raramente como condutoras de tractores ou operadoras de máquinas, tendo o cabelo penteado para trás e nenhuma maquilhagem.⁴³⁹ Os corpos eram privados da sua dimensão erótica, não havendo lugar para o prazer, a sexualidade ou esfera do pessoal, entendidas pelas autoridades como áreas da experiência perigosas porque simbolizavam a liberdade individual que impossibilitava o controlo estatal. Na década de 1970, o feminismo, como movimento oficial, não existiu nos países de leste,

⁴³⁸ TRAUMANE Mara; PEJIC, Bojana – Interviews with the Researchers. Poland: Izabela Kowalczyk. In *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. [Catálogo], p. 316.

⁴³⁹ Idem, *ibidem*, p. 316.

mas tiveram lugar, em contrapartida, algumas intervenções artísticas que, fundamentadas nas teorias feministas do ocidente, se centraram na reificação do corpo da mulher, como sucedeu com os trabalhos de Ewa Partum, Nathalia LL, Maria Pinninska-Beres, entre outras, que criticavam os mitos da beleza. Todavia, a crítica, fundamentada nas teorias feministas europeias e norte-americanas, que estas artistas realizaram à cultura patriarcal, não se aplicava à esfera social dos países do leste com um mercado consumista escasso e uma rara reificação sexual das mulheres na publicidade.⁴⁴⁰ Nessa altura não existia um discurso de mulheres livres, independentes, conscientes da sua sexualidade e do seu próprio prazer no campo da representação visual. A cultura consumista existia apenas numa forma muito moderada em países como a Jugoslávia, a Hungria e a Polónia. Os produtos e a cultura visual consumistas de reificação feminina no Ocidente eram considerados, pelas mulheres do leste, como um luxo inatingível, tendo os protocolos de beleza feminina ocidentais um carácter ambíguo, a seus olhos, na medida em que, se, por um lado, estavam associados à reificação da mulher e aos estereótipos de género, por outro, eram também associados à sua libertação sexual – a mulher eternamente jovem e bela da publicidade consumista, livre da maternidade compulsiva e capaz de conciliar a sua vida privada com a profissional – e ao afastamento da realidade cinzenta do leste que elidira a possibilidade do prazer sexual das mulheres.⁴⁴¹ Nos anos 1970, no leste europeu, começaram a ser despoletadas pelo mercado em pequena escala, necessidades de carácter consumista nas pessoas. Os trabalhos das artistas polacas, dessa altura, lidam frequentemente com a modelação do corpo privado das mulheres por meio dos padrões da cultura consumista difundida pelos «media», provocando no espectador a dúvida sobre se se trata de uma crítica aos protocolos ocidentais de reificação feminina, que tornavam possível a visibilidade cultural das mulheres, ou de revelar como os padrões ocidentais sobre as aparências atractivas das mulheres eram desejados e como era difícil alcançá-los. No reino da cultura popular, tudo o que se relacionava com cosmética, moda e embelezamento do próprio corpo, que era definido pela crítica feminista ocidental como negativo, por se tratar de mecanismos reificadores do corpo, era, no leste, associado a liberdade.

⁴⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 316.

⁴⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 316.

Neste período, a artista jugoslava Sanja Iveković realizou o vídeo *Make Up, Make Down*, (Jugoslávia, 1976-78), em que aborda o tema da maquilhagem⁴⁴². A artista mostra apenas o peito e a linha entre os seios, a região corporal onde as suas mãos aplicam, de modo erótico, maquilhagem com o auxílio de objectos – lápis, batom e máscara – que a artista modelou segundo uma forma fálica. Consequentemente, o processo de criação de uma imagem bela de si mesma, por meio dos paradigmas veiculados pela cultura visual consumista ocidental, é para si uma fonte de prazer (tal como para as demais artistas feministas do Leste activas neste período). A categoria do belo, ao contrário do que sucedia no Ocidente, possuía um potencial libertador, e muitas das artistas do leste sentiram que as feministas ocidentais não as compreendiam. As feministas da Terceira Vaga viriam, mais tarde, a partir da década de 1980, a corroborar o potencial transgressor da categoria do belo, e a sublinhar o poder e o prazer que pode resultar da capacidade de provocar o desejo nos outros e de alterar as máscaras de género tradicionais.⁴⁴³ De um lado, encontravam-se as mulheres ocidentais, que tinham que lutar para conseguir aceder a determinadas profissões e estatuto laboral, lutar pelo direito ao aborto e lutar contra ser transformadas em imagens e em mercadorias de consumo pelo regime capitalista, e, do outro, as mulheres do leste, que eram forçadas a trabalhar fora de casa, que viam muitas vezes o aborto livre como um sistema de controle de natalidade, e que tinham que lutar para terem acesso a mercadorias de consumo, consideradas supérfluas.⁴⁴⁴ Ambos os sistemas limitavam a liberdade das mulheres. Assim, a categoria do belo, na Europa do Leste, não pode ser entendida através das perspectivas feministas ocidentais. A principal crítica, presente na arte feminista ocidental, centrava-se no ideal da beleza imposto aos corpos das mulheres, na representação do corpo das mulheres como objecto de desejo patriarcal. Todavia, era difícil para as artistas do leste criticarem este protocolo do corpo perfeito, na medida em que esse ideal as remetia para o encanto da cultura consumista ocidental e se lhes apresentava como prenúncio de liberdade, de completude, e, sobretudo, de prazer. Por conseguinte, se no período do realismo socialista os protocolos ocidentais da beleza feminina eram entendidos como símbolos de degeneração e preguiça, como a manifestação de uma cultura diferente e de atitudes diferentes no respeitante ao corpo, a partir da década de 1970, à medida que os

⁴⁴² Vide também subcapítulos IV.1.1 *Tornando visível a alienação do corpo de si mesmas* e IV.2.1. *Talhando a feminilidade*.

⁴⁴³ Vide subcapítulo I.1.3. *Análises foucaultianas*.

⁴⁴⁴ TRAUMANE Mara; PEJIC, Bojana, op. cit., p. 316.

princípios comunistas enfraqueciam, estas figuras foram progressivamente percebidas como um símbolo do luxo e do desejo inatingível e, a partir dos anos 1990, como representantes do sucesso individual que se devia desejar e imitar, na mesma proporção em que se devia rejeitar as categorias ancoradas na feminilidade tradicional.⁴⁴⁵ Só neste último período é que os ideais de beleza da mulher muito magra, forçada a disciplinar o seu corpo por meio de dietas e exercícios em ginásios, entraram em vigor. No início dos anos 1980, surgiu uma crise social geral, que se prolongou até ao ano de 1989, data que marcou a queda do comunismo e a entrada, na Polónia, do capitalismo e da cultura de consumo, acompanhados por um programa feminista mais autoconsciente. O capitalismo impôs novos modelos de identidade às mulheres tais como: a mulher de negócios; a mulher independente; a mulher solteira e; a mulher profissional. Na actualidade, de uma forma geral, os partidos políticos, ora ignoram a existência dos problemas das mulheres, ora os marginalizam, tendo, em 1993, o aborto sido legalmente proibido e muitos estados conservadores na Europa do leste sublinhado novamente a importância dos valores da família e dos papéis tradicionais femininos e como, nesse contexto, as mulheres devem ser belas. Consequentemente, as mulheres artistas têm, desde os anos 1990, recorrido a imagens de corpos nus e à sexualidade feminina como estratégias de resistência e desconstruções da opressão de género presente na cultura de consumo capitalista (trabalho esse que já havia sido iniciado pelas suas colegas ocidentais, duas décadas antes). Entra estas artistas destacam-se Zofia Kulik, Alicja Zebrowska e Katarzyna Kozyra, que trabalham com o corpo para realizarem críticas à sociedade.⁴⁴⁶

Belas-artes, arte erótica, pornografia e pornofeminismo

A combinação dos discursos da arte, feminismo e pornografia, têm desde sempre gerado debates polémicos, tanto no foro do feminismo, como no da arte. Partilhamos da opinião de Preciado, quando refere que as mulheres artistas podem abordar nos seus trabalhos temas como:

(...) a diferença, o corpo, a pele, a maternidade, o trabalho doméstico, a violência de género, o quotidiano, a dor, a precariedade, o amor, a família, a bulimia e a anorexia, a imigração, a ablação, o cancro da mama, a intimidade... e aqueles aspectos do sexo e da

⁴⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 316.

⁴⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 316-317.

sexualidade que reconhecemos culturalmente como mais femininos. Mas não a pornografia, pois, para além de ser grosseira e repetitiva, é coisa de homens.⁴⁴⁷

No campo das belas-artes, desde o Renascimento que o puritanismo sexual da tradição cristã levou à renúncia de figurações do corpo que provocassem no observador sensações físicas do foro sexual, estabelecendo fronteiras precisas entre as representações do corpo feminino consideradas adequadas e as tidas como impróprias para consumo cultural no espaço público. Estes ideais estéticos foram consolidados na Idade das Luzes, na qual se determinou que a fruição de uma imagem do nu feminino deveria associar-se a um olhar puro, elevado, desinteressado e contemplativo, que levasse o observador à transcendência, e não a um olhar desejoso, imoral e sensorial, que conduzisse o sujeito à promiscuidade e ao consumismo como aquele suscitado pelo visionamento do corpo nu da mulher na pornografia.⁴⁴⁸

No entanto, se, por um lado, o nu feminino se encontrava no centro dos discursos da história de arte, sendo considerado o género supremo das belas-artes desde o período renascentista, por outro, a sua posição privilegiada estava em perigo, já que sua natureza sexual o impelia perigosamente para as margens das belas-artes, arriscando-se, dessa forma, a perder a sua respeitabilidade e a entrar na esfera do obsceno.⁴⁴⁹ O corpo feminino no seu estado natural, poluído, acultural, desestruturado, carece de limites, é potencialmente imoral e obsceno e representa algo que está fora do campo próprio da arte e do julgamento estético desinteressado, devendo ser regulado, enquadrado, contido, pelo estilo artístico, transformado em forma pictórica, num objecto belo, para que possa ser isolado da esfera da obscenidade e transportado para o reino da arte. A etimologia do termo obsceno significa fora de cena – «ob», prefixo que exprime a ideia de em frente, inversão, oposição, e «scena» que, em latim, significa cena ou palco – ou seja, obsceno é algo que se encontra excluído da admissibilidade de representação em público. O mesmo acontece com a nudez masculina. Aliás, a nudez masculina, devido à conformação do pénis, criou sempre muito mais problemas de representação aos artistas, por ser considerada de mau gosto. O binómio arte

⁴⁴⁷ «(...) la diferencia, el cuerpo, la piel, la maternidad, el trabajo doméstico, la violencia de género, lo cotidiano, el dolor, la precarización, el amor, la familia, la bulimia y la anorexia, la inmigración, la ablación, el cáncer de mama, la intimidad... y aquellos aspectos del sexo y de la sexualidad que reconocemos culturalmente como más femeninos. Pero no la pornografía, puesto que aparte de ser soez y repetitiva, es cosa de hombres.» Idem, *ibidem*, p. 42. [Em linha].

⁴⁴⁸ Lynda Nead, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 103-104.

versus obscenidade pode ser traduzido pela oposição entre aquilo que pode ser visto e o que não deve ser visto, ou seja, a oposição entre a admissibilidade e a inadmissibilidade de representação. O corpo obsceno é um corpo sem fronteiras e, consequentemente – e na medida em que são os limites que estabelecem as significações – destituído de significado, pelo que a sua representação perturba e excita o espectador, em vez de lhe oferecer sentimentos de tranquilidade e completude. O corpo feminino, naturalmente desestruturado e posicionado entre as margens das categoriais da arte e da obscenidade, deve ser continuamente sujeito à disciplina reguladora da arte, de modo a transformar-se num símbolo de contenção e integridade formal. Através da arte, a mulher pode tornar-se cultura, mas, para tal, a forma finita tem de vencer a forma sem limite e o interior tem de ser rigorosamente separado do exterior. Para consegui-lo, as fronteiras das categorias do corpo necessitam de ser continuamente desenhadas e reguladas pelo artista. A arte, através de procedimentos estilísticos, vai servir para conter e enquadrar as formas do corpo da mulher dentro de limites, ou seja, para regular o excesso da matéria impura, profana e poluída do seu corpo que, por carência de fronteiras, tenta romper a superfície pictórica. O corpo feminino deve ser enquadrado por uma estética regulamentadora que transforma a sua matéria, ou seja, a sexualidade feminina, numa forma una e íntegra.⁴⁵⁰

Assim sendo, no século XIX, para preservar as mulheres dos efeitos perturbadores do nu, os estúdios e as academias excluía as mulheres candidatas ao lugar de estudantes ou modelos e o acesso a estas posições era uma prerrogativa masculina. Na «Royal Academy», em Londres, o acesso dos homens artistas às aulas de modelo feminino era controlado, não sendo os estudantes menores de vinte anos admitidos, a menos que casados. Os nus femininos, na escultura e pintura do período, provinham do estudo e representação de modelos masculinos. Como resultado desta prática artística, que na verdade remontava já ao Renascimento, os nus femininos parecem pouco convincentes, possuindo por vezes uma aparência andrógina, como a figura feminina no desenho *Venus and Cupid trampling on a Serpent* (Itália, finais do séc. XV / início do séc. XVI, Fig. 12) de Bernardo Parentino (Itália, 1437-1531), ou uma compleição musculada, como a escultura de Miguel Ângelo (Itália, 1475-1564) *La Notte* (Itália, 1526-31, Fig. 13), no Túmulo de Giuliano de' Medici.⁴⁵¹ Nos EUA, somente em 1868 as mulheres foram admitidas nas aulas de modelo vivo, na «Pennsylvania

⁴⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 11, 90, 99, 101, 103-107.

⁴⁵¹ SAUNDERS, Gill – *The Nude: a New Perspective*, p. 17-18.

Academy of Fine Arts» e, na Europa, unicamente em 1890, na prestigiosa «Ecole des Beaux-Arts», em Paris⁴⁵², sendo que, a admissão das mulheres à aula de modelo vivo coincidiu com o início do declínio da importância desta disciplina no treino académico dos artistas de belas-artes.⁴⁵³ Os protocolos das belas-artes, no respeitante ao nu feminino no século XIX, reflectiam os ideais culturais burgueses em relação à feminilidade e o estatuto social das mulheres: a clausura doméstica, a dependência económica relativamente aos homens e a passividade.

No século XIX, os principais discursos de poder que produziam e faziam circular o conhecimento sobre a sexualidade emanavam da medicina, da psiquiatria, da legislação e da pornografia, contribuindo para a criação de modelos estereotípicos da mulher. Foucault, na sua *História da Sexualidade*, 1976, descreve os dois modos principais de organização do conhecimento ou, como nos diz, da verdade sobre a sexualidade: a «ars erotica» das culturas antigas e não ocidentais – «a China, o Japão, a Índia, as sociedades arábico-muçulmanas» –; e a «scientia sexualis» comum no ocidente moderno. Nessa «arte erótica a verdade é extraída do próprio prazer, tomado com o prática e recolhido como experiência». Como acontece com outras artes, a relação com um mestre, capaz de iniciar e encaminhar o discípulo, é absolutamente essencial. Na cultura ocidental moderna floresce, pelo contrário, uma «scientia sexualis» em que se trata de estudar a sexualidade de acordo com uma abordagem científica tradicional, incluindo, designadamente, estudos laboratoriais e análises estatísticas. Esta ciência sexual é um local de produção de poder-saber, que define e transmite verdades científicas sobre a sexualidade e o prazer, logrando, deste modo, governar os corpos e os seus desejos.⁴⁵⁴ As belas-artes, tal como a medicina, constituíram vários discursos da «scientia sexualis», reguladores do corpo feminino, verificando-se que as práticas originárias de ambas as disciplinas partilhavam entre si características comuns. Assim, a análise do corpo da mulher pelos artistas apresentava aspectos em comum com o estudo feito pelos médicos, como, por exemplo, o facto de a configuração arquitectónica da sala de anatomia, nas escolas de medicina, ser em tudo idêntica à configuração da sala de modelo vivo, nas escolas de arte, e ainda o facto de tanto os estudantes de artes como os de

⁴⁵² SLATKIN, Wendy – *Women Artists in History: From Antiquity to the 20th Century*, p. 96.

⁴⁵³ SAUNDERS, Gill, op. cit., p. 116.

⁴⁵⁴ FOUCAULT, Michel – *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*, p. 61, 62, 74-77. NEAD, Lynda, op. cit., p. 98. WILLIAMS, Linda – *Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, p. 3, 4, 34-36, 48, 53, 55, 98, 113.

medicina frequentarem aulas de anatomia. O desenho espacial do teatro anatómico clássico, com as suas filas de assentos curvas, constituía o modelo para a mais modesta planta da sala de desenho de modelo vivo e, em ambos os casos, os melhores pontos de vista eram destinados aos académicos de mais alto grau.⁴⁵⁵ O estudo do corpo feminino, do seu interior, pela medicina, nomeadamente no teatro anatómico, e do seu exterior, pela arte na aula de modelo vivo, permitia uma vigilância total da feminilidade, regulamentando o corpo feminino a partir da definição de normas de saúde e beleza. A colaboração, neste contexto, entre a medicina e a arte continuou inquebrantável ao longo do século XX e no trabalho recente da arte em geral, e do vídeo e performance feministas em particular, o poder e a função ideológica destes discursos começaram a ser analisados e questionados.^{456 457}

Com o intuito de serem legitimados conteúdos sexuais associados à representação do corpo, as belas-artes permitiram que fosse criada, nas fronteiras do seu discurso, o género de arte erótica. Sempre que o grau de sexualidade de uma obra ultrapassava determinados limites, mas era passível de ser regulamentado e mediado pelo discurso da estética, essa obra era classificada como erótica. A arte erótica situa-se nas margens das belas-artes e da sua cultura lícita e, simultaneamente, nos limites da pornografia e da sua natureza ilegítima, entre a respeitabilidade da arte e a obscenidade da pornografia, protegendo as obras de arte de serem apropriadas pela pornografia, mas todavia, não pertencendo na íntegra ao sistema das belas-artes. Como afirma Nead: «(...) é frequentemente no próprio limite das categorias que a realização de definições acontece mais energicamente e que o significado é ancorado mais vigorosamente».⁴⁵⁸ Tal como sucede com todos os pares dicotómicos, a relação entre o nu feminino nas belas-artes e o corpo da mulher na pornografia é de interdependência, necessitando cada um dos sistemas do outro para adquirir significado e estatuto hierárquico. Os discursos das belas-artes e da pornografia, móveis e temporais, encontram-se em permanente construção e são determinados historicamente por outros discursos, como os da legislação, da filosofia e da

⁴⁵⁵ NEAD, Lynda, op. cit., p. 48. PETHERBRIDGE, Deanna – Art and Anatomy: The Meeting of Text and Image. In *The Quick and the Dead: Artists and Anatomy*. [Catálogo], p. 38.

⁴⁵⁶ NEAD, Lynda, op. cit., p. 48.

⁴⁵⁷ A propósito da relação entre a medicina e o corpo feminino, vide subcapítulo IV.1.2. *Corpos vigiados e manipulados*, sobretudo a análise do vídeo *Vital Statistics of a citizen, simply obtained*, (EUA, 1977), da artista Martha Rosler. NEAD, Lynda, op. cit., p. 46-48, 50-51, 53, 86, 286.

⁴⁵⁸ «(...) it is often at the very edge of categories where the work of definitions takes place most energetically and where meaning is anchored most forcefully.» NEAD, Lynda, op. cit., p. 103.

história de arte, debatendo-se entre si pela posse da categoria do erótico. Estes discursos culturais definem, nomeadamente, as representações do corpo, distinguindo as adequadas das impróprias; discriminam as imagens permitidas para consumo público das ilícitas, que apenas podem ser visualizadas em privado; separam os grupos sociais que podem ver estas figurações dos que não podem, e; os locais onde a exibição é permitida daqueles onde não é. O corpo da mulher ganha significações diferentes consoante o espaço em que é exibido: na galeria de arte sofre uma transubstanciação e é transformado no nu feminino, sagrado, que convida a uma visualização contemplativa, sem finalidade, da parte do «connoisseur» iluminado; já na secção pornográfica de uma papelaria ou loja de vídeos, é exibido em termos da sua materialidade e provoca desejos sensuais, profanos e a sua gratificação através de uma resposta e experiências físicas, sensoriais, das massas.⁴⁵⁹ Entre estes dois territórios, encontramos a categoria da arte erótica que permite a mostra pública e legítima do corpo sexualizado da mulher.

«O conceito moderno de pornografia pode ser visto como produto de novas definições tanto do público como do privado, que surgiram no século dezanove».⁴⁶⁰ Numa perspectiva foucaultiana, no século XIX, a sexualidade tornou-se a componente chave da identidade individual, o cerne essencial do comportamento e do carácter humano. O sexo e a sexualidade foram isolados dos outros aspectos do comportamento e da actividade humanas e situados nos espaços íntimos específicos dos valores pessoais relativos à esfera do privado, que deviam ser resguardados do regime especular e promíscuo do espaço público, e a pornografia, como discurso de representação da sexualidade, situava-se entre estes dois domínios. Sendo produto da cultura de massas, a pornografia também foi o resultado das novas tecnologias de impressão, distribuição e exibição. Assim, de modo a restringir a sua disseminação, a legislação anti-pornografia de meados do século XIX, proibiu a venda de gravuras e livros obscenos, para evitar a exposição colectiva e individual a um fenómeno tido como nefasto, decadente e imoral. Neste período, a esfera privada foi definida como o espaço do doméstico, dos valores individuais e pessoais, o local onde a identidade individual podia ser livremente explorada, longe das pressões e da exposição do

⁴⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 103-104.

⁴⁶⁰ «The modern concept of pornography can be seen as a product of new definitions of both the public and the private which emerged in the nineteenth century.» NEAD, Lynda, op. cit., p. 99.

espaço público.⁴⁶¹ No século XIX, a lei centrou-se na regulamentação da decência, através de um policiamento mais rigoroso do domínio público, e distanciou-se das questões da moralidade privada. O crime da pornografia era divulgar o sexo na esfera pública, tornando visível o aspecto mais privado e profundo do sujeito, a sua vida sexual, transformando-a numa mercadoria de domínio público. A partir do século XIX, a legislação focou-se cada vez mais na regulação da decência pública e deixou de ser a guardiã da moralidade privada.⁴⁶²

O termo pornografia – do grego « pornos » (prostituta) e « graphô » (escrever, gravar, desenhar, pintar), significando, assim, originalmente, escrita sobre a vida de prostitutas ou pintura de prostitutas – surgiu em meados do século XVIII, no contexto semântico europeu da história de arte e da museologia, do urbanismo e das indústrias de reprodução em massa, como a fotografia, o cinema e a imprensa.⁴⁶³

No foro da museologia, a expressão começa a ser utilizada na sequência da descoberta de imagens e estátuas de corpos nus e de representações de práticas sexuais explícitas, distribuídas igualitariamente pelas ruínas de toda a cidade de Pompeia, e não apenas em prostíbulos ou câmaras nupciais, revelando uma iconografia sexual radicalmente distinta daquela que foi inaugurada com a modernidade. Esta descoberta provocou debates sobre o que deveria ser ou não exposto ao público e foi o motivo para a edificação do Museu Secreto de Nápoles, mandado construir por Carlos III, da dinastia dos Bourbons. Neste museu foram alojados todos estes artefactos e a ele tinham acesso apenas homens aristocratas da classe alta, a quem era reconhecida a possibilidade de excitação sexual em público. Estes mesmos objectos encontravam-se neste museu resguardados da observação das mulheres, crianças e classes populares, cujo olhar e prazer eram, deste modo, controlados. Gerou-se, assim, um modelo de visualização fundado numa hegemonia «político-visual» ou «político-orgásmica» propriedade do corpo masculino aristocrático, modelo que impedia liminarmente a percepção visual dos referidos objectos por quem pretendia proteger.⁴⁶⁴

Já no século XIX, o termo pornografia encontra-se associado a um contexto semântico citadino e a sistemas de higiene empregues por urbanistas, associados a

⁴⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 11, 98-99.

⁴⁶² Idem, *ibidem*, p. 100.

⁴⁶³ PRECIADO, Beatriz – Museo, basura urbana y pornografía, p. 44. [Em linha].

⁴⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 45. [Em linha].

entidades policiais e médicas, os quais eram, neste contexto, denominados pornógrafos, e tinham como função principal deliberar sobre o afastamento e a segregação das prostitutas, mas também de animais mortos e de detritos, do espaço público urbano de cidades como Paris e Londres. O discurso da pornografia servia para afastar do espaço público da cidade moderna, masculino e branco, e das estruturas da família e do matrimónio heterossexual, o comércio da sexualidade das mulheres.

Em finais do século XIX, a pornografia vai surgir no contexto semântico da génese da fotografia e da indústria do cinema produtora de películas filmadas por homens e destinadas sobretudo ao consumo e prazer de heterossexuais masculinos. Estas películas eram visualizadas em mecanismos ópticos apropriados e colocados em espaços próprios, como o bordel ou o clube masculino.

No século XIX, o discurso tecnológico foi, tal como a medicina, a legislação e as belas-artes, entre outros, uma «scientia sexualis», ou seja, um local de produção de saber e de um discurso sobre a sexualidade. Assim, nas invenções ópticas dos finais do século XIX, consideradas os precursores mais incipientes do cinema moderno – máquinas fotográficas, lanternas mágicas, zootroscópio, o kinetógrafo e o kinetoscópio – reconhecem-se tanto os mecanismos de vigilância e fiscalização descritos por Foucault como, em cada um deles, os traços definidores de ferramentas adaptadas à sua utilização no âmbito da «ciência sexual».⁴⁶⁵

Os espectadores podiam agora ter o prazer de visualizar a verdade da mecânica escondida do movimento que, por sua vez, contribuía para a produção de conhecimento, poder e prazer em relação ao corpo e à sexualidade. Este cinema primordial produziu um novo tipo de corpo, ideal para os mecanismos voyeuristas patriarcais, já que se exibia ao espectador sem lhe retornar/castrar o olhar, mostrando-se, aparentemente, desconhecedor de estar a ser por ele observado. A pornografia emergiu no momento em que a tecnologia óptica se colocou ao serviço da procura científica da verdade da sexualidade. No discurso da medicina, como no discurso cinemático, o corpo feminino sujeita-se ao interrogatório da câmara fotográfica. São disso exemplo os retratos fotográficos das pacientes de histeria de Charcot e as crono-fotografias de mulheres em movimento de Muybridge, em que o corpo da mulher é tratado de modo marcadamente diferente do corpo do homem. A figura

⁴⁶⁵ WILLIAMS, Linda, op. cit., p. 3, 4, 34-36, 51-53, 55, 78, 98, 113 .

feminina é colocada em estruturas narrativas particulares, com cenários, adereços e gestos que codificam o corpo da mulher por meio de uma sexualidade hiperbolizada, contrastando os contextos doméstico, maternal e de comparativa exiguidade de movimentos e quietude ou tibieza de acção da representação da mulher com a manifesta exuberância de movimentos, a assertividade e agressividade nas atitudes, a explosão de energia atlética e beligerante da representação masculina. Na figuração do corpo nu, Muybridge adere à longa tradição ocidental das belas-artes em que o homem age e a mulher aparece. Também a pornografia, tal como a medicina, estruturou a sexualidade – neste caso de modo visual – proporcionando aos sujeitos um saber e a verdade sobre a diferença sexual. Lynda Williams afirma:

De Charcot a Muybridge, de Freud a Edison, e destes teóricos e técnicos do prazer ao próprio «hard core», cada nova formulação de uma «scientia sexualis» avança enquanto solicita mais confissões dos segredos escondidos do prazer feminino. Em cada caso, porém, a confissão do prazer é organizada de acordo com normas masculinas que não reconhecem – ou talvez nem imaginem – a diferença. Quanto mais o investigador masculino sonda os mistérios da sexualidade feminina, para registrar o momento único, revelando o segredo do seu mecanismo (tal como outrora [Muybridge] havia tentado registrar o momento da verdade do trote rápido de um cavalo), tanto mais ele consegue apenas reproduzir o prazer da mulher baseado no modelo, e medido de acordo com o padrão de avaliação que são os seus [do investigador masculino].⁴⁶⁶

A pornografia tradicional é uma tecnologia do biopoder da «scientia sexualis» foucaultiana, que tem como finalidade a regulamentação e o controlo social das pessoas, através de mecanismos centrados no sistema da visão, propondo-se produzir saberes e regulamentações sobre o corpo, a sexualidade e o prazer. No entanto, o desempenho desta tarefa relativamente à mulher parece estar condenada ao fracasso, uma vez que os modelos utilizados não se radicam na realidade feminina, reflectindo, única e exclusivamente, uma experiência, interesse e ponto de vista masculinos. Muito embora continue a representar um produto sexual ilícito na nossa sociedade, sendo relegada para a margem da cultura, a pornografia é utilizada para tornar o sexo visível, atraente e espectacular, características, por

⁴⁶⁶ «From Charcot to Muybridge, from Freud to Edison, and from these theorists and technicians of pleasure to the hard core itself, each new formulation of a 'scientia sexualis' proceeds by soliciting further confessions of the hidden secrets of the female pleasure. In each case, however, the confession of pleasure is organized according to male norms that fail to recognize – or perhaps to imagine – difference. The more the male investigator probes the mysteries of female sexuality to capture the single moment revealing the secret of her mechanism (as he once tried to capture the moment of truth in a horse's fast trot), the more he succeeds only in reproducing the woman's pleasure based on the model, and measured against the standard, of his own.» Idem, *ibidem*, p. 53.

sua vez, fundamentais para garantir a venda de qualquer artigo na nossa sociedade capitalista pós-moderna. O filme e o vídeo «hard-core» são um género cinemático gerador de leituras sobre o prazer e a sexualidade, no contexto dos protocolos culturais vigentes sobre género, e que procura explorar a verdade e a essência do sexo. Esta exploração remonta aos primeiros discursos cinemáticos pornográficos mudos, nos quais são revelados e analisados, pela primeira vez, os movimentos corporais das mulheres.⁴⁶⁷

Considerando que o filme pornográfico «hard core» procura reificar o corpo da mulher, transformando-o em objecto do desejo masculino, pretendendo também oferecer e fazer ver ao espectador factos e verdades sobre a sexualidade em geral, está, antes de mais, empenhado na busca e apresentação de uma evidência visual incontroversa sobre o prazer sexual da mulher. No entanto, analisando com cuidado as figurações do prazer feminino nos filmes pornográficos, facilmente se chega à conclusão que estas não apresentam qualquer carácter verídico, sendo sobretudo espectaculares, performativas e ficcionais. A tentativa de representação do prazer sexual da mulher, do seu orgasmo, parece, assim, não dar fruto positivo, verificando-se, tão somente, a utilização repetida de artifícios e estratégias fílmicas que procuram ultrapassar a invisibilidade anatómica do orgasmo feminino, tão menos evidente, do ponto de vista visual, do que um pénis erecto que ejacula. Porém, o corpo feminino permanece misterioso, não se deixando descrever como resultado absolutamente claro, evidente e irrefutável do conhecimento produzido pela «scientia sexualis».⁴⁶⁸

Até aos anos 1970, a pornografia, enquanto técnica audiovisual masturbatória que buscava tornar o prazer sexual visível, esteve reservada ao uso masculino. A pós-pornografia surge nos finais da década de 1980, maioritariamente no contexto da videoarte e da performance pornofeminista, recusando ser classificada por meio de critérios do feminismo da Segunda Vaga – no contexto da dicotomia mulheres objectos sexuais versus homens masturbadores imbecis –, sendo criada por mulheres, produtoras e utilizadoras críticas da pornografia, e reclamando novos paradigmas de acesso à sexualidade por meio do audiovisual. De acordo com Preciado, o pornofeminismo designa:

(...) o nome das diferentes estratégias de crítica e de intervenção na representação que surgiram da reacção das revoluções feminista, homossexuais e queer face a estes três regimes pornográficos (o museológico, o urbano e o cinematográfico) e face às técnicas

⁴⁶⁷ Commentary Linda Williams, Ph.D, with Annie Sprinkle. In *Annie Sprinkle's Herstory of Porn*. [Registo vídeo].

⁴⁶⁸ WILLIAMS, Linda, op. cit., p. x.

sexopolíticas modernas de controlo do corpo e da produção de prazer, de divisão dos espaços privados e públicos e do acesso à visibilidade que estes exibem. (...) outro modo de conhecer e de produzir prazer através do olhar, mas também uma nova definição do espaço público e novos modos de habitar a cidade.⁴⁶⁹

Foi a partir de finais dos anos 1980 e início dos anos 1990 que artistas como Annie Sprinkle e Elisabeth Stephens, COYOTE, Veronica Vera, Monika Treut, Linda Montano, Karen Finley, Maria Beatty, Emilie Juvet, «PostOp», «GoFist», María Llopis, Shu Lea Cheang, Diana Junyet Pornoterrorista, Ana Elena Pena e «Crónika» passaram a realizar trabalhos centrados sobretudo na pornografia. As novas tecnologias audiovisuais têm, desde essa altura, sido utilizadas por artistas feministas para pesquisar e analisar as categorias do que consideram sexualmente excitante.

Em finais da década de 1980, artistas e teóricas feministas criam um discurso pós-pornográfico, que surge na sequência de uma reflexão crítica sobre o género pornográfico tradicional, propriedade de uma indústria capitalista e patriarcal. O pós-porno opõe-se aos estereótipos da pornografia tradicional masculina e heteronormativa. Apareceu em consequência da cristalização das lutas «gay» e lésbicas das últimas décadas, do florescimento do movimento Queer e da reivindicação da legalização da prostituição pelos feminismos radicais, inspirados, por sua vez, na cultura «punk» anticapitalista, dos finais dos anos 1970, e que tinha por lema a expressão «DIY» – do inglês «Do It Yourself» ou «fá-lo tu mesma», em português –, ou seja, colocando a tónica na auto-conceptualização, auto-gestão e auto-realização. Esta filosofia feminista *punk* deu origem a grupos artísticos que fizeram da Internet o principal veículo de comunicação e a diversos colectivos de mulheres e de minorias transexuais, que propõem novas políticas sexuais não heteronormativas. Entre estes grupos, destacam-se, designadamente, o «PostOp», activo em Barcelona, que recusa as etiquetas sexuais de «feminina» e «masculino», e a «Go Fist Foundation», que cria pornografia «hardcore» para mulheres e rejeita os estereótipos de ternura e suavidade associados à pornografia feminina.⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ «(...) el nombre de las diferentes estrategias de crítica y de intervención en la representación que surgirán de la reacción de las revoluciones feminista, homosexuales y queer frente a estos tres regímenes pornográficos (el museístico, el urbano y el cinematográfico) y frente a las técnicas sexopolíticas modernas de control del cuerpo y de la producción de placer, de división de los espacios privados y públicos y del acceso a la visibilidad que estos despliegan. (...) otro modo de conocer y de producir placer a través de la mirada, pero también una nueva definición del espacio público y nuevos modos de habitar la ciudad.» PRECIADO, Beatriz, op. cit., p. 47.

⁴⁷⁰ PRECHT, Ángela – ¿En qué andan las feministas? [Em linha].

A respeito das polémicas sobre arte, pornografia e feminismo, Preciado defende:

O mercado da arte quer porno, mas não o quer quando vem do feminismo. Cada coisa no seu lugar. O mundo da arte gosta de uma caldeirada de reciclados códigos pornográficos, quando estes estão separados da sua função de crítica social e existem como meros resíduos estéticos. O Barbican gosta de Jeff Koons e os testículos (ainda que com pêlos) são arte sempre que estejam bem desenhados por cavalheiros solenes. A nudez de Paris Hilton esculpida por Daniel Edwards transcende singularmente o sórdido mundo da pornografia e um pouco de vísceras sempre realça a transgressão dos YBAs [Young British Artists]. Não podemos pedir demasiado à historiografia ocidental da arte que já teve bastante com que se acomodar, nos últimos anos, às interferências críticas de diversas minorias sexuais, raciais e culturais. Já tivemos Warhol, Mapplethorpe e Journiac (que, diga-se de passagem, também sabiam desenhar testículos). Sejam epistemologicamente cautelosos e eticamente pacientes ou deitaremos tudo a perder.⁴⁷¹

Síntese dos debates feministas a favor e contra a pornografia

Nos anos 1960, nos EUA, o paradigma de libertação sexual advogado pelos movimentos de mulheres, de «gays» e de lésbicas foi por muitos entendido como a base e inspiração para o incentivo e organização de uma revolução da sociedade patriarcal. Neste período, a legislação deu alguns sinais de rejeitar os antigos protocolos e convenções sobre a sexualidade: a homossexualidade entre adultos foi descriminalizada, o prazo de interrupção da gravidez prolongado, as autoridades locais passaram a oferecer contraceptivos aos cidadãos, o processo legal de divórcio tornou-se mais acessível e, nos julgamentos sobre obscenidade na arte, começou a ser permitido à defesa alegar o mérito artístico da obra. Por outro lado, a nível do consumo cultural das massas, no cinema e no teatro, foram autorizadas representações mais explícitas da sexualidade. A partir dos anos 1970, a pornografia tornou-se um espaço fundamental de análise e crítica para as feministas pró-sexo e para grupos subalternos defensores de micropolíticas de género, sexo, «raça» e sexualidade não heteronormativas, que viam na pornografia uma possibilidade de representação do seu próprio desejo e sexualidade.

⁴⁷¹ «El mercado del arte quiere porno, pero no lo quiere cuando viene del feminismo. Cada cosa en su sitio. Al mundo del arte le gusta un salpicón de reciclados códigos pornográficos cuando estos están separados de su función de crítica social y existen como meros residuos estéticos. Al Barbican le gusta Jeff Koons y los testículos (aún con vello) son arte siempre que estén bien dibujados por caballeros solemnes. La desnudez de Paris Hilton esculpida por Daniel Edwards transcende singularmente el sórdido mundo de la pornografía y un poco de casquería siempre realza la transgresión de los YBAs. No vayamos a pedir demasiado a la historiografía occidental del arte que ya ha tenido bastante con acomodarse en los últimos años a las injerencias críticas de diversas minorías sexuales, raciales y culturales. Ya tuvimos Warhol, Mapplethorpe y Journiac (que dicho sea de paso, también sabían dibujar testículos). Seamos epistemológicamente cautos y éticamente pacientes o vamos a echarlo todo por la borda.» PRECIADO, Beatriz, op. cit., p. 41. [Em linha].

No entanto, a partir da década de 1970, surge uma reacção de oposição ao liberalismo e permissividade que se haviam instalado no decénio anterior. Essa oposição emerge de vários quadrantes sociais, destacando-se, à esquerda, o movimento das mulheres e o movimento «gay», procurando um maior alargamento e abrangência das legislações, e, à direita, individualidades mais conservadoras preocupadas com a degradação dos valores tradicionais da família, do Cristianismo e da lei e da ordem.⁴⁷² Neste contexto, desenham-se igualmente vários grupos que assumem abertamente a sua contestação à pornografia. Contam-se, entre estes, correntes religiosas, as feministas (muito embora algumas feministas defendam a não censura da pornografia, como veremos adiante), alguns cientistas, nomeadamente sociólogos, os interessados na redução de danos – o conjunto de práticas com o objectivo de conseguir uma diminuição dos efeitos nocivos de uma determinada situação, sem que necessariamente se procure eliminar por completo essa situação –, e os conservadores.⁴⁷³

O discurso moralista deste último grupo, que considerava a pornografia obscena, blasfema e fonte de decadência social e moral, exigiu a regulamentação das representações da sexualidade, com o intuito de separar a arte erótica da pornografia. Em geral, as críticas a favor da arte erótica e em detrimento da pornografia justificavam a existência de um certo tipo de representações e invalidavam a de outras, ocultando as normas morais heterossexuais patriarcais sob a aparência de um discurso apoiado em polarizações tradicionais do pensamento ocidental que eram apresentadas como consensualmente universais. Estas normas morais opunham as belas-artes, as emoções e o amor à falsa arte e à excitação sensorial provocada no espectador pelas figurações da sexualidade.⁴⁷⁴

Nos anos 1970 e 1980, a pornografia foi um assunto fundamental da agenda feminista e deu azo a debates acesos sobre sexualidade, identidade e representação. Estes debates dividiram-se essencialmente em dois campos: o do feminismo anti-pornografia, advogado por autoras como Catherine MacKinnon, Andrea Dworkin, Robin Morgan, Norma Ramos e Adrienne Rich, e o do feminismo que se opunha à censura da pornografia, associado a Gayle Rubin, Carole Vance e Varda Burstyn e a escritoras pós-estruturalistas, como Judith Butler. Definiram-se, assim, nesta altura, de modo claro dentro do feminismo e

⁴⁷² NEAD, Lynda, *The Female Nude*, p. 105-106.

⁴⁷³ Sex industry. [Em linha].

⁴⁷⁴ NEAD, Lynda, op. cit., p. 105-106.

relativamente à pornografia, duas facções: uma facção anti-pornografia ou pró-censura e uma facção contrária à anti-pornografia ou anti-censura. Mas não era só o movimento feminista que se encontrava dividido sobre a questão da pornografia. De facto verificava-se apoio, ou, pelo menos, a ausência de oposição à pornografia por parte de grupos liberais que consideravam a liberdade de expressão como valor de que não se poderia abrir mão, e ainda da parte de alguns dos interessados na redução de danos que julgavam que a pornografia poderia contribuir como válvula de escape, determinando a diminuição de crimes sexuais na sociedade de um modo geral.⁴⁷⁵

Nos debates feministas sobre o tema da representação, desde o final dos anos 1980 que a posição anti-pornografia ocupa um espaço de relevo e adopta um posicionamento rígido e intransigente. Para esta facção feminista radical, a pornografia significa violência contra as mulheres e, mesmo quando a pornografia não é explicitamente violenta, é negativa, ao erotizar e enaltecer as hierarquias e desigualdades entre os sexos. A pornografia é, portanto, uma expressão do poder opressor masculino dentro do patriarcado, apresentando-se sobretudo sob a forma de fantasias sexuais violentas e sufocantes, que reificam a mulher e incitam os homens ao uso da força sobre as mulheres. Assim, a sexualidade heterossexual é considerada como essencialmente violenta e representativa do masculino. O movimento anti-pornografia, embora criticado por apresentar semelhanças com os movimentos de censura de direita e por ser um movimento da classe média branca, contribui para os debates feministas, ao politizar o tópico da representação sexual das mulheres.

Uma das principais apoiantes do movimento anti-pornografia, MacKinnon, defende ser a pornografia um modo de erotizar as relações de dominação e de submissão enquanto construções sociais do masculino e do feminino, e de institucionalizar a hegemonia masculina. A pornografia, na medida em que incita os homens a dominarem as mulheres através do sexo, encontra-se directamente ligada à violência, à sexualidade masculina e à vitimização, maus tratos e exploração de mulheres, ao abuso de crianças e à violência doméstica. Para esta autora, «Mais cedo ou mais tarde, de um modo ou de outro, os consumidores querem experimentar a pornografia de modo mais adiantado em três

⁴⁷⁵ Effects of pornography. [Em linha].

dimensões».⁴⁷⁶ Em meados da década de 1980, MacKinnon e Dworkin propuseram uma lei contra a pornografia, que proibia a difusão e venda de materiais sexuais graficamente explícitos, por meio de imagens ou palavras, representando as mulheres em posições sexualmente submissas em relação aos homens. Estas autoras defenderam que, na prática, toda a pornografia era realizada sob condições de desigualdade de gênero, utilizando-se de mulheres pobres, desesperadas e exploradas por proxenetas, havendo muitas delas sido abusadas sexualmente na infância. A indústria capitalista cria as condições sociais que levam as mulheres desfavorecidas a venderem os seus corpos, em vez de lhes proporcionar outros modos de vida. A linguagem, enquanto produtora de significados difundidos pelas representações culturais visuais e verbais, serve as estruturas de poder, ao hierarquizar as pessoas e estratificar a sociedade de modo a que esta diferenciação pareça inevitável, natural, universal e justa. Não obstante, para Mackinnon a pornografia difere das outras linguagens, uma vez que:

A pornografia contém ideias, tal como qualquer outra prática social. Mas o modo como funciona não é como pensamento ou através das suas ideias como tal, pelo menos não do modo como o pensamento e as ideias estão protegidas enquanto discurso. O seu lugar na esfera dos maus tratos requer entendê-la mais em termos activos do que passivos, como construída e performativa, mais do que como meramente referencial ou conotativa.⁴⁷⁷

A pornografia é, assim, um idioma que, normalizando a indiferença e a violência a que sujeita as mulheres, as subordina e inferioriza de modo ininterrupto, ao mesmo tempo que exalta e reverencia os homens, reconhecendo-lhes um natural e merecido lugar no topo da hierarquia social patriarcal.⁴⁷⁸

Em 1978, numa conferência organizada pelo movimento a favor da censura da pornografia, o WAVPM («Women Against Violence in Pornography and Media»), Dworkin exige a criação de legislação condenatória da pornografia, classificando-a como um discurso masculino que associava o sexo com o ódio e a violência contra as mulheres, chegando

⁴⁷⁶ «Sooner or later, in one way or another, the consumers want to live out the pornography further in three dimensions.» MACKINNON, Catherine – Only Words. In CORNELL, Drucilla, ed. – *Feminism and Pornography*, p. 102.

⁴⁷⁷ «Pornography contains ideas, like any other social practice. But the way it works is not as thought or through its ideas as such, at least not in the way thought and ideas are protected as speech. Its place in abuse requires understanding it more in active than in passive terms, as constructing and performative rather than as merely referential or connotative.» Idem, *ibidem*, p. 103-104.

⁴⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 94-120.

mesmo a alegar que mesmo os «gays» radicais defendiam redes organizadas de prostituição de rapazes, testemunhando assim, também eles, como a compulsão para dominar e destruir parece ser fonte importante do prazer sexual masculino. Esta autora considera que a pornografia dá a conhecer um ponto de vista masculino sobre a sexualidade e que representa, como nos diz, esta verdade masculina como se tratasse de uma verdade universal. Julga inacreditável que, na representação pornográfica, a violência contra as mulheres, aprovada individual, social e culturalmente, seja ilimitada, imprevisível, prevalecente, implacável e sádica, sendo exercida com absoluta normalidade de um modo alegre e quase involuntário e automático.⁴⁷⁹ A pornografia não constituiria um discurso social isolado do resto da vida quotidiana das pessoas, mas encontrar-se-ia, pelo contrário, interligada e em completa harmonia com a realidade social ocidental.⁴⁸⁰

Todavia, para a facção contrária à censura da pornografia, o movimento anti-pornografia adopta um conceito de pornografia unitário e indiferenciado, que não cuida de distinguir as diferentes formas de pornografia entre si, como consequência directa da sua fundamentação num modelo binário redutor, que entende a pornografia como reflexo da sexualidade masculina, independentemente das variáveis de género, «raça», etnicidade, sexualidade ou classe. Este modelo considera ser a representação pornográfica a causa da violência dos homens contra as mulheres, classificando-as como vítimas passivas destituídas de quaisquer oportunidades de resistência social. Uma das consequências da catalogação das mulheres como vítimas pelos movimentos feministas a favor da censura da pornografia é a abertura de caminho para a intervenção do Estado nos foros da sexualidade e da identidade, e a apropriação das análises das feministas por grupos de direita que reclamam a cessação do financiamento estatal de produções artísticas que consideram moralmente corruptas, como por exemplo trabalhos de artistas homossexuais.

Os debates em torno da pornografia originaram polémicas entre as feministas lésbicas e os grupos «gay», uma vez que as feministas do movimento anti-pornografia recorreram às teorias feministas baseadas na psicanálise, estabelecendo uma relação entre a pornografia e o olhar masculino que contemplou somente o olhar dos homens brancos ocidentais heterossexuais ou homossexuais, em detrimento dos homens de outras raças.

⁴⁷⁹ DWORKIN, Andrea – Pornography and Grief. In Idem, *ibidem*, p. 39-44.

⁴⁸⁰ BROOKS, Ann – *Postfeminisms: Feminism, cultural theory and cultural forms*, p. 205-206.

Esta análise foi criticada, quer por teóricos negros, como bell hooks e Kobena Mercer, por omitir as identidades sexuais negras e representá-las exclusivamente como colonizadas pelo desejo do homem branco, quer por feministas lésbicas, por omitir a perspectiva do olhar das mulheres.⁴⁸¹ O movimento a favor da pornografia, pelo seu lado, adopta uma posição não essencialista e inclusiva de todas as identidades, rejeitando colocar todas as representações sexuais das mulheres sob uma mesma categoria e defendendo claramente a existência de uma multiplicidade de identidades e representações sexuais.

Judith Butler é uma das autoras que rejeita fundamentar-se na dicotomia boa pornografia contra má pornografia, adoptando alternativamente um posicionamento pós-estruturalista crítico no respeitante às teorias contra a pornografia. No seu ensaio «The Force of Fantasy. Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess» (1990)⁴⁸² e, mais tarde, no livro *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1997), a autora debate o tema da censura e dos vários discursos de incitamento ao ódio, criticando, nomeadamente, as feministas anti-pornografia e a sua reivindicação de sanções legais contra a pornografia, bem como os grupos de direita norte-americanos que, inspirados nas leis propostas por essas feministas, como a lei MacKinnon/Dworkin, pretendiam proibir o financiamento federal de certos artistas, por exemplo o fotógrafo gay Robert Mapplethorpe.⁴⁸³ A leitura do movimento anti-pornografia é limitadora, dado que entende a representação pornográfica como um texto que permite somente uma leitura – a mulher é a vítima e o homem o opressor – e não coloca a possibilidade de existirem posições alternativas. Ao fazê-lo, este movimento reforça as identidades de género fixas do regime heterossexual, como homem, mulher, gay, lésbica, e retira a possibilidade do espectador realizar identificações identitárias para além das referidas.

No que respeita às leis anti-pornografia, se as proibições invariavelmente produzem e fazem proliferar as representações que procuram controlar, então, a tarefa política das feministas é promover uma multiplicidade de expressões contestatárias dessas produções geradas pelas leis proibitivas. Butler refere que é importante para as feministas correrem o risco de perder o controlo sobre o modo como as mulheres e os homossexuais são

⁴⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 206-207.

⁴⁸² BUTLER, Judith – The Force of Fantasy. Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess. In CORNELL, Drucilla, ed., op. cit., p. 487-508.

⁴⁸³ SALIH, Sara, *Judith Butler, Routledge Critical Thinkers*, p. 103-105, 156.

representados na esfera cultural – incluindo a pornográfica e a legal – para preservar a «indocilidade»⁴⁸⁴ dos significados. Nas palavras da autora:

(...) é na própria proliferação e desregulação destas representações [de mulheres e da homossexualidade] – na produção de uma multiplicidade caótica de representações – que a autoridade e prevalência das figurações redutoras e violentas produzidas por Jesse Helms e outras indústrias pornográficas perderão o seu monopólio no indicador ontológico, o poder de definir e restringir os termos da identidade política.⁴⁸⁵

A pornografia, ao contrário do que é advogado pelas teses anti-pornografia, deve ser entendida como um discurso cultural que, se estiver na posse de grupos identitários diversos, pode oferecer à sociedade um leque variado de representações e práticas sexuais, desafiando os modelos binários dominantes e promovendo novas linguagens e representações sexuais. Assim sendo, a tarefa política das feministas deve consistir na promoção e proliferação de representações pornográficas, enquanto locais de produção discursiva diversa, contestatários da monoprodução pornográfica autorizada, que é gerada pela lei proibitiva.

As leis relativas à pornografia desde sempre assumiram como público alvo desta actividade o homem branco ocidental de classe média, considerado imune a qualquer eventual malignidade da pornografia, e tomado como norma e referente universal, ao mesmo tempo que se preocuparam em proteger as secções sociais mais susceptíveis de sofrer em contacto com o obsceno, nomeadamente as pessoas mais vulneráveis à influência nefasta da pornografia, como os provenientes das classes populares, os pobres, as mulheres, as crianças, bem como todos aqueles incapazes de se autocontrolarem e autodisciplinarem.⁴⁸⁶ As premissas respeitantes aos efeitos da pornografia assumem uma audiência exclusivamente masculina para a pornografia heterossexual e ignoram o facto de que, na actualidade, as mulheres começam a ter um papel mais significativo, tanto na

⁴⁸⁴ A palavra «indocilidade» remete-nos para o termo foucaultiano «corpos dóceis» que, por sua vez, se refere aos corpos moldados pelos discursos de poder de modo a serem ferramentas domesticadas, maleáveis e produtivas e, assim, muito úteis no âmbito da política e da economia. FLYNN, Thomas, *Cambridge Companion to Foucault*, p. 37. FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir*, p. 138. SMART, Barry, *Michel Foucault, Routledge Critical Thinkers*, p. 69. Vide também, nesta tese, p. 340-341, 696-697, 814-815.

⁴⁸⁵ «(...) it is in the very proliferation and deregulation of such representations – in the production of a chaotic multiplicity of representations – that the authority and prevalence of the reductive and violent imagery produced by Jesse Helms and other pornographic industries will lose their monopoly on the ontological indicator, the power to define and restrict the terms of political identity.» BUTLER, Judith – *The Force of Fantasy. Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess*. In CORNELL, Drucilla, op. cit., p. 504.

⁴⁸⁶ NEAD, Lynda, op. cit., p. 94, 96.

produção – na indústria pornográfica, como realizadoras, produtoras, directoras e atrizes – como na recepção – enquanto espectadoras, as mulheres constituem um mercado em crescimento. A partir da década de 1990, surgiu uma indústria direccionada para uma audiência de mulheres, que cria narrativas diferentes e um espaço ficcional onde as mulheres podem ocupar-se do sexo sem medo ou culpa e decidir de modo autónomo o que é excitante para si mesmas na pornografia. A este respeito, Nead afirma que, na actualidade:

Os cavalheiros de classe-média não podem mais manter um controlo exclusivo sobre a produção e consumo de imagens sexuais. No lugar de perguntar quem deve a lei proteger e de quê, a pergunta deveria ser, quem tem o direito de aceder, nos termos da lei, à representação do seu desejo e prazer sexuais?⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ «The middle-class gentleman can no longer maintain exclusive control over the production and consumption of sexual imagery. Rather than ask whom should the law protect from what, the question we should now be putting is, who has the right of access, within the law, to the representation of their sexual desire and pleasure?» Idem, *ibidem*, p. 96.

I.3.4. Debates feministas sobre o olhar no cinema

Em meados da década de 1970, teóricas do filme feminista, como Mulvey, bem como das artes visuais, como Griselda Pollock e Lisa Tickner, chamaram a atenção para o facto do olhar patriarcal dominar o campo da representação visual.⁴⁸⁸ As câmaras de filmar reflectiam o olhar reificador dos realizadores masculinos e a leitura das imagens da mulher na arena artística era realizada por audiências dominadas por um imaginário patriarcal.

A teórica britânica feminista do cinema, Laura Mulvey, no seu artigo «Visual Pleasure and Narrative Cinema», publicado na revista de cinema *Screen*, em 1975, defendeu que o olhar controlador no cinema é sempre masculino⁴⁸⁹. Mulvey analisou o conceito do olhar masculino e como, no cinema, toda a narrativa se estrutura de acordo com fantasias masculinas fetichistas e voyeuristas e com o olhar controlador e objectificador masculino, que reduz o corpo feminino à condição de espectáculo. Comparou o cinema tradicional de Hollywood a uma espécie de espectáculo erótico, em que o público é encorajado a identificar-se com o olhar do herói masculino e a fazer da heroína um objecto passivo. O olhar da câmara, o olhar dos espectadores e o olhar entre os personagens do filme são descritos como intrinsecamente masculinos e incapazes de transmitir uma subjectividade feminina ao espectador. Este conceito do olhar masculino tornou-se um dos tópicos fundamentais do debate feminista sobre cinema. Não obstante, a própria Mulvey revê mais tarde os seus argumentos sobre o prazer visual, face a respostas críticas da parte de teóricas que advogavam ter o olhar das mulheres sido preterido em favor do olhar masculino, na sua análise, que se esquecia por completo do espectadorismo feminino.

Os ensaios críticos desta autora inserem-se na campanha política da Segunda Vaga que advogava a luta das mulheres para conquistar o controlo sobre os seus próprios corpos e sobre o modo como eram representadas. O seu trabalho teórico recorria à teoria marxista althusseriana, à semiótica e sobretudo à psicanálise. A semiótica ajudava a entender o modo como as imagens funcionavam enquanto signos e a psicanálise auxiliava a analisar os fenómenos culturais em profundidade, decifrando o mundo do inconsciente. As suas

⁴⁸⁸ Vide a propósito dos debates feministas sobre o olhar subcapítulo I.3.4. *Debates feministas sobre o olhar no cinema*.

⁴⁸⁹ MULVEY, Laura – *Visual and Other Pleasures*, p. 16-20, 25-26.

análises foram influenciadas pelas teorias de Lacan, que comparava a estrutura do inconsciente à da linguagem. A autora pretendia investigar o modo como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturava o modelo cinemático, pois considerava que a representação da mulher enquanto espectáculo reflectia a psique masculina.

Mulvey recorre ao conceito de escopofilia freudiano⁴⁹⁰ e à fase do espelho lacaniano⁴⁹¹ para analisar os efeitos do cinema sobre o espectador. Ela dividiu a escopofilia em duas fases: a activa ou voyeurista e a passiva ou narcisista.

Na forma activa ou voyeurista da escopofilia, o espectador olha para as personagens-mulheres e transforma-as em objectos que o estimulam sexualmente. Os espectadores são uma espécie de «Peeping Tom»⁴⁹², colocado num auditório escurecido, o que lhes dá a ilusão de espreitar um mundo privado e isolado do resto da audiência. O espectador, cuja identidade é diferente e distanciada do objecto no ecrã, utiliza o Outro-mulher como objecto erótico.

Na escopofilia, na sua forma passiva ou narcisista, o espectador identifica-se com o personagem-homem que reconhece ser semelhante a si próprio. Aqui, Mulvey recorre à fase do espelho lacaniano. Lacan defendeu que o ego se forma durante a fase do espelho, quando uma criança se reconhece pela primeira vez no seu reflexo no espelho, enquanto identidade separada da mãe. Todavia, a sua identificação baseia-se num equívoco, pois o espelho exhibe um ego ideal – perfeito, completo e sob controlo – em desacordo com as experiências da criança relativamente ao seu corpo no presente, que é, nessa fase, descoordenado e indefeso, bem como incapaz de falar. As pessoas, ao longo das suas vidas, são assombradas por essa imagem idealizada de si próprias. Mulvey advoga que o cinema proporciona o retorno a esse momento. No cinema, o espectador envolvido na escuridão perde temporariamente a consciência de si mesmo, como que diluindo-se na narrativa e esquecendo-se de si próprio. Torna-se uma criança, cujo ego ainda não possui as suas fronteiras delineadas e separadas da mãe. Identifica-se, assim, com as estrelas glamorosas do ecrã – imagens ideais do ego.

⁴⁹⁰ FREUD, Sigmund – *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*, p. 69-70, 109-110. Vide também, nesta tese, p. 822-823.

⁴⁹¹ LACAN, Jacques – *Écrits: a selection*, p. 1-8. Vide também, nesta tese, p. 805-808, 823-824, 840, 841-843.

⁴⁹² O homem que segundo a lenda anglo-saxónica do séc XIII, Lady Godiva, ficou cego por se atrever a espreitá-la enquanto estava nua.

Todavia, a mulher coloca um problema ao espectador que a olha. Segundo a teoria freudiana, a mulher evoca o trauma original da criança quando descobre que a mãe não tem um pénis, assumindo dessa forma que ela é castrada. A ansiedade de castração do espectador é resolvida através de dois mecanismos presentes no inconsciente patriarcal do cinema narrativo: o voyeurismo e o fetichismo. O voyeurismo, estratégia típica do filme negro, com as suas mulheres fatais, sedutoras, mas mortais, ajuda a reencenar o trauma original, por meio do escrutínio da mulher, que leva à revelação da sua culpa – sendo a castração um sinal dessa culpa – na narrativa cinemática. Em seguida, ela é punida ou salva pelo herói, resolvendo-se assim o problema da castração da mulher. O fetichismo, por outro lado, nega a castração da mulher e enriquece o seu corpo com atributos estéticos de grande perfeição, desviando a atenção do espectador do seu pénis desaparecido. A mulher deixa de ser perigosa e passa a ser tranquilizadora. A câmara isola, em grandes planos, de modo fetichista, fragmentos do seu corpo, valorizando-a exclusivamente pela sua aparência física. Para Griselda Pollock e Rozsika Parker, que, por sua vez, se inspiram numa noção freudiana fundamental, as mulheres não são mais que fantoches, centrando-se a sua importância exclusivamente na sua carência de pénis e no facto de simbolizarem a castração que o homem tanto teme. A mulher representa uma ferida narcísica que é necessário sarar por meio de mecanismos fetichistas. É o sujeito de um desfile sem fim de fantasias pornográficas, piadas e sonhos acordados e, sobretudo, o tema de um diálogo interno e fechado dos próprios homens. Freud é imprescindível para o entendimento dos múltiplos modos pelos quais a forma da mulher foi utilizada, como molde em que foram derramados os significados de uma cultura dominada pelos valores masculinos.⁴⁹³

Mulvey considera ainda três tipos de olhar: o olhar da câmara, o olhar da audiência e finalmente, o olhar dos personagens. O cinema narrativo tradicional pretende criar uma ilusão convincente – o ecrã enquanto janela perspectivista renascentista – trabalhando no sentido de suprimir o olhar da câmara e o olhar da própria audiência, de modo a que o espectador se esqueça de que está perante uma realidade construída. O espectador é incentivado a identificar-se com o olhar dos protagonistas masculinos, que representam o do próprio espectador. Acontece frequentemente, na estrutura narrativa cinemática, ser a personagem masculina a principal responsável pelo desenrolar da acção e pela construção e

⁴⁹³ POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika – *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, p. 131.

encadeamento da linha narrativa, enquanto a mulher tem um papel passivo, ligado a um seu mero estatuto de objecto exposto para contemplação do olhar. O espectador adquire a ilusão de ser ele próprio, tal como o herói, a controlar e a estruturar a narrativa.

Nos finais dos anos 1980, Mulvey reviu o papel da espectadora feminina. Argumentou que esta podia identificar-se com o herói masculino, gozando da sua fantasia de liberdade e de controlo sobre o mundo, e cruzando as fronteiras do género, já que, segundo Freud, as raparigas passam por uma fase fálica pré-edipiana (activa), mais tarde reprimida, quando desenvolvem a sua feminilidade. Assim, a espectadora feminina passava por uma regressão à fase fálica, alternando o seu comportamento entre feminilidade passiva e masculinidade regressiva. Teresa De Lauretis, Annette Kuhn e a própria Mulvey, reconheceram que o modelo da mulher espectadora, ora experimentando uma identificação passiva com o objecto mulher no ecrã, ora adoptando uma posição masculina activa à custa da abdicação do seu próprio género, era profundamente limitador. Segundo estas autoras, são possíveis leituras da imagem cinemática da mulher a partir de posições críticas, tanto das espectadoras, como dos espectadores.

Sabendo que a activação das narrativas voyeuristas e fetichistas do cinema ilusionista dependia de uma sala imersa na escuridão, de equipamento técnico oculto e de grandes planos fixos das actrizes, foram diversas as estratégias utilizadas para rejeitar estes factores, que concorriam para imperceptivelmente transformar o corpo da mulher em objecto sexual. De modo a oferecer ao espectador uma subjectividade feminina e a distanciarem-se da feminilidade convencional, as mulheres artistas recorreram, nomeadamente: à fragmentação e ampliação em muito grande plano de partes do corpo, impossibilitando o seu reconhecimento exacto e, assim, negando à audiência a oportunidade de identificação fetichista das mesmas; ao afastamento do corpo, recorrendo à sua figuração distanciada no espaço, impedindo, em consequência, o seu reconhecimento como feminino; à imobilidade do corpo e; à completa ausência material do corpo substituída pela sua presença metafórica.

A opção de Mulvey de analisar apenas as fantasias e prazeres masculinos provocou acesos debates na década de 1980. A questão da feminilidade enquanto máscara, bem como as teorias do olhar, continuaram a ser debatidas pelas autoras feministas do cinema que refutaram Mulvey. Autoras como Christine Gledhill, Mary Ann Doane e Annette Kuhn, sustentavam que Mulvey ignorava a espectadora feminina, que, por sua vez, nem sempre se

identificava com o olhar do protagonista masculino, e transformava a protagonista feminina num objecto de desejo erótico.⁴⁹⁴ As mesmas autoras chamavam, além disso, a atenção para o facto, não referido nem discutido por Mulvey, de, nas décadas de 1930 e 1940, terem existido filmes direccionados para as mulheres, centrados numa protagonista feminina cuja perspectiva parecia conduzir a acção e determinar o enredo, tratando de preocupações e experiências femininas.

Na década de 1980, as tendências universalizantes da investigação psicanalítica de Mulvey foram sujeitas a escrutínio, sobretudo por parte de teóricas feministas negras, que sublinharam a importância de integrar o papel da história na análise da representação fílmica, bem como de reconhecer que a opressão da mulher não é determinada unicamente pelo seu género. Teóricas feministas do filme, como Jane Gaines e bell hooks, atribuíram ao conceito de espectadora feminina uma especificidade histórica e etnográfica, analisando-a quanto às variáveis da «raça», classe e sexualidade. O olhar das lésbicas podia ultrapassar a perspectiva masculina construída nesses filmes, permitindo ler os filmes a partir de um olhar activo das mulheres. Consideravam as análises do olhar masculino, realizadas por autoras como Mulvey, limitadas aos valores da classe média branca, preterindo a posição das mulheres e dos homens que sofriam outros tipos de opressão, nomeadamente sexual, racial ou étnica.

Outra das questões centrais sob escrutínio consistia em saber se o cinema narrativo excluiria sempre as mulheres e se o olhar controlador seria sempre masculino. Na década de 1990, Kaja Silverman, recorrendo a Lacan, criticou o conceito do olhar controlador da teoria feminista do filme.⁴⁹⁵ A autora advoga que é impossível usufruir de tamanho poder visual, tal como não é possível possuir o falo. Lacan distingue entre falo e pénis, sendo o primeiro um significante da falta, o que, simplificando, diríamos relacionar-se com a imperfeição, insuficiência e incompletude intrínsecas de todo o ser humano, e o segundo o órgão anatómico propriamente dito⁴⁹⁶. O sujeito masculino possui o pénis, mas não tem acesso ao falo. O falo significa a lei do pai, a autoridade e o medo da castração. Para Silverman, o «Olhar», com a inicial maiúscula, não é um conceito antropomórfico, não pode ser possuído

⁴⁹⁴ CHAUDHURI, Shohini – *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, p. 39-42.

⁴⁹⁵ SILVERMAN, Kaja – *Male Subjectivity at the Margins*, p. 125-155.

⁴⁹⁶ RAGLAND-SULLIVAN, Ellie – *Lacan and feminism. In Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*, p. 205.

pela visão humana, estando todos os sujeitos subordinados ao «Olhar». O «Olhar» oprime e controla a identidade dos sujeitos. O voyeur masculino ou feminino pode pensar que possui o «Olhar», o que lhe assegura o poder de controlar e de objectificar. Todavia, o «Olhar», tal como o falo, não pode ser possuído. A autora distingue o conceito de «Olhar» do olhar, com a inicial minúscula. Este último não é opressor, pode pertencer ao sujeito e pode associar-se ao desejo, mas remete sempre para a falta, para a incompletude do sujeito. Recorrendo novamente a Lacan, Silverman define o conceito de ecrã enquanto repertório de imagens geradas culturalmente, que nos definem em relação ao sexo, «raça», idade, classe e nacionalidade. O ecrã cultural dominante consiste num conjunto de representações por meio das quais os sujeitos são treinados a ver e a serem vistos. O «Olhar» é a câmara e o ecrã estabelece o modo como as coisas vão ser registadas, transformadas ou mesmo apagadas. A autora defende que é o ecrã e não o olhar que deve ser colocado no centro da arena política feminista. São as representações culturais exibidas no ecrã que devem ser combatidas e alteradas e não o olhar do espectador.

Wark refere que Lauretis, por seu lado, defende que as mulheres são alienadas da sua subjectividade e imbuídas de um significado que não é o seu.⁴⁹⁷ Contudo, as mulheres podem representar-se a partir do que Lauretis designa como o «space-off» da teoria do filme, o espaço que é apagado e que não aparece na imagem final, ou seja: o espaço da câmara enquanto centro da perspectiva linear, de onde partem os raios visuais cuja intersecção com a película – o plano de representação – permite obter uma imagem plana – a projecção no ecrã; e o espaço do espectador, enquanto receptor das imagens.

Rebecca Schneider defende que o sistema patriarcal retira às mulheres a capacidade da visão, de modo a que não possam usufruir da percepção enquanto criadoras. No que respeita ao papel das mulheres na cultura ocidental, a autora advoga que o binómio natural versus criminal é utilizado culturalmente para regulamentar e punir as categorias sociais das bruxas e das lésbicas, em particular, e da mulher, em geral (a sexualidade feminina foi muitas vezes, ao longo da história cultural, classificada como possuindo algo de mágico, da esfera da bruxaria), devido a possuírem um carácter antinatural, ou seja, criminal ou

⁴⁹⁷ Lauretis *apud* Wark. LAURETIS, Teresa De – *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, p. 1-30. WARK, Jayne, op. cit., p. 181.

criminoso em relação à Natureza.⁴⁹⁸ É consequentemente negada, a essas categorias, a possibilidade de existência, pois são consideradas pela sociedade patriarcal como logicamente impossíveis. Assim, a cultura cataloga as mulheres como outras, marcadas por uma natureza que nega a própria Natureza, e, por conseguinte, sujeitas à obrigação de um exílio num reino paradoxal fantástico e não-real, negando à mulher a possibilidade do real e, por esse motivo, situando-a no campo da performatividade, da mascarada e da representação. A categoria mulher, construída como «não-natural natural», e como «não-real real», existe apenas enquanto representação.⁴⁹⁹ Não tem, pois, como referente qualquer mulher que exista anteriormente à representação e, na medida em que essa mesma representação a antecede e a precede no tempo e na linguagem, a mulher persegue incessantemente a representação. O reino da representação foi feminizado através do corpo da mulher, marcado como sexual e representado obsessivamente em termos de desejabilidade em relação ao seu pólo oposto: o representador masculino. De modo a situar as mulheres no reino da representação, o sistema patriarcal cega-as, priva-as da visão, de modo a que não possam ser autoras da percepção – possuidoras da visão, observadoras – pois tal capacidade permitir-lhes-ia ser produtoras. Desta forma, uma vez que a mulher não vê, não possui a faculdade de criar imagens. A cegueira é um modo de a sociedade relegar a mulher para o reino do escópico, da representação – não da produção – e, consequentemente, para a esfera privada do consumo, do doméstico, em vez da esfera pública da produção capitalista em que ela é, tão somente, considerada trabalhadora e sobretudo consumidora. O consumidor na sociedade patriarcal capitalista foi feminizado, sendo associado ao conceito de mulher lacunar – carente de falo e sempre buscando preencher essa falha – continuamente em perseguição da sua própria representação, como se esta lhe permitisse aceder à visão que lhe foi culturalmente negada. Ele detém o consumo; ela é o consumo e a sociedade oferece-a a si própria, para que se auto-consuma (daí a anoréctica), o que representa um profundo paradoxo, na medida em que a mulher é, concomitantemente, consumidora e a mercadoria que consome.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ SCHNEIDER, Rebecca, op. cit., p. 46-52.

⁴⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 46-52.

⁵⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 46-52.

Mary Ann Doane, no seu ensaio de 1982 «Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator»⁵⁰¹, investiga o modo como é construída a exclusão da mulher, tanto das teorias estruturalistas da psicanálise e da linguagem, como do próprio aparelho cinemático (deste último, enquanto espectadora), expondo diversas contradições. A autora sustenta que, em todas estas teorias, a mulher detém um estatuto menor por, nomeadamente: não lhe ser dada a oportunidade de se distanciar da sua própria imagem, tal como acontece no cinema de Hollywood; ser-lhe atribuído um carácter hieroglífico, icónico, em que não existe separação entre significante e significado, nos termos da teoria linguística de Saussure; e por não poder assumir, como faz o homem, uma atitude fetichista quanto à sua imagem e ao seu corpo de mulher, no complexo edipiano descrito pelas teorias freudianas e lacanianas da psicanálise.

Doane acrescentaria às teorias de Mulvey que, no respeitante à sua representação cinemática, a diferença entre os géneros não era apenas entre actividade e passividade, como argumentara Mulvey, mas sobretudo entre distância e proximidade relativamente à imagem de si próprios no ecrã. Doane reformula o modelo da diferenciação sexual do olhar, inscrito no cinema de Mulvey, e define a estrutura do olhar em termos de proximidade e distância em relação à imagem. Não defende a existência de uma oposição, contrapondo o masculino-activo, por um lado, e o feminino-passivo, por outro, como forma de definição da diferenciação sexual, nem de uma movimentação hesitante da mulher espectadora entre estas duas formas de identificação. Todavia, o problema colocado à espectadora feminina centra-se no facto de a mulher funcionar como imagem, não permitindo a distância entre espectadora e ecrã. A mulher espectadora tem duas opções, perdendo-se, em ambos os casos, a si própria na imagem: a primeira é a de se identificar com a mulher no ecrã, envolvendo-se de um modo emocional excessivo com a heroína; a segunda é adoptar a heroína como objecto de desejo narcísico.

Segundo Doane, a espectadora, para sair deste dilema, deve ler a imagem da mulher no ecrã como uma mascarada. Recorre aqui ao conceito de mascarada da psicanalista britânica e colega de Freud, Joan Rivière, apresentado no seu ensaio, «Womanliness as a Masquerade», publicado em 1929. Este ensaio expõe como tema central um estudo de caso de uma mulher, profissional de sucesso, que procura ganhar a confiança dos homens através

⁵⁰¹ DOANE, Mary Ann – *Femmes Fatales, Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*.

do «flirt». Na perspectiva freudiana de Rivière, essa mulher desempenha o papel da feminilidade para evitar a ansiedade e também o castigo por parte dos homens. O seu sucesso masculino torna-a fálica, mas ela, com receio de represálias, tenta escondê-lo por meio do «flirt», desempenhando o papel de uma identidade feminina falsa. Para Rivière, não existe diferença entre feminilidade genuína e mascarada⁵⁰². A feminilidade é construída de acordo com códigos sociais através dos quais o sujeito feminino se torna mulher por um processo de mimese. As mulheres que se exibem de um modo excessivo mascaram-se para dissimular a sua própria masculinidade, evitando assim represálias, caso se viesse a descobrir que a possuíam. A feminilidade é entendida como mascarada, como construção social. Este ensaio psicanalítico foi determinante para a revisão das teorias essencialistas sobre masculinidade e feminilidade pelas teóricas feministas da década de 1980. Quando Rivière apresenta a feminilidade vestida pelas mulheres como uma máscara, desconstrói o axioma central do essencialismo que estabelece que a feminilidade é natural, primária, genética e fundamental. Segundo Doane, a teoria freudiana subordina a feminilidade a uma posição masculina e defende uma proximidade claustrofóbica da mulher em relação ao seu próprio corpo. O conceito de máscara, que pressupõe a distância entre a representação de si mesma e o corpo da mulher, sugere que algo não funciona correctamente neste sistema de ideias freudiano.⁵⁰³

Doane apropria-se da ideia de mascarada para criar uma distância entre a mulher espectadora e a mulher enquanto imagem e, assim, possibilitar uma leitura crítica por parte das mulheres espectadoras em relação à imagem da mulher no ecrã. Todavia, no cinema tradicional, o olhar masculino é integrado nas narrativas e o olhar feminino negado. As personagens mulheres que se mascaram, como é o caso das mulheres fatais, são frequentemente punidas por tentarem usurpar o olhar controlador masculino e, no caso das heroínas dos filmes de terror, o seu olhar aterrorizado é controlado pelo olhar do monstro. O olhar masculino apaga o olhar da mulher, assegurando deste modo a posição dominante do espectador masculino.

Abraçando um outro posicionamento crítico, Irigaray rejeita a mascarada, na medida em que esta agrava a situação das mulheres enquanto objecto, representando-as como não

⁵⁰² RIVIERE, Joan – Womanliness as Masquerade. In HINSHELWOOD, R. D., ed. – *Influential Papers from the 1920s*, p. 131, London, Karnac.

⁵⁰³ DOANE, Mary Ann, op. cit., p. 28.

sujeitos alienados da linguagem. A autora adopta a estratégia subversiva inscrita no conceito de mimetismo ou *mimésis* produtiva⁵⁰⁴. Esta não tem o homem como referente, apresentando-se como uma imitação artificial que evidencia o carácter fictício da feminilidade, revelando assim os artifícios do espectáculo e permitindo à mulher ultrapassar a *mimésis* imposta, ou seja, a *mimésis* não produtiva, que se apresenta como natural e em que a mulher é o reflexo no espelho do homem, nele revendo a sua igualdade («sameness») e reconhecendo a centralidade deste como padrão universal. Consequentemente, podem distinguir-se dois tipos de *mimésis* irigarayana: a «*mimésis* não produtiva», adoptada pelas mulheres quando mimetizam, no seu quotidiano social, a feminilidade (que não é a sua, mas foi construída pelo regime patriarcal); e a «*mimésis* produtiva», que, embora sendo elaborada dentro de uma lógica masculina, oferece estratégias de resistência, ao tornar visível, através de uma repetição lúdica, o que deveria ficar invisível, nomeadamente, o carácter artificial do «feminino» enquanto produto do discurso social patriarcal.⁵⁰⁵

Beatriz Preciado, a propósito dos debates sobre o género das teorias feministas de cinema na década de 1980, refere-se a duas perspectivas diversas: a de Doane, que advoga que «(...) o género é um mecanismo iconográfico que torna possível produzir e reproduzir certas representações de masculinidade e feminilidade»; e a teoria de Teresa de Lauretis, que se interessa «(...) não tanto pelas representações (as máscaras), mas antes pelo que podemos denominar de tecnologias de inclusão, referindo, assim, o cinema como uma tecnologia de género».⁵⁰⁶ Mais tarde, nos anos 1990, as feministas pós-estruturalistas e da teoria Queer, como Judith Butler e Eve K. Sedgwick, iriam definir o género enquanto performance e desnaturalizar a noção de diferença sexual, colocando, deste modo, um fim nas polémicas da década de 1980, entre os feminismos da igualdade, construcionistas, e os da diferença, essencialistas. A matriz sexo versus género passa a ser percebida como uma estrutura de máscaras – o género que esconde o sexo e o sexo que esconde as ideologias heterossexuais, vigentes no discurso da ciência. Não obstante, esta noção do género

⁵⁰⁴ Ver os termos «*Mimésis* reprodutiva e *mimésis* produtiva» no *Glossário*.

⁵⁰⁵ ROBINSON, Hilary – *Reading Art, Reading Irigaray: The Politics of Art by Women*, p.18-43.

⁵⁰⁶ «(...) gender is an iconographic apparatus which makes it possible to produce and reproduce certain representations of masculinity and femininity». «(...) not so much the representations (the masks), but rather what we might call the technologies of inclusion, thus speaking of cinema as a gender technology». PRECIADO, Beatriz – Género y performance. Tres episodios de un cybermanga feminista queer trans. In *Revista Zehar*. [Publicação em série]. [Em linha]. Nº 54, 2004, p. 5.

enquanto performance foi mais tarde criticada por activistas trans-género, por não se sentirem representadas por aquela concepção.⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 1-2. [Publicação em série]. A este respeito *vide* também subcapítulo III.3 *Incorporação de masculinidades*.

1.4. Objecto de estudo: questão central e questões secundárias

Nos anos 1960 o movimento feminista da Segunda Vaga distinguiu-se de entre os movimentos de libertação civis que emergiram nesse período, como os de gays, os de lésbicas e os de negros, por ter procurado entender as desigualdades de género e estabelecido importantes acções e programas para ultrapassá-las, obtendo, em termos de igualdade política e económica, importantes ganhos para as mulheres.⁵⁰⁸ Em meados da década de 1960, as mulheres artistas, muitas delas influenciadas pelo pensamento feminista da Segunda Vaga, tiveram acesso à tecnologia vídeo portátil, um «medium» novo e atractivo, que não contava com qualquer história de exclusão das mulheres ao invés de disciplinas como a pintura e a escultura. Além disso, as videoartistas foram influenciadas pelo mote feminista dos anos 1970 «os nossos corpos, nós mesmas» que reflecte a tomada de consciência pelas mulheres da necessidade de reclamarem o controlo sobre os seus corpos dominados por uma desigualdade de género cultural e estrutural, muito em particular no que dizia respeito à sua sexualidade e à sua função de reprodução, que não lhes permitia, designadamente, autodeterminarem-se e criarem-se livremente a si mesmas como Sujeitos. Quatro décadas volvidas, este problema que afecta profundamente o modo como as mulheres vivenciam e pensam os seus corpos, continua presente no universo social, ocupando um lugar de destaque na videoarte de mulheres e reflectindo o papel fundamental que o corpo tem no processo de construção do sujeito, bem como na descoberta de si mesma, em toda a sua corporalidade e singularidade.

Tendo como pano de fundo um eixo orientador constituído por três vectores, a saber, a arte, o género, e os movimentos sociais feministas, bem como os seus autores principais em diversos ramos da Sociologia, das Artes Visuais, e das Humanidades, construímos o objecto de estudo, focado sobre as relações entre a videoarte de mulheres, a dimensão de género, e os movimentos sociais feministas. Nesse sentido, a nossa questão central consiste em saber de que modo se articulam, num contexto ocidental, os debates feministas com as

⁵⁰⁸ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 116, 443. GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W. – *Essential Concepts in Sociology*, p. 97.

dimensões de género e as figurações exibidas na videoarte de mulheres, centradas nos seus corpos na identidade e na autodeterminação, no período compreendido de 1965 a 2007.

Acrescentamos ainda, que ao longo da nossa pesquisa procurámos entender como se reflectem na videoarte de mulheres tanto as ideias, motivações e acções inventivas das mulheres para se autodeterminarem e criarem a si mesmas como Sujeitos, por um lado, como as estruturas e forças sociais que invadem as suas vidas destruindo a sua individualidade e autonomia, ao mesmo tempo que impedem permanentemente todos os seus esforços no sentido da individuação, por outro. Aliás, muito embora reconhecendo a dominância simbólica dos homens sobre as mulheres e a existência de uma experiência socialmente partilhada, para evitar um excessivo ênfase na opressão baseada no género em detrimento de outras dimensões, como as étnicas ou de classe, caindo, desse modo, na armadilha de essencialismos generalistas em torno de uma aparente identidade fixa de «mulher», procurámos inscrever no texto, ao longo da parte empírica, as experiências e vozes individuais de cada uma das artistas situando-as num contexto geográfico e histórico bem específico.

Gostaríamos ainda de salientar o facto de não termos conhecimento da existência de quaisquer investigações sociológicas sobre os assuntos abordados na nossa questão central, em particular no que respeita à produção artística realizada por mulheres.⁵⁰⁹ Notamos também, que o conjunto de conceitos relevantes para analisar o nosso objecto de estudo são provenientes das várias teorias analisadas, estando os mesmos definidos no *Glossário* em anexo. Assim, desse conjunto, destacam-se conceitos como o de «habitus» de género (Bourdieu), estigma e hiper-ritualização (Goffman), reflexividade, sexualidade plástica e relação pura (Giddens), regime de género e violência (Walby), feminilidade enfatizada (Connell), identidade de género (Connell, Butler), sujeito e não-sujeito (Touraine), individualização (Kaufmann, Beck-Gernsheim), incorporação (Giddens, Le Breton), feminilidade enfatizada (Giddens, Connell), etnicidade (Giddens, Molotch) e olhar (Kaufmann, Le Breton).

⁵⁰⁹ Ver secção *A teorização da videoarte de mulheres* no subcapítulo 1.1.4. *Mudanças no campo cultural: a génese da videoarte e a teorização da videoarte de mulheres*. No âmbito de investigações sociológicas centradas na identidade feminina destacamos a investigação de Nathalie Heinich, *États de femme: L'identité féminine dans la fiction occidentale*, 1996, mas não conhecemos qualquer estudo sociológico no respeitante às matérias que nos interessam e tendo como objecto empírico a videoarte de mulheres.

Para além da questão central, mas construído precisamente em torno da dela, foi considerado um conjunto de questões secundárias às quais se procurou responder no decorrer da *Parte II – A figura do sujeito na videoarte de mulheres: acção criativa e forças sociais*. Estas questões secundárias, correspondentes a desagregações da questão central e sendo relativamente precisas para cada um dos capítulos, foram construídas com o objectivo de serem analisadas de um ponto de vista empírico, e de funcionarem como guias de orientação, enquanto tratam de assuntos que nos pareceram especialmente relevantes.

Questões secundárias respeitantes ao *Capítulo III – A Mulher-Sujeito: autodeterminação e criação de si mesmas (1971-2006)*

Ao longo deste capítulo procura-se analisar as novas figurações de si mesmas apresentadas pelas videoartistas, figurações essas que resultam da acção criativa, positiva e emancipadora das artistas, socorrendo-se, em primeiro lugar, do pensamento dos movimentos feministas da Segunda Vaga e, em seguida, do da Terceira Vaga, e estando enquadrados, tanto um como outro, pelas mudanças sociais mais amplas da condição feminina e do movimento de individualização⁵¹⁰. Deu-se especial atenção às narrativas autobiográficas, às sexualidades e à incorporação de masculinidades, realçando a importância dos componentes activos e criativos do comportamento humano. Assim, as questões colocadas procuram ser um guia para a análise, na videoarte de mulheres, do processo marcado e crescente de autodeterminação das mulheres que afirmam o seu Eu, por meio de uma acção reflectida e pessoal, criando-se a si mesmas como sujeitos, desde os anos 1960 até aos nossos dias.

Questões secundárias respeitantes ao subcapítulo *III.1. Narrativas do corpo e da representação de si mesmas*

São as seguintes as questões secundárias relativas a este subcapítulo:

- A videoarte de mulheres no contexto das reivindicações feministas e do lema «o que é pessoal é político», no fundo significando «o privado é político» ou «o privado é público», refere-se à relação entre as questões de poder no foro privado e no foro público, e articula, assim, a micropolítica do pessoal com a macropolítica das estruturas sociais mais amplas;

⁵¹⁰ Ver o termo «Individualização» no *Glossário*.

- O vídeo permite às artistas elaborar narrativas sobre si próprias no âmbito do projecto reflexivo da representação de si mesmas da modernidade, e dos movimentos feministas, bem como confrontarem-se, de um modo auto-reflexivo, com um Eu que não é um Eu individual, nem o reflexo de um Mim social dessocializado mas um Eu que surge também da interacção com os outros;

- Os argumentos produzidos no interior do próprio movimento feminista, nos anos 1970 e 1980, defendendo a ideia de que não devia ser permitida a auto-representação directa pelas artistas do corpo da mulher, pois incorrer-se-ia no perigo de se verem tanto as próprias mulheres como o corpo feminino apropriados pelas ideologias dominantes do sistema patriarcal sexista, reflectem-se na videoarte, nomeadamente na tendência para representar o corpo de modo a não ser apropriado sexualmente;

- A estratégia das artistas de olharem para o espectador como modo de competirem com o estatuto autoritário dominante da visão e do olhar da câmara, impedindo que este controle e objectifique as suas imagens, reflecte os debates feministas sobre o modo como a dimensão de género estrutura os contactos visuais nas interacções do dia-a-dia.

Questões secundárias respeitantes ao subcapítulo *III.2. Sexualidades assertivas*

São as seguintes as questões secundárias tratadas neste subcapítulo:

- A rejeição pelas mulheres artistas da classificação de género de outrora, assente na ideia de que a sexualidade feminina é ora narcísica e passiva, ora grosseira e vulgar, por meio de novas figurações de uma sexualidade plástica que tem como base o mutualismo dos parceiros, a relação pura e o amor confluyente;

- A ideia de que o falo, desde os anos 1960 aos dias de hoje, se tem vindo a tornar, cada vez mais, em trivial pénis, perdendo progressivamente o poder ancorado na sociedade patriarcal que lhe está associado;

- A inscrição na videoarte da sexualidade das artistas lésbicas e o seu relacionamento tanto com o pensamento feminista da Segunda Vaga, nos anos 1960, como com a teoria Queer, a partir dos finais da década de 1980. O questionamento das identidades fixas e dos binários, simultaneamente bipolares e hierarquizados, como os de género e de «raça»;

- A expressão, na linguagem da videoarte, de novas figurações do corpo e sexualidades múltiplas, como as práticas sexuais de auto-erotismo e de bestialidade,

sobretudo a partir da década de 1990, reflectem o pensamento Queer que se desvia do padrão de género heteronormativo dicotómico e patriarcal;

- A representação na videoarte da pós-pornografia feminista assente no quebrar dos protocolos da heterossexualidade normativa origina novos discursos que tomam em consideração a perspectiva das mulheres.

Questões secundárias respeitantes ao subcapítulo *III.3. Incorporação de masculinidades*

São as seguintes as questões secundárias referentes a este subcapítulo:

- Na década de 1970, a transgressão pelas videoartistas das fronteiras de género pela adopção de comportamentos e/ou da indumentária e/ou das atitudes e/ou das posturas que são normalmente atribuídas a um outro sexo, tornando explícitas e visíveis as estruturas produtoras das identidades, como reflexo de uma política feminista da identidade assente em categorias fixas e «verdadeiras» de género;

- A partir de finais dos anos 1980, a execução e desempenho repetidos do género, e a sua desconstrução na videoarte, através da hiper-ritualização e incorporação de masculinidades, contrariando os interesses da cultura heteronormativa e desafiando abertamente as convenções, revela a influência do pensamento Queer nas videoartistas.

Questões secundárias respeitantes ao *Capítulo IV – Forças sociais contrárias à subjectivação das mulheres (1965-2007)*

Ao longo deste capítulo estuda-se o papel desempenhado pelas forças sociais mais abrangentes, de base cultural, institucional e estrutural, enquanto se mantêm consistentes e persistentes, em particular as relativas ao sistema do patriarcado que moldam as dimensões de género e de etnicidade, entre outras, afectando a vida pública e privada das mulheres, e a forma como as artistas as exprimem nos seus trabalhos. Os vídeos das artistas estudadas são vigorosamente moldados pelas análises críticas dos movimentos feministas, da Segunda e da Terceira Vagas, às forças sociais que impedem a subjectivação das mulheres. Nesse sentido, as questões que colocamos procuram estudar a natureza constrangedora das influências sociais sobre as acções das mulheres, designadamente quando obstaculizam a criação de si mesmas como sujeitos, e a forma como as próprias artistas lograram

representar os imperativos sociais externos que influenciam significativamente a vida das mulheres impedindo a sua subjectivação.

Questões secundárias respeitantes ao subcapítulo *IV.1. Incorporações de feminilidade e de etnicidade*

São as seguintes as questões secundárias aludidas neste subcapítulo:

- A feminilidade e a etnicidade como incorporações de diferentes dimensões, como as de género e de «raça», estruturadas, ampliadas e recriadas, incessantemente, pelas outras dimensões com as quais se cruzam, como, por exemplo, as de classe e idade, assentes em dicotomias hierarquizadas que estão na origem das desigualdades sociais;

- A objectificação e o afastamento do corpo das mulheres de si mesmas na sociedade de dominação masculina na medida em que a sua sexualidade lhes é usurpada e o seu corpo mercantilizado pelas forças do mundo económico;

- O exagero, ironização e hiperbolização pelas artistas, das regras da feminilidade veiculadas pelos meios de comunicação de massas, entendidas como protocolos presentes em diversas esferas culturais, referentes às condutas, posturas e aparências corporais a que as mulheres devem obedecer, e transformando-as em objectos acolhedores, atraentes e disponíveis;

- O olhar escrutinador presente nos processos estigmatizantes, internalizado pelas mulheres e por outras minorias sob a forma de um Eu escrutinador que leva à formação de uma dupla consciência e conduz à conformidade destas pessoas com as forças normalizadoras sociais, causando-lhes, muitas vezes, angústia e sofrimento e contribuindo para assimetrias de poder e de desigualdade.

Questões secundárias respeitantes ao subcapítulo *IV.2. Violências*

São as seguintes as questões secundárias que se referem neste subcapítulo:

- A adopção pelas videoartistas da ideia defendida pelas feministas radicais nos anos 1960 do carácter genderizado, padronizado e sistemático da violência no sistema patriarcal, violência essa essencial para a supremacia sistemática dos homens sobre as mulheres, levando as mulheres a interiorizarem a passividade, a submissão e a obediência, enquanto os homens interiorizam a agressividade, a coragem física e a assertividade;

- As transgressões das artistas aos códigos de género ao adoptarem as expressões e atitudes de resistência à dor consideradas próprias do género masculino e ao manipularem instrumentos de corte também eles simbolicamente masculinos;

- A automutilação como forma das artistas chamarem a atenção para o papel da violência na vida social dividida e alienada pelas guerras e outros tipos de violência⁵¹¹, como a de género ou a racista, e de representar a angústia daqueles que são excluídos da sociedade por motivos sexistas, racistas e/ou étnicos, por exemplo;

- A interseccionalidade, ou intersecção, sobreposição e combinação, das dimensões de género, classe, idade, «raça» e doença, por exemplo, que torna a biografia de cada mulher um caso particular, bem como a abordagem na videoarte deste assunto pelas artistas que reclamam um lugar e visibilidade para os corpos diferentes da norma – norma representada por corpos jovens, bonitos e sem problemas físicos –, sendo os diferentes normalmente excluídos, discriminados e apagados do sistema de significação social.

⁵¹¹ Ver o termo «Tipos de violência» no *Glossário*.

CAPÍTULO II

Estratégia de investigação e instrumentos metodológicos

II.1. Campo de observação

Após a identificação do objecto de estudo, de forma a podermos submetê-lo à análise empírica, subordinando-o aos objectivos específicos da investigação e à sua questão central, foi necessário construir um campo de observação. Como primeira parte da estratégia de investigação, procurámos recolher informação do foro da videoarte. Com este objectivo em mente, deslocámo-nos a diversas exposições centradas em mulheres artistas, na Europa e nos EUA, e simultaneamente, contactámos várias artistas e instituições distribuidoras de videoarte, de modo a conseguirmos visualizar vídeos na internet ou em formato DVD. Ainda neste âmbito, e como já foi referido, organizámos uma conferência centrada na temática da videoarte performativa de mulheres artistas nórdicas, escrevemos artigos sobre este tema e realizámos projectos artísticos e pedagógicos.

A selecção das unidades que constituem o nosso «corpus» documental foi realizada, por meio de uma pesquisa prévia, de entre os vídeos que visualizámos nas diversas exposições europeias e norte-americanas, em sítios da internet de artistas e de distribuidoras de videoarte, bem como em DVDs.

A selecção de peças de vídeo que efectuámos subordinou-se aos seguintes critérios:

1 – A obra aborda questões sobre o corpo como lugar social por excelência de construção da diferença social entre os sujeitos. Esta abordagem da construção da diferença é, de facto, um dos temas seminais da videoarte de mulheres, desde os anos 1960, período da sua emergência, até à actualidade. Entre outros temas fundamentais, contam-se, por exemplo: as preocupações com a representação do feminino «não representado», manifestadas nos vídeos que registam o corpo «autêntico» activista das artistas dos anos 1960 e 1970; as investigações do corpo «mascarado» e irónico dos anos 1980; os questionamentos sobre o modo como o corpo é atravessado pelas categorias de etnia, orientação sexual, nacionalidade e classe, entre outras, concretizados de forma crítica, nomeadamente, nas figurações da «butch-femme» dos anos 1990 e do novo milénio.

2 – A obra utiliza estratégias críticas de resistência social a partir de uma perspectiva feminista, mesmo que não declarada. Ou seja, a peça de vídeo elabora uma crítica social a

representações culturais e aos sistemas de opressão social delas resultantes, questionando-os de modo articulado e explícito ou, pelo contrário, de forma indirecta e implícita. Assim, foram seleccionadas artistas com preocupações feministas mais manifestas, bem como outras não auto-designadas feministas, mas que colocam questões do foro do feminismo nos seus trabalhos. Considerámos também a nacionalidade e o contexto político e sociocultural de criação das obras escrutinadas, já que um trabalho abordando questões feministas num determinado contexto pode não ser entendido como tal num âmbito diferente. Finalmente, muitos trabalhos, convencionalmente associados com a videoarte, não foram de todo considerados, por não se conformarem com este segundo critério, enquanto outros, menos familiares dentro dos cânones do mundo da arte, mas preenchendo os requisitos deste critério, foram seleccionados para o nosso estudo.

3 – A obra exhibe uma narrativa divergente dos discursos «que encobrem a estrutura dominante do poder, com as suas histórias de arte eurocêntricas, homofóbicas e patriarcais»⁵¹², estando claramente centrada nas experiências pessoais das videoartistas, tendo em conta a especificidade de cada mulher no tempo e no espaço.

Todos os vídeos seleccionados mesmo aqueles realizados fora do espaço europeu e americano como é o caso do vídeo de Sigalit Landau, realizado em Israel, foram realizados no contexto de um regime de género público⁵¹³.

Na recolha da informação existiram algumas limitações devido a certas dificuldades em aceder às peças de vídeo seleccionadas as quais, no entanto, foram frequentemente ultrapassadas através de contactos com as suas autoras e instituições na posse das mesmas. Porém, consideramos que essa contingência não limitou as possibilidades de responder às questões do objecto de estudo nem enviesou os resultados. Igualmente, poderão existir mais peças vídeo que obedeçam aos critérios estabelecidos, não obstante, consideramos que a escolha efectuada é suficiente, na perspectiva da lógica de saturação da selecção de peças de vídeo de que nos socorremos para tratar este objecto de estudo. A saturação da selecção é uma técnica utilizada para determinar a altura em que é lícito dar por concluída a selecção que se está a realizar. O momento em que é possível interromper a selecção

⁵¹² POLLOCK, Griselda – A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias da arte. In MACEDO, Ana Gabriela, org. – *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, p. 220. (tradução de Ana Gabriela Macedo e Maria Amélia Carvalho).

⁵¹³ Ver o termo «Regime de género público» na entrada relativa a «Regime de género» no Glossário.

prende-se com o ponto a partir do qual a informação recolhida nada acrescentaria à que já foi colectada anteriormente. Considera-se, então, que a selecção está saturada, uma vez que novos elementos seleccionados nada viriam acrescentar, como dissemos, à informação já reunida. O momento preciso em que se deve interromper a selecção prende-se com a informação teórica que está em posse do investigador, incluindo o conhecimento pormenorizado do universo abordado e a sensibilidade teórica demonstrada pelo cientista.⁵¹⁴ A selecção foi sendo progressivamente saturada a partir da escolha de peças de vídeo, recolhidas de acordo com os critérios acima referidos, tendo o processo de selecção terminado precisamente quando entendemos ter reunido toda a informação necessária para analisarmos o objecto de estudo. O campo de observação que construímos ficou circunscrito a cinquenta obras de videoarte realizadas por mulheres artistas, sobretudo ocidentais, ao longo de 42 anos, desde 1965 a 2007, perfazendo, no seu conjunto, uma duração total de cerca de treze horas e trinta minutos.

Para facilitar a interpretação dos vídeos foram também consultadas, para além de textos do foro da sociologia, diversas fontes documentais secundárias como antologias de videoarte, catálogos, artigos e livros, textos escritos por artistas, bem como entrevistas às mesmas, que forneceram informação complementar.

Os vídeos e imagens que constituem o campo de observação podem ser consultados a partir da página «Ler-me_primeiro.html», no DVD *Vídeos do Doutorado de Teresa Furtado, 2014*, anexado a esta dissertação e que dela faz parte integrante. Ter-se-á igualmente acesso, na referida página, a informações referentes aos direitos de utilização sobre as imagens e vídeos que usamos nesta dissertação.

⁵¹⁴ FONTANELLA, Bruno José Barcellos; RICAS, Janete; TURATO, Egberto Ribeiro – Amostragem por saturação em pesquisas qualitativas em saúde: contribuições teóricas [Em linha].

II.2. Tratamento e análise de dados

II.2.1. Análise de conteúdo

Como referimos anteriormente, dedicamo-nos ao longo desta tese a analisar não a produção, distribuição ou recepção das obras de arte, isto é, das peças de vídeo sobre as quais nos debruçamos, nem os intervenientes em qualquer uma dessas etapas em particular, mas sim a obra final, completa e concluída, tal como foi pensada e preparada para ser apresentada ao público. Essa exibição da peça de vídeo acontece, por vezes, no contexto de uma instalação bem específica, como, por exemplo, quando é acompanhada de fotografias que integram a obra e são dela inseparáveis, ou é feita de forma a obrigar o público a ter um determinado comportamento ou atitude para conseguir observar a obra ou, ainda, numa sala com uma configuração muito particular que, também ela, condiciona de certa maneira a leitura e a experiência que é possível ter do vídeo naquela circunstância específica. Sempre que façam parte da obra concluída e inteira, tal como a artista a pensou para ser exibida ao público, sendo, assim, mais do que importantes, fundamentais para a compreensão do vídeo, todas as peças que integrem a obra final, bem como o modo específico de apresentação do vídeo, foram, também eles, incluídos na nossa análise, sendo estes poucos casos claramente indicados e explicitados.

Assim, os vários aspectos que se prendem com o papel de todo e cada um dos muitos agentes que de algum modo intervêm, de formas variadas, no processo de produção de qualquer obra de arte, e sem as quais essa produção não seria, na realidade, de todo possível, bem como os públicos, as instituições de arte, os financiamentos obtidos para a criação das obras e os mercados destinados às peças artísticas, não são, nesta dissertação, objecto do nosso estudo.

Dedicámo-nos exclusivamente à análise das obras em si mesmas, com o seu aspecto acabado e definitivo, isto é, tal como as artistas quiseram que elas fossem apresentadas ao público. Para fazê-lo socorremo-nos, para além de uma análise puramente qualitativa, da técnica de análise de conteúdo que nos permitiu codificar os vários aspectos relevantes de

cada um dos vídeos e quantificá-los, para o conjunto das obras estudadas, de modo a mais facilmente podermos reflectir e concluir sobre eles, de forma objectiva, sistemática e replicável.

A técnica de análise de conteúdo destina-se a estudar e analisar o conteúdo de mensagens, tanto em textos, imagens, filmes ou vídeos e obras de arte, bem como em todo e qualquer suporte que possa sustentar alguma forma de comunicação. Tendo surgido nos EUA, no início do século XX, no âmbito de estudos realizados sobre os meios de comunicação de massas, a análise de conteúdo rapidamente se alargou a outros canais de informação, procurando detectar a existência de certos conceitos, ideias ou palavras através de uma abordagem clara, directa, metódica e organizada, pretendendo assim conseguir a identificação e quantificação precisas da importância atribuída a certo assunto por uma fonte específica. Há dois momentos importantes para a utilização da análise de conteúdo, sendo o primeiro a definição das categorias de análise de conteúdo, e o segundo a classificação do objecto de estudo de acordo com essas categorias, bem como o subsequente tratamento dos dados quantitativos daí resultantes.

A análise de conteúdo foi pensada de modo a obedecer aos métodos utilizados nas ciências naturais, havendo o cuidado de insistir nos ideais de objectividade, rigor, medição, quantificação e replicabilidade. Nesse sentido, a análise de conteúdo terá necessariamente de ser totalmente explícita. No entanto, a análise de conteúdo não trata exclusivamente de métodos quantitativos mas também se refere a procedimentos qualitativos, não esquecendo nunca, porém, dois dos aspectos fundamentais das ciências naturais que toma para si como basilares: a replicabilidade e a validade.

De facto, a análise de conteúdo pode ser usada para descortinar tanto os conteúdos manifestos, directamente observáveis, como os conteúdos latentes, dissimulados ou subentendidos nas mensagens, conteúdos esses relacionados com o contexto cultural mais abrangente em que estão integrados. É por esta razão que a análise de conteúdo pode incluir técnicas interpretativas, o que ajuda ainda a explicar porque não são mutuamente exclusivos a análise de conteúdo e os métodos qualitativos.

Segundo Bardin «tratar o material é codificá-lo»⁵¹⁵, isto é traduzir ou converter dados em códigos por nós divisados, visando a sua compreensão e clara elucidação, ou ainda, como diz Holsti: «A codificação é o processo pelo qual os dados brutos são transformados e sistematicamente agregados em unidades, as quais permitem uma descrição das características pertinentes do conteúdo».⁵¹⁶

Uma vez feita esta codificação ou categorização, do modo adiante descrito, pode com facilidade passar-se à interpretação, sistematização, observação e construção de inferências a partir dos conteúdos, isto é à produção de proposições que são aceites como correctas pelo facto de se relacionarem com outras proposições já consideradas verdadeiras.⁵¹⁷

Esta técnica é muito útil para o estudo de imagens ou vídeos com o seu aspecto concluído e final, como acontece no nosso caso, sendo, no entanto, de pouca utilidade para os estudos da produção ou recepção de obras de qualquer natureza.

A análise de conteúdo sustenta-se no que exhibe como sendo as suas fundamentais e basilares replicabilidade e validade, as suas regras de procedimento claras e explícitas, e os seus resultados quantificáveis. Estes resultados derivam da contagem das frequências absolutas de ocorrências das categorias de análise de conteúdo e das suas posteriores avaliação e tratamento estatístico.

Fizemos a definição das categorias de análise de conteúdo, isto é, das várias etiquetas descritivas que divisámos para podermos classificar os vídeos, tendo em atenção as nossas preocupações teóricas já explicitadas nas questões de investigação, e atendo-nos, antes de mais, à lista dos seguintes atributos fundamentais a que todas as categorias de análise de conteúdo têm de obedecer para poderem ser como tal consideradas⁵¹⁸:

1 – Exaustividade. Cada uma das características que nos interessa estudar nos vídeos deve ser objecto de uma só categoria de análise de conteúdo. De igual modo, o conjunto

⁵¹⁵ BARDIN, Laurence – *Análise de Conteúdo*. p. 97.

⁵¹⁶ «Coding is the process whereby raw data are systematically transformed and aggregated into units which permit precise description of relevant content characteristics». HOLSTI, O. R. – *Content Analysis for the Social Sciences and Humanities*, p. 94.

⁵¹⁷ RICHARDSON, Roberto Jarry – *Pesquisa Social*. S. Paulo, Ed. Atlas., p. 177,

⁵¹⁸ AMADO, João, coord. – *Manual de Investigação Qualitativa em Educação*, p. 335-336.

final de categorias deve necessariamente abranger todos os itens que são objecto do nosso estudo;

2 – Exclusividade. As categorias devem ser únicas não podendo sobrepor-se, ou seja, cada característica objecto da nossa investigação terá de pertencer a uma e só a uma categoria, sendo este o motivo pelo qual devem ser explicitadas as definições de cada categoria da forma o mais objectiva possível, procurando tornar claro e indubitável o que poderia, doutro modo, suscitar discussão e desentendimento;

3 – Produtividade da informação gerada. As categorias devem ser escolhidas de modo a fornecerem informação consistente e importante sobre os assuntos que nos interessam nos vídeos, abrindo a possibilidade de um novo exame criativo, discussão e discurso sobre os mesmos;

4 – Homogeneidade. Um sistema de categorias deve dizer respeito a um só tipo de análise, bem determinado e particular, sendo imperiosa a não associação de diferentes parâmetros de ordenação ou classificação;

5 – Pertinência. As categorias devem ser adequadas tanto ao material que é objecto de investigação como aos propósitos do estudo efectuado;

6 – Objectividade. A definição da categorias deve ser feita de modo claro, explícito e objectivo, de forma a que possam vir a ser reutilizadas sem problemas por outros investigadores, o que implica a sua descrição de forma indubitável e sistemática bem como a de todos os procedimentos e decisões conducentes à categorização e codificação.

Queremos sublinhar o facto de o processo pelo qual se classificam e atribuem categorias de análise de conteúdo a um texto, imagem ou vídeo ser um procedimento em que necessariamente se reduz e condensa as muitas dimensões que estão presentes no material a apenas algumas que são aquelas que naquele momento nos interessa estudar. O processo de classificação e categorização resulta, assim, sempre, numa redução ou condensação das características do material estudado a apenas alguns aspectos que os investigadores consideram relevantes num determinado momento.

Procurámos dividir as nossas categorias de análise de conteúdo, sempre que possível, de modo objectivo, socorrendo-nos de atributos fácil e directamente observáveis nos vídeos ou, em alternativa, fazendo uso dos conceitos teóricos que nos ocupam nesta investigação e

explicando-os de forma a que sejam claros, simples e naturalmente acessíveis, como faremos de seguida.

Não se deve esquecer que o processo de atribuição de categorias de análise de conteúdo ao material estudado, independentemente da sua natureza, envolve sempre uma medida mais ou menos importante de subjectividade. Caso tal não acontecesse, seria possível diversos codificadores efectuarem a classificação do objecto de estudo exactamente do mesmo modo, com absoluta sobreposição de resultados, qualquer que fosse o tempo e o contexto em que os codificadores se encontrassem. Esta situação quase nunca é possível, verificando-se uma divergência de resultados entre codificadores, divergência essa que se procura contrariar precisamente pela aplicação das regras de desenho e validação das categorias de análise de conteúdo.

Quanto à validade e à replicabilidade, características fundamentais das categorias de análise de conteúdo, poderíamos ainda dizer o seguinte: a validade de uma determinada categoria é estimada considerando e avaliando a integridade da ligação entre o atributo objecto da categoria, o contexto cultural mais alargado do mesmo e as particularidades definidas para essa categoria de análise de conteúdo, isto é, caso se verifique a integridade dessa relação, a categoria é válida; a replicabilidade diz respeito ao facto de as referidas categorias terem de ser definidas de modo absolutamente explícito e não ambíguo, não enigmático e não duvidoso, devendo estar enunciadas de forma a que diferentes investigadores em diferentes contextos, diferentes continentes, diferentes tempos históricos, ao utilizarem as mesmas categorias, classifiquem os vídeos exactamente do mesmo jeito, com uma total sobreposição de resultados.

Definição e construção das categorias de análise de conteúdo.

Depois de definirmos as nossas questões de pesquisa, o nosso universo de estudo e o modo de seleccionar uma porção do mesmo, como explicámos anteriormente, procedemos ao estabelecimento das categorias de análise de conteúdo e à qualificação dos vídeos com as mesmas, processos que passamos agora a descrever.

As categorias de análise de conteúdo dividem-se, no nosso caso, em categorias destinadas à análise de três aspectos considerados separadamente, a saber:

1) a imagem do vídeo;

2) o texto apresentado no vídeo, seja ele falado ou escrito;

3) o vídeo na sua totalidade, englobando imagem, texto e narrativa, bem como, por vezes, a forma, instalação ou circunstâncias especiais que possam ter sido utilizadas na sua apresentação ao público, desde que a forma, modo e circunstâncias de apresentação ao público sejam importante e tenham sido desenhados pela artista como fazendo parte integrante da obra final, sendo, por esse motivo, fundamentais para a compreensão da mesma.

Depois de classificados todos os vídeos com as nossas categorias de análise de conteúdo, passámos à contagem das frequências absolutas das ocorrências das mesmas, socorrendo-nos, além das próprias categorias, dos temas dominantes que resultam, sobretudo, da apreciação da narrativa dos vídeos, em confronto com os assuntos que nos interessavam estudar nesta dissertação. Assim, como adiante veremos, debruçámo-nos sobre temas dominantes relativos ao Sujeito e ao Não-sujeito quer na sua qualidade de agentes presentes quer como agentes principais. Estes temas são os temas dominantes por serem os que nos interessam estudar no contexto desta dissertação, uma vez que nos parece terem o Sujeito e o Não-sujeito papéis muito importantes não só na videoarte mas em todo o movimento feminista. Procurámos, depois disso, dar sentido aos valores assim gerados, relacionando as categorias de análise de conteúdo e temas com o contexto em que as peças de vídeo foram criadas, fazendo uso não só de técnicas quantitativas mas também de técnicas qualitativas, de modo a conseguir leituras e esclarecimentos válidos e relevantes.

São precisamente as limitações da análise de conteúdo que nos forçam a utilizar métodos qualitativos para além dos estritamente quantitativos que a análise de conteúdo facilmente põe ao nosso dispor. De facto, sendo a análise de conteúdo uma boa ferramenta para quantificar a ocorrência dos atributos de uma peça que nos interesse estudar, não nos ajuda, só por si, a dar significado a essas ocorrências, tendo também dificuldade em identificar características não directamente visíveis e explícitas. Não é fácil para a análise de conteúdo distinguir entre a importância de uma ocorrência de uma determinada categoria num vídeo e a ocorrência num outro vídeo, que surja, por algum motivo, de modo porventura muito mais importante, pelo que pode ser impossível utilizar a análise de conteúdo para apreciar gradações e diferenças no contexto que encerra os vídeos ou outras

fontes que possam estar a ser usadas no estudo. Também o conteúdo expressivo de uma imagem ou vídeo é difícil de ser codificado com a análise de conteúdo. Como já dissemos, a análise de conteúdo concentra-se no estudo da obra final, não estando apta a examinar a produção e a recepção de uma obra nem a relação entre os três estágios de existência da obra (produção, divulgação e recepção), muito importantes para a compreensão da mesma, sendo necessário recorrer a outros métodos para efectuar essa pesquisa. Por fim, uma vez que a análise de conteúdo se assume como método objectivo não contempla qualquer forma de reflexividade.

Passamos a definir e apresentar as categorias de análise de conteúdo que usámos nesta dissertação. Elas encontram-se também enunciadas na Tabela 1, que poderá facilitar a compreensão das mesmas.

A. Categorias de análise de conteúdo

1. Categorias de análise de conteúdo relativas à análise da imagem do vídeo.

Trata-se de categorias de análise de conteúdo respeitantes às imagens que podem ser observadas em cada um dos vídeos que estudamos nesta tese. Trata-se de categorias associadas às imagens e somente às imagens, isto é, às imagens isoladas e desacompanhadas de som e de qualquer eventual texto escrito, podendo, por vezes, ser considerada a narrativa quando esta faça sentido na ausência absoluta do registo áudio e de elementos escritos, o que ocasionalmente acontece.

1.1. Sexualidades.

Trata-se aqui de categorias de análise de conteúdo de algum modo ligadas às sexualidades que possam ser directamente observáveis nos vídeos.

1.1.1. Lesbianismo.

Observação de conduta e contacto sexual explícito entre mulheres.

1.1.2. Heterossexualidade.

Observação de conduta e contacto sexual explícito entre mulher e homem ou de clara alusão a esse contacto.

1.1.3. Bestialidade.

Observação de conduta e contacto sexual explícito com animais.

1.1.4. Outras sexualidades.

Observação de comportamento sexual indeterminado, isto é, não identificado quanto à sua natureza ou entre pessoas de sexo não especificado.

1.1.5. Auto-erotismo.

Observação de auto-erotismo, comportamento auto-erótico ou masturbação.

1.2. Violência.

Trata-se aqui de categorias de análise de conteúdo claramente associadas a algum modo de violência explícita e directamente observável.

Muito embora estas categorias se refiram a formas de violência que sejam imediata e indubitavelmente observáveis nas suas manifestações físicas, na realidade, existem outros modos de violência não física, como a violência psicológica, a violência sociocultural, e outras variantes de violência não material, que deixam marcas profundas nos indivíduos e cujos reflexos podem, por vezes, ser observados no comportamento dos agentes nas peças de vídeo. Estas violências não merecem, todavia, qualquer sinalização neste conjunto de categorias de análise de conteúdo relativas às violências, tendo expressão, por seu lado, nas categorias de texto ou apenas na narrativa. É o que se verifica, por exemplo, com a peça de Helena Almeida, *Ouve-me*, 1979, uma obra que retrata uma situação de uma violência sufocante e extrema, sem que sejam em momento algum mostrados directamente quaisquer actos de violência, sendo essa violência exibida no texto e na narrativa da peça.

1.2.1. Violência de terceiro sobre a mulher.

Uso de violência, física ou outra, de terceiro sobre a mulher.

1.2.2. Violência auto-infligida.

Uso de violência, física ou outra, da mulher sobre si própria. Neste caso o perpetrador e a vítima são uma e a mesma pessoa. Trata-se, no nosso caso, apenas de actos de auto-agressão.

1.2.3. Violência de mulher ou terceiro sobre objecto ou animal.

Uso ou alusão a acto de violência, física ou outra, exercido pela mulher ou terceiro sobre objecto ou animal.

1.3. Corpo.

Trata-se aqui de categorias de análise de conteúdo relativas ao corpo.

1.3.1. Corpo fisicamente presente e sexualmente atractivo.

Corpo que se encontra fisicamente presente e é sexualmente atractivo.

a – Entende-se aqui por corpo sexualmente atractivo um corpo que manifeste um comportamento ou uma alusão a um comportamento sexualmente explícito, isto é, relativo a uma relação sexual consumada nos seus mais diversos aspectos, desde beijos e carícias até uma qualquer outra característica da conduta física sexual propriamente dita, bem como diferentes atitudes que possam ser entendidas pelo espectador como sexualmente estimulantes, entre as quais se inclui, por exemplo, uma simples dança sensual;

b – corpo que se comporta de modo a atrair não intencional ou intencional e sexualmente o espectador;

c – fragmentação atractiva do corpo, isto é, grandes planos de pormenores do corpo apresentados de modo sexualmente atractivo, incluindo ocasiões em que esses pormenores se encontram em movimento e/ou em relação sendo sugestivos e eróticos.

1.3.2. Corpo fisicamente presente mas não sexualmente atractivo.

Trata-se de um corpo que se encontra fisicamente presente mas que não é sexualmente atractivo por se verificar pelo menos um dos seguintes motivos:

a – ocultação da totalidade do corpo com objectos que o encobrem;

b – fragmentação não atractiva do corpo, isto é, são exibidos grandes planos de pormenores do corpo apresentados de modo não sexualmente atractivo;

c – corpo não definido por estar a imagem desfocada, granulada ou suja, por exemplo;

d – distanciamento do corpo que não permite a seu cabal reconhecimento, definição e apreensão, por exemplo;

e – corpo repugnante quando avaliado segundo padrão de beleza socialmente aceite como desejável;

f – corpo com comportamento automatizado e não sexualmente atractivo.

1.3.3. Corpo fisicamente ausente.

Não é possível observar o corpo fisicamente presente, sendo este sugerido e representado por um seu substituto como, por exemplo, uma sombra, contorno, volumes ou paisagem, entre outros

1.3.4. Corpo objectificado.

Cuidado, embelezamento ou desfeamento do corpo pela própria mulher ou corpo tratado de algum outro modo como objecto pela própria mulher ou por terceiros de forma a tornar-se disponível para e/ou sexualmente atractivo para terceiros.

1.4. Olhar.

Mulher olha directamente para a câmara.

1.5. Incorporação.

1.5.1. Incorporação de masculinidade.

Incorporação e apresentação, por uma mulher, de comportamentos e/ou indumentária e/ou padrões estéticos tradicionalmente masculinos.

1.5.2. Incorporação de feminilidade e de etnicidade.

Incorporação, apresentação, e, por vezes, exagero, por uma mulher, de comportamentos, indumentária e padrões estéticos tradicionalmente femininos e, ocasionalmente, com alusão a questões étnicas.

Neste caso associámos as etnicidades apenas à incorporação de feminilidades, e não à incorporação de masculinidades, contrariando, assim, o principio de tentar manter simétrica, sempre que possível, a definição das várias categorias de análise de conteúdo, por duas razões principais: em primeiro lugar, a questão das etnicidades tem sido uma preocupação das feministas pelo menos desde a Segunda Vaga, ocorrendo frequentemente associada a outras questões que se prendem com as feminilidades e que têm vindo a ocupar bem como a preocupar as feministas, e, em segundo lugar e no seguimento do que acabou

de ser referido, apenas ocorrem nos nossos vídeos questões associadas às etnicidades quando acompanhadas por assuntos que se prendem com a incorporação de feminilidades não ocorrendo em qualquer dos vídeos em que se verifica a incorporação de masculinidades.

2. Categorias de análise de conteúdo relativas à análise do texto do vídeo.

Trata-se de categorias de análise de conteúdo respeitantes ao texto falado ou escrito, isto é, todo o texto que possa ser audível ou directamente observado em cada um dos vídeos que estudamos nesta tese.

Pode dizer-se sobre as três categorias de análise de conteúdo relativas ao texto, de seguida apresentadas, tanto quando estas se referem a atitudes femininas ou masculinas como à vida pública, que isso significa não unicamente um texto que discuta visível e explicitamente esses assuntos de maneira abstracta e especulativa, mas também um qualquer conteúdo que incorpore ou ilustre precisamente esse tipo de circunstâncias, qual peça de teatro sobre uma matéria que não apresenta um discurso académico articulado sobre um certo tema mas o representa e ilustra claramente em uma situação muito específica. Assim, um texto sobre a liderança, autoridade e a voz de comando, por exemplo, pode não discutir de todo distintamente estes temas de forma unicamente teórica mas ilustrá-los de modo manifesto com um discurso directo composto por ordens várias que se procuram impor no sentido de alcançar um determinado objectivo. É o que acontece, nomeadamente, nos dois vídeos de Aude du Pasquier Grall, ambos classificados com a categoria de «Vida privada do homem». Este aspecto do discurso explícito e da representação ou ilustração é verdade, voltamos a insistir, para todas as três categorias de análise de conteúdo de texto.

Queremos aproveitar para falar de um assunto que retomaremos mais adiante e que se prende com o facto de ter havido, nesta ocasião, a possibilidade de considerar a criação de várias categorias de análise de conteúdo relativas ao texto dos vídeos, divisando uma categoria para cada um dos assuntos que nos interessava abordar, designadamente as sexualidades e as violências. Isto teria, contudo, o inconveniente de essas novas categorias se sobreporem em parte ao conceito que havíamos definido para as categorias de análise de conteúdo do texto de «Vida privada da mulher» e «Vida privada do homem» em si já bastante abrangentes, conforme a seguir explicitado, o que seria contrário à regra

fundamental de deverem as categorias de análise de conteúdo ser, entre outras características, mutuamente exclusivas, não devendo haver entre elas, deste modo, quaisquer sobreposições. As novas categorias caberiam, conseqüentemente, dentro das categorias iniciais, o que tornaria estas últimas não exclusivas. O estudo pormenorizado e rigoroso do texto seria, desta forma, muito complexificado sem que daí resultasse nova informação de que de facto necessitássemos. Por essa razão e como as categorias de análise de conteúdo de texto, tal como as havíamos definido em primeiro lugar, nos pareceram ser as mais convenientes e satisfazer perfeitamente os nossos propósitos, de forma relativamente directa e simples, decidimos manter apenas as categorias originais. Consideramos que esta explicação seria suficiente para que outros investigadores pudessem compreender com rigor o modo como se operacionalizam estas categorias de análise de conteúdo relativamente ao texto, tendo sido exactamente o que se verificou, de resto, quando procedemos à validação das categorias de análise de conteúdo, mais adiante explicada.

Estas últimas considerações em nada modificam a utilização que foi feita das referidas categorias ao longo da presente dissertação, nem o facto de elas serem, do nosso ponto de vista, categorias de análise de conteúdo que se encontram definidas de modo rigoroso e objectivo, satisfazendo todas as exigências que são colocadas a categorias de análise de conteúdo para que possam ser como tal consideradas, tal com foi acima exposto, e atendendo absolutamente, por outro lado, às intenções que mantemos relativamente à investigação que aqui desenvolvemos.

2.1. Vida privada da mulher.

Texto sobre a vida privada e quotidiana da mulher incluindo as sexualidades e/ou atitudes tradicionalmente consideradas femininas e/ou etnicidades.

Entendemos por atitudes tradicionalmente consideradas femininas aqueles comportamentos que são habitual e socialmente aceites como sendo particular e especialmente femininos como, por exemplo, a submissão, a passividade, a dependência, a obediência, a fragilidade, a receptividade, a intuição, a timidez, a conformação, a cooperação (em vez da competição), a sensibilidade, a emoção (em vez de racionalidade distante e fria), a objectificação sexual e a função expressiva.

As questões relativas às etnicidades são, pelo menos desde a Segunda Vaga e certamente na Terceira Vaga do movimento feminista, assuntos que interessam às mulheres e que estas têm vindo a considerar e debater repetidamente. Nos nossos vídeos são bem patentes nos textos dos vídeos de Howardena Pindell, *Free, White and 21*, 1980, e de Lilibeth Cuenca Rasmussen, *Absolut Exotic*, 2005.

2.2. Vida privada do homem.

Texto sobre a vida privada e quotidiana do homem incluindo as sexualidades e/ou atitudes tradicionalmente consideradas masculinas e/ou etnicidades.

Entendemos por atitudes tradicionalmente consideradas masculinas aqueles comportamentos que são habitual e socialmente aceites como sendo particular e especialmente masculinos como, por exemplo, a liderança, a assertividade decisória, a voz de comando, a autoridade, a chefia, o controle, a coordenação, a direcção, o domínio, a gerência, a gestão, o governo, a rédea, a supervisão, a agressividade, a competição (em vez da cooperação), a força, a racionalidade, a capacidade analítica, a ausência de emoção, a impassibilidade, a conquista, a função instrumental de um modo geral, a valentia e a coragem.

As etnicidades foram incluídas nesta categoria de análise de conteúdo de texto respeitante ao homem, muito embora não se verifiquem ocorrências das mesmas relativamente aos homens nos nossos vídeos. Esta inclusão prende-se sobretudo com a preocupação de manter as categorias de análise de conteúdo sempre que possível simétricas, neste caso tanto para o homem como para a mulher. O mesmo se tenta fazer noutras ocasiões em categorias que digam respeito, nomeadamente, ao Sujeito e ao Não-sujeito.

2.3. Vida pública.

Texto sobre a vida pública, ou seja, sobre tudo aquilo que não está exclusivamente ligado com a intimidade e a vida privada, isto é, a vida pessoal e familiar, por exemplo, mas se relaciona com eventos na esfera social e no espaço público, o espaço comum e pertença de todos, eventos que são por isso passíveis de ser conhecidos e mesmo envolver a participação de quem se movimenta no espaço público, a saber, das massas indiscriminadamente. A privacidade, em que se inclui a vida privada da mulher e a vida

privada do homem, opõe-se, assim, à vida pública que, pelo seu lado, se refere não apenas ao que tradicionalmente se tem como a estrutura administrativa do estado e seus órgãos e instituições, tanto a nível nacional como local, bem como à política e economia das populações, mas a tudo o que está associado com relações sociais, designadamente o que se prende com os debates gerados pelas definições de pessoa e cultura, os movimentos de mulheres, de jovens, de solidariedade, ambientais, de intervenção humanitária, de homossexuais, de minorias várias, incluindo os refugiados e imigrados, bem como a discussão de questões éticas e morais, movimentos e debates que estão cada vez menos ligados a escolhas políticas expressas e declaradas dos cidadãos, e cada vez mais enformam a tão importante e decisiva opinião pública.

3. Categorias de análise de conteúdo relativas à análise do vídeo na sua totalidade.

Entende-se aqui por vídeo na sua totalidade o vídeo completo tal como foi preparado pelas artistas para ser apresentado ao público, ou seja, a peça de vídeo que inclui as imagens, o áudio e toda a narrativa, bem como, por vezes, elementos exteriores ao vídeo como fotografias ou o modo de apresentação da obra.

Decidimos serem estas categorias de análise de conteúdo dedicadas à análise dos agentes actuates, isto é, dos agentes que tomam parte na acção e desempenham os vários comportamentos que compõem a narrativa, sendo quem interpreta a acção, isto é, aqueles que teríamos de conseguir para representar o papel dos personagens que tomam parte na narrativa. Na realidade centramo-nos sobretudo no que entendemos ser, em cada caso, a narrativa central, aquela em que as artistas se concentram e que constitui nitidamente o motivo principal para a criação do vídeo. O modo como acedemos ao conhecimento de que é uma determinada narrativa aquela que constitui de facto a narrativa central, prende-se, sobretudo com a observação do vídeo na sua totalidade e, algumas poucas vezes, com fontes que são exteriores aos vídeos propriamente ditos, como, por exemplo, declarações e escritos das autoras, artigos sobre os vídeos, ou documentários realizados sobre os mesmos.

3.1. Sujeito como Agente Actuante.

O agente ou agentes observados a agir, estão claramente autoconscientes, conscientes das circunstâncias em que se encontram e com uma nítida medida de liberdade

e de poder sobre as opções que se lhes oferecem e sobre o curso dos acontecimentos, estando persuadidos de estarem naquele momento a dominar e a determinar o sentido da sua própria vida.

3.2. Não-sujeito como Agente Actuante.

Neste caso não se verifica pelo menos uma das condições acima enumeradas relativamente à condição de Sujeito como Agente Actuante. No caso do Não-sujeito, o agente não demonstra ser autoconsciente ou não demonstra ter consciência das circunstâncias em que se encontra, nem possuir qualquer nítida medida de liberdade e de poder sobre as opções que se lhes oferecem e sobre o curso dos acontecimentos, não estando de modo algum convicto de que se encontra no domínio e controlo do sentido da sua própria vida. Além disso, o Não-sujeito é muitas vezes retratado como desempenhando o papel de vítima, de escravo, de sofredor indefeso e incapaz de se valer a si próprio. O Não-sujeito não é livre nem escolhe conscientemente o que fazer, em determinado momento, com a sua vida individual nem com a vida de terceiros.

B. Temas Dominantes

4. Temas Dominantes nos Vídeos.

É aqui entendido como tema um assunto à volta do qual a artista pretendeu construir e desenvolver a sua obra. Os temas são, necessariamente, elementos de limites e contornos imprecisos, uma vez serem realidades de natureza psicológica, nos quais existe um cariz subjectivo, não tendo, assim, uma origem forçosamente material e objectiva. Como é evidente, existem sempre vários assuntos, e portanto vários temas, que são abordados num determinado vídeo. Muitos destes assuntos serão aparentes apenas depois da observação da totalidade do vídeo, tendo em atenção as imagens, o registo sonoro, e a narrativa. Esses temas englobam as relações interpessoais que são exibidas, a indumentária usada, os comportamentos vários, as linguagens e expressões utilizadas, entre muitas outras possibilidades. Todos os temas anteriormente indicados estão sempre presentes, quer as autoras tenham para tal contribuído voluntária ou involuntariamente. No entanto, na realidade, apenas alguns desses temas resultam do desejo e escolha conscientes das autoras

para figurarem como assuntos principais sobre os quais querem elaborar uma peça de vídeo. Estes últimos serão, na perspectiva das autoras, seguramente os temas dominantes do vídeo, ou seja, os assuntos centrais e mais importantes que tencionam debater e sobre os quais desejam manifestar-se.

No entanto, são por nós entendidos e escolhidos como temas dominantes, no contexto da presente investigação, apenas os temas que nos interessa estudar, quer eles tenham ou não constituído uma escolha consciente das autoras. São temas que se prendem com a presença ou ausência de agentes enquanto Sujeitos ou de agentes enquanto Não-sujeitos. Poderá acontecer não terem as artistas efectuado uma escolha lúcida e informada sobre o facto de os agentes que iriam utilizar nas peças serem Sujeitos ou Não-sujeitos, pelo que não os escolheriam como tema dominante do seu vídeo, contudo, integrando estes agentes o nosso objecto de estudo, constituem, por isso mesmo, a nossa escolha como temas dominantes para todos estes vídeos.

Mais uma vez, os temas são aqui analisados relativamente ao vídeo na sua totalidade, como foi anteriormente definido. Debruçámo-nos sobre os temas do Sujeito e do Não-sujeito por serem esses os assuntos que nos interessavam especialmente, sendo só essa a razão para terem sido cunhados como temas dominantes. De facto há muitos outros temas abordados nos vídeos, mas trata-se de temas que não nos importam no âmbito da nossa investigação, não tendo, por isso, merecido de todo a nossa atenção.

Tanto o agente Sujeito como o agente Não-sujeito são aqui definidos do mesmo modo que foram definidos acima a propósito dos agentes actuates.

4.1. Tema Dominante relativo ao Agente Presente

Um agente presente é uma pessoa que executa a acção, encontrando-se presente em cima do palco e que pela sua simples presença determina pelo menos um tema que é abordado no vídeo.

4.1.1. Sujeito como Agente Presente.

Se, no decorrer da narrativa, o agente ou agentes presentes são Sujeitos.

4.1.2. Não-sujeito como Agente Presente.

Se, no decorrer da narrativa, o agente ou agentes presentes são Não-sujeitos.

4.2. Tema Dominante relativo ao Agente Principal

Este é o tema que serve para classificar os vídeos como estando associados ao Sujeito ou ao Não-sujeito. O Agente Principal é aquele que sabemos pelo tema do vídeo ser o assunto que, do nosso ponto de vista, conforme acima explicado, mais interessava à autora da obra e em torno do qual a o vídeo foi construído e realizado.

Pode acontecer que sendo o agente actuante um Sujeito e o agente presente também um Sujeito, o tema dominante da peça de vídeo seja o Não-sujeito como agente principal, por ser esse o assunto central que ocupa a artista e realizadora do vídeo. Em alternativa pode ter-se um agente actuante Sujeito, um agente presente como Não-sujeito e o tema dominante da peça de vídeo ser o Não-sujeito como agente principal, como acontece, precisamente, no vídeo de Lilibeth Cuenca Rasmussen, *Absolut Exotic*, de 2005.

4.2.1. Sujeito como Agente Principal.

Neste caso são Sujeitos o agente ou agentes principais da peça de vídeo.

4.2.2. Não-sujeito como Agente Principal.

Neste caso são Não-sujeitos o agente ou agentes principais da peça de vídeo.

Queremos sublinhar novamente que tanto o Tema Dominante relativo ao Agente Presente como o relativo ao Agente Principal são determinados a partir da apreciação do vídeo e da narrativa na sua totalidade. Foi assim que se estabeleceu que os agentes seriam, em cada caso, Sujeitos ou Não-sujeitos, porque nos pareceu serem esses os agentes que interessariam as autoras como temas a debater. Essa escolha dos temas não resulta, assim, directamente da apreciação das categorias de análise de conteúdo para o vídeo em questão, mas sim da nossa avaliação necessariamente subjectiva – e muitas vezes corroborada ou mesmo fundamentada também em informações exteriores aos vídeos –, sobre quais os assuntos que nos pareceu preocuparem fundamentalmente as artistas e sobre os quais estas se queriam debruçar. Na realidade, a distinção entre o Tema Dominante relativo ao Agente Presente e o Tema Dominante relativo ao Agente Principal é apenas uma de intensidade e nada mais. Isto é, muito embora as artistas possam de algum modo julgar em determinada ocasião que é necessário discutir o Sujeito ou o Não-sujeito, pelo que estes constituem o Tema Dominante relativo ao Agente Presente, podem fazê-lo tendo como objectivo

fundamental discutir indispensável e essencialmente apenas um deles, o Sujeito ou o Não-sujeito. Os Agentes Presentes serão, deste modo, meros auxiliares enquanto se verificará ser exclusivamente o Sujeito ou o Não-sujeito quem constituirá a escolha das autoras como Tema Dominante relativo ao Agente Principal.

Esforçámo-nos, portanto, por compreender as intenções das artistas e por captar os temas que supúnhamos interessarem às autoras. No fundo usámos como ferramenta fulcral de arrumação e categorização dos vídeos este instrumento que poderíamos resumir e traduzir pela expressão «parece-me que parece às autoras o seguinte: (...)», enunciado envolvendo, por sua vez, um elemento necessariamente subjectivo, levantando de imediato a preocupação de saber se semelhante utensílio conceptual não poderia acarretar algumas dificuldades adicionais, pois esse componente subjectivo torna mais difícil argumentar que a classificação quanto aos temas, tão importante neste estudo, pode ser feita de forma rigorosamente objectiva, como tem de acontecer com um instrumento que se pretende científico.

Demonstrou-se, no entanto, que este recurso basilar da arrumação dos vídeos e de condução da própria investigação produziu dois grandes grupos, um relativo aos vídeos que tratam o Sujeito, isto é que têm como Tema Dominante o Sujeito como Agente principal, e outro relativo aos vídeos que tratam o Não-sujeito, isto é que têm como Tema Dominante o Não-sujeito como Agente principal. Verificou-se, além disso, como adiante se demonstrará, dentro de cada um destes grupos uma grande semelhança e consistência entre os vídeos constituintes dos mesmos em termos de resultados das categorias de análise de conteúdo, sendo esses resultados, perfeitamente coerentes com o que se esperaria de circunstâncias em que estivessem envolvidos Sujeitos, ou, em alternativa, Não-sujeitos, para cada um dos casos. O facto do instrumento por nós criado e utilizado ter produzido dois grupos cujos constituintes exibem resultados que são semelhantes entre si, consistentes e coerentes com o que se esperaria precisamente de Sujeitos ou de Não-sujeitos, para além, obviamente, de a fixação dos critérios e definições das características desta ferramenta ser feita de modo claro, rigoroso, objectivo e explícito, envolvendo o especial empenho, cuidado e precaução em que tal resulte num exercício absolutamente compreensível e reproduzível – tendo a objectividade, compreensibilidade e reprodutibilidade deste utensílio sido, de resto, aparentemente atestada pela validação que fizemos do mesmo, adiante descrita –, é algo

que corrobora e solidifica a noção da validade e robustez desta ferramenta e desfaz a ideia de que ela possa ser inteira e exclusivamente subjectiva, sem qualquer ligação com as intenções das autoras e com o que na realidade acontece na narrativa dos vídeos analisados.

Gostaríamos ainda de acrescentar sobre as categorias de análise de conteúdo que elas foram definidas através da associação de uma metodologia *a priori*, em que se fizeram derivar as categorias dos conceitos teóricos que suportam esta investigação, com uma metodologia *a posteriori*, isto é, com a definição das categorias feitas ao longo da investigação, acompanhando o estudo dos vídeos e sendo alvo de várias correcções e redefinições resultantes de diversas experimentações e confrontações das categorias com os vídeos propriamente ditos.

Importa também esclarecer que, uma vez que os vídeos incluem sempre uma narrativa que se desenvolve no tempo, isso torna possível o surgimento de várias categorias de análise de conteúdo em momentos diversos da narrativa, mesmo quando essas categorias seriam em princípio incompatíveis. O vídeo conta uma história que decorre no tempo e as categorias podem ocorrer em qualquer momento dessa história pelo que pode primeiro suceder uma delas e só depois outra, ou mesmo ocorrerem várias categorias simultaneamente. É o que acontece, por exemplo, quando um mesmo agente assume os papéis de Sujeito e de Não-sujeito em um só vídeo o que, neste caso, pode ou não fazer em simultâneo. O vídeo de Valie Export, *Tapp und Tastkino*, 1968, ilustra precisamente esta situação, já que a artista age no vídeo como Sujeito ao mesmo tempo que representa o Não-sujeito que constitui o Tema Dominante do vídeo.

Outra ideia fundamental é a de que cada ocorrência de uma categoria de análise de conteúdo é apenas um sinal da sua existência no vídeo, não tendo qualquer relação com o número de vezes que essa categoria de facto ocorre na peça. Assim, tanto a ocorrência de uma determinada categoria uma única vez como trinta ou quarenta vezes em determinado vídeo, produz, de igual modo, apenas uma cruz assinalando a sua presença na tabela correspondente. Cada cruz traçada nas tabelas, significa apenas «esta categoria existe neste vídeo», e nada mais. As cruzes marcadas não traduzem, portanto, a frequência das ocorrências de certa categoria em cada vídeo, dando unicamente conta da sua existência e não podendo ser usadas para estimar a importância que essa categoria tem no vídeo. Desta forma, um vídeo em que uma categoria de análise de conteúdo tenha ocorrido uma vez e

outro vídeo em que essa mesma categoria tenha ocorrido 14 vezes, são ambas assinaladas com uma só cruz na respectiva tabela.

É também necessário compreender que a ocorrência de certo conjunto ou domínio de categorias de análise de conteúdo não dá, deste modo, uma indicação directa relativamente ao número de vídeos em que ocorre. De facto, quando falamos da ocorrência de categorias de análise de conteúdo do domínio das sexualidades ou da violência, dizendo que houve 15 ocorrências das primeiras e 10 das segundas em determinado período, tal não tem qualquer correspondência com o número de vídeos em que elas ocorreram. Sabemos apenas que esse número será necessariamente igual ou menor do que o número de ocorrências registado. Assim sabemos que para 15 ocorrências das categorias de sexualidades teremos no máximo 15 vídeos, muito embora saibamos que esse valor pode ocorrer igualmente em apenas 3 vídeos.

Só quando falamos de uma categoria de análise de conteúdo em particular, a categoria «Mulher olha directamente para câmara» ou «Corpo objectificado», por exemplo, é que sabemos que cada ocorrência corresponde à ocorrência de um vídeo individual, uma vez que é condição necessária à ocorrência de qualquer categoria, a existência de um vídeo que lhe sirva de suporte. A categoria só pode ocorrer se existir um vídeo que a suporte, havendo neste caso a correspondência entre a ocorrência de uma categoria determinada e a existência de um vídeo. No caso de categorias de análise de conteúdo individuais temos, portanto, a equivalência entre uma ocorrência de uma categoria e um vídeo. Assim, 5 ocorrências da categoria de «Mulher olha directamente para câmara» têm necessariamente de acontecer em igual número de vídeos, nem em mais, nem em menos.

Outra noção significativa é o facto de na definição das categorias de análise de conteúdo, ter sido utilizado, como critério de avaliação dos significados dos conceitos aí empregues, o padrão fornecido pelo senso comum, aqui entendido como o conjunto de parâmetros difundidos e generalizados na sociedade ocidental, e que servem de orientação, nomeadamente, tanto à administração pública como aos publicitários, com os quais essas entidades conseguem, de facto, condicionar o comportamento das populações nos mais variados contextos. Fizeram-se, assim, várias experiências apenas conjecturadas, ou concebidas na imaginação, considerando-se, por exemplo, que um corpo seria sexualmente atractivo se fosse esse o efeito que uma sua representação pudesse provocar numa

multidão desprevenida. Caso não provocasse qualquer efeito, não poderia ser considerado sexualmente atractivo.

As nossas categorias de análise de conteúdo e também os temas dominantes foram sendo pensados e apurados ao longo do tempo, com o estudo que fomos fazendo sobre os mesmos e, sobretudo, com a sua utilização e experimentação nos diferentes vídeos que fomos classificando. Aconteceu neste processo, não apenas a melhoria e refinamento das definições de categorias e temas, como a eliminação de um número limitado de categorias e temas que haviam sido inicialmente considerados. De facto, havíamos, numa fase muito inicial, pensado na possibilidade de porventura estudar outros temas dominantes para além do Sujeito e do Não-sujeito, a saber, os temas da Violência, do Poder, das Sexualidades, do Género, da Objectificação e do Olhar, temas que se identificam nos vídeos, muito embora as suas definições e delimitações sejam menos claras do que no caso do Sujeito e do Não-sujeito. No entanto, rapidamente nos apercebemos que não havia modo de sustentar solidamente estes temas nem de relacioná-los com os assuntos que nos interessava verdadeiramente estudar, pelo que nos ficámos pelo tema dominante relativo ao Sujeito e ao Não-sujeito que era o que realmente nos importava e que mais robusta e facilmente se manifestava nas obras que havíamos seleccionado.

Várias categorias de análise de conteúdo a princípio ponderadas foram liminarmente eliminadas. Tratava-se de categorias relativas às sexualidades, ao corpo e à análise de texto. Outras categorias viram as suas designações alteradas e simplificadas. É o caso do «Auto-erotismo», inicialmente designado «Comportamento auto-erótico», da «Violência auto-infligida» que deixou de ser «Violência da mulher sobre si mesma», do «Corpo presente e sexualmente atractivo» e do «Corpo presente e não sexualmente atractivo», inicialmente designadas «Corpo presente e apropriável» e «Corpo presente e não apropriável», da «Vida privada da mulher» e da «Vida privada do homem», que deixaram de ser «Sexualidade e vida privada da mulher» e «Sexualidade vida privada do homem». Por fim, as categorias de análise de conteúdo e temas dominantes relativos ao Sujeito e ao Não-sujeito, foram substancialmente apuradas passando as categorias a dizer respeito aos «Agentes actuantes» ou «todos aqueles que executam a acção», e os Temas Dominantes ao «Agente Presente» e ao «Agente Principal», conforme acima definidos.

11.2.2. Validação

Depois de definidas as categorias de análise de conteúdo, conforme exposto, e da classificação por nós feita dos vídeos com as mesmas, passámos à necessária validação das categorias, o que fizemos por comparação dos nossos resultados com os de uma outra codificadora, de modo a avaliar o consenso ou concordância intercodificadores, estimando assim a objectividade, reprodutividade e fiabilidade do instrumento de análise por nós criado. Foi pedida, para este efeito, a colaboração da Prof. Dra. Paula Reaes Pinto, Prof. Auxiliar do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade de Évora. Tendo-lhe sido fornecida uma explicação detalhada do modo como foram definidas as categorias de análise de conteúdo, e cópias dos vídeos, bem como os objectivos desta investigação, e uma pequena experiência em que a acompanhámos na codificação de duas obras, a Prof. Paula Pinto procedeu à classificação de todos os 50 vídeos da nossa selecção inicial, posto o que pudemos comparar e discutir os resultados, bem como calcular a taxa de concordância entre codificadores.

Começámos por usar, para esse fim, a fórmula de Holsti⁵¹⁹ tendo-se verificado um coeficiente de concordância de 0.89, ou de 89% na expressão percentual, que reflecte o valor do acordo simples entre as codificadoras, isto é, a concordância real verificada, não tomando em conta os acordos que possam ter resultado do acaso. Para considerar também os acordos que possam ter resultado do acaso, usamos o coeficiente Pi (π) de Scott⁵²⁰, que produziu um valor de 0.76.

Apesar de serem ambos valores muito satisfatórios indicando uma excelente concordância inter-juízes, discutimos longamente os casos em que não se verificava sobreposição de classificações até chegarmos a um refinamento da definição das categorias de análise de conteúdo em causa e a um consenso final que nos pareceu bom e profícuo e que suprimia todas as divergências que começaram por existir entre as duas codificadoras. As categorias de análise de conteúdo que agora apresentamos resultam, assim, não apenas do aperfeiçoamento que foram sofrendo ao longo do processo de classificação mas também

⁵¹⁹ COUTINHO, Clara Pereira – *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*, p. 225.

⁵²⁰ SCOTT, William A. – Scott's π (Pi). Reliability for Nominal Scale Coding. In KRIPPENDORFF, Klaus – *The Content Analysis Reader*, p. 347-349. Idem – *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*, p. 245-250.

desta debate em torno de pequenas discordâncias que fizemos na altura com esta outra classificadora independente.

Os desacordos verificados diziam respeito sobretudo às categorias de análise de conteúdo relativas ao «Corpo», à «Análise de texto», aos «Agentes Actuantes» e aos temas referentes aos «Agentes Presentes». Tivemos de discutir o significado preciso corpo sexualmente atractivo, bem como de «Corpo objectificado», voltámos a debater o significado das categorias de «Análise de texto» e o sentido das descrições de «Agente Actuante» e «Agente Principal», tendo acordado nas definições que apresentámos mais acima. Considerámos também os vídeos em que é possível reconhecer alguns dos assuntos que nos interessam, como as violências ou as etnicidades, no decorrer das respectivas narrativas ou no contexto de apresentação da peça, mesmo que tal não corresponda ao assinalar de qualquer categoria de análise de conteúdo directamente relacionada com esses domínios, servindo, contudo, para podermos seleccionar esses vídeos para análise em conjunto com outros que tenham essas categorias assinaladas. É o que acontece por exemplo, com a obra de Helena Almeida, *Ouve-me*, 1979, que narra uma situação de violência sufocante sem que haja lugar à sinalização de qualquer categoria de violência, uma vez que nenhuma das formas de violência contempladas nas categorias de violência pode ser directamente observada, bem como no vídeo de Mona Hatoum, *Corps étranger*, 1994, que se relaciona com a situação que vive a autora de ser uma estrangeira forçosamente deslocada para fora do seu próprio país, o que se conclui a partir do próprio título da peça, da observação da narrativa, e do conhecimento da história da autora, retratando esta obra uma situação que pode ser lida e sentida como muito violenta sem que, mais uma vez, tal possa ser assinalado directamente nas categorias de análise de conteúdo disponíveis.

Foi também com a Professora Paula Pinto que acabámos por consolidar a noção de que o critério final de avaliação e escolha das categorias e temas deveria ter em conta os valores e padrão do senso comum, difundidos e bem aceites nas suas mais variadas vertentes na sociedade ocidental, e dos quais se socorrem diariamente todos os que pretendem comunicar com as populações, tanto por motivos administrativos como publicitários, entre outros, obtendo sempre bons resultados. Uma vez que produz resultados palpáveis, independentemente de estes nos agradarem ou não, parece seguro reconhecer

que esse padrão existe de facto e pode ser usado para nos ajudar na tomada de decisões, sempre que elas possam não ser claras à partida.

II.2.3. Crítica das Fontes

Numa análise realizada posteriormente à constituição do campo de observação, segundo uma perspectiva da crítica das fontes, foram excluídos quatro vídeos do campo de observação inicialmente escolhido como tal na medida em que se concluiu não poderem dele fazer parte, pois não é possível neles identificar qualquer Sujeito ou Não-sujeito, que, pelo seu lado, constituem um aspecto absolutamente central e inultrapassável desta investigação. Isto não significa que não sejam adequados para constituir o campo de observação mas o desenvolvimento da pesquisa e a plena utilização de todas as técnicas para o tratamento e análise dos dados inviabilizam a sua utilização um vez que essa utilização implicaria uma forte distorção relativamente ao rigor que é exigido. As análises deste vídeos são, por este motivo, incluídas em anexo metodológico (cf. Anexos: *Vídeos cujo tema dominante não é o Sujeito como Agente Principal nem o Não-sujeito como Agente Principal*).

Na elaboração de gráficos de análise segundo uma sequência temporal, na medida em que há apenas dois vídeos nos anos 1960, de modo a não enviesar os resultados, optámos por juntar a década de 1960 à de 1970. Os anos de 1960 são os anos das grandes transformações, mas somente em 1965, no período em que o vídeo emergiu, é que as mulheres começaram a utilizá-lo, pelo que é compreensível o reduzido número de vídeos no campo de observação respeitantes a esta década. Nos anos 1960, o movimento hippie, o dos direitos civis e o antiguerra, estão nos EUA, ao mesmo tempo que os movimentos de trabalhadores e as manifestações de estudantes de Maio de 68, entre outros, acontecem na Europa. Todas estas grandes transformações socioculturais da sociedade ocidental emergem nos anos 1960 e vão alimentar a Segunda Vaga do feminismo em particular na década de 1970, sendo por isso compreensível que a explosão da videoarte realizada por mulheres artistas tenha igualmente lugar nessa década. Decidimo-nos por isolar os vídeos referentes aos anos 1980, considerando ser esta década um período de transição, em que há críticas em relação à representação do corpo e da sexualidade, vistas com desconfiança por uma parte do movimento feminista, e também por associar os anos 1990 e 2000. Sintetizando,

considerámos três períodos temporais: uma fase inicial de duas décadas de emergência e expansão do vídeo (1960 e 1970); uma década, após a grande propagação e implantação do vídeo, que constitui um período de mudança e intermédio (1980), bem como; uma fase final, correspondente ao amadurecimento do «medium» nas duas últimas décadas (1990 e 2000).

PARTE II A figura do
sujeito na videoarte
de mulheres:
acção criativa e
forças sociais

Ao longo desta segunda parte empírica da tese, articulámos os resultados da análise de conteúdo e temas dominantes relativos ao nosso campo de observação – apresentado analítica e graficamente, nas Tabelas e nos Gráficos, com as contribuições teóricas relevantes para o nosso objecto de estudo, identificando as dimensões socioculturais em acção, de modo a responder às questões central e secundárias propostas na primeira parte da tese. As interpretações dos resultados expressos nas tabelas e nos gráficos foram também cruzadas com as imagens dos vídeos estudados (consultar documentos existentes no DVD *Vídeos do Doutoramento de Teresa Furtado, 2014*, anexo a esta tese), de modo a facilitar a compreensão das dinâmicas e processos sociais subjacentes. Estas interpretações são agora trazidas para o corpo do texto, no decorrer da presente secção da investigação.

Importa notar, que o campo de observação constituído por um conjunto inicial de 50 vídeos, começou por ser submetido a uma análise de conteúdo (ver Tabela 2 e Gráfico 1), recorrendo a Categorias de Análise de Conteúdo e aos Temas Dominantes que definimos para esse efeito (ver Tabela 1, e secção *II.2.1. Análise de conteúdo*).

De seguida, o campo de observação foi sujeito a uma selecção que teve como critério principal a separação dos vídeos que têm como tema dominante o «Sujeito como Agente Principal» ou o «Não-sujeito como Agente Principal», daqueles que não podem ser desse modo classificados já que não é neles possível assinalar qualquer um dos temas referidos. Deste procedimento resultaram dois grupos de vídeos, a saber:

- Uma selecção dos 46 vídeos cujos temas dominantes são o «Sujeito como Agente Principal» ou o «Não-sujeito como Agente Principal» (ver Tabela 3 e Gráfico 2);
- Uma selecção dos 4 vídeos que não é de todo possível classificar de acordo com os temas dominantes «Sujeito como Agente Principal» ou «Não-sujeito como Agente Principal» (ver Tabela 6).

Uma comparação entre as frequências absolutas das Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes existentes na selecção de 50 vídeos e as presentes na selecção de 46 vídeos pode ser analisada no Gráfico 2.A. Nele se pode verificar a maior expressão dos valores das frequências absolutas das categorias de análise de conteúdo relativas a «Outras sexualidades» e, sobretudo, de todas as categorias de análise de

conteúdo referentes ao corpo, para as peças que integram a selecção inicial de 50 vídeos. De facto, é nessa selecção inicial que as várias categorias referidas apresentam grandezas ligeiramente superiores, o que nos demonstra a importância que elas parecem ter, não só nos quatro vídeos que acabaram por ser deixados de fora do grupo de 46 vídeos cujo tema dominante está relacionado com a presença clara e explícita de um Sujeito ou de um Não-sujeito, como em todos os vídeos que fazem parte desse conjunto inicial. É na selecção inicial que se encontra a expressão mais elevada dos valores das frequências absolutas para as categorias de análise de conteúdo de «Corpo objectificado», «Corpo presente e não sexualmente atractivo» e também de «Corpo presente e sexualmente atractivo». O mesmo se passa, muito embora com menor ênfase, relativamente às categorias de «Corpo ausente» e «Outras sexualidades». Com efeito, esta ideia reforça a noção do interesse e valor conferido pelas artistas ao corpo e às diferentes abordagens que usaram para pensá-lo e trabalhá-lo, no contexto do relevo que este assume, designadamente, para a discussão da construção de si mesmas e das suas identidades.

Procedemos, depois, a uma outra divisão, em que executámos a separação dos vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente principal» daqueles cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente principal». Desta divisão resultaram, novamente, dois conjuntos de vídeos:

- Uma selecção dos 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal» (Tabela 4 e Gráfico 3);
- Uma selecção dos 23 vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal» (Tabela 5 e Gráfico 4).

É importante salientar que o número de vídeos nos grupos de partida do Sujeito e do Não-sujeito é o mesmo: 23 vídeos em cada grupo. Esta igualdade é uma mera coincidência, não tendo resultado de qualquer manipulação consciente e artificial dos dados de modo a alcançá-la de modo propositado. Ou seja, não existiu qualquer vontade informada e sabedora de compor as coisas, nem confecção das informações disponíveis, para atingir intencionalmente esse resultado. O que aconteceu foi que os vídeos foram classificados de acordo com as categorias de análise de conteúdo e estudados quanto à sua narrativa e contexto de apresentação da obra final, tendo sido esses os efeitos, nomeadamente quanto ao Sujeito e ao Não-sujeito, que surgiram naturalmente dessa classificação.

Em seguida, tendo como base a divisão do campo de observação de acordo com os temas dominantes do Sujeito como agente principal e do Não-sujeito como agente principal, passámos à estruturação da parte empírica da investigação. Assim, no primeiro capítulo, *Capítulo III – A Mulher-Sujeito: autodeterminação e criação de si mesmas (1971-2006)*, procedemos à análise de todos os vídeos que têm como tema dominante o «Sujeito como Agente Principal» (Tabela 4). E, no segundo capítulo, *Capítulo IV – Forças sociais contrárias à subjectivação das mulheres (1965-2007)*, realizámos o estudo dos vídeos que apresentam como tema dominante o «Não-sujeito como Agente Principal» (Tabela 5). Importa notar, que em cada um dos títulos dos capítulos da *Parte II* são incluídos, entre parênteses, os anos relativos ao primeiro e último vídeo analisados nesse capítulo. Salientamos também, que a selecção dos 4 vídeos que não é possível classificar de acordo com os temas dominantes «Sujeito como Agente Principal» ou «Não-sujeito como Agente Principal» é tratada em capítulo em Anexo, a saber, *Vídeos cujo tema dominante não é o Sujeito como Agente Principal nem o Não-sujeito como Agente Principal*.

As frequências absolutas de categorias de análise de conteúdo e temas dominantes em relação a todos os vídeos que fazem parte do nosso campo de observação, são apresentadas na Tabela 7, estando os vídeos associados nos agrupamentos que acabámos de descrever (50, 46 e duas vezes 23 vídeos), e os valores das frequências distribuídos cronologicamente, desde a década de 1960 até à actualidade. Esta tabela deve ser consultada sempre que, nomeadamente, se pretenda ter um panorama abrangente tanto das relações entre os diferentes conjuntos de vídeos como quando se tencione compreender o modo como se distribuem as classificações por décadas ou se estabelecem relações entre as presenças ou ausências de determinadas categorias de análise de conteúdo e temas dominantes dentro de um conjunto bem determinado. No entanto, todas as vezes que seja necessária uma análise mais fina dos vídeos e das questões neles abordadas, no respeitante a períodos históricos específicos – anos 1960 e 1970, década de 1980, anos 1990 e 2000 –, terá de recorrer-se aos resultados apresentados nos gráficos.

Hoje em dia, assistimos a um processo, extenso e complexo, de individualização da sociedade.⁵²¹ No contexto histórico, este movimento de autonomização individual, não se desenvolve de modo homogéneo, linear e contínuo, processando-se, pelo contrário, de

⁵²¹ KAUFMANN, Jean-Claude – *A Mulher Só e o Príncipe Encantado*, p. 20-21.

forma intervalada e como que por vagas consecutivas. De facto, as pessoas, tanto homens como mulheres, sentem-se em determinado momento e neste âmbito inevitavelmente impelidas em determinado rumo. No entanto, logo de seguida verifica-se um movimento na direcção contrária, um regresso, um retrocesso, uma vazante ou refluxo, mecanismo repetido sucessivamente que resulta no intercalar de períodos de avanço e de recuo relativamente ao movimento histórico da evolução da autonomização individual.⁵²²

Tanto os processos de mudança como os de continuidade se entrecruzam de forma complexa na definição do mundo social, sendo todos os fenómenos sociais contraditórios e a análise dos seus antagonismos essencial para a sua compreensão.⁵²³ Se, por um lado, os movimentos sociais feministas funcionaram como forças que trabalharam no sentido da libertação das mulheres de classificações hierarquizadas, opressoras e excludentes, nas várias esferas das suas vidas, por outro, é de salientar, que, nos nossos dias, o patriarcado⁵²⁴ continua entrincheirado na ordem social e económica impedindo as mulheres de obter a paridade no domínio público ou privado, tanto no campo da divisão sexual do trabalho⁵²⁵ – continuam a ser sobretudo as mulheres as principais responsáveis pela educação das crianças e gestão da vida doméstica –, como também no respeitante ao desenvolvimento psicosssexual masculino e feminino⁵²⁶.

Este movimento nos dois sentidos, tanto no sentido da subjectivação, como no sentido da não-subjectivação, é visível em diversos gráficos designadamente no Gráfico 2.8 e no Gráfico 2.9, relativos aos temas Agentes Presentes da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos e temas Agentes Principais da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos, por essa ordem. Em ambos se verificam valores muito próximos das frequências absolutas nos três diferentes períodos históricos, a saber 1960 e 1970, 1980, e 1990 e 2000, relativamente ao tema dominante «Sujeito como Agente Presente» quando comparado com o tema dominante «Sujeito como Agente Principal», e ao tema dominante «Não-sujeito como Agente Presente» quando comparado com o tema dominante «Não-

⁵²² Idem, *ibidem*, p. 28.

⁵²³ Idem, *ibidem*, p. 53. MOLOTCH, Harvey – *Lecture 1: The Sociological Imagination*. [Em linha]. [Registo vídeo].

⁵²⁴ Ver a respeito do conceito de patriarcado a secção *O sistema do patriarcado de Sylvia Walby* no subcapítulo 1.2.2. *Da sociologia do género*.

⁵²⁵ Ver a este respeito a secção *O emprego* no subcapítulo 1.1.1. *A condição feminina: processos sociais de mudança e processos sociais de constância*.

⁵²⁶ GIDDENS, Anthony – *Transformações da intimidade*, p. 108.

sujeito como Agente Principal». É, de igual modo, observável esta tendência no Gráfico 5, que compara os 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal» com os 23 vídeos de tema dominante «Não-sujeito como Agente principal». Podemos, ainda, observar o mesmo padrão em funcionamento no Gráfico 5.9, relativamente aos vídeos cujos temas dominantes são o «Sujeito como Agente principal» e o «Não-sujeito como Agente Principal», verificando-se 8 casos de «Sujeito como Agente principal» contra 11 casos de «Não-sujeito como Agente Principal» nas décadas de 1960 e 1970, 4 casos contra 2 em 1980, e 11 casos contra 10 nas décadas de 1990 e 2000, respectivamente. De igual modo, o Gráfico 5.8, que relaciona a forma como se expressam em termos de frequências absolutas os temas dominantes «Sujeito como Agente Presente» e «Não-sujeito como Agente Presente», quando se procede à comparação entre os vídeos de cada um dos dois conjuntos de 23 vídeos referentes aos temas dominantes «Sujeito como Agente principal» e «Não-sujeito como Agente principal», permite observar uma tendência no sentido da aproximação dos valores das respectivas frequências absolutas, com 8 para o tema dominante «Sujeito como Agente Presente» versus 11 relativamente ao tema dominante «Não-sujeito como Agente Presente» nas décadas de 1960 e 1970, 4 versus 2 na década de 1980, e 11 versus 10 nas décadas de 1990 e 2000, respectivamente.

No entanto, é interessante salientar que no Gráfico 5.7, podemos observar a presença significativa da categoria de análise de conteúdo «Sujeito como Agente Actuante» mesmo nos vídeos em que o tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal». Estes valores podem ser interpretados como revelando a vontade das artistas afirmarem a sua subjectividade como pessoas activas e assertivas, mesmo quando se trata de abordar temas que falam da sua opressão social, isto é, que têm como tema dominante o «Não-sujeito como Agente Principal». Assim, no conjunto de vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», nas décadas de 1960 e 1970 observamos 9 ocorrências da categoria de análise de conteúdo «Sujeito como Agente Actuante» contra 4 de «Não-sujeito como Agente Actuante», na década de 1980, 1 contra 1, e nas décadas de 1990 e 2000, 7 contra 7, respectivamente. Por outro lado, no Gráfico 2.7, relativo às categorias de análise de conteúdo referentes, por sua vez, aos agentes actuantes da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos, podemos identificar a mesma tendência, isto é, uma presença muito mais significativa dos valores das frequências absolutas da categoria de

análise de conteúdo «Sujeito como agente actuante» quando comparados com os valores respeitantes à categoria de análise de conteúdo «Não-sujeito como agente actuante». De facto, nos três períodos históricos considerados – os anos 1960 e 1970, a década de 1980 e os anos de 1990 e 2000 –, a presença da categoria de análise de conteúdo «Sujeito como agente actuante» é significativamente superior à da categoria de análise de conteúdo «Não-sujeito como agente actuante», verificando-se no primeiro período 17 casos contra 4, no segundo 5 contra 1 e, no terceiro, 18 casos contra 9, respectivamente.

Também o Gráfico 2, demonstra o mesmo padrão acima referido ao mostrar 40 casos da categoria de análise de conteúdo «Sujeito como agente actuante» contra 14 da categoria de análise de conteúdo «Não-sujeito como agente actuante» na selecção de 46 vídeos. Esta tendência no sentido da assertividade das mulheres pode também ser observada nas frequências absolutas da categoria de análise de conteúdo «Mulher olha directamente para a câmara» cujos resultados se encontram no Gráfico 2, e Gráfico 2.4, podendo-se concluir que em 46 vídeos 18 indicam a presença desta categoria, distribuídos do seguinte modo, 8 casos nos anos 1960 e 1970, 3 casos nos anos 1980 e 7 nos anos 1990 e 2000, ou seja, esta categoria ocorre em quase 4 décimos (39%) da totalidade dos vídeos. Este padrão encontra-se presente tanto na selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal» (ver Gráfico 3.4), como na selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal» (ver Gráfico 4.4), e também no Gráfico 5.4 que compara as frequências absolutas desta categoria de análise de conteúdo nas duas selecções referidas. Este fenómeno pode ser lido como resultante do empossamento e dignificação do olhar obstruído das mulheres, tratadas como objectos até à década de 1960 e impedidas de se assumirem como sujeitos, tendo a videoarte funcionado como uma ferramenta desse processo de auto-persuasão que lhes permitiu a feitura de uma «contra-visão» vinda de si mesmas, e ainda do que poderíamos apelidar de contra-subjectividade. Como referimos anteriormente no subcapítulo *I.1.4. Mudanças no campo cultural: a génese da videoarte*, na década de 1960, o vídeo trouxe às artistas a possibilidade de registarem as suas actuações de modo a atingirem uma audiência mais ampla num mundo da arte ainda muito

desfavorável à sua participação⁵²⁷, oferecendo-lhes agora a oportunidade de confrontar directamente a audiência e de lhe devolver o olhar.

No Gráfico 5, que, como já referimos acima, compara os 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal» com os 23 vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», podem ser observadas outras tendências interessantes. Assim, verificamos que as categorias de sexualidade têm uma expressão muito mais significativa na primeira selecção de vídeos, relativa ao Sujeito, do que na segunda, respeitante ao Não-sujeito, e a este assunto dedicamos o subcapítulo III.2. *Sexualidades Assertivas*⁵²⁸.

Ao longo da análise empírica, considerámos a dimensão de género como uma instância de estruturação social. O género, tal como as organizações, as instituições, os valores e as normas, é uma realidade construída, desconstruída e reconstruída pelos agentes nas suas actividades diárias, dependendo das regularidades dos seus comportamentos. Por este motivo, estabelecemos um diálogo permanente entre o universo microsociológico relativo aos comportamentos, representações e posturas corporais das mulheres artistas na narrativa vídeo, e o universo social meso e macrosociológico referente às forças sociais de género e aos movimentos sociais, sobretudo feministas, que estruturam as suas acções e que são, ao mesmo tempo, resultantes destas. Procurámos percorrer o caminho que vai desde o corpo e da experiência sexual das mulheres, e do modo como são rotulados, à forma como estas classificações sociais se articulam com os movimentos feministas bem como com as forças de género e as mudanças sociais mais amplas.

A importância da abordagem do tema da sexualidade nos vídeos tem igual expressão no texto escrito ou falado, como se pode verificar no Gráfico 2.6, relativo à selecção de 46 vídeos em que a categoria de análise de conteúdo relativa ao texto, e no respeitante à «Vida privada da mulher», tem nas décadas de 1990 e 2000 uma frequência absoluta de 13, ou seja mais de 1/4 da população total, representando, assim, mais do que o dobro da frequência absoluta da categoria de análise de conteúdo relativa ao texto para a «Vida privada do homem», que tem o valor de 6. A tendência para uma afirmação da sexualidade

⁵²⁷ Ver a este propósito a secção *A esfera da arte* no subcapítulo I.1.1. *A condição feminina: processos sociais de mudança e processos sociais de constância*.

⁵²⁸ Ver a este respeito, de igual modo, a secção *A sexualidade* no subcapítulo I.1.1. *A condição feminina: processos sociais de mudança e processos sociais de constância*.

encontra-se também presente no Gráfico 2.3, nas categorias de Análise de Conteúdo relativamente ao corpo na selecção de 46 vídeos da década de 1960 à de 2000. Nesse gráfico, a categoria de análise de conteúdo de «Corpo presente e sexualmente atractivo», nas décadas de 1990 e 2000 apresenta a frequência absoluta de 12 casos, correspondendo este valor a mais de metade do número de elementos da população total nessas décadas. No que respeita às categorias de análise de conteúdo referentes à sexualidade – em que considerámos as categorias «Lesbianismo», «Heterossexualidade», «Bestialidade», «Outras sexualidades» e «Auto-erotismo» (ou «Comportamento Auto-erótico») –, vários subcapítulos da corrente parte empírica da investigação se debruçam sobre este tópico. No entanto, não podemos deixar e referir que, de um modo geral, as questões ligadas às sexualidades têm sobretudo expressão nos vídeos em que o tema dominante é o Sujeito como agente principal (ver Tabela 7 e Tabela 8).

No Gráfico 5.6, que compara as categorias de análise de conteúdo de texto na selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal» com as da selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», da década de 1960 à de 2000, podemos observar tendências interessantes em relação à categoria «Vida privada da mulher». Nota-se, em primeiro lugar, que esta categoria de análise de conteúdo ganha relevância nas décadas de 1990 e 2000 em relação às outras categorias do gráfico («Vida privada do homem» e «Vida pública»), na selecção de vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal»: 8 ocorrências contra 3 da categoria «Vida privada do homem» e apenas 2 da «Vida pública», numa população total de 11 vídeos. E, em segundo lugar que é um assunto que continua a ser objecto da atenção das artistas que tratam das forças sociais que impedem a subjectivação das mulheres, pelo que, na selecção de 23 vídeos cujo tema é o «Não-sujeito como Agente Principal», nas décadas de 1990 e 2000, tem uma presença ainda marcante, 5 ocorrências num total de 10 vídeos, superior à importância que tinha nos anos 1960 e 1970, isto é, 5 ocorrências num total de 11 vídeos. O Gráfico 4.6, centrado nas categorias de análise de conteúdo de texto na selecção de 23 vídeos cujo tema é o «Não-sujeito como Agente Principal», da década de 1960 à de 2000, comprova esta tendência, revelando, além disso, um maior interesse das videoartistas em abordarem as suas próprias vidas privadas e sexualidades do que em tratarem as vidas privadas e sexualidades masculinas. De facto, as frequências absolutas referentes à

categoria de análise de conteúdo «Vida privada da mulher» mostram-se sempre superiores às respeitantes à categoria «Vida privada do homem»: 5 ocorrências contra 2 nos anos 1960 e 1970, 1 contra zero nos anos 1980, e 5 contra 3 nas décadas de 1990 e 2000, respectivamente.

É facilmente observável no Gráfico 5, bem como nas tabelas 7, e 8, o contraste existente entre as categorias de análise de conteúdo relativas aos 23 vídeos que têm como tema dominante o «Sujeito como Agente Principal» e aquelas relativas aos 23 vídeos que têm como tema dominante o «Não-sujeito como Agente Principal». De facto, no que diz respeito, por exemplo, às categorias de análise de conteúdo referentes à sexualidade, percebe-se sem dificuldade a expressão muito mais marcada das frequências absolutas dessas categorias relativamente ao tema dominante «Sujeito como Agente Principal» quando comparadas com os valores respeitantes ao tema dominante «Não-sujeito como Agente Principal». Passa-se exactamente o mesmo, mas em sentido contrário, relativamente às categorias de análise de conteúdo referentes à violência⁵²⁹ em que se constata, para todas elas, uma muito maior expressão dos valores relativos ao tema dominante «Não-sujeito como Agente Principal».

A Tabela 7, o Gráfico 2.3, e o Gráfico 5, oferecem-nos também a oportunidade de investigar a categoria de análise de conteúdo «Corpo presente e não sexualmente atractivo», verificando-se a ocorrência de 9 casos na selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal» e 12 na selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», perfazendo, assim, um total de 21 ocorrências desta categoria para o conjunto das duas selecções de 23 vídeos, que englobam, por sua vez, um total de 46 vídeos. O subcapítulo *III.1. Narrativas do corpo e da representação de si mesmas*, trata precisamente da questão das narrativas de si mesma que procuram não afirmar a sexualidade, concentrando-se, alternativamente, em outras histórias de vida.

No mesmo Gráfico 5, reparamos que a categoria de análise de conteúdo «Corpo objectificado» apresenta uma frequência absoluta marcadamente mais elevada na selecção dos 23 vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal» do que na selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal», 21

⁵²⁹ Ver a este respeito a secção *A violência* no subcapítulo *I.1.1. A condição feminina: processos sociais de mudança e processos sociais de constância*.

ocorrências contra 11, respectivamente, sucedendo o mesmo fenómeno relativamente à categoria «Incorporação de feminilidades e etnicidade», 14 ocorrências contra 6. Resolvemos dedicar o subcapítulo 4.1. *Incorporações de Feminilidade e de Etnicidade*, à discussão deste assunto. A categoria de análise de conteúdo «Incorporação de masculinidades», apresenta igualmente, no referido Gráfico 5, o número de 5 ocorrências na selecção dos 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal» e zero na selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», tendo sido objecto da nossa análise no subcapítulo 3.3. *Incorporação de masculinidade*.

Todas as questões anteriormente levantadas, respeitantes às frequências absolutas das categorias de análise de conteúdo e temas dominantes, apresentados nas tabelas e gráficos acima referidos, serão exploradas em maior profundidade no decorrer dos capítulos e subcapítulos da presente parte empírica da investigação.

Abordamos, nas secções seguintes, alguns subgrupos correspondentes a subsecções dos vídeos apresentados nas tabelas 4 e 5 referentes, por sua vez, às selecções de 23 vídeos cujo temas dominantes são o Sujeito ou, em alternativa, o Não-sujeito como Agente Principal. Esses subgrupos são estabelecidos com base tanto na presença como, por vezes, também na ausência não só nas categorias de análise de conteúdo assinaladas nas tabelas referidas, como nas narrativas e nos assuntos que são discutidos nos textos falados ou escritos, e que não se podem encontrar claramente manifestos nas quadrículas marcadas, não preparadas para dar conta de questões particulares, assuntos esses que se podem relacionar, por exemplo, com as sexualidades, as violências, a discriminação, entre outros. Conseguimos, deste modo, produzir critérios de unificação de determinados subconjuntos de vídeos, critérios que adiante explicaremos e que se nos afiguraram sólidos e consistentes.

O motivo pelo qual não julgámos ser absolutamente necessário proceder a uma análise de conteúdo do texto que ocorre nos vídeos mais rigorosa e pormenorizada, prende-se com o nível de complexidade que tal análise necessariamente acrescentaria ao nosso estudo sem que tal fosse de facto indispensável nem adicionasse nada que nos interessasse forçosamente e que não estivesse já incluído na categoria de análise de conteúdo de texto falado ou escrito do modo como se encontrava nesse momento definida e que, portanto, nos pareceu suficiente para os nossos fins.

Haveria a possibilidade de considerar a criação de várias categorias de análise de

conteúdo para o texto dos vídeos, concebendo uma categoria para cada um dos temas que nos interessava abordar, como as várias sexualidades ou as diversas violências, mas isso teria o inconveniente de essas novas categorias se sobreporem em parte ao conceito que havíamos definido para a categoria de análise de conteúdo do texto e que era já bastante abrangente – «*Vida privada do indivíduo (tanto mulher como homem): texto sobre vida pessoal privada e quotidiana do indivíduo incluindo a sexualidade e/ou atitudes tradicionalmente femininas ou masculinas e/ou etnicidade*» –, o que contrariaria a regra fundamental de deverem as categorias de análise de conteúdo ser simultaneamente esclarecedoras, exaustivas e exclusivas, não podendo haver, assim, quaisquer sobreposições entre elas. As novas categorias caberiam, conseqüentemente, dentro da categoria inicial, o que tornaria esta última não exclusiva. O estudo pormenorizado e rigoroso do texto obrigaria, na verdade, à constituição de um número elevado de categorias individuais que, face à presença relativamente escassa de texto falado ou escrito no conjunto dos vídeos, acabariam por não ocorrer, cada uma delas, muitas vezes, complexificando deste modo desnecessariamente a análise e sem acrescentar informação de que rigorosamente carecêsemos. Por essa razão e como a categoria de análise de conteúdo de texto, tal como a havíamos definido em primeiro lugar, nos pareceu ser a mais conveniente e satisfazer perfeitamente os nossos propósitos, de forma relativamente directa e simples, decidimos manter apenas essa categoria original. Muito embora a definição da categoria de análise de conteúdo de texto não seja, portanto, estritamente exacta e precisa, no sentido em que não pode ser aqui utilizada de modo indubitável e objectivo na formação dos subgrupos a que nos referimos anteriormente, julgamos, no entanto, que esta explicação seria o suficiente para que outros investigadores pudessem fazer a arrumação dos vídeos, atendendo ao conteúdo específico das narrativas e do texto de cada um, tal como a fizemos aqui, tendo sido exactamente o que se verificou, aliás, quando procedemos à validação das categorias de análise de conteúdo (ver secção II.2.3. *Validação*).

Além disso, estas últimas considerações em nada interferem com a leitura que foi feita da referida categoria ao longo desta dissertação e com o facto de ela ser, em nossa opinião, uma categoria de análise de conteúdo definida de modo rigoroso e objectivo, satisfazendo todas as exigências que são colocadas a uma categoria de análise de conteúdo para que possa ser como tal considerada (ver subcapítulo II.2.1. *Análise de conteúdo*) e

atendendo completamente, por outro lado, às nossas intenções relativamente à investigação que desenvolvemos.

Tudo isto significa que estes subgrupos são compostos com base nas categorias de análise de conteúdo, mas dependem também, por vezes, de factores que podem não estar absolutamente explícitos nas mesmas e que são apenas clarificados e cuidadosamente explanados aquando da informação relativa ao modo como esses subgrupos são determinados. Assim estas selecções podem ser definidas apenas com recurso às categorias de análise de conteúdo ou, para além delas, também com a ajuda de critérios determinados especificamente para esse fim e que se relacionam muitas vezes com os conceitos e argumentos apresentados na narrativa ou no texto existente em cada uma das peças ou mesmo com o contexto em que a peça é apresentada, com a história de vida da autora, entre outras alternativas. Existem, deste modo, critérios internos, relativos às categorias de análise de conteúdo, e externos, de natureza diversa, que se congregam e articulam para conseguir a definição destes novos subgrupos.

Queremos sublinhar que, no entanto, nos esforçámos por tratar, sempre e em primeiro lugar, dos assuntos que nos interessam neste contexto, seleccionados do modo acima referido, e só depois considerar, por arrastamento, os vídeos em que estes ocorrem.

CAPÍTULO III **A Mulher-Sujeito:**
autodeterminação e
criação de si mesmas
(1971-2006)

Ao longo deste capítulo procuramos sublinhar o papel desempenhado pelas mulheres na construção de um novo paradigma cultural. Nos nossos dias, pela mão das mulheres, a modernidade auto-avalia-se e situa os direitos do sujeito no centro do seu pensamento, tornando-se reflexiva e passando da conquista do mundo para a construção de si mesma, por meio de uma reorganização sobretudo cultural.⁵³⁰ A modernidade volta-se mais para o ser que age, centrando-se no movimento e na acção, orientada para mudar esse mundo, e menos para a ordem e o respeito pelas regras, ou mesmo para o mundo que é objecto da acção.⁵³¹

Como referimos anteriormente, todos os 23 vídeos analisados no decorrer do presente capítulo têm como tema dominante o «Sujeito como Agente Principal» (Tabela 4 e gráficos 3 a 3.9).

Para além de terem todos em comum o tema dominante «Sujeito como Agente Principal» bem como o tema dominante «Sujeito como Agente Presente», todas estas obras partilham igualmente a categoria de análise de conteúdo «Sujeito como Agente Actuante», o que, em nossa opinião, se prende com a vontade das autoras de discutir a agência de modo auto-referencial, a relação consigo mesmas e, por fim, de sublinhar e afirmar o seu direito à liberdade. Os valores apresentados nos Gráfico 3.7, Gráfico 3.8 e Gráfico 3.9, mostram que, em todos os períodos abordados (décadas de 1960 e 1970, anos 1980, e décadas de 1990 e 2000), as categorias e temas relativas ao Sujeito são sempre preponderantes quando comparados com as categorias e temas relativas ao Não-sujeito. De facto, nos gráficos mencionados, as frequências absolutas para o Não-sujeito ou são nulas (o que acontece em seis do conjunto das nove possibilidades apresentadas nos três gráficos) ou, em alternativa, assumem valores muito pouco expressivos.

A apreciação da informação contida na Tabela 4, respeitante às categorias de análise de conteúdo e temas dominantes do conjunto de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal», conduziu à divisão dos mesmos em três subgrupos distintos. Cada um desses subgrupos será analisado em subcapítulo próprio, perfazendo, assim, três subcapítulos que constituem a presente secção, sendo estes, a saber:

⁵³⁰ TOURAINE, Alain- *O Mundo das Mulheres*, p. 159-160.

⁵³¹ Idem, *ibidem*, p. 159-160.

- III.1. *Narrativas do corpo e da representação de si mesmas;*
- III.2. *Sexualidades assertivas, e;*
- III.3. *Incorporação de masculinidades.*

No decorrer de cada um destes subcapítulos serão explicadas as relações que se estabelecem entre as categorias de análise de conteúdo e os temas dominantes dos vídeos, por um lado, e as dimensões e processos socioculturais suscitados pela sua análise, por outro.

No tempo anterior à globalização, a ética e a moral, os valores e os estilos de vida dominantes em determinada comunidade proporcionavam as regras relativamente fixas que orientavam as pessoas na sua vida.⁵³² O sujeito, enquanto transformação do indivíduo socialmente determinado em criador de si mesmo e afirmando-se de modo consciente, era inexistente, na medida em que o indivíduo se projectava firme, resoluta e energicamente no mundo do divino.⁵³³ Neste período, as actividades domésticas e as produtivas, artesanais ou ligadas à terra, não estavam separadas, sendo o trabalho realizado em casa ou nas suas imediações por todos os membros da família.⁵³⁴ Muito embora prevalecesse uma distinção fortemente hierarquizada entre homens e mulheres, as esposas dos artesãos e dos agricultores, sendo excluídas do mundo masculino da política e da guerra, tinham uma grande influência no lar dada a sua enorme importância nos processos económicos, detendo, habitualmente, as contas das actividades exercidas pelos maridos, sendo também frequente as próprias viúvas possuírem e dirigirem negócios.⁵³⁵

A partir de finais do século XVIII, o desenvolvimento da indústria moderna separou e afastou a casa do local de trabalho, passando a contratar-se preferencialmente trabalhadores individuais para as fábricas e nunca famílias no seu conjunto. Verificou-se ainda um desaparecimento progressivo das normas e tradições e a destruição da consciência de pertença das pessoas a uma comunidade, assistindo-se à opção gradual por um leque diverso de estilos de vida, no contexto de uma afirmação marcada e crescente de um processo de individualização. A noção de uma esfera da vida pública separada de uma esfera

⁵³² GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 61.

⁵³³ TOURAINE, Alain – *Um novo paradigma*, p. 211.

⁵³⁴ Ver a este respeito a secção *A família* no subcapítulo I.1.1. *A condição feminina: processos sociais de mudança e processos sociais de constância.*

⁵³⁵ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 392.

da vida privada criou-se e fixou-se no senso comum. Os homens, devido ao seu emprego fora de casa e ao seu envolvimento em assuntos políticos e económicos no domínio público, foram associados à primeira, enquanto as mulheres, em virtude da sua responsabilidade por tarefas domésticas, como o encargo com as crianças, o cuidado e a manutenção da casa e a preparação das refeições, ficaram ligadas à segunda. No entanto, se, por um lado, as mulheres de posses usufruíam dos serviços de empregadas, que lhes prestavam precioso auxílio na esfera doméstica, por outro, as mulheres mais pobres eram prejudicadas, pois, para além de realizarem as tarefas de casa, trabalhavam na indústria a fim de contribuírem para o sustento da família, complementando com o seu, o ordenado do marido.⁵³⁶ O trabalho remunerado era, mesmo assim, praticamente, um monopólio dos homens. Este modelo da modernização ocidental criou um fosso entre aqueles que possuíam o exclusivo dos recursos, dos poderes e dos conhecimentos, e aqueles que não os tinham e eram, por isso, considerados inferiores e dependentes, como as mulheres, os assalariados e os colonizados. A figura de sujeito estava presente de modo desigual nos dois pólos: enquanto sujeito no pólo masculino da produção, da conquista e da guerra, e, na realidade, enquanto não-sujeito no pólo feminino da dependência, da inferioridade, e da procriadora subordinada às regras biológicas da vida. As categorias dependentes eram desprovidas de quaisquer poderes de autodeterminação, não podendo afirmar o seu Eu, nem ser consideradas capazes de uma acção reflectida e pessoal, estando sujeitas a uma vontade alheia à sua e não lhes sendo reconhecida subjectividade. As mulheres foram privadas de subjectividade ao serem consideradas como não agentes e não-sujeitos, explicadas pelas suas funções e não pela sua consciência, tendo sido as maiores vítimas desta polarização liderada por uma elite dirigente, de homens brancos, adultos, e proprietários de todos os recursos e rendimentos, bem como portadores de armas.⁵³⁷

A polarização referida, suscitou tensões e conflitos extremos, tendendo a retratar as mulheres como pessoas inferiores, desprovidos de razão e de subjectividade e mais próximos da natureza. A negação da existência das mulheres como sujeitos, a sua manutenção, mais ou menos forçada e quase exclusiva, na esfera doméstica e na maternidade, no corpo biológico e no amor romântico, conduziu, nos anos 1960 e 1970, à emergência do movimento social feminista da Segunda Vaga. As mulheres reclamaram o

⁵³⁶ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 392.

⁵³⁷ TOURAINE, Alain, op. cit., p. 248.

direito de se construírem a si mesmas enquanto sujeitos, de dizerem Eu e de possuírem uma subjectividade. Este movimento obteve ganhos importantes para as mulheres no âmbito da igualdade política e económica. Foram várias as reivindicações do movimento de libertação das mulheres, entre as quais destacamos: salário igual para trabalho igual; educação igual e igualdade de oportunidades; contracepção livre e o aborto a pedido; creches gratuitas e abertas durante todo o dia; a concessão do direito à mulher de definir a sua própria sexualidade; independência jurídica e financeira; o fim da discriminação contra as lésbicas; a cessação da intimidação produzida pela ameaça ou uso da violência masculina; o fim de leis, pressupostos e instituições que perpetuem a dominação masculina e a agressão dos homens contra as mulheres.⁵³⁸ Embora estas reivindicações tenham tido a sua origem nos anos 1970, continuam a ser questões pertinentes nos nossos dias. Além disso, desde a década de 1970 que tem vindo progressivamente a aumentar o número de mulheres a entrar na força de trabalho remunerado.⁵³⁹

Neste momento, são precisamente as mulheres que desempenham o papel principal no novo movimento cultural, cujo interesse vai muito para além de uma simples acção de libertação pessoal, ao preocupar-se com a recomposição das experiências pessoal e colectiva, da vida privada e da vida pública, bem como com a reconstrução do ser humano e da sua experiência vivida.⁵⁴⁰ Outrora desvalorizadas, as mulheres não procuram inverter as relações de poder para se colocarem no pólo superior, mas sim ultrapassar e eliminar a própria lógica hierárquica que define um dos pólos como necessária e inevitavelmente inferior e subordinado.⁵⁴¹

O feminismo da Segunda Vaga teve um papel predominante no projecto reflexivo da representação de si ou imagem de si mesma («self»), no período da modernidade, ao colocar nos debates do período a questão da auto-identidade feminina, no momento em que as mulheres se questionavam sobre as suas identidades, definidas por vidas acantonadas no lar e na domesticidade que não lhes permitiam explorar toda a extensão das suas capacidades enquanto seres humanos, e tornavam político o pessoal ao reclamarem a

⁵³⁸ WALBY, Sylvia – *The future of feminism*, p. 28.

⁵³⁹ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 392.

⁵⁴⁰ TOURAINE, Alain – *O Mundo das Mulheres*, p. 151.

⁵⁴¹ TOURAINE, Alain – *A Procura de Si*, p. 230.

sua entrada na esfera pública.⁵⁴² O novo projecto de vida pelo qual as mulheres lutavam incluía um comprometimento com o desenvolvimento pessoal, um reconsiderar e recriar do seu passado, que passava, nomeadamente, pela rejeição do que Betty Friedan designara, em 1963, como «mística feminina», e ainda pela identificação e aceitação do risco associado ao crescimento pessoal e ao desenvolvimento e exploração das várias potencialidades próprias da pessoa humana.⁵⁴³ A progressiva libertação de muitas das mulheres ocidentais de classe média e alta das normas do casamento heterossexual foi um dos efeitos da crescente emancipação sexual e da autonomia económica por elas alcançadas, na modernidade tardia, ao longo da segunda metade do século passado. Nas últimas décadas do século XX, as mulheres conseguiram mesmo ganhar uma crescente independência económica, tendo acesso a postos de trabalho na vida pública, e distanciando-se, em parte, do trabalho não remunerado e da domesticidade opressiva a que tinham sido condenadas mulheres de gerações e séculos anteriores. A partir dos anos 1960, muitas mulheres, enquadradas pelo novo Estado de previdência social, em particular nos países ricos do Norte da Europa, tiveram a possibilidade de não depender de um marido para definirem autonomamente as suas identidades e o cerne da família já não é o «pater famílias», mas a mulher com um lugar sólido no mundo do trabalho e que pode escolher livremente entre ficar sozinha com os seus filhos ou constituir um casal.⁵⁴⁴

As mulheres foram pioneiras de uma novo paradigma relacional na esfera da vida íntima, que foi fundamental para o projecto reflexivo da imagem de si mesma («self») da modernidade, e que se define como uma relação pura.⁵⁴⁵ Esta relação social, que tem as suas raízes no amor romântico, assenta numa relação livre e aberta entre os parceiros. A relação pura emergiu em vários sectores da esfera da vida íntima, nomeadamente no da sexualidade, bem como no campo das relações entre pais e filhos, e noutros tipos de parentesco e mesmo de amizade.⁵⁴⁶ Embora tendo as suas bases no amor romântico, a relação pura distancia-se deste, na medida em que a sexualidade já não se encontra presa aos ditames do casamento heterossexual e, além disso, as mulheres reprovam progressiva e

⁵⁴² GIDDENS, Anthony – *Modernidade e identidade pessoal*, p. 199.

⁵⁴³ Idem, *ibidem*, p. 199-200.

⁵⁴⁴ KAUFMANN, Jean-Claude – *A Mulher Só e o Príncipe Encantado*, p. 33.

⁵⁴⁵ GIDDENS, Anthony – *Transformações da Intimidade*, p. 39. Ver a este respeito a secção *Giddens e Bourdieu* no subcapítulo 1.2.2. *Da sociologia do género*.

⁵⁴⁶ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 130.

categoricamente uma relação de dependência emocional dos homens em relação a si próprias.⁵⁴⁷

A relação pura vai associar-se a uma nova figura de amor: o amor confluyente que é, por sua vez, diferente do amor romântico. O amor confluyente é activo e contingente, e já não assenta, como acontecia com o amor romântico, na condição de ser eterno, exclusivo e único, nem tampouco se baseia na diferença, isto é, na projecção de dois parceiros de sexo oposto, um no outro, ou mesmo no centralizar da relação amorosa numa pessoa especial, mas, primeiramente, numa relação em que os parceiros se abrem um ao outro, e procuram construir uma relação pura. A tónica não é posta sobre uma pessoa especial mas sim sobre uma relação especial.⁵⁴⁸ Já não é, como o fora o amor romântico, uma forma de amor necessariamente fundada na heterossexualidade e considerando que a relação deriva, em primeiro lugar, do envolvimento emocional dos dois parceiros mais do que de factores sociais externos. O amor romântico resulta numa clara assimetria em termos de poder, conduzindo frequentemente à submissão doméstica feminina. O amor confluyente, por outro lado, aposta na prestação e contraprestação emocional enquanto se empenha em garantir a alegria e a satisfação sexual de ambos os parceiros, não se encontrando vinculado a um modelo de relação heterossexual nem necessariamente monogâmica, sendo a exclusividade sexual uma escolha livre de cada um dos membros do casal.⁵⁴⁹ Na modernidade tardia, a relação pura e o amor confluyente abriram a possibilidade de, em qualquer momento da relação, as pessoas optarem pela separação ou pelo divórcio.

Para o enfraquecimento da desigualdade entre homens e mulheres contribuíram também, para além do movimento feminista, mudanças sociais mais amplas, como a contracepção, a mecanização das tarefas domésticas, a maior divisão do trabalho doméstico entre homens e mulheres e a entrada de um número crescente de mulheres no mercado de trabalho, não somente por questões do foro económico, mas sobretudo pelo desejo de concretização pessoal, em resposta ao impulso para a igualdade desencadeado e instigado sobretudo pelo movimento das mulheres dos anos 1960 e 1970. Este movimento contribuiu igualmente para o desenvolvimento da auto-estima e de expectativas construtivas por parte das raparigas, na medida em que muitas delas cresceram rodeadas de exemplos positivos de

⁵⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 9, 81, 109.

⁵⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 41, 42.

⁵⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 42.

mães inseridas no mercado de trabalho remunerado fora de casa, o que, por exemplo, colaborou decisivamente para o aumento da proporção de mulheres estudantes e para a contestação dos modelos tradicionais da mulher dona-de-casa e limitada a apenas algumas tarefas e afazeres bem definidos.⁵⁵⁰

Continuam, mesmo assim, a verificar-se retrocessos e resistências às conquistas do movimento feminista⁵⁵¹, que se manifestam, nomeadamente, na continuada redução dos corpos das mulheres a mera mercadoria e na subjugação das suas vidas ao domínio social e económico masculino. Na actualidade, os movimentos sociais que se opunham fortemente às polarizações diluíram-se e a modernização encontra-se refém de uma economia capitalista, centrada em trocas transnacionais de mercadorias e de informação, e num universo de consumo e de prazer, ocorrendo o ressurgimento de uma hierarquização cada vez mais marcada da sociedade em geral.⁵⁵² Ainda assim, neste momento, apesar dos retrocessos e resistências, as mulheres estão a conseguir realizar a recomposição das polarizações hierarquizadas da modernidade, ocupando um lugar mais central na nossa cultura.⁵⁵³

⁵⁵⁰ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 521.

⁵⁵¹ Vide a este respeito a secção *Os movimentos de mulheres, gays e lésbicas na década de 1970* no subcapítulo 1.2.1. *Da sociologia do corpo*.

⁵⁵² TOURAINE, Alain – *O Mundo das Mulheres*, p. 205-206.

⁵⁵³ Idem, *ibidem*, p. 206. Idem – *Um novo paradigma*, p. 227-229.

III.1. Narrativas do corpo e da representação de si mesmas

No decorrer deste subcapítulo, analisamos um conjunto de 9 trabalhos, que se encontram entre os 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Agente Principal (Tabela 4, Gráfico 3), seleccionados com base no facto de terem em comum as seguintes características: primeiramente e como elemento definidor, a presença especialmente marcada da categoria de análise de conteúdo «Corpo presente e não sexualmente atractivo» (9 ocorrências), e, em segundo lugar e simultaneamente, uma expressão muito ténue das categorias «Mulher olha directamente para a câmara» (4 ocorrências), e de categorias relativas às sexualidades (apenas 2 ocorrências). Uma vez que o elemento que mais nos interessa neste conjunto de vídeos é o facto de não existir atracção sexual, entendemos que faria sentido incluir neste subgrupo os vídeos assinalados com a categoria de análise de conteúdo de «Corpo fisicamente ausente», em que se verificam 2 ocorrências, coincidindo uma delas com um dos vídeos já seleccionados anteriormente. Por outro lado, seis desses vídeos foram produzidos entre 1974 e 1984, altura em que se vivia ainda uma grande inquietação relativamente ao olhar reificador masculino, inquietação essa que julgamos ser bem patente nestas obras. Além disso, todas estas peças apresentam uma narrativa em que se discute, claramente e de várias formas, a representação de si mesma. Agrupámos, assim, estes vídeos num grupo que denominámos «*Narrativas do corpo e da representação de si mesmas*», estando os mesmos, como dissemos, classificados na Tabela 4, e Gráfico 3, e sendo todas aquelas 9 obras em que se encontram assinaladas as categorias de análise de conteúdo «Corpo presente e não sexualmente atractivo» e «Corpo fisicamente ausente», a saber:

- Valie Export, *Raumsehen und Raumhören*, (Alemanha, 1974);
- Lisa Steele, *Birthday Suit with scars and defects*, (Canadá, 1974);
- Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone Bin*, (Alemanha, 1975);
- Marceline Mori, *Second and Third Identity*, (Reino Unido, 1978);
- Elsa Stansfield e Madelon Hooykaas, *Fying Time*, (Países Baixos, 1982);

- Catherine Elwes, *With Child*, (Reino Unido, 1984);
- Carolee Schneemann, *Vesper's Stampede to My Holy Mouth*, (EUA, 1992);
- Aurora Reinhard, *Poikatyttö – Boygirl*, (Finlândia, 2002);
- Susana Mendes Silva, *Xeque-mate*, (Portugal, 2003).

Na Tabela 4, podem ser observadas várias tendências interessantes no respeitante a este conjunto de vídeos. Notamos, designadamente, que em mais de metade da selecção de 9 vídeos com ocorrências da categoria «Corpo presente e não sexualmente atractivo», mais precisamente em 5 vídeos, a categoria «Mulher olha directamente para a câmara» está apontada. Além disso, em 7 deles não se encontra assinalada qualquer categoria de análise de conteúdo respeitante às sexualidades, 5 mostram a ocorrência da categoria de análise de conteúdo «Vida privada da mulher», e 4 indicam a presença da categoria de análise de conteúdo «Corpo objectificado». Gostaríamos ainda de sublinhar que esta tendência para representar o corpo de modo não sexualmente apropriável é reforçada se considerarmos e contarmos com as categorias de análise de conteúdo dos 4 vídeos que foram excluídos do campo de observação inicial devido ao seu tema dominante não ser o «Sujeito como Agente Principal» nem o «Não-sujeito como Agente Principal». Assim, como pode ser observado na Tabela 6, e no Gráfico 2.A, no respeitante a esses 4 vídeos, verifica-se que se encontra marcada em 3 deles a categoria de análise de conteúdo «Corpo presente e não sexualmente atractivo». Por outro lado, e como dissemos, relativamente aos 9 vídeos acima listados, 6 deles realizaram-se no período que vai dos anos 1970 até meados da década de 1980. O facto de estes vídeos se circunscreverem a esta época é significativo, na medida em que, a partir de meados da década de 1970, se começaram a ouvir argumentos no interior do próprio movimento feminista sobre os riscos de as imagens dos corpos das mulheres serem reappropriadas pelo olhar reificador masculino como se fossem meras coisas ou objectos. Deste modo, observa-se em todos os vídeos analisados neste subcapítulo uma preocupação da parte das mulheres artistas em afirmarem a sua subjectividade por meio de narrativas que incluem representações do seu próprio corpo, ao mesmo tempo que conseguem, através de estratégias artísticas várias, evitar a sua apropriação sexual.⁵⁵⁴ Verifica-se, assim, a este propósito, neste conjunto de vídeos, uma tendência para a afirmação de si mesmas sem

⁵⁵⁴ A este propósito ver secção *As representações corporais pelas mulheres artistas nas décadas de 1960 e 1970* no subcapítulo 1.3.3. *O corpo feminino: das belas-artes ao pornofeminismo*.

recorrer à asserção da sexualidade, estando as artistas cientes dos riscos da apropriação reificadora dos seus corpos, recusando retornar ao anonimato e procurando novas formas de dar visibilidade aos seus corpos enquanto conseguem simultaneamente não apagar a sua própria subjectividade. Podemos observar na Tabela 4, em todos os vídeos aí listados, uma forte expressão tanto da categoria de análise de conteúdo «Sujeito como Agente Actuante» como do tema dominante «Sujeito como Agente Principal» o que, em nossa opinião, se prende precisamente com a vontade das artistas de expressarem uma capacidade de agir de maneira auto-referencial, uma relação consigo e representação de si mesmas e uma afirmação determinada do seu direito à liberdade. Nestes vídeos, a auto-reflexão e afirmação de si mesmas não se centra na sexualidade, questão essa objecto da nossa reflexão no subcapítulo seguinte, pelo que não nos demoraremos mais sobre ela neste momento, mas por meio de narrativas da representação de si mesmas⁵⁵⁵ focadas noutros aspectos da vida das autoras, como questões existenciais da auto-identidade e análise de estereótipos culturais sobre as mulheres.

Por outro lado, o vídeo de Carolee Schneemann, *Vesper's Stampede to my Holy Mouth*, 1992, tem assinaladas as categorias «Corpo não sexualmente atractivo», «Corpo sexualmente atractivo» e ainda «Outras sexualidades», o que nos levou a incluí-lo também na apreciação feita no subcapítulo seguinte, designado *III.2. Sexualidades assertivas*. Uma vez que o exame que é feito a cada vídeo depende, não só mas também, das categorias de análise de conteúdo nele assinaladas, o estudo repetido de um mesmo vídeo relativamente a cada uma das suas categorias de análise de conteúdo e questões ou narrativas que aborda é um procedimento várias vezes reiterado ao longo desta dissertação. Isto significa que um mesmo vídeo pode ser abordado em várias ocasiões, cada uma delas a propósito de uma das suas categorias de análise de conteúdo ou questão que possa ser nele discutida.

Assim, apesar de haver critérios de selecção dos quais resultam subgrupos bem determinados de categorias de análise de conteúdo e de vídeos, conforme descrito sempre que adequado, nem todos os vídeos são analisados em relação a cada uma das ocorrências de uma certa categoria num determinado vídeo. De facto, são apenas analisados os vídeos

⁵⁵⁵ O conceito de narrativa da representação de si mesmo ou de narrativa do *self*, conforme aparece na tradução portuguesa da obra a seguir mencionada, é entendido por Giddens como a «estória ou estórias através das quais a auto-identidade é reflexivamente entendida tanto pelo indivíduo em causa, como pelos outros». GIDDENS, Anthony – *Modernidade e identidade pessoal*, p. 214.

que, pelas razões adiantadas em cada ocasião, se afiguram os mais relevantes para o assunto abordado. No entanto, todos os vídeos são objecto de estudo ao longo da tese, cada um deles a propósito de pelo menos um assunto ou categoria de análise de conteúdo, acontecendo, como dissemos, poder um vídeo particular ser analisado repetidamente, nos termos acima enunciados.

A exploração do corpo pelas mulheres artistas, a partir dos anos 1960, pode ser percebida no âmbito de uma procura de libertação corporal, enquanto fase histórica inscrita no processo civilizacional das sociedades ocidentais.⁵⁵⁶ O sentido deste processo no contexto europeu, deve ser compreendido, no entender de Norbert Elias, como uma busca das pessoas pelo controlo das suas emoções e condutas, desde as mais banais às mais privadas, através da conformidade com um código, que se vai alterando ao longo da história e que regula todos os movimentos da corporeidade.⁵⁵⁷ Este autor analisou sobretudo os padrões individuais de comportamento, as atitudes e as regras de etiqueta principalmente na Europa, bem como o movimento constante para reformular, acrescentar e especificar o modo como os seres humanos devem usar o corpo, quando, por exemplo comem ou evacuam. No entanto, não analisou o sexo em profundidade, talvez por receio de lidar com este delicado assunto ainda numa fase inicial do século XX.⁵⁵⁸ O saber como comportar-se correctamente tem a finalidade de mostrar que o sujeito é membro competente da sociedade, integrando uma classe digna, nobre e convidativa bem determinada. Este modo de lidar com os corpos não constitui, assim, parte natural do nosso ser, variando enormemente ao longo da história.⁵⁵⁹

Na primeira fase do processo de civilização, logo após o período medieval, o controlo de gestos e emoções apenas se podia realizar por meio da imposição de proibições e do distanciamento em relação ao corpo e ao corporal. Assinalado pela oposição rígida entre corpo e espírito, este processo foi marcado por uma faceta sombria, causando o sofrimento de minorias, como as mulheres e os homossexuais, tendo sido percebido por muitos grupos sociais como não se relacionando de modo algum com o que era entendido como

⁵⁵⁶ Ver a este respeito secções *Projectos corporais* e *Corpo aberto pré-moderno versus corpo fechado da modernidade* no subcapítulo I.2.1. *Da sociologia do corpo*.

⁵⁵⁷ KAUFMANN, Jean-Claude – *Cuerpos de mujeres, miradas de hombres*, p. 26. LE BRETON, David – *A sociologia do corpo*, p. 21.

⁵⁵⁸ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 18: Sex, Bodies, and Intimacy*. [Em linha]. [Registo vídeo].

⁵⁵⁹ Idem, *ibidem*.

civilização.⁵⁶⁰

Apesar dos esforços do discurso médico no sentido de informar o público e publicitar os riscos associados, por exemplo, à exposição do corpo nu ao sol, a observação da prática seguida pelas pessoas mostra que, mesmo estando essa informação cada vez mais divulgada, os comportamentos pouco mudaram, nomeadamente no que diz respeito ao modo de utilizar a praia, às horas de exposição escolhidas, às medidas de protecção utilizadas, etc. O uso da praia como local eleito para se estar ao sol e para a construção de um corpo moreno e bem bronzeado, entraram e enraizaram-se vagarosamente nos hábitos da população, fazendo parte do que se pode chamar de movimento histórico de exaltação da corporeidade passiva, isto é, do valor e louvor atribuído a um corpo estático, inerte, paralisado, qual estátua pétrea fixa e imobilizada mas bela e atraente. Este movimento pujante e arraigado não foi contrariado pelos esclarecimentos terapêuticos, apesar de estes serem bem escutados e tantas vezes repetidos. Longe de produzir uma mudança radical e adequada de condutas, as advertências e indicações dos médicos lograram tão só ligeiras alterações no modo de encarar a exposição ao sol, modelando levemente o apetite pelo banho de sol, outrora apaixonado e totalmente irrefreado. No entanto, esta divulgação crescente da informação médica, por alguns tantas vezes entendida como autêntica e intensa repressão dos comportamentos e hábitos tradicionais e mais apetecíveis, deu uma importante contribuição para um enfraquecimento lento mas progressivo da oposição entre corpo e espírito. Esta polarização entre as componentes física e não física da pessoa, teve as suas origens na herança cristã com o objectivo central de, por um lado, servir como instrumento de autocontrolo das emoções, no sentido de ajudar o indivíduo a dominar-se e conhecer-se a si mesmo, amadurecendo e ampliando, deste modo, o seu mundo interior, e, por outro, contribuir para a reformulação e aprofundamento dos vínculos sociais com o grupo e todos os seus concidadãos. Nesta altura, o distanciamento do indivíduo relativamente ao seu próprio corpo estava muito longe de constituir o objectivo central. No auge desta fase civilizacional, em pleno século XIX puritano, a vida social centra-se no espírito, sendo a austeridade no respeitante ao corpo levada a extremos, ao ponto de ter chegado a conduzir a um sentimento de desencarnação mais ou menos generalizado na população. Nesta primeira fase do processo de civilização, tal como a entendia Elias, o sentido da vista

⁵⁶⁰ GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 38.

sobrepôs-se aos outros, assumindo um papel privilegiado de sentido fundamental e permitindo uma mais eficaz adequação dos comportamentos às normas determinadas pela tradição, através, designadamente, do desenvolvimento do hábito de observação mútua, que, oferecia a possibilidade de produção de uma relação com o mundo descritiva, analítica e abstracta, e não imediata, palpável ou afectiva. A importância central assumida pelo olhar foi uma causa determinante na crescente produção de imagens de todos os tipos e na sua mediatização. Chegou-se ao ponto de ser hoje em dia normal a imersão diária do sujeito num verdadeiro mar de representações gráficas das mais variadas espécies e proveniências, bem como da absoluta banalidade associada à sua interpretação e imediata conceptualização. Tornou-se de tal modo vulgar e corrente esta capacidade que as imagens são muitas vezes percebidas de modo intuitivo comunicando directamente apenas com o corpo e não com a mente, dispensando, portanto, uma interpretação conceptual consciente e intelectual.⁵⁶¹

As pessoas sentiam-se, assim, separadas do seu próprio corpo, deslocadas e fragmentadas, experimentando um desejo profundo de se realizarem na vida real através de qualquer elemento concreto em que pudessem assentar a verdade de si mesmas. E quanto mais o indivíduo domina a noção de limites de si próprio maior é a vontade de quebrar a distância entre si e os outros, bem como a distância entre si e o mundo exterior. As pessoas ganham um controlo cada vez maior das suas emoções, incorporando automatismos pessoais que permitem um progressivo atenuar das restrições físicas que lhes são impostas no espaço social público, sendo por essa via conduzidas a formas aparentes de libertação corporal. Numa sociedade de valores cada vez mais fluidos, tal contribui também para reforçar o desejo de descoberta de um elemento real concreto e imediato onde o sujeito se possa fixar, o que conduz a pessoa ao seu próprio corpo enquanto objecto tangível, sensível e palpável, oferecendo-lhe tanto sensações físicas como a sua identidade pessoal, um corpo que traz de volta a carne à sua própria existência. Assim, o corpo começou por abrir caminho na esfera da vida íntima, ao mesmo tempo que irrompem novas emoções e posturas que anunciam a segunda fase do processo de civilização, quando os códigos de comportamento mais rígidos são substituídos por outros mais flexíveis, devido a uma maior autolimitação individual das emoções. Na esfera da vida privada, em particular a partir da década de 1960,

⁵⁶¹ KAUFMANN, Jean-Claude, op. cit., p. 26, 29-33.

as relações entre as pessoas revestem-se de uma dimensão cada vez mais física e carnal, de modo a compensar a redução marcada e crescente de contactos físicos entre as pessoas na esfera da vida pública. As novas formas de laços sociais entre as pessoas na esfera pública caracterizam-se pelo grande autocontrolo, designadamente através da distância física que se estabelece entre elas. A libertação corporal na esfera pública não se refere principalmente à permissão para tocar o outro, mas, antes de mais, à possibilidade de olhá-lo. De facto, a partir desta data, é a visão que ocupa o centro da vida pública.⁵⁶² Na modernidade, as relações sociais tornam-se mais distantes e mais medidas, e a única forma de alcançar o outro pode ser, muitas vezes, a que é proporcionada pelo olhar.⁵⁶³

Hoje, na modernidade tardia, a identidade tornou-se, muitas vezes, uma questão de múltiplas opções, no respeitante às principais fontes de identidade, como o género, a orientação sexual, a nacionalidade e a etnicidade, incluindo até a opção de se permanecer ou não fisiologicamente com o mesmo sexo com que se nasceu. O corpo já não pode ser entendido como uma entidade fixa e rígida, a base da representação de si mesma, cuja fisiologia se encontra sob o domínio da natureza e apenas passível de ser sujeito à intervenção humana de modo secundário. Nas sociedades pré-modernas, foi considerado como sendo o lugar da alma, e com o advento da sexologia e da psiquiatria, como o centro de necessidades obscuras e perversas. Actualmente, o corpo emancipou-se e reestruturou-se, encontrando-se as suas fronteiras abertas à auto-análise e à reflexividade, integrando o projecto de auto-exame de si mesmo, bem como acessível aos sistemas abstractos⁵⁶⁴ da modernidade, tornando-se num local de interacção, apropriação e reapropriação para o próprio sujeito.⁵⁶⁵ Essa reestruturação é, assim, também o resultado do conhecimento produzido pelos sistemas abstractos adquiridos pelas pessoas e afectando o modo como agem sobre si mesmas.

O corpo emerge lentamente, na mentalidade colectiva, como o lugar onde se funda

⁵⁶² Idem, *ibidem*, p. 29-33, 40-41.

⁵⁶³ LE BRETON, David, op. cit., p. 78.

⁵⁶⁴ Com a industrialização o trabalho tornou-se mais especializado e, para além dos conhecimentos práticos de leitura, escrita e cálculo, um número crescente de pessoas adquiriu aquilo que se chama conhecimento abstracto. Trata-se do tipo de conhecimento indispensável para que se possa, nos nossos dias, compreender sistemas basicamente não físicos fundamentais com os quais temos de lidar e nos quais temos de confiar como, por exemplo, o sistema bancário, as instituições de controlo alimentar ou instituições de controlo ambiental. Giddens, Anthony – *Sociologia*. [a], p. 103, 149, 1000.

⁵⁶⁵ TOURAINE, Alain – *Um novo paradigma*, p. 201.

um novo modo de conhecimento, proveniente da esfera sensível, que se opõe à rigidez do espírito racionalista e à separação, operada pela sociedade, do indivíduo relativamente ao seu próprio corpo. Este novo saber sensível apenas foi possível devido ao movimento profundo de reflexão da pessoa sobre si mesma, que emergiu na primeira fase do processo de civilização. Ao longo do século XX, a mulher conduz o movimento de libertação do corpo, uma vez que se encontrava mais limitada do que o homem em termos de liberdades e oportunidades na vida quotidiana, combinando-se, além disso, este movimento com o da emancipação da sua condição de dominada ao mesmo tempo que reclamava o controlo da sua vida e o livre uso do seu corpo.⁵⁶⁶

III.1.1. O espelho electrónico e a auto-identidade feminina⁵⁶⁷

Numerosas mulheres artistas, apropriaram-se do espelho electrónico para criarem as bases de uma nova identidade. O vídeo serve as artistas como veículo para apresentarem as suas biografias, manterem a continuidade de uma narrativa sobre si mesmas, que havia sido apagada no âmbito de um universo social que as oprimia. Não se trata aqui de um diálogo entre o Eu e o Mim social que é reflectido pelo espelho electrónico, isto é, a imagem de si mesmas como os outros as vêem. A identidade de uma pessoa não pode ser encontrada na sua conduta, nem nas reacções dos outros, por muito relevantes que sejam, mas, sobretudo, na capacidade de conservar uma narrativa contínua sobre a representação de si mesma, que não pode ser totalmente ficcional, mas deve integrar acontecimentos do mundo exterior, de modo a poder interagir com os outros.⁵⁶⁸

A auto-identidade é uma questão existencial e não se refere a um conjunto de traços que uma pessoa possui, mas é, antes de mais, um processo que passa pelo entendimento da representação de si mesma, de um modo reflexivo. Esta representação de si mesma é sentida como algo vivo, não tendo uma natureza inactiva, fragmentada ou incapacitada, possuindo, ao invés disso, uma integridade, um amor-próprio, um sentimento de continuidade biográfica que se alcança reflexivamente e que se é capaz de comunicar, em

⁵⁶⁶ KAUFMANN, Jean-Claude, op. cit., p. 28. Ver também a secção *O pensamento feminista* no subcapítulo 1.2.1. *Da sociologia do corpo*.

⁵⁶⁷ Vide também secção *Especificidades do vídeo enquanto ferramenta de crítica social utilizada pelas mulheres artistas* no subcapítulo 1.1.4. *Mudanças no campo cultural: a génese da videoarte*.

⁵⁶⁸ GIDDENS, Anthony – *Modernidade e identidade pessoal*, p. 51.

certa medida, aos outros. Usa também o conceito de pessoa tanto em relação a si como aos outros, sendo o traço comum a todas as pessoas, em qualquer cultura, a capacidade de usarem o termo Eu em contextos diversos. Este Eu não é um Eu individual, activo, dessocializado e primitivo, mas um Eu que surge em interacção com os outros e que ganha o seu significado por meio de sistemas de símbolos que lhe proporcionam um discurso de subjectividade. A pessoa, através de relações de confiança cedo estabelecidas, ganhou um casulo protector que «filtra», na conduta prática do dia-a-dia, muitos dos perigos que em princípio ameaçam a integridade da representação de si mesma.⁵⁶⁹

As mulheres artistas recorreram, assim, à tecnologia vídeo enquanto espelho electrónico que lhes permitiu, tanto uma reflexão sobre a exclusão das mulheres do universo social como, sobretudo, que dessem a conhecer as suas perspectivas e representações de si mesmas.

Os artistas que emergiram no período revolucionário dos finais dos anos 1960, embora orientados por ideais revolucionários, e determinados em diluir fronteiras entre disciplinas artísticas e conceitos de arte, foram, não obstante, influenciados pela estética modernista⁵⁷⁰ que dominava na altura a pintura e a escultura. A maioria destes artistas, conduzidos por preocupações ainda modernistas, exploraram o potencial da tecnologia vídeo portátil, a especificidade do «medium».⁵⁷¹ Segundo Meigh-Andrews, a área mais produtiva da videoarte alemã da década de 1960 e 1970, foi a relação que os artistas estabeleceram entre o processo de filmagem e a acção física do corpo.⁵⁷²

Em 1972, Valie Export afirmava no comunicado «Women's Art: A Manifesto», para a exposição «MAGNA, Feminism Art and Creativity», o seguinte:

(...) os homens criam e controlam os «media» sociais e de comunicação como a ciência e a arte, a palavra e a imagem, a moda e a arquitectura, os transportes públicos e a divisão do trabalho. (...) as mulheres devem fazer uso de todos os «media» como meio de luta social e progresso social, de modo a libertar a cultura dos valores masculinos. ela fá-lo-á do mesmo modo nas artes sabendo que os homens durante milhares de anos foram capazes de expressar neste campo as suas ideias de erotismo, sexo, beleza, incluindo a sua mitologia do vigor, energia e austeridade (...) será o tempo. E É O TEMPO CERTO para

⁵⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 49-51.

⁵⁷⁰ Ver a este respeito o subcapítulo I.3.1. *O pensamento dualista e o julgamento estético ocidental*.

⁵⁷¹ ELWES, Catherine – *Video Art: A Guided Tour*, p. 21. Ver também a secção *O cunho modernista das primeiras peças de vídeo dos anos 1960* no subcapítulo I.1.4. *Mudanças no campo cultural: a génese da videoarte*.

⁵⁷² MEIGH-ANDREWS, Chris – *A History of Video Art: The Development of Form and Function*, p. 24.

que as mulheres utilizem a arte como meio de expressão, de modo a influenciarem a consciência de todos nós (...).⁵⁷³

No vídeo *Raumsehen und Raumhören*⁵⁷⁴ (Alemanha, 1974, Fig. 23), da artista Valie Export (Alemanha, 1940), a artista registou-se a si mesma, com o auxílio de diversas câmaras de vídeo, de modo a sugerir que o seu corpo se movimenta quando na realidade está imóvel. A artista aproveita o potencial dos «media» para criar narrativas da sua própria identidade.

A adopção por parte da artista, cujo nome de nascença era Waltraud Lehner, do nome artístico «VALIE EXPORT», resultou em primeiro lugar, da sua renúncia ao apelido paterno e da criação de uma nova identidade feminina. Para a artista, «EXPORT» significa um modo de exportar uma identidade⁵⁷⁵, remetendo-a aos outros, constituindo todos os seus trabalhos retratos dessa persona – VALIE EXPORT – que criou. Em segundo lugar, EXPORT era também, na época, o nome da marca de cigarros austríaca mais popular, e a artista pretendeu apropriar-se da retórica visual e verbal da cultura consumista para criticar as tecnologias sociais de reprodução e representação da vida vazia das mulheres.⁵⁷⁶ Export pede emprestada uma estratégia da sociedade de consumo e vira-a contra essa mesma sociedade.

Este vídeo resultou de uma performance ao vivo, constituída por uma instalação vídeo – quatro câmaras, seis monitores e um misturador de imagem – no Cologne Kunsthalle.⁵⁷⁷ A artista, neste trabalho, experiencia e regista um espaço por meio do seu corpo, enquanto ferramenta de exploração e criação artística, mediado pela tecnologia. Nesta performance, a artista, num espaço vazio, foi filmada em pé e de frente, enquanto se ouviam simultaneamente notas produzidas por um sintetizador electrónico. Durante a performance, o monitor encontrava-se em circuito fechado com as câmaras. As imagens do

⁵⁷³ «(...) men create and control the social and communication media such as science and art, word and image, fashion and architecture, social transportation and division of labour. (...) women must make use of all media as a means of social struggle and social progress in order to free culture of male values. in the same fashion she will do this in the arts knowing that men for thousands of years were able to express herein their ideas of eroticism, sex, beauty including their mythology of vigour, energy and austerity (...) it will be the time. AND IT IS THE RIGHT TIME that women use art as a means of expression so as to influence the consciousness of all of us (...).» RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy, eds. – *Art and Feminism*, p. 206.

⁵⁷⁴ Visão de um Espaço e Audição de um Espaço.

⁵⁷⁵ Performance Saga – Interview 02 VALIE EXPORT. [Registo vídeo].

⁵⁷⁶ LEE, Pamela M. – Bare Lives. In *X-screen: Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s*. [Catálogo], p. 78.

⁵⁷⁷ STOSCHEK, Jeannette – Raumsehen und Raumhören. Valie Export. In FRIELING, Rudolf; HERZOGENRATH, Wulf, EDS. – *40yearsvideoart.De-Part 1: Digital Heritage: Video Art in Germany from 1963 to the Present*, p. 141-142.

monitor podem ser divididas nas seguintes sequências: a artista vista a corpo inteiro no espaço – com enquadramentos variando entre o próximo e o distante; a imagem dividida verticalmente ao meio, mostrando a artista de um lado – com enquadramentos variáveis, tal como anteriormente – e o espaço vazio de outro, ou a artista em ambos os lados da imagem; e a imagem novamente dividida ao meio, mostrando de cada lado o corpo da artista na íntegra ou grandes planos fragmentados de partes do seu corpo (tronco, rosto).

Export designou esta sequência de imagens como: I. Composição Espacial; II. Imagens Divididas; III. Posição Espacial – Composição; IV. Imagens Divididas – Composição; V. Corpo; VI. Corpo – Composição.⁵⁷⁸

Estas diferentes composições do corpo no espaço, as aproximações e afastamentos, criam a ilusão de movimento no espectador. O som aumenta de volume e ritmo consoante o posicionamento do corpo no espaço. Quanto mais próximo o corpo, mais alto o volume e mais pequeno o intervalo entre as notas; quando a imagem se encontra dividida, as notas são ouvidas com uma maior frequência, num ritmo mais acelerado. Assim, o som é utilizado, tal como o corpo da artista, ambos mediados pela tecnologia vídeo, como elementos que auxiliam o espectador a perceber o espaço. Todavia, como Export o demonstra, a noção do espaço, do movimento, do ritmo é estruturada e criada de um modo ilusório pela tecnologia, pois ao longo de toda a performance a artista permaneceu imóvel. A realidade que os «media» veiculam é, de facto, produzida, apesar de parecer natural aos espectadores. O corpo imóvel e fragmentado de Export, tal como o de Hatoum, que analisaremos adiante, é essencialmente um corpo que se recusa a ser visualizado enquanto coisa ou objecto e que se mediatiza a si mesmo de modo a compreender os modos de funcionamento dos meios de comunicação de massas, enquanto ferramentas das estruturas de poder.

Consideramos no entanto, que, embora situando-se nesta época de transição, entre o modernismo e o pós-modernismo, o trabalho *Raumsehen und Raumhören* de Export, foi sobretudo influenciado por uma perspectiva feminista. A artista neste vídeo, utiliza o mesmo processo teórico e prático ao qual tem recorrido sistematicamente ao longo da sua prática artística – a análise da tecnologia, dos seus mecanismos e modos de funcionamento – de modo a identificar os processos através dos quais as imagens são formadas pelas estruturas sociais com recurso às tecnologias. Esta análise é realizada utilizando o seu próprio corpo

⁵⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 142.

mediado por diversas tecnologias. Export utiliza uma das estratégias que foi adoptada pelo movimento feminista da altura, o exame e desconstrução do ilusionismo dos «media», como os principais veículos responsáveis pela alienação e deturpação da subjectividade feminina. Esta autora, ao longo do seu trabalho, analisou a mediatização do corpo das mulheres realizada pela tecnologia, utilizando as próprias ferramentas da tecnologia que se encontram imersas e diluídas no nosso quotidiano, e revelando o processo de construção da própria ideologia cultural.

Neste período, as feministas radicais, que acreditavam que a desigualdade de género era o resultado do fenómeno sistémico do patriarcado, ou seja, da dominação masculina em todos os aspectos da vida social, defenderam que as concepções populares de beleza e sexualidade eram impostas pelos homens sobre as mulheres através de múltiplas vias, entre as quais os «media». Estas normas culturais, veiculadas por exemplo pela moda e pela publicidade, tinham como fim produzir um certo tipo de feminilidade, enfatizando um determinado tipo de corpo que obedecesse aos padrões de beleza da altura, e de condutas em relação aos homens, como as atitudes afectuosas e de protecção e apoio emocional.⁵⁷⁹ Estes padrões culturais, como a objectificação das mulheres pelos «media», transformavam-nas em objectos sexuais, cujo principal papel era agradar aos homens e entretê-los, e ajudavam a perpetuar a inferiorização e subordinação das mulheres.

Sobre a objectificação a que são sujeitas as mulheres pode dizer-se que se trata, na realidade, de uma verdadeira coisificação, do tratamento como coisa, coisa essa que pode servir a quem dela se quiser utilizar para os fins que muito bem entender, tanto para vender produtos – se podemos possuir esta coisa (a mulher) também podemos possuir o que ela anuncia, isto é, a coisa que ela anuncia (o carro, a TV, os cigarros, a viagem, a formação, etc.) –, como para satisfazer os nossos desejos mais secretos que tanto podem ser de cariz mais violento ou mesmo sádico, implicando actos vergonhosos de tortura e sofrimento de vária ordem, como relacionar-se com o nosso prazer, sexual ou outro, servindo-nos nós dela para conseguir alcançar esses fins, tendo em vista só e apenas a satisfação dos nossos desejos pessoais e o exercício absoluto do nosso poder individual.

E é para isso que serve, nesta acepção, esta boneca que é a mulher: para que nós a possuamos e possamos exercer o poder a nosso bel prazer. Trata-se, de facto, de uma

⁵⁷⁹ GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 617.

bonequização da mulher: ela é tratada como uma verdadeira boneca a quem o senhor, o mestre – ou mestra na sociedade patriarcal –, pode fazer o que muito bem entender: arrancar-lhe a cabeça e os membros, derretê-la no fogo, masturbar-se usando as partes do corpo que foram dela separadas, vesti-la com trapos ou roupas de rainha, pô-la a esfregar o chão ou sentá-la num pedestal, isto é, exercer todo e qualquer poder sobre ela, que, nada mais sendo do que uma coisa, uma boneca inanimada sem alma e sem vontade, incapaz de sentir dor ou emoção, está permanentemente impossibilitada de se opor à vontade do mestre. De facto, é sobretudo de poder que se trata, da mulher como encarnação da boneca nas mãos do mestre literalmente todo poderoso.

A partir da classificação das mulheres e dos seus corpos, segundo o que os agentes de uma determinada cultura imaginam ser as suas características essenciais – passivas, representantes da beleza, sensíveis e afectuosas – deriva todo um conjunto de relações de género entre homens e mulheres que têm consequências estruturais ao nível do emprego, do mercado de trabalho, das representações das mulheres nos «media» e da vida íntima.⁵⁸⁰ A agência constrói a estrutura que, por sua vez, condiciona e constrói a agência. É o processo de estruturação, divisado por Anthony Giddens, que considera agência e estrutura como fazendo parte de um mesmo sistema, sendo indivisíveis, funcionando sempre em conjunto, como que fundidas uma na outra, por assim dizer, pelo que deixa de fazer sentido considerar o binário clássico agência versus estrutura. A estruturação funciona a todo o momento na vida quotidiana das pessoas, ininterruptamente criando estruturas que, por sua vez, condicionam e criam também as próprias pessoas.⁵⁸¹

Export, nas suas performances e instalações, em que utiliza câmaras de vídeo, de filmar e fotográficas e, mais recentemente, computadores, coloca habitualmente em cena o corpo da mulher. Na década de 1970, a artista conseguiu ocupar um espaço no mundo da arte austríaco, no período em que este era dominado pelos accionistas vienenses – detentores de uma reputação agressiva e máscula – e abraçar uma perspectiva feminista crítica. Nos seus trabalhos, explora o modo como a linguagem do corpo pode ser apreendida pelo campo perceptivo, quando mediada pela tecnologia: o corpo é enquadrado, cortado, fragmentado e desarticulado, através da manipulação da imagem tecnológica.

⁵⁸⁰ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 17: Gender Part III*. [Em linha]. [Registo vídeo].

⁵⁸¹ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 16: Gender Part II, Lecture 17: Gender Part III*. [Em linha]. [Registo vídeo].

Artistas como Export, Rosenbach e Jonas, adoptam o «medium» electrónico como modo de exprimir e controlar as suas imagens corporais e dissociá-las de estereótipos da feminilidade historicamente definidos pela cultura – na história da pintura, filme, televisão e indústria publicitária.⁵⁸²

O sujeito, seja ele uma mulher ou qualquer outra categoria, é também uma forma de protecção contra a invasão de todas as formas de poder, como é o caso, nomeadamente, da manipulação de imagens e das várias formas de representação. As figuras da mulher como reprodutora, descanso do guerreiro, educadora ou modelo de publicidade anulam a consciência que a mulher tem de si própria como criadora de si mesma e não revelam um desejo de libertação e emancipação. A consciência de si como sujeito começa por ser um protesto contra o sistema dominante, que lhe impõe tantos serviços e deveres, enquanto se revolta e luta para salvar a consciência de si mesma, e mobiliza os direitos à educação⁵⁸³ que ganhou devido, sobretudo, às lutas das feministas.⁵⁸⁴

Nos anos 1970, a decisão tomada por uma mulher artista de trabalhar com a tecnologia vídeo era considerada um acto feminista. Em todos estes trabalhos vídeo podemos encontrar uma auto-reflexão, partilhada pelas feministas na teoria e prática do filme. Estas teorias advogam que a figuração das mulheres nos meios de comunicação social não é contestada pelo público, sendo aceite com naturalidade como retrato verdadeiro, emanado da natureza, da essência das mulheres, já que é servido com a igualmente não questionada neutralidade dos mecanismos de representação da realidade dos «media». Estas artistas, ao contrário dos «media» da sociedade de consumo, oferecem uma perspectiva e subjectividade femininas, ao revelarem as condições da construção de si mesmas nas imagens vídeo.

A artista Lisa Steele (EUA, 1947), de origem norte-americana, mas activa em Toronto, no Canadá, desde os anos 1970, empregou frequentemente o seu corpo para explorar temas do foro pessoal, utilizando o vídeo para conseguir uma abordagem íntima e privada.⁵⁸⁵ O

⁵⁸² SPIELMANN, Yvonne – *Video: The Reflexive Medium*. p. 145-146.

⁵⁸³ Ver a este respeito a secção *A educação* no subcapítulo *I.1.1. A condição feminina: processos sociais de mudança e processos sociais de constância*.

⁵⁸⁴ TOURAINE, Alain – *O mundo das mulheres*, p. 48-50.

⁵⁸⁵ MEIGH-ANDREWS, Chris – *A History of Video Art*, p. 33.

vídeo *Birthday Suit with scars and defects* (EUA, 1974, Fig. 26) de Steele, constitui uma referência da exploração feminista sobre as questões do corpo e da identidade.

Em *Birthday Suit with scars and defects*, gravado no dia do seu 27º aniversário, a artista volta a câmara para si mesma e filma-se a ir até ao fundo do seu quarto sem qualquer roupa sobre o corpo. Em seguida, aproximando-se da câmara, exhibe e descreve as diferentes cicatrizes que foi acumulando no corpo, ao longo da vida. Steele oferece o seu corpo ao espelho electrónico, mas, desta vez, ao contrário do que acontece nas tradicionais narrativas cinematográficas de Hollywood, é ela que se encontra no controle da situação. Nas suas palavras:

Por ocasião do meu 27º aniversário, decidi gravar uma fita que relatasse a minha passagem ao longo do tempo. Sempre fui desajeitada, tropeçando, deixando cair [objectos], caindo com regularidade alarmante. Esta fita aceita a expressão das consequências.⁵⁸⁶

Uma saga de acidentes é descrita de modo desapassionado, revelando-nos doenças e traumas de infância, ao mesmo tempo que é explorada a desconexão entre a experiência subjectiva e as linguagens verbais e visuais exibidas no vídeo.⁵⁸⁷

Muito embora partilhando das estratégias feministas da altura, de procurar a prevenção, junto do espectador, do prazer voyeurista da observação do corpo feminino, esta peça não tenta impedi-lo de sentir empatia com o sujeito imperfeito de Steele. Em vez do corpo de mulher do cinema clássico, que, retirando os óculos e despindo-se, fascina e paralisa o olhar do espectador, preso de desejo, Steele apresenta o seu corpo nu, com cicatrizes e defeitos, de um modo quase doloroso para o espectador.⁵⁸⁸ Apesar disso, este último é naturalmente levado a sentir empatia com as desventuras e a dor emocional da artista, cativado pela forma próxima e pessoal como é narrada a história de cada cicatriz.

Este vídeo deve ser enquadrado no contexto das reivindicações das feministas radicais dos anos 1970, que, através do lema, «o que é pessoal é político», chamaram a atenção para o facto de a esfera íntima ser, tal como a esfera pública, um espaço onde as mulheres são oprimidas, ou seja, a micropolítica do pessoal foi articulada com a escala

⁵⁸⁶ «On the occasion of my 27th birthday I decided to do a tape that chronicled my passage through time. I have always been clumsy, tripping, dropping, falling with alarming regularity. This tape accepts the extent of the consequences.» Lisa Steele. [Em linha].

⁵⁸⁷ MARK, Lisa G. – Lisa Steele. In *Wack! Art and the Feminist Revolution*. [Catálogo], p. 308.

⁵⁸⁸ TUER, Dot – Mirroring Identities. Two Decades of Video Art in English Canada. In MARCHESSAULT, Janine, ed. – *Mirror Machine. Video and Identity*, p. 111.

política mais ampla das instituições, revelando os processos estruturais abrangentes que se encontram para além da pessoa individual.⁵⁸⁹ Existe uma política de género nas nossas relações, decisões e gestos mais íntimos.⁵⁹⁰ Ao explorar a ideia da política em tudo aquilo que faz parte da vida pessoal, o movimento das mulheres, tal como o estudantil, recorreu a uma política emancipadora com a finalidade de mostrar que a vida quotidiana era afectada pelo poder do estado e pela desigualdade, empenhando-se num combate a esta situação por meio da subversão dos padrões do estilo de vida diária, libertando-se dos costumes tradicionais fixos e rígidos.⁵⁹¹ O feminismo, embora tenha tido como preocupação fundamental a consideração, tratamento e resolução das questões emancipadoras, abriu caminho para a política da vida enquanto política da opção, da escolha, da auto-realização, num contexto formado reflexivamente, que pressupõe já um certo nível de emancipação em que o poder é mais generativo do que hierárquico, em que a reflexividade articula a representação de si mesma com o corpo e os sistemas globais.⁵⁹² O vídeo de Steele reflecte esta preocupação de articular a representação de si mesma e o corpo de um modo auto-reflexivo

Steele traz a sua biografia pessoal para a esfera pública através do vídeo, contribuindo para a emancipação das mulheres ao revelar narrativas da sua vida, inscrevendo-as naquela história em que eram omissas – a recolocação das mulheres na história, narrada numa perspectiva feminina («herstory») – contada por si mesma, enquanto sujeito autónomo.

A sua narrativa vídeo substitui as representações tradicionais das mulheres como seres idealizados. No contexto das sociedades que assentam em religiões monoteístas, como as ocidentais, as mulheres sempre foram representadas como tendo uma dupla face: se, por um lado, foram consideradas como transmissoras da vida, criadoras da graça e protectoras do sagrado e da ordem social contra o diabólico e o desejo, por outro lado, foram acusadas de serem a «carne», portadoras de uma natureza maléfica, pecadora e decadente, responsáveis pela ruptura com o universo social. As feministas opuseram-se fortemente a esta dupla desumanização da mulher, fruto da dominação masculina, que colocava de um

⁵⁸⁹ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*. [a], p. 695-697.

⁵⁹⁰ CONNELL, Raewynn – *Gender: In world perspective*, p. 137.

⁵⁹¹ GIDDENS, Anthony – *Modernidade e identidade pessoal*, p. 198-199.

⁵⁹² GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 197.

lado a mãe bondosa e do outro a prostituta pecadora. Hoje, as mulheres recompõem, através da sua experiência vivida, em particular no âmbito da sua sexualidade, estas duas faces de si mesmas, que haviam sido impostas pelos homens, criadas e forçosamente separadas para além de hierarquicamente polarizadas.⁵⁹³

Esta peça, característica dos trabalhos de Steele, adopta um tipo de narrativa muito particular e única dentro da conjuntura geral do vídeo canadiano, cuja atenção se centrava em temas de cariz conceptual, narrativo, dramático e social. A narrativa neste vídeo, por sua vez, está menos preocupada com um argumento conceptual e com questões de consumo ou sociais e mais dependente da intuição visual e de um sentido de interioridade subjectiva, abraçando uma linguagem poética e temas da intimidade da própria artista. Steele foi uma das pioneiras da definição e instituição de um lugar para material narrativo do foro íntimo e pessoal, desenvolvido por via de um discurso expositivo aberto, não linear e, em geral, inconclusivo. Ao fazê-lo, a artista quebrou tabus, logrando atravessar, cautelosa e discretamente, as fronteiras do decoro e da esfera privada e, de certo modo, integrar a discussão do prazer sexual nos seus vídeos.⁵⁹⁴

A causa principal da libertação das mulheres não foi a entrada maciça no mercado do trabalho, determinada essencialmente por uma lógica económica, agora centrada nos equipamentos dos lares. As mulheres passam dos serviços pessoais não comerciais aos serviços pessoais comerciais, penetrando muito pouco no domínio das tomadas de decisão. Elas são numerosas, sobretudo nas profissões «sociais», que são actividades mal pagas e menos competitivas.⁵⁹⁵ A transformação profunda da situação das mulheres está na realidade ligada ao reconhecimento dos seus direitos privados e, em primeiro lugar, dos seus direitos sobre o seu corpo, tendo sido esta mudança muito mais profunda do que a mudança relativa à sua vida profissional. Esse reconhecimento deve-se a diferentes factores dos quais destacamos: a evolução geral da luta pelos direitos individuais, muito em particular, os direitos das mulheres levada a cabo pelas feministas desde os anos 1960; a tomada de consciência cada vez mais alargada da situação das mulheres de várias proveniências tanto

⁵⁹³ TOURAINE, Alain, op. cit., p. 171-172.

⁵⁹⁴ GALE, Peggy – On the Horizon. In ELWES, Catherine; MEIGH-ANDREWS, Chris, eds. – *Analogue. Pioneering Video from the UK, Canada and Poland (1968-88)*, p. 56.

⁵⁹⁵ TOURAINE, Alain; KHOSROKHAVAR, Farhad – *A Procura de Si*, p. 34.

económicas como intelectuais, alertadas pelo conhecimento e reconhecimento da situação umas das outras; o importante papel neste contexto dos estudos sociológicos.

E essa mudança, que é, com efeito, antes de mais, privada e pessoal, transformou e organizou uma parte do corpo social, na medida em que deu prioridade à ideia de Sujeito, cuja formação rapidamente se impôs como a principal aposta cultural da nossa sociedade. Deste modo, os comportamentos dos agentes e as instituições devem ser analisados tendo em atenção, em primeiro lugar, o eixo: Sujeito versus Não-sujeito e também subjectivação versus dessubjectivação.⁵⁹⁶

Na década de 1970, as possibilidades técnicas do suporte do vídeo, que condicionavam inevitavelmente a estética, não permitiam qualquer edição das imagens e, por isso, em geral, os artistas realizavam uma gravação única. Esta peça ilustra exactamente essa característica. Apenas nos finais dos anos 1970, a edição do vídeo se tornou simples e acessível e este passou de um suporte assente na performance crua para um «medium» que possibilitava aos artistas a realização de jogos psicológicos e criativos.⁵⁹⁷ Os criadores de vídeo, nestes primeiros tempos da edição crua e playback instantâneo, partilhavam um entendimento do vídeo como um «medium» contestatário, sobretudo em relação aos meios de comunicação social, mas também em relação às belas-artes e museus.

A artista Marcelline Mori (França, 1954), na instalação vídeo *Second and Third Identity* (Reino Unido, 1978, Fig. 34), trata de questões de identidade. Esta instalação é constituída por dois monitores, de dimensões idênticas, colocados com os ecrãs voltados um para o outro. Ambos os monitores apresentam a mesma imagem, um auto-retrato da artista. A relação entre as imagens idênticas apresentadas nos ecrãs dos monitores não corresponde a uma relação entre um objecto e o seu reflexo no espelho. Esta relação é no entanto explorada pela artista por meio de um outro mecanismo. Um dos monitores apresenta, fixada em cima do seu ecrã, uma grelha composta por pequenos rectângulos prateados. Estes fragmentos rectangulares encontram-se espaçados entre si e ocupam cerca de um terço do ecrã. Deste modo, a imagem do primeiro monitor – idêntica à do segundo – é espelhada nos rectângulos. O rosto da artista no monitor sem os rectângulos é reflectido nos rectângulos espelhados colocados no ecrã do outro monitor, quebrado em múltiplos

⁵⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 34-35.

⁵⁹⁷ ELWES, Catherine, op. cit., p. 20.

reflexos. Este rosto fragmentado nos rectângulos, com uma escala mais pequena que o seu original – devido à distância entre o monitor e os rectângulos – combina-se com a imagem do rosto da artista que aparece por baixo dos mesmos. Ou seja, a imagem que se encontra por baixo dos rectângulos – que podemos entender como a segunda identidade («second identity»), a auto-imagem da artista mediada pela câmara de vídeo – combina-se com a imagem espelhada da artista nos rectângulos – a terceira identidade («third identity»), a imagem da câmara de vídeo mediada pelos rectângulos espelhados, ainda mais distanciada de si mesma. As imagens são por vezes intercaladas por um padrão granulado, resultante da ausência de sinal vídeo.

A banda sonora é constituída por sons do vento e do mar e pela voz-off da artista. Utilizando o pretérito, como se de uma memória se tratasse, a voz começa por descrever a paisagem marítima, onde as imagens foram registadas, e as pessoas que nela deambulam. Por fim, fala sobre si mesma – representada no monitor através de imagens fragmentadas do seu rosto – do que pensava naquele momento em que foi filmada:

Olho para a câmara, subitamente afastada desta relação frágil com o meio envolvente. Fiquei então consciente de estar a ser destacada, apreendida como imagem [a sua segunda e terceira identidade], e esta representação desvirtuada de mim mesma, agora uma miragem, onde sorrio de quando em quando para o ecrã.⁵⁹⁸

Mori mostra a sua representação de si mesma alienada da sua pessoa, fragmentada e quebrada, reflectindo a busca e o questionamento existencial levadas a cabo pelo movimento feminista e pelas mulheres artistas na década de 1970. As imagens espelho de Mori, as suas segunda e terceira identidades, ainda não lhe proporcionam um sentimento de unidade, os seus sentimentos são de fragmentação em relação ao seu próprio corpo. No entanto, como é expresso na citação anteriormente referida, há, simultaneamente, uma recusa da alienação, simbolizada, por sua vez, pelo ecrã vídeo e pelos rectângulos espelhados. A artista rejeita, através de um processo reflexivo, a ideia de a imagem tomar o seu lugar, considera que os espelhos representam a cultura patriarcal, que lhe apresenta uma imagem fragmentada e alienada de si mesma.

⁵⁹⁸ «I look to the camera suddenly taken away from this fragile relationship with the surrounding. I was then conscious of being singled out, captured as an image an illusory representation of myself, now a mirage where I smile from times to times onto the screen.» MORI, Marceline – Second and Third Identity. In REWIND + PLAY. An Anthology of British Video Art. [Registo vídeo].

Esta peça remete para os mecanismos da auto-identidade presentes na modernidade. Tal como outras dimensões existenciais da segurança ontológica, os sentimentos de auto-identidade são, simultaneamente, fortes e frágeis. É isto que se verifica, precisamente, na biografia que Mori oferece aos outros sobre si própria, quando aí remete para a auto-identidade enquanto questão existencial. Um sentimento de auto-identidade seguro pressupõe uma aceitação da realidade das coisas e dos outros, o que não acontece na biografia reflexiva que Mori nos apresenta. De facto, esse sentimento não resulta de forma directa e única da mencionada aceitação. O sentido de auto-identidade da artista é mantido de forma razoavelmente segura, resistindo às tensões do contexto social em que se move, como julgamos ficar demonstrado pela consciência que Mori tem dessas mesmas pressões sociais.⁵⁹⁹

Assim, nos anos 1970, a política de emancipação ainda era um processo emergente e, por isso, não consolidado e frágil. A política da vida, por outro lado, entendida como uma política de auto-realização característica da modernidade, emergindo da relação dialéctica entre local e global, e da fundação de sistemas abstractos auto-referenciadores, pressupondo, também, um certo grau de emancipação em relação tanto à tradição como à dominação hierárquica, não se estabelecera ainda em pleno. Neste período dos anos 1970, a procura de uma identidade autêntica e verdadeira, no sentido de ser escolhida e criada por si mesma, de entre uma diversidade de possibilidades, sem ser dominada por constrangimentos externos, era fundamental para as mulheres artistas. O feminismo foi, de certo modo, obrigado a dar prioridade à questão da auto-identidade, uma vez que as mulheres, habituadas à segregação e resguardo do espaço doméstico, quando saíram para fora do lar e da domesticidade, confrontaram-se com uma esfera pública que lhes disponibilizava unicamente um leque estreito de identidades assentes em modelos e ideais masculinos.⁶⁰⁰

Desta forma, este vídeo de Mori exemplifica essa confrontação das mulheres com uma identidade feminina desvirtuada pela cultura patriarcal, onde a mulher existe enquanto Outro em relação à posição central do homem. Uma verdadeira identidade feminina encontra-se, de facto, ausente na cultura patriarcal, e é essa ausência que Mori pretende

⁵⁹⁹ GIDDENS, Anthony – *Modernidade e identidade pessoal*, p. 51.

⁶⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 197-199.

exemplificar através das imagens do seu rosto mediadas pelo vídeo e pelo espelho. Na altura da produção desta peça, a sociedade baseava-se em relações de poder sexuais, raciais e de classe, dominadas pelo homem de classe média, branco e heterossexual, que eram apresentadas como naturais e inerentes às pessoas. Parafraseando Sally Potter, no início da década de 1980: as mulheres experienciam-se a si mesmas no dia-a-dia como se actuassem numa performance contínua, distanciadas de si mesmas pelos constrangimentos da feminilidade imposta.⁶⁰¹ Até há pouco tempo, a prática artística modernista, dominada por homens artistas, privilegiava o formalismo, a arte pela arte, a arte pura, a imagem des-significada.⁶⁰² A questão da subjectividade feminina era para as mulheres uma prioridade. Deste modo, nos anos 1970, as mulheres continuavam a lutar pelo ideal da unidade e pela descoberta do seu eu. De certo modo, o sujeito cartesiano do humanismo, enquanto *locus* do saber e da verdade, conhecedor de si mesmo, que até meados dos anos 1960 tinha constituído o modelo de análise do indivíduo social em geral e do homem artista em particular, permanecia como pano de fundo, como imagem ideal, embora opressora, para as mulheres artistas.

A modernidade traz consigo a diferença, a exclusão e a marginalização. As divisões de classe, de género e de etnicidade, oferecem formas de auto-realização e capacitação às pessoas em diferentes graus, enquanto as instituições modernas disponibilizam mecanismos de emancipação da representação de si mesma, criando, simultaneamente e muito especialmente, os mecanismos da sua supressão.⁶⁰³ A procura de formas de representação da auto-identidade que fragmentam o corpo, como sucede neste trabalho de Mori, ou mesmo que o ocultam, como na peça vídeo de Hooykaas e Stansfield, analisada a seguir, podem ser interpretadas, por um lado, como uma reacção negativa a um universo social que oprime as mulheres, como quando, por exemplo, as retrata como objectos sexuais, nos meios de comunicação de massas; por outro, podem ser vistas como estratégias criativas positivas, emancipadoras, de modo a ultrapassar esses constrangimentos exteriores e a apresentar novas figurações de si mesmas.

A luta do movimento feminista da Segunda Vaga foi, sobretudo, contra uma

⁶⁰¹ POTTER, Sally – On Shows. In *About Time: Video, Performance and Installation by 21 women artists*. [Catálogo]. [p. 8].

⁶⁰² Idem, *ibidem*. [p. 8].

⁶⁰³ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 5.

sociedade que queria transformar os corpos femininos numa entidade inerte, sujeita à objectificação sexual ou à dominação e à domesticação que poderemos apelidar de «disciplina» foucaultiana.⁶⁰⁴ O corpo foi, neste período, em primeiro lugar, objecto de uma política emancipadora, entendida como busca da libertação das pessoas de toda a exploração, opressão e desigualdade, já que as mulheres procuravam separar os seus corpos da opressão de que se haviam tornado vítimas. Hoje, o corpo e a representação de si mesma já não são tão «dóceis», docilidade esta entendida no sentido foucaultiano – em que «corpos dóceis», são os corpos adestrados, sujeitos a métodos disciplinares e subjugados, estando cada corpo educado de modo a «que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil»⁶⁰⁵ –, e tanto o corpo como a representação de si mesma se articulam no contexto do projecto reflexivo da auto-identidade promovida por cada pessoa que atravessa os limites de espaços até então protegidos como integrando exclusivamente a esfera privada. O corpo funciona cada vez menos como coisa exterior ao indivíduo, coisa essa situada fora dos sistemas auto-referenciais da modernidade. É, pelo contrário, mobilizado reflexivamente, não num sentido narcisista, centrado na aparência corporal, mas como manifestação de uma preocupação efectiva com a criação e autocontrolo do próprio corpo e da representação de si mesma. O corpo, nos nossos dias, não é apenas uma componente física que as pessoas possuem, sendo, ao invés, um sistema-acção, uma forma de realização, actividade, prática, acção, práxis, criado nas interacções do dia-a-dia, mantendo-se essencial para um sentido de auto-identidade coerente.⁶⁰⁶

Neste período, as teóricas feministas, como é o caso de Juliett Mitchell, Hélène Cixous, Luce Irigaray, inspiradas pela psicanálise de Lacan, desenvolveram diversas teorias críticas⁶⁰⁷. Lacan advogou que o sujeito não é uno, transparente e capaz de se conhecer a si mesmo, mas o resultado de processos que o constituem enquanto ego, ou representação de si mesmo unificado, e como sujeito social e falante. A noção da representação de si mesmo essencial, inalienável de si próprio, como constructo social, o que implicaria a não existência

⁶⁰⁴ Idem, *ibidem*, p. 201.

⁶⁰⁵ FOUCAULT, Michael – *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*, p. 125. Ver também *Análises Foucaultianas* no subcapítulo I.1.3. *Movimentos Sociais Feministas da Terceira Vaga*.

⁶⁰⁶ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 7, 92, 201.

⁶⁰⁷ A este propósito ver a secção *Feminismo radical cultural ou feminismo da diferença* no subcapítulo I.1.2. *O movimento social feminista da Segunda Vaga* e, de igual modo, a secção *Abordagens psicanalíticas e feminismo: Julia Kristeva, Luce Irigaray e Hélène Cixous* no subcapítulo I.2.2. *Da sociologia do género*.

de uma essência humana – como Beauvoir⁶⁰⁸ já afirmara – foi determinante para as teorias feministas que advogaram serem os sujeitos constituídos histórica, política, cultural, sexual e racialmente.

Em 1976, a alemã Ulrike Rosenbach (Alemanha, 1943) pioneira da videoarte, fundou a «Schule für Kreativen Feminismus» («Escola para o Feminismo Criativo»), em Colónia, adoptando como tema de investigação principal o imaginário e a mitologia dos estereótipos de mulheres na história da cultura ocidental. O seu vídeo *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone Bin*, (*Não acreditem que sou uma Amazona*), (Alemanha, 1975, Fig. 32) é uma performance ao vivo, em tempo real, onde a artista explora habilmente o potencial das propriedades do vídeo, enquanto espelho electrónico, ideal para estudar a identidade feminina. Investiga a auto-identidade e realiza uma análise artística crítica das imagens culturais da mulher, das imagens estereotipadas dicotómicas da mulher idealizada e da oprimida, da casta dona de casa, da mãe de família, da santa e da virgem versus a prostituta e a mulher fatal.

No âmbito das religiões monoteístas, foi atribuída, frequentemente, às mulheres, uma dupla face, sendo consideradas, por um lado, como transmissoras de vida, geradoras da graça e guardadoras do sagrado e da organização social, defendendo-a inclusivamente do diabólico, enquanto, por outro, eram também pecadoras, portadoras de uma natureza maléfica e da carne vil, decadentes e culpadas pela degradação do universo social.⁶⁰⁹ Na década de 1970, o movimento feminista da Segunda Vaga opôs-se vigorosa e energeticamente a esta representação clássica da mãe adorada que é, ao mesmo tempo, puta vilificada, consequência de uma dupla desumanização da mulher num universo social de dominação masculina.

Na Alemanha e na Áustria, a primeira geração de mulheres videoartistas como Valie Export, Friederike Pezold e Ulrike Rosenbach, abraçou uma perspectiva incontestavelmente feminista e uma crítica discursiva persuasiva da arte e dos «media» nas suas acções vídeo ao vivo. Estas artistas analisaram imagens do seu próprio corpo com uma câmara de vídeo e

⁶⁰⁸ Ver a este respeito secção o *Feminismo radical libertário ou feminismo da igualdade* no subcapítulo I.1.2. *O movimento social feminista da Segunda Vaga* e, de igual modo, as secções *A primeira metade do século XX: Margaret Mead, Talcott Parsons e Simone de Beauvoir* e *O género na academia e o movimento feminista da Segunda Vaga nas décadas de 1970 e 1980* no subcapítulo I.2.2. *Da sociologia do género*.

⁶⁰⁹ TOURAINE, Alain, op. cit., p. 171.

monitores de vigilância e compararam-nas com os estereótipos culturalmente determinados do papel da feminilidade.⁶¹⁰ O ano de 1968 marcou uma mudança radical para as mulheres artistas libertárias que na altura constituíam uma excepção na arena artística. E, muito embora ainda hoje os artistas mais bem sucedidos e a maioria dos professores de arte continuem a ser homens, tiveram já lugar alterações profundas na relação das mulheres com a arte. Em Janeiro de 1968, um grupo denominado «Aktionsrat zur Befreiung der Frauen» (Conselho de Acção para a Libertação das Mulheres) nasceu do movimento estudantil em Berlim, tendo-se dedicado a debater questões ridicularizadas pelos seus colegas homens. Durante este debate Helke Sander, realizadora de cinema e co-fundadora da revista «Frauen und Film», proferiu um célebre discurso, sobre como o cuidar de crianças dever ser uma responsabilidade da sociedade e não apenas da mulher, e da necessidade do homem e da mulher repartirem as tarefas domésticas. Este debate terminou com o arremesso de tomates por parte da audiência, tendo-se tornado claro para as mulheres que a sua suposta libertação sexual, emblematicamente representada pela minissaia, não correspondia, de facto, a uma emancipação real, total e completa.⁶¹¹

Durante a performance ao vivo que originou a peça de vídeo *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone Bin*, uma câmara de vídeo regista Rosenbach disparando quinze flechas sobre um alvo coberto com a reprodução de uma pintura gótica do século XV – *Madonna of the Rose Bush*, de Stefan Lochner, c. 1450 – enquanto outra câmara regista o seu rosto. A artista metamorfoseia-se, assim, em Amazona, proporcionando às mulheres a liberdade – simbolizada pela sua aparência e acções tradicionalmente masculinas – que não lhe era facultada socialmente e distanciando-se também da feminilidade passiva. As imagens da artista empunhando o arco e as imagens de seu rosto são sobrepostas num só monitor. No vídeo resultante desta fusão, a Amazona guerreira, a mulher desordeira atira flechas contra o seu próprio rosto, agora fundido com o da Madona, a mulher virtuosa. A artista destrói a velha imagem idealizada da mulher masoquista, substitui a vítima, mártir e passiva Virgem, por um poderoso arquétipo feminino – a Amazona activa e castigadora. A artista evoca no seu trabalho a dialéctica cartesiana fálica presente na esfera cultural ocidental: a conquista e a batalha versus a subjugação e a tranquilidade. Estes foram temas centrais da história das atitudes ocidentais para com as mulheres, que floresceram a partir do mito religioso da

⁶¹⁰ SPIELMANN, Yvonne, op. cit., p. 85.

⁶¹¹ Idem, *ibidem*, p. 85.

Virgem Maria e de Maria Madalena. Apesar da popularidade e da veneração mundial da Virgem Maria entre os cristãos de todos os estratos sociais, de acordo com Marina Warner, não existe em qualquer sociedade uma equivalência lógica entre os objectos de culto do sexo feminino e uma alta posição social para as mulheres: apesar de a Virgem «(...) despertar prazer e amor na humanidade (...) tal não a transforma numa divindade que restaura o equilíbrio entre os sexos, ou que liberta as mulheres dos grilhões da entediante teleologia biológica».⁶¹²

O mito das Amazonas, a lendária tribo de mulheres guerreiras, habilidosas no arco e na equitação, não se ancora numa categorização da identidade feminina como bondosa e fraca. Até meados do século XX, período em que as instituições de arte começaram a ser sistematicamente confrontadas com obras criadas por mulheres, a história de arte não proporcionou às mulheres um reflexo das suas próprias subjectividades, tendo reflectido antes os desejos e o inconsciente masculinos. Artistas como Rosenbach procuraram novos sistemas de referência – figuras femininas da mitologia clássica – fora da cultura mediática saturada de imagens estereotipadas. Nas representações de mulheres ao longo da história de arte, estas eram com frequência estereotipadas de acordo com dois modelos: o da Madona virtuosa, casta e pura, por um lado, e o da mulher narcisista, exibicionista e sedutora, por outro. Neste último modelo, a mulher ora era representada como um objecto passivo, oferecendo o seu corpo ao espectador e não se envolvendo com o olhar do mesmo, para que este pudesse fantasiar sem ser perturbado, ou como uma personagem activa, voraz, a mulher fatal, sexualmente provocadora, incorporando uma sexualidade feminina perigosa, para que os homens pudessem facilmente projectar nela a sua própria culpa cristã que o desejo sexual desencadeava.

O recurso a imagens estereotipadas, como a da Amazona, pode provocar no espectador leituras ambíguas e, ao invés de atribuir à Amazona um carácter rebelde, desafiador e resistente às normas sociais, levá-lo a que a entenda antes como um símbolo aliado e cúmplice da instituição patriarcal, ao enaltecer atitudes habitualmente associadas ao género masculino, como o seu carácter tradicionalmente marcial. Não é fácil fugir às armadilhas do contexto cultural, sendo este tipo de representações de mulheres guerreiras

⁶¹² «(...) excites pleasure and love in humanity (...) it does not transform her into a divinity who restores the equilibrium between the sexes, or looses women from the bonds of tedious biological teleology.» WARNER, Marina – *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, p. 284.

muitas vezes associado ao facto de as mulheres serem castradas e, portanto, poderem ser potenciais castradoras, procurando tornar seu aquilo que não podem ter, o que reforça e tranquiliza o voyeur do sexo masculino quanto às qualidades invejáveis da sua própria potência.⁶¹³ No entanto, no final do vídeo, a câmara demora-se sobre a pintura do rosto da Madona coberto de setas, revelando a intenção da artista de sublinhar o seu distanciamento em relação às representações das mulheres no passado. Rosenbach demonstra neste vídeo a vontade das mulheres de questionarem o sistema social e de se afirmarem como mulheres, de darem à figura da mulher que elas mesmas criam um conteúdo escolhido por si mesmas, enquanto prova da sua liberdade e capacidade de se definirem como actrizes e como sujeitos, de se comportarem e de se avaliarem em relação a si próprias. A vontade de autodeterminação das mulheres, de se tornarem sujeitos, de serem actrizes da sua vida e das suas escolhas, encontra-se, na actualidade, presente nos testemunhos das mulheres ocidentais, independentemente da sua orientação sexual, classe ou etnia, bem como do maior ou menor grau de consciência que possuem de formarem um género que foi submetido à vontade e aos interesses masculinos de uma sociedade heterossexual polarizada que faz delas imagens de dependência e inferioridade que têm vindo a conseguir ultrapassar.⁶¹⁴

Conscientes das limitações da tecnologia vídeo para registar as suas performances, vários artistas passaram a incorporar intencionalmente as câmaras na própria performance ao vivo, colocando por vezes a câmara presa aos seus corpos, constituindo a imagem resultante um testemunho das suas próprias perspectivas corporais. Estas performances combinavam o papel do vídeo, enquanto mecanismo de gravação, e a perspectiva corporal da artista como componentes essenciais do trabalho.⁶¹⁵ Na Europa, não existiu um movimento de arte feminista organizado para apoiar as mulheres, como nos EUA, porém, algumas mulheres artistas estabeleceram núcleos de arte indignada, resistente e revoltada.

Nos primeiros anos da génese da videoarte, as artistas europeias elegiam as performances e instalações e preteriam o vídeo, tendo maior dificuldade em obter reconhecimento no mundo da arte do que as suas colegas norte-americanas. Na Europa, ao contrário do que sucedia nos EUA, onde a arte de corpo influenciada pelo feminismo era

⁶¹³ WARNER, Marina – *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*, p. 175, 176.

⁶¹⁴ TOURAINE, Alain, op. cit., p. 38, 39, 65.

⁶¹⁵ ELWES, Catherine, op. cit., p. 10.

considerada subversiva, o mercado de arte, sendo uma instituição predominantemente masculina, aprovava as mulheres que trabalhavam com os seus corpos, sobretudo quando estes se mostravam atractivos, e, conseqüentemente, algumas críticas feministas reagiram negativamente à arte corporal destas artistas.⁶¹⁶

III.1.2. Escondendo o corpo para escapar à objectificação

Desde os anos 1970 que se ouvem argumentos, no interior do próprio movimento feminista, defendendo a ideia de que, em última análise, não existe espaço e não é permitida a auto-figuração directa do corpo da mulher nas sociedades patriarcais. O corpo não deveria, por isso, ser exibido, pois incorreria no perigo de se ver apropriado pelas ideologias dominantes do sistema patriarcal sexista e politicamente repressivo, que o considerava obsceno e carecendo de regulação e organização por meio dos protocolos e convenções das belas-arts tradicionais que tendiam a transformá-lo em mero objecto. Diversas videoartistas reagiram a esse conjunto de normas reguladoras vigentes, substituindo a representação corporal por imagens ou evocações metafóricas, como, por exemplo, a sombra do corpo da mulher ou a sua voz. Deste modo, apesar de não utilizarem a figuração directa do corpo, estas artistas conseguiram explorar o desejo e a identidade femininos, evitando a reificação e libertando-se do voyeurismo e exibicionismo associados às leituras patriarcais do corpo da mulher.

O vídeo *Flying Time* (Holanda, 1982, Fig. 38) das artistas Madelon Hooykaas (Holanda, 1942) e Elsa Stansfield (Reino Unido, 1954 – Holanda, 2004) regista de um modo aparentemente documental uma viagem de ida e volta entre Amesterdão e Sidney. Não obstante, as imagens afastam-se das tradicionais cenas pitorescas dos documentários e em vez disso apresentam um carácter poético, meditativo. Ondas suaves quebram-se sucessivamente, à medida que a maré se aproxima da sombra azul de um corpo na areia de uma praia. Pela silhueta da sombra, reconhecemos o tronco de uma mulher parada com o cabelo ao vento. A câmara afasta-se da sombra e abraça a superfície do mar. Imagens da superfície do mar ondulado, vistas de um barco, por vezes povoadas por o que parecem ser golfinhos junto à linha do horizonte, são intercaladas com imagens subaquáticas de uma

⁶¹⁶ LIPPARD, Lucy R. – *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, p. 100-101.

tartaruga, peixes e um tubarão no fundo do mar. Ao longo do vídeo, a voz de uma mulher, de modo pausado e uniforme, anuncia as horas de diferentes locais no percurso entre Amesterdão e Sidney, assinalando as diferenças em relação à hora média de Greenwich. A repetição das imagens da superfície e do fundo do mar, que parecem retiradas de um filme documental, subtrai-lhes qualquer relação com um documentário de cenas pitorescas sobre uma qualquer viagem a um local exótico e confere-lhes um carácter meditativo. Hookyaas e Stansfied exploram a paisagem como projecção do corpo na sua dimensão física e espiritual. A imagem da sombra da mulher surge de novo próxima do fim do vídeo, no regresso da viagem, agora de Sidney para Amesterdão, indicando o regresso ao local de origem. O vídeo é estruturado em torno de uma experiência de deslocação, de uma viagem, não física mas espiritual, psicológica e reflexiva, realizada por uma mulher caracterizada física e espiritualmente ao longo do vídeo pela sua sombra e pelas imagens do mar. A voz da mulher localiza as imagens no mapa do tempo, contribuindo deste modo para o espectador poder percorrer o percurso realizado pela mulher, da qual se pode aproximar apenas através das imagens mentais. O espectador tem que completar as imagens, inter-relacioná-las e estabelecer um sentido, pois as artistas oferecem-lhe apenas fragmentos de uma viagem, não uma narrativa linear. Imagens de paisagens visionadas a partir de pontos de vista diversos, de uma praia à beira mar, de um barco, do fundo do mar, memórias às quais o espectador tem de dar sentido. Trata-se de fragmentos de uma viagem espiritual, mapeada pela voz da mulher, que estabelece um território temporal incorpóreo e fictício, mas preciso, não constituindo uma narrativa acabada, pronta para ser consumida fácil e rapidamente pela audiência.

Neste vídeo, as artistas fornecem uma biografia interpretada reflexivamente por si próprias, que pode ser centrada em questões existenciais da auto-identidade da representação de si mesma. Esta auto-identidade, não se refere a um qualquer fenómeno de persistência da representação de si mesma ao longo do tempo, na medida em que este fenómeno é fluido, mas subentende uma consciência reflexiva, que não resulta apenas da acção quotidiana da pessoa, mas, especificamente, de uma actividade reflexiva sobre si mesma levada a cabo rotineiramente.⁶¹⁷

⁶¹⁷ GIDDENS, Anthony – *Modernidade e identidade pessoal*, p. 49.

As artistas, juntamente com Mary Lucier, Zoe Redman e Helen de Witt, foram pioneiras, nos anos 1980, de uma abordagem «psicogeográfica» da paisagem, um modo de expressão artística que recusava as armadilhas das imagens do corpo da mulher, em geral profundamente erotizado e reificado pela cultura consumista patriarcal.⁶¹⁸ Estas artistas retiraram o corpo fisicamente do ecrã e substituíram-no por outras consciências auto-reflexivas muito antes de as ciber-feministas proporem o corpo ciborgue⁶¹⁹ como modo de rejeição das identidades culturais socialmente determinadas. Autoras feministas como Haraway, Cixous e Butler, influenciadas pelo pensamento pós-estruturalista⁶²⁰ e pós-moderno, argumentaram ser um erro afirmar que as mulheres ou os homens são grupos com os seus próprios interesses ou características.⁶²¹ Para Haraway, a história da ciência pode ser compreendida como um conjunto de relatos sobre a indagação e construção de assuntos como o género, o sexo, a sexualidade e a «raça», sublinhando que estas narrativas e ideias devem ser novamente investigadas e contestadas.⁶²² O pensamento pós-moderno defende que o projecto da modernidade, com as suas ideias da razão, racionalidade e progresso, está extinto, mas tem sido criticado por autores como Bauman, que substituiu o termo pós-modernidade por modernidade líquida, ou Jürgen Habermas, que defende ser necessário levar o projecto da modernidade por diante para alcançar uma maior democracia, liberdade e políticas racionalistas. Outros autores, como Manuel Castells, Anthony Giddens e Ulrich Beck, acreditam, por outro lado, estar em curso um processo de globalização – por alguns apelidado de «capitalismo extremo»⁶²³ –, que é o principal responsável pelas transformações observadas no mundo contemporâneo e que contribui decisivamente para moldar a sociedade tanto a nível micro, como meso e macrosociológico.⁶²⁴

As artistas trabalharam em conjunto desde 1972, em Londres e Amesterdão, primeiro sob o nome White Bird, e mais tarde como Hooykaas/Stansfield, tendo frequentemente os seus trabalhos incluído registos das suas viagens que editavam mais

⁶¹⁸ ELWES, Catherine, op. cit., p. 126.

⁶¹⁹ Sobre este tópico ver no subcapítulo 1.1.3. *Os movimentos sociais feministas da Terceira Vaga* a secção *Debates sobre a corporalidade* e no subcapítulo 1.2.1 *Da sociologia do corpo* a secção *Uma sociedade pós-humana*.

⁶²⁰ Ver a este respeito a secção *Feminismo pós-estruturalista das diferenças* no subcapítulo 1.1.3. *Os movimentos sociais feministas da Terceira Vaga*, e a secção *O pós-estruturalismo nos anos 1980* no subcapítulo 1.2.1. *Da sociologia do corpo*.

⁶²¹ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*. [a], p. 98.

⁶²² MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 754.

⁶²³ TOURAINE, Alain – *O mundo das mulheres*, p. 83.

⁶²⁴ GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 96-103.

tarde após um período de incubação.⁶²⁵ A partir de finais da década de 1970, as artistas realizaram vídeos com imagens de paisagens naturais em que a imagem da mulher foi substituída por sombras, reflexos ou gestos corporais. No seu trabalho, o vídeo é, em geral, combinado em instalações com fotografia, objectos e som. Para além da análise poética, da exploração do potencial da imagem enquanto veículo emocional que desencadeia momentos contemplativos, Hooykaas e Stansfield exploraram as características específicas do «medium», o tempo, o movimento, a estrutura linear electrónica da imagem vídeo, o monitor enquanto objecto e o enquadramento do ecrã, entre outros.

III.1.3. Retornando o olhar

O vídeo *With Child* (Reino Unido, 1983, Fig. 39), da artista e teórica britânica Catherine Elwes (França, 1952) consiste num registo autobiográfico, um discurso da perspectiva da mulher grávida que, em geral, é endereçada através dos discursos sociais e científicos, mas que nunca apresenta a sua posição através do seu próprio olhar, das suas próprias percepções. Nesta peça, podemos testemunhar o seu ponto de vista pessoal sobre a gravidez no período que precede o parto. Numa das cenas deste vídeo, a artista anima dois macacos de peluche num relacionamento sexual, sem que seja possível identificar os seus sexos, remetendo, assim, para a ideia de sexualidade plástica. Convém a este propósito notar que, da interpretação dos gráficos elaborados com base na análise de conteúdo dos vídeos, relativamente à categoria «Outras sexualidades», pode observar-se no Gráfico 5, 4 ocorrências para a selecção de vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal» e 6 para a selecção de vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal». Para este último tema podemos observar, igualmente, no Gráfico 5.1, que, nas décadas de 1990 e 2000, se verificaram, 4 ocorrências da dita categoria para uma população total de 10 vídeos, o que pensamos poder ser interpretado como reflectindo um afastamento progressivo da heterossexualidade normativa e uma aproximação gradual do que diríamos ser uma sexualidade plástica.

Esta é uma sexualidade que se desligou da sua longa ligação histórica à reprodução e passou a ser moldada pela escolha de cada pessoa, englobando agora um leque variado de

⁶²⁵ Hooykaas/Stansfield. Biography. [Em linha].

comportamentos sexuais, para além do heterossexual tradicional, por sua vez estritamente associado ao amor romântico. A sexualidade plástica está relacionada com a ideia de relação pura, como relação que permite a igualdade, relativamente às experiências sexuais e emocionais entre os parceiros. No entanto, à medida que as mulheres ganham mais igualdade em todas as esferas da vida pública e da privada, alguns homens começam a sentir-se ameaçados. Além disso, são os homens quem continua a deter o essencial da riqueza, do poder e das armas, mantendo-se, por outro lado, os salários femininos inferiores aos deles, sendo generalizados e bem patentes os sinais da autoridade masculina bem como as imagens da mulher submetida à idealização dos homens. Coexistem, deste modo, interesses conflituosos entre a esfera da família e a do trabalho, entre o amor do outro e o desejo de prosseguir objectivos individuais, continuando os homens frequentemente agarrados ao paradigma da modernidade em declínio e aos seus papéis profissionais na esfera pública, tendo dificuldade em combiná-la com a vida íntima e privada. Hoje em dia, as mulheres, mais instruídas e informadas, recusam os antigos padrões feudais e esperam ser tratadas como parceiras iguais, tanto na vida profissional como na privada. Contudo, embatem, muitas vezes, contra as vontades e predisposições opostas tanto do mercado de trabalho como dos seus parceiros e o seu desinteresse em alterar a rotina diária.⁶²⁶ O movimento de individualização está repleto de antagonismos, oportunidades e contradições e as mulheres têm plena consciência do atraso das condições reais em relação à paridade entre os sexos, o que muitos autores acreditam irá conduzir a um futuro onde se assistirá inevitavelmente a uma batalha entre os sexos.⁶²⁷ Assim, a modernidade traz um cada vez maior potencial, tanto para uma crescente democratização das relações pessoais, como para o que muitos acreditam vir a ser uma irremediável guerra entre os sexos.⁶²⁸

Este trabalho sobre a iconografia da gravidez marca a entrada da autora numa série de análises da biologia da mulher como fonte de reflexão, e não como articulados aos papéis sociais da procriação e da domesticidade.⁶²⁹ A artista afasta-se de um posicionamento enquanto vítima da cultura patriarcal, assumindo-se como criadora activa. As mulheres gerem hoje com dificuldade a convivência entre os seus papéis sociais e a sua experiência

⁶²⁶ BECK, Ulrich; BECK-GERNSHEIM, Elisabeth – *The Normal Chaos of Love*, p.14.

⁶²⁷ Idem, *ibidem*, p.14.

⁶²⁸ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 396.

⁶²⁹ Autora citada em STEELE, Lisa – *She Beards the Patriarchy... and Goes On in With Child*. In ELWES, Catherine [et al.] – *Video Loupe: A Collection of Essays by and about the Videomaker and Critic Catherine Elwes*, p. 16.

biológica indissociável da relação com os filhos, a sua ligação com um parceiro, seja ele do mesmo sexo ou não, e a criação de si mesmas. Os pensamentos e emoções ambivalentes, ora de raiva, ora de afecto, em relação à maternidade e ao relacionamento íntimo com um parceiro, encontram-se presentes nas imagens do vídeo. Se, por um lado, muitas mulheres não se consideram, nem se reconhecem como mães ou não o pretendem vir a ser, enquanto há mesmo quem sinta o retorno cíclico da sua menstruação como uma doença, por outro, muitas outras desejam essas vivências e o que acreditam ser a profunda, fundamental e determinante experiência de vida da reprodução. No entanto, verifica-se ter enfraquecido, em ambas situações, a consciência das mulheres do seu papel social como reprodutoras, domésticas e suporte emocional dos homens, tendo elas passado, antes de mais, a centrarem-se em si mesmas. Além disso, opõem-se a tomar decisões que envolvam a sua vida pessoal, em nome de papéis que, em princípio, lhes caberia assumir no contexto social, como, por exemplo, as funções tradicionais de mãe e dona-de-casa.⁶³⁰

De modo a quebrar a dicotomia espectador que olha versus mulher que é olhada, sujeito activo versus objecto passivo olhado, nesta peça, no seu estúdio, grávida de 8 meses, após uns breves minutos em que tenta ver, sendo impedida pela sua miopia, coloca um par de óculos espessos e olha fixamente para o espectador, enquadrada por um grande plano levemente distorcido da câmara. Esta estratégia quebra os códigos do cinema tradicional que procura transformar o ecrã numa janela transparente.⁶³¹ Se, por um lado, o grande plano da câmara regista a intimidade do corpo da artista e convida à aproximação do espectador, por outro, o olhar da artista afasta-o. Como referimos anteriormente, esta tendência no sentido da assertividade das mulheres pode também ser vista nas frequências absolutas da categoria de análise de conteúdo relativa à imagem vídeo «Mulher olha directamente para a câmara», cujos resultados podem ser observados no Gráfico 2, bem como nas tabelas 7 e 8, e que indicam a presença de 18 ocorrências desta categoria, o que corresponde, por sua vez, a aproximadamente 4/10 do total de 46 vídeos.

As interacções sociais quotidianas, incluindo a comunicação verbal e não-verbal, são estruturadas pelas diferentes dimensões do contexto social onde se inscrevem – como as de

⁶³⁰ TOURAINE, Alain, op. cit., p. 63-64, 83.

⁶³¹ As convenções do cinema narrativo lutam para fazer com que a audiência se esqueça do facto que está a ver um filme. A edição de continuidade ou «raccord» é desenhada para assegurar um fluir temporal e espacial natural de plano para plano. Estas regras de edição foram todas quebradas por cineastas da «nouvelle vague», como Godard e outros pós-estruturalistas e feministas, como Mulvey.

género, de classe, de etnicidade, entre outras. As concepções, as normas e os papéis de género produzem dinâmicas interaccionais específicas.⁶³² Os comportamentos das pessoas reflectem o seu poder social e, na medida em que as mulheres ocupam, frequentemente, posições que não se encontram no topo da pirâmide de poder, têm, por esse motivo, menos autoridade nas interacções do dia-a-dia.⁶³³ As relações e interacções quotidianas são, conseqüentemente, uma questão de género. Cerca de metade das mulheres que trabalham na Europa e nos EUA têm empregos de escritório ou administrativos, que as colocam sob o controlo de supervisores, quase sempre homens; o seu desempenho pessoal é realizado com maior cuidado do que o dos homens e exibem um maior grau de deferência na interacção quotidiana.⁶³⁴ A comunicação não-verbal, que recorre a movimentos corporais, gestos e expressões faciais, como, por exemplo, estabelecer contacto visual ou olhar fixamente, é interpretada e expressada diferentemente por cada um dos sexos. Nas sociedades onde os homens dominam, tanto na esfera pública como na vida privada, os contactos visuais possuem diferentes significados, quando realizados por homens ou por mulheres. Bourdieu, que estudou as estruturas cognitivas e sociais do povo da Cabília, das quais, na opinião do autor, as estruturas equivalentes das sociedades ocidentais são herdeiras, afirma:

(...) os usos públicos e activos da parte alta, masculina, do corpo – enfrentar, afrontar, fazer frente (qabel), olhar no rosto, nos olhos, tomar a palavra publicamente – são o monopólio dos homens; a mulher que, na Cabília, se mantém afastada dos lugares públicos, deve de certo modo renunciar a fazer uso público do seu olhar (desloca-se em público com os olhos baixos, olhando para os pés).⁶³⁵

O contacto visual é um dos elementos principais da comunicação não-verbal e as pessoas recorrem ao contacto visual de variadas formas, de modo a chamar a atenção de alguém ou para dar início a uma interacção social. Nas sociedades ocidentais, os homens, em todas as interacções quotidianas, mesmo nas mais subtis, exprimem a sua posição dominante, no contexto de uma suposta hierarquia natural, que subordina as mulheres. No que respeita a uma das formas de comunicação não-verbal mais comuns, como a do olhar, os homens sentem uma descontração maior do que as mulheres em encetar um contacto

⁶³² GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 86 e 103.

⁶³³ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 206-207.

⁶³⁴ Idem, *ibidem*, p. 206-207.

⁶³⁵ BOURDIEU, Pierre – *A Dominação Masculina*, p. 15.

visual com desconhecidos. Além disso, quando olham fixamente uma mulher, esse olhar é entendido como um comportamento natural e inofensivo. As mulheres, são, de um modo geral, socializadas para serem menos assertivas do que os homens, tendendo, por isso, a ser particularmente sensíveis em relação à comunicação não-verbal. A mulher olhada, no caso de se sentir desconfortável, pode desviar os olhos ou, escolher não continuar a interacção. Inversamente, uma mulher que olhe fixamente um homem é, frequentemente, interpretada como tendo um comportamento desestabilizador e sexualmente provocador.⁶³⁶

Neste vídeo, Elwes utiliza a estratégia de olhar para o espectador de modo a impedir que este controle a sua imagem, que a reifique. A artista mimetiza a lente objectificadora da câmara. Tradicionalmente, a mulher deve mostrar o seu corpo ao olhar masculino sem resistência ou confrontação, não devendo com o seu olhar prender o espectador, mas sim deixá-lo livre, para que olhe e fantasie sobre o seu corpo de mulher sem ser contrariado. Assim, o corpo da mulher é o de um sujeito anónimo, sendo-lhe negada a sua subjectividade e reduzindo-se o seu corpo ao estereótipo. O seu ventre grávido, tal como o seu rosto de mulher intelectual com óculos, perturba e impede o erotismo convencional do corpo. Impede, deste modo, o actuar do erotismo por meio do rosto da mulher intelectual convencional. O olhar é, normalmente, uma prerrogativa masculina e Elwes, nas suas peças de vídeo, desde sempre procurou demonstrar que era possível quebrar os binómios patriarcais que definiam, por um lado, a mulher como objecto passivo e, por outro, o olhar, incluindo o da câmara, como masculino.

Os modos de interacção quotidianos tomados, não isoladamente, mas no seu conjunto, confirmam e descrevem de forma muito clara os padrões de dominação de género.⁶³⁷ O género funciona como uma instância do processo de estruturação, em que agência e estrutura se determinam e constroem mutuamente, formando um todo uno e indissociável, na medida em que as pessoas, através precisamente da sua agência, nas interacções quotidianas, constantemente fazem, celebram e recapitulam o género, desde os gestos mais ínfimos e íntimos do seu dia-a-dia, como simples posturas corporais, até ao emprego que preferem, aos desportos que praticam, às cerimónias em que escolhem tomar parte e mesmo ao modo como constroem e segregam determinados locais nos espaços

⁶³⁶ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 86.

⁶³⁷ Idem, *ibidem*, p. 86.

públicos, reservando alguns locais para homens e outros para mulheres, com a afixação das respectivas e inconfundíveis etiquetas, como acontece, nomeadamente, com as casas de banho. Assim, este processo de estruturação desempenha um papel condutor determinante nas opções que os sujeitos vão fazendo, tantas delas de modo não consciente, ao longo da sua vida e em todas as situações e contextos, quer públicos, quer privados e mesmo íntimos, com que se vão deparando.⁶³⁸

Nos anos 1980, as teóricas feministas advertiram para o perigo de os trabalhos artísticos, que abordavam a sexualidade feminina por via da representação da sua biologia, identificarem a mulher com o reino da natureza, ajudando assim a perpetuar a caracterização da sua subjectividade enquanto acultural e exclusivamente sexual e corporal, ao contrário do sujeito masculino, sistematicamente retratado como associado à cultura e à transcendência. Não obstante, para muitas mulheres artistas o apagar do corpo da mulher da arte sugerido por algumas teóricas feministas não era uma alternativa viável, sendo uma medida tão repressiva quanto os protocolos patriarcais reificadores do corpo da mulher. Negar a visibilidade ao corpo feminino era para muitas artistas um modo de perpetuar a sua invisibilidade cultural. Enquanto feminista, Elwes sempre se opôs ao afastamento da narrativa e do corpo da mulher na arte. Para as feministas e para outras minorias étnicas e raciais, por questões de visibilidade, serem vistas e ouvidas por meio de elementos narrativos, eram estratégias imprescindíveis numa linguagem artística ao serviço de campanhas de consciencialização e libertação. A autora afasta-se também de uma linha artística mais teórica, como a da artista Mary Kelly, que recorreu a teorias lacanianas como suporte conceptual do seu trabalho. Todavia, muito embora Kelly tenha realizado uma importante crítica da feminilidade enquanto produto cultural, não conseguiu suprimir uma dimensão de análise académica e fria, tendo obliterado muitos campos da experiência feminina. Por outro lado, existiam também artistas a desenvolver um trabalho muito pessoal e subjectivo, como é o caso de Lisa Steele, acrescentamos nós, que também não se sujeitavam às estruturas da arte tradicionais.⁶³⁹ Elwes posiciona-se, portanto, entre estas duas atitudes artísticas.

⁶³⁸ MOLOTCH, Harvey, op. cit.,

⁶³⁹ POHJOLA, Ilppo – Winter Break. In ELWES, Catherine [et al.], op. cit., p. 131.

O ecrã de cinema era entendido como uma janela ilusória através da qual os espectadores, imersos na escuridão e em mecanismos fetichistas e voyeuristas, acediam a um espectáculo manipulador. Mulvey, como mencionámos anteriormente⁶⁴⁰, definiu o olhar como masculino.

No início dos anos 1970, os realizadores materialistas estruturalistas no Reino Unido, como Peter Gidal, definiram a narrativa como sendo estruturada em torno de binómios de significação baseados na diferença – preto versus branco, masculino versus feminino, olhar versus ser olhado, cultura versus natureza, entre outros – que serviam as ideologias do poder capitalistas e imperialistas ocidentais.⁶⁴¹ Para evitar as armadilhas ideológicas da narrativa e do voyeurismo cinemáticos, era necessário revelar a sua estrutura e processo de construção. Tal como os modernistas, centravam-se nas propriedades específicas do «medium», na sua essência, traduzida na análise dos materiais e processos, como a luminotecnia, duração, movimentos da câmara e montagem, que tornavam muitas vezes os filmes em superfícies cativantes próximas da pintura abstracta.

III.1.4. A cooperação como estratégia de subversão⁶⁴²

O vídeo *Xeque-mate* (Portugal, 2003, Fig. 65) de Susana Mendes Silva, foi realizado em parceria com Frederica Bastide Duarte⁶⁴³. Trata-se de uma peça plena de humor que pode ser percebida como uma análise e reflexão sobre o jogo de xadrez, no contexto da forma como foi entendido e da importância central que este jogo adquiriu na vida de Marcel Duchamp, que o viveu com verdadeira paixão. De facto, para este artista, o jogo, de um modo geral, e o jogo de xadrez, muito em particular, deviam ser concebidos como exemplos, tanto para a globalidade da vida como, sobretudo, para a arte. Empenhado numa total reinterpretação das percepções sobre a arte, Duchamp era favorável a que, tal como acontecia com o xadrez, se utilizasse na arte uma abordagem mais conceptual, dizendo, a

⁶⁴⁰ Sobre o olhar no cinema ver secção I.3.4. *Debates feministas sobre o olhar no cinema*.

⁶⁴¹ ELWES, Catherine, op. cit., p. 79.

⁶⁴² Fragmentos deste texto podem ser encontrados no artigo FURTADO, Teresa – Embodiments: a brief approach to Portuguese women video art. In FURTADO, Teresa, ed. – *Act Out: Performative Video by Nordic Women artists*, p. 59.

⁶⁴³ Este trabalho foi realizado no âmbito do «a Dois», programa de residência e exposição apresentado no Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco, Portugal. Concepção e programação de André Guedes.

este propósito, estar principalmente interessado nas ideias e não no produto final, no contexto do se costuma chamar o processo de desmaterialização da obra de arte. A obra de vídeo *Xeque-mate*, de Susana Silva, de algum modo reminiscente, aliás, da tantas vezes reencenada e famosa fotografia de um jogo de xadrez entre Marcel Duchamp e a modelo Eve Babitz nua, em 1963 (Fig. 66), distingue-se claramente das representações modernistas deste jogo (de Duchamp, Cézanne, etc.).

No vídeo *Xeque-mate*, a artista retrata uma cena de xadrez na qual o espectador é confrontado com uma situação inusitada: duas mulheres jogadoras, vestidas de preto, sentam-se à mesa de jogo, estando cada uma delas ligada à outra por um dos seus braços – o braço esquerdo de Silva amarrado ao braço direito de Duarte. Sentam-se alternadamente de cada um dos lados da mesa, deixando cadeiras desocupadas no lado oposto àquele onde estão as duas sentadas. Assim, esta obra convida os espectadores a ocupar as cadeiras que ficam disponíveis de um dos lados da mesa, a fim de participar na peça de vídeo, habitando, deste modo, o tempo e o espaço do próprio objecto artístico. O antagonismo dialéctico e a competição deste tradicional jogo estratégico, baseado no binómio oponente branco versus adversário preto, é interrompido pelas duas jogadoras em assistência mútua e em cooperação pacífica, agindo sinergicamente na qualidade de uma só pessoa. Tal reflecte a rejeição, pelas feministas da Terceira Vaga, da dualidade dos conceitos ocidentais – integrados num modelo geral, atribuindo valores positivos aos homens e valores negativos às mulheres – que constituem a base de um discurso regulador colectivo e promovem a injustiça social baseada no género, classe, etc. No final, um rei está em xeque e as duas mulheres dizem em uníssono, enquanto trocam um olhar cúmplice, «Xeque-mate!».

A imagem das duas jogadoras em cooperação, remete, muito em particular, para a questão do relacionamento pessoal entre as pessoas nas sociedades actuais. A globalização dissolveu os modelos tradicionais de identidade e conduziu à emergência de novos paradigmas, assentes em formas de vida mais abertas e reflexivas. As pessoas têm de se adaptar constantemente ao contexto de mudança à sua volta, num processo contínuo de criação e recriação das suas identidades, em opções que vão desde as escolhas do que vestir, à ocupação dos tempos livres, ao cuidar da saúde, entre outras. Estamos perante a

emergência de um novo individualismo, no qual as pessoas têm de constituir-se a si próprias e construir as suas identidades de modo activo.⁶⁴⁴

Actualmente, o indivíduo já não tem o suporte de ritos ou de figuras que organizem a sua memória, como sucedia no passado, mas possui, antes de mais, uma consciência profunda de ser responsável por si e de ter de viver como Sujeito, esse Sujeito que emerge, todos os dias, na vida de um cada vez maior número de pessoas.⁶⁴⁵ No novo milénio, assistimos ao desenvolvimento de uma sociedade moderna onde homens e mulheres esperam ter igual poder de controlo e oportunidades de escolha nos trajectos das suas vidas. Nos nossos dias, autores como Beck, Bauman e Giddens argumentam que as pessoas nas sociedades modernas e crescentemente individualizadas, estão cada vez mais livres de estruturas sociais e que as pessoas buscam um projecto de vida próprio e particular, conduzindo tudo isto à fragmentação das famílias e a um menor comprometimento interpessoal. Porém, surgem igualmente perspectivas em sentido oposto, como a de Carol Smart, que defende que as oportunidades de vida das pessoas e as suas relações pessoais, longe de se terem libertado das estruturas sociais, ideia que considera totalmente irrealista, continuam a ser fortemente estruturadas pela classe social, etnicidade, género e memórias colectivas tradicionais. A autora defende que as teorias apontadas ao sobrevalorizarem a fragmentação social, não analisam devidamente a importância das ligações entre as pessoas, aquilo a que se refere como conectividade. Em sua opinião, a conectividade compreende as relações e associações sociais em qualquer altura e contexto, bem como memórias e experiências de relacionamento. Esta análise dos processos de ligação entre as pessoas, ao nível micro, articulados com os processos sociais mais amplos da fragmentação da família e da crescente individualização, no plano macro, permite realizar uma ponte entre as duas esferas da vida social, a da vida íntima e privada e a da vida pública e colectiva.⁶⁴⁶

Marcel Duchamp destacou-se como expoente máximo do dadaísmo nos EUA. Esta corrente distinguiu-se como tendência antiartística, caracterizada por uma forte reacção contra as formas de produção objectual da arte tradicional, bem como contra todo o sistema artístico ligado ao academismo e ao mercantilismo.⁶⁴⁷ Para a negação das estéticas conservadoras e das valias sociais vigentes, os dadaístas usaram estratégias propositadamente incompreensíveis,

⁶⁴⁴ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*. [a], p. 155-156.

⁶⁴⁵ TOURAINE, Alain – *Um Novo Paradigma*, p. 135.

⁶⁴⁶ GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 375. *Sociologia*. [a], p. 420-422.

⁶⁴⁷ BECKER, Howard S. – *Mundos da arte*, p. 42.

místicas e escandalosas, enquanto punham em causa ideias existentes sobre a arte, a vida e a sociedade. Os interesses de Duchamp recaíam, deste modo, tanto no questionamento da natureza da arte, como na investigação da noção do artista enquanto criador, e ainda na averiguação de todas as ideias tradicionais relativas à arte e aos seus limites, afirmando e sublinhando o seu trabalho a relevância fundamental da ideia sobre o que entendia ser o mais secundário processo de execução da obra de arte. O ideal seria uma arte puramente conceptual, abstracta, percebida apenas pela massa cinzenta, uma arte sem dimensão visual ou, nas palavras de Duchamp, sem dimensão «retiniana», como, aliás, no essencial, se passa com o jogo de xadrez. Assim, os conceitos de jogo e *ready-made* são contribuições importantes deste artista para a história de arte, visando romper definitivamente com o mito modernista do objecto artístico manual e do artista como artesão. O objectivo de Duchamp era abandonar a «pintura retiniana», feita à mão, e substituí-la por objectos produzidos em massa por meios industriais ou pela mão do artesão. Com os *ready-made*, Duchamp pretendia desencorajar a estética formalista. No entanto, e para seu desapontamento, a arte pop iria atribuir de novo uma estética formalista aos *ready-made* das sociedades de consumo, conferindo a aura⁶⁴⁸, não ao objecto de arte nem ao seu autor, mas à própria coisa, ao produto final valorizado e comercializado no mercado.

Rosalind Krauss considera duas características principais em Duchamp: o Duchamp cerebral, que desistiu da pintura – acima de tudo da pintura modernista abstracta, retiniana, em favor do xadrez – argumentando, nomeadamente, que «a massa cinzenta é o que se apresenta mais energicamente no jogo de xadrez, uma interacção puramente conceptual, privada de ‘incidente’ visual»⁶⁴⁹; e o Duchamp carnal, interessado «(...) nas condições da obscenidade, na sua ligação óbvia do mental com o carnal»⁶⁵⁰, como na sua instalação *Étant donnés* (1946-1966), em que relaciona o sistema da visão utilizado na perspectiva renascentista central com os mecanismos do desejo do voyeur masculino. Importa destacar a análise crítica da perspectiva central, entendida como um sistema visual centrado no observador – o homem branco ocidental – e tomado como paradigma de representação «realista» nas diversas disciplinas das artes visuais, realizada em 1980, por teóricas feministas, como Gill Saunders e Lynda Nead, e

⁶⁴⁸ Ver os termos «Ready-made» e «Aura» no Glossário.

⁶⁴⁹ «[t]he gray matter is what is most forcibly at the game of chess, a purely conceptual interaction, shorn of visual ‘incident’.» KRAUSS, Rosalind E. – *The Optical Unconscious*, p. 108.

⁶⁵⁰ «(...) the conditions of obscenity, on its obvious connecting of the mental to the carnal.» Idem, *ibidem*, p. 111.

mais recentemente por Rebecca Schneider e Annie Sprinkle⁶⁵¹. Apesar da importante contribuição de Duchamp para o questionamento e rejeição do mito modernista – através de obras como a sua própria pintura *La Partie D'échecs*, de 1910, e a fotografia de Julian Wesse, *Marcel Duchamp and Eve Babitz playing chess at Pasadena Art Museum*, de 1963 – ele não procurou fugir à tradição patriarcal que define a sexualidade como um sistema dualista de opostos de género: artista masculino versus modelo feminino, sujeito analítico versus objecto passivo, cultura versus natureza, entre muitos outros.

Os homens, como actores principais do antigo sistema patriarcal masculino, estabeleceram um sistema de acção e de pensamento para análise do mundo, que institui e obriga, sem interrupção, um leque bem determinado de escolhas, como, por exemplo entre: ou um ou outro; o poder está entregue ao capitalismo ou ao povo; valoriza-se a natureza ou a cultura. Este modelo masculino bipolar e inflexível afasta-se bastante do sistema preferido pelas mulheres, mais complexo e integrando a sua capacidade de realização simultânea de várias tarefas. As mulheres pensam e agem em termos ambivalentes, conseguindo combinar sem se sentirem forçadas a escolher.⁶⁵² De facto, é exactamente o que acontece neste vídeo, em que as artistas apresentam um novo modo de pensar e de agir em termos ambivalentes, afirmando a sua capacidade de combinar e não se sentindo obrigadas a escolher, sendo-nos oferecido um mundo de ambivalente e não já o masculino e bipolar.

⁶⁵¹ Vide a propósito da crítica feminista à perspectiva central o subcapítulo IV.3.3. *Annie Sprinkle: a performance feminista como «cosa carnale»*.

⁶⁵² TOURAINE, Alain, op. cit., p. 188, 232.

III.2. Sexualidades assertivas

A propósito da relevância das sexualidades enquanto assuntos abordados nos vídeos constituindo o nosso campo de observação, verifique-se a Tabela 8. Aí se pode facilmente perceber que, sendo igual a quantidade de vídeos na selecção cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal» e naquela em que o tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», isto é, 23 vídeos em cada grupo, há no primeiro desses conjuntos, um maior número de casos respeitantes à sexualidade, 18 ocorrências, do que no segundo grupo, 5 ocorrências. Esta baixa frequência de vídeos tratando a sexualidade, na selecção de vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», verifica-se igualmente ao longo do tempo. Assim, na tabela referida, vemos a presença de 4 vídeos nos anos 1960 e 1970, zero nos anos 1980, e somente um vídeo nos anos 1990 e 2000. Podemos, além disso, observar o facto de as sexualidades terem uma muito maior expressão nos vídeos relativos ao conjunto de peças cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal», quando comparados com os vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal». Em nossa opinião, os primeiros tratam da acção criativa das mulheres no sentido da sua subjectivação, da sua identidade e da sua autodeterminação, indicando de forma clara a reivindicação das sexualidades pelas mulheres como elemento central na construção de si mesmas.

De igual forma, pode ser observada na Tabela 8 um crescendo das frequências absolutas relativas às categorias de análise de conteúdo das sexualidades na selecção de vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal», constatando-se 2 ocorrências na videoarte dos anos 1960 e 1970, aumentando progressivamente para 5 ocorrências nos anos de 1980, e atingindo finalmente, as 11 ocorrências, nos anos 1990 e 2000. Em nossa opinião, este fenómeno deve-se ao facto de, muito embora as décadas de 1960 e 1970 tenham sido palco de variadas e profundas transformações sociais, a liberdade e alterações sentidas noutras áreas da sociedade não terem sido vividas exactamente do mesmo modo no campo artístico, onde se verificava e mantinha uma atitude francamente

negativa relativamente a trabalhos de mulheres que utilizavam os seus próprios corpos para criticar o sistema patriarcal.

Ao longo deste subcapítulo, centrado nas sexualidades compreendidas a partir de uma perspectiva das mulheres, analisamos um conjunto de vídeos (Gráfico 3, Tabela 4, e, nas porções relativas ao «Sujeito como Agente Principal», as Tabelas 7 e 8), que têm em comum o facto de apresentarem todos eles, como critério primeiro e determinante, a ocorrência da categoria de análise de conteúdo de «Corpo presente e sexualmente atractivo» (17 ocorrências), e ainda, a ocorrência das várias categorias de sexualidades (18 ocorrências), correspondendo cada uma destas últimas ocorrências a um dos vídeos do grupo de 17 que começámos por referir, havendo, no entanto, apenas quatro vídeos desse primeiro grupo em que não se verificam quaisquer ocorrências de categorias de análise de conteúdo de sexualidades, apesar de se poder argumentar ser também possível relacioná-los de algum modo com as sexualidades a partir do exame das suas narrativas, zero ocorrências das categorias de violência, e, secundariamente, a ocorrência da categoria «Vida privada da mulher» (13 ocorrências), formando-se assim um conjunto com um forte interesse por questões ligadas às sexualidades, vídeos esses que são todos os 17 casos que se encontram assinalados na Tabela 4 e Gráfico 3 com a categoria de análise de conteúdo «Corpo presente e sexualmente atractivo», sendo, mais precisamente, os seguintes:

- Eleanor Antin, *Representational Painting*, (EUA, 1971);
- Eleanor Antin, *The King*, (EUA, 1972);
- Lynda Benglis, *Female Sensibility*, (EUA, 1973);
- Susan Mogul, *Take Off*, (EUA, 1974);
- Lisa Steele, *Birthday Suit with scars and defects*, (Canadá, 1974);
- Catherine Elwes, *With Child*, (UK, 1984);
- Ursula Pürner, *The Drift of Juicy*, (Áustria, 1989);
- Annie Sprinkle, *Post Porn Modernist*, (EUA, 1990);
- Cheryl Dunye, *She Don't Fade*, (EUA, 1991);
- Carolee Schneemann, *Vesper's Stampede to My Holy Mouth*, (EUA, 1992);

- Suzie Silver, *A Spy (Hester Reeve Does The Doors)*, (EUA, 1992);
- Cabello/Carceller, *Un beso*, (Espanha, 1996);
- Aude Pasquier Grall, *Cycle Masculin 4 – Les 13 séances*, (França, 2001-05);
- Aude Pasquier Grall, *Cycle Masculin 4 – Passion 1*, (França, 2001-05);
- Joanna Rytel, *Then I'll Take Your Cat*, (Suécia, 2002);
- Tejal Shah, *Trans-*, (Índia, 2004-05);
- Girls Who Like Porno, *Piernas Lungas*, (Espanha, 2006).

Como dissemos, um dos mais importantes motivos de que nos socorremos para produzir este subgrupo, foi o facto de todos os vídeos que o integram partilharem a presença de pelo menos uma das categorias de análise de conteúdo relativas às «Sexualidades», repartidas, por sua vez, pelas categorias de «Lesbianismo», «Heterossexualidade», «Bestialidade», «Outras sexualidades» e «Auto-erotismo». Pode verificar-se na Tabela 4, a presença de uma ou várias destas categorias, para cada um dos vídeos deste subgrupo. De facto, ao contrário do que sucede com o conjunto de vídeos analisados no subcapítulo anterior, 3.1. *Narrativas do corpo e da representação de si mesma*, em que seis desses nove vídeos foram produzidos entre 1974 e 1984, os vídeos do presente subgrupo foram realizados na sua maioria, isto é, onze do total de dezassete vídeos, no intervalo de tempo decorrido entre o ano de 1989 e o de 2006, ou seja, já no período em que se começa a assistir ao quebrar dos receios no respeitante à apropriação do corpo das mulheres pelo olhar reificador masculino, receios esses que haviam sido despertados por pensadoras feministas nos finais da década de 1970.

Este subgrupo de dezassete vídeos, a que chamámos das *Sexualidades assertivas*, encontra-se incluído na selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal», selecção essa a que se referem a Tabela 4, bem como parte das tabelas 7 e 8, e ainda os gráficos 3 a 3.9. Pode ser observada, na Tabela 8, uma presença marcante de obras que tratam da questão da sexualidade das mulheres, verificando-se 2 ocorrências dessas categorias nas décadas de 1960 e 1970, 5 na década de 1980 e 11 nas décadas de 1990 e 2000. Esta tendência para um crescendo da importância concedida às questões relacionadas com as sexualidades, verificável designadamente nos gráficos 3.1, 3.3, 3.5 e 3.6,

parece-nos poder ser interpretada como um processo desencadeado pelo reabilitar da arte feminista dos anos 1960 e 1970, fundamentado na existência, em trabalhos dessa época, de representações que expressam uma corporalidade física e real das mulheres, bem como as novas figurações do corpo e sexualidades múltiplas que haviam sido rejeitadas por uma facção feminista receosa da apropriação das imagens corporais das mulheres pela sociedade patriarcal, imagens essas que são agora recuperadas.⁶⁵³ Este padrão claro quanto à relevância das sexualidades para as mulheres é bem visível, por exemplo, no Gráfico 3.3, em que os valores das frequências absolutas da categoria «Corpo presente e sexualmente atractivo» passam de 5 ocorrências nas décadas de 1960 e 1970, para 3 na de 1980 e, finalmente, para 9 nas décadas de 1980 e 2000, verificando-se, assim, como resultado final, um crescendo ao longo do tempo, enquanto, simultaneamente, se constata uma menor importância embora com manutenção global dos valores relativos à categoria de «Corpo presente e não sexualmente atractivo» e que são 4, 1 e 4, respectivamente. Esta orientação relativa a uma maior presença de questões ligadas às sexualidades, manifesta-se igualmente nas frequências absolutas da categoria de análise de conteúdo de «Vida privada da mulher», no Gráfico 3.6, em que é possível observar 4 ocorrências nas décadas de 1960 e 1970, 3 na de 1980, e 8 nas décadas de 1980 e 2000. A ligeira diminuição verificada na década de 1980, parece-nos ser um dos resultados das críticas feministas às representações artísticas do corpo das mulheres.

Observamos, por outro lado, a existência de uma maior frequência absoluta das categorias de análise de conteúdo que se afastam da heterossexualidade, como as do «Lesbianismo» ou a «Bestialidade», nos anos 1990 e 2000 em relação aos anos 1960 e 1970, e também 1980, no respeitante à selecção de 46 vídeos, conforme se pode ver no Gráfico 2.1. Este distanciamento progressivo de comportamentos sexuais assentes na lógica dicotómica heteronormativa é igualmente visível no Gráfico 2.5, também ele respeitante à selecção de 46 vídeos, verificando-se que as frequências absolutas da categoria de análise de conteúdo de «Incorporação de masculinidade», assumem o valor de um nas décadas de 1960 e 1970, zero na década de 1980, e 4 nos anos de 1990 e 2000, o que corresponde a um aumento deste comportamento não heteronormativo por parte das mulheres que diríamos, muito embora ligeiro, é também seguro e relevante.

⁶⁵³ Ver secções *Crítica e reabilitação da arte corporal das mulheres artistas da década de 1960 e Imagens reificadas ou corpos subjectivados?* no subcapítulo I.3.3. *O corpo feminino: das belas-artes ao pornofeminismo*.

Queremos sublinhar o facto de 3 dos vídeos que integram a presente selecção, sendo objecto do estudo aqui realizado (a saber, Eleanor Antin, *The King*, 1972; Suzie Silver, *A Spy (Hester Reeve Does The Doors)*, 1992, e; Aude du Pasquier Grall, *Cycle Masculin 4, Passion1*, 2001-2005), serem igualmente incluídos na selecção de obras relativas ao subcapítulo seguinte, 3.3. *Incorporação de masculinidade*, por terem assinalada a categoria de análise de conteúdo de «Incorporação de masculinidade». Gostaríamos, por último, de chamar a atenção para o facto de dois desses vídeos terem sido realizados a partir da década de 1990, pelo que se inscrevem dentro do mesmo período que a grande maioria dos vídeos analisados no presente subcapítulo – 1980 a 2006 –, o que reforça a ideia de que a sexualidade está a ganhar crescente relevo para mulheres no processo de criação de si mesmas.

O período dos anos 1960 e 1970 é um espaço de transição de uma sociedade que assiste à emancipação sexual feminina. O casamento funcionava como um mecanismo com um papel fundamental na economia das trocas simbólicas, ao conferir às mulheres o estatuto não de Sujeito, mas de objecto de troca, objecto intercambiável, circulando entre os homens como uma moeda, mercadoria ou instrumento simbólico da política masculina definido de acordo com os interesses dos homens e contribuindo, desse modo, para o aumento do capital simbólico destes últimos, ao mesmo tempo que atribui às mulheres o estatuto de instrumento de produção e reprodução do capital simbólico e social.⁶⁵⁴

A sexualidade da mulher encontrava-se confinada ao casamento, à maternidade e ao espaço doméstico, devendo as mulheres ser especialistas no tema da intimidade e garantir o seu futuro através do casamento. Os homens, pelo contrário, afastaram-se do espaço doméstico e da intimidade, empenhando-se no seu trabalho, mas podendo regressar a casa sempre que se pretendessem refugiar do individualismo económico. Neste período da modernidade, há uma divisão clara entre, por um lado, a mulher imaculada, virtuosa e respeitável, isto é uma mulher que resiste à tentação sexual fora do casamento, estando protegida dessa perdição pelas instituições da família e por vários comportamentos apontados precisamente nesse sentido, como, por exemplo, o namoro com pau-de-cabeleira, e, por outro, a mulher perdida, existente à margem da sociedade, partidária de maior liberdade e diversidade sexuais, envolvendo-se, designadamente, em actividade sexual fora

⁶⁵⁴ BOURDIEU, Pierre, op. cit., p. 36-38.

do casamento sendo, por esse motivo, punida severamente pela lei.⁶⁵⁵ Os homens, por seu lado, podiam envolver-se em diversos relacionamentos sexuais, com amantes ou prostitutas, já que se entendia depender a sua saúde física da diversidade sexual.⁶⁵⁶ Este padrão duplo no respeitante às condutas sexuais dos homens e das mulheres, encerrava a sexualidade feminina na vida íntima do casamento ao mesmo tempo que contribuía para distanciar os homens dessa mesma esfera da intimidade.

Cada sociedade estabelece o que pensa ser um conjunto legítimo de separações necessárias para o seu bom funcionamento, apartando umas coisas e não outras segundo critérios bem definidos, com a consequência, designadamente, da disponibilização de diferentes oportunidades às pessoas. A separação social dos homens das mulheres, assentando e construindo-se primeiramente sobre as diferenças físicas, biológicas e fisiológicas entre os dois grupos, diferenças observadas mas, em algumas ocasiões, também idealizadas e fabricadas, como a capacidade de gestação nas mulheres, não verificada nos homens, factos que sendo aparentemente válidos de um ponto de vista estritamente biológico, têm consequências profundas em todas as esferas sociais. O afastamento social, seja de género, de classe, de etnia, entre outras, funciona, muitas vezes, em simultaneidade com a hierarquia e a desigualdade.

De modo a lidar com a desigualdade de género que privava as mulheres, nos vários domínios sociais, da autonomia em relação aos seus corpos e sexualidades, os movimentos feministas contribuíram para a alteração de leis e de práticas que tiveram repercussão nas esferas da vida íntima e pública das pessoas em geral e das mulheres em particular, ao mesmo tempo que proporcionavam a estas últimas ferramentas de acção social para poderem compreender e agir sobre a sociedade à sua volta.

Nas sociedades industriais as empresas capitalistas e o poder estatal realizavam as mudanças sociais mais importantes, e o trabalho desempenhava o papel central no processo de constituição da consciência da classe operária, podendo ser tanto libertador, como pelo contrário, opressor, no decurso da formação da personalidade das pessoas, consoante era realizado em prole do trabalhador ou do patronato. Hoje, na sociedade pós-industrial, cabe à sexualidade, cujo lugar se situa no pólo oposto ao do trabalho, na medida em que não está

⁶⁵⁵ GIDDENS, Anthony – *Transformações da Intimidade*, p. 5.

⁶⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 5 e 40.

sujeita a um controlo das empresas capitalistas ou do poder estatal, o papel central no processo de formação da personalidade, podendo ser, tal como o trabalho, ora emancipadora, ora opressora na relação entre os sujeitos. O papel opressor da sexualidade, sobretudo para as mulheres, é o resultado do negócio do sexo e da erotização dos produtos de consumo conseguida com recurso aos corpos femininos. Apesar disso, as mulheres lutam para construir-se a si mesmas através da sexualidade, tendo a descoberta de métodos de contracepção, que lhes permitem controlar a reprodução, constituído uma transformação histórica fundamental. E, apesar de as mulheres continuarem ainda a ser, hoje em dia, mais dependentes na esfera legal e económica do que na da sexualidade, elas são, no novo paradigma cultural em que entrámos, a figura central do Sujeito.⁶⁵⁷

A leitura da história das mulheres a partir de uma perspectiva económica revela que as mulheres entraram na esfera da economia através do seu trabalho mas também que continuam a estar representadas em grande número nos sectores mais mal pagos, sendo a sua libertação, hoje, não o produto de uma mudança tecnológica ou económica, mas antes o resultado da sua construção de si, no foro da vida pessoal por meio, sobretudo, da sexualidade, e não tanto por mudanças operadas no espaço mais público do trabalho. Embora não seja ainda possível falar de uma libertação geral das mulheres, na medida em que elas continuam a sofrer de discriminações graves nos diversos sectores da ordem social, a inferioridade das mulheres e os sinais da sua submissão, tão marcados no topo como no fundo da sociedade, no passado, deram lugar nos nossos dias, a que as mulheres invistam na exploração de uma relação consigo próprias e na criação de si mesmas, valendo-se de todos os seus meios e, em primeiro lugar, daqueles a partir dos quais podem construir no âmbito da sua vida pessoal, a sua sexualidade.⁶⁵⁸

A sexualidade das mulheres constitui uma força vital, criativa, e libertadora, numa ordem social fechada que pretendeu, e ainda solicita frequentemente às mulheres, que direccionem a sua libido para a função social de reprodução. Hoje em dia, o corpo da mulher, que no passado definia as funções e os deveres das mulheres, tornou-se, para as próprias mulheres, um instrumento e uma linguagem de libertação. Elas são menos associadas do que os homens aos seus papéis sociais tradicionais, nomeadamente aos papéis de

⁶⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 206.

⁶⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 85-86, 124.

cuidadoras e reprodutoras, enquanto os homens, pelo contrário, continuam a ser identificados com o seu papel social tradicional, e, muito em particular, com o seu trabalho. Elas focam-se hoje, em igual ou maior grau do que os homens, em si mesmas e na construção de si, recusando-se a cumprir funções que deterioreem a sua vida, em nome de deveres alicerçados em papéis sociais que lhes querem impor. Procuram ainda resistir às normas sociais, que produzem imagens tradicionais das mulheres e dos homens, que se mantêm, apesar de tudo, solidamente em vigor.⁶⁵⁹

No presente, a liberdade sexual representa para as mulheres ocidentais uma das mais importantes conquistas da sua autonomia, rompendo com uma tradição de séculos em que a sexualidade era classificada como pertença do homem. Actualmente, através da exploração da sua sexualidade as mulheres fazem pulsar essa liberdade, e afirmam-se como pessoas verdadeiramente independentes. É da libertação das mulheres no campo da sexualidade que este subcapítulo trata, remetendo para conceitos como sexo, género, sexualidade plástica e relação pura.

O desejo de sexo pelos homens e o de amor pelas mulheres eram tidos como atributos naturais do género no âmbito da modernidade durante o século XIX, porém, neste momento, as mulheres ocidentais buscam o prazer sexual como elemento essencial das suas vidas e relações.⁶⁶⁰

III.2.1. Do falo ao pénis

A peça de vídeo *Take Off* (EUA, 1974, Fig. 24), de Susan Mogul (EUA, 1949), é exemplo deste novo posicionamento de afirmação da sexualidade feminina pelas videoartistas, num período de transição, de um regime de género, sobretudo doméstico, em que a sexualidade feminina estava confinada à instituição do casamento heterossexual, para um novo regime de género público, conducente a uma afirmação cada vez maior da sexualidade feminina.

A artista Susan Mogul (EUA, 1949), frequentou o «Feminist Art Program», no «Cal Arts» («California Institute of the Arts»), onde foi aluna de artistas como Judy Chicago, Alan

⁶⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 82, 84, 86.

⁶⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 46

Kaprow e Lynda Benglis, entre outros, tendo ainda sido membro do «Feminist Studio Workshop», uma componente educacional do «Woman's Building» em Los Angeles. Esta instituição atraiu um grupo de mulheres feministas separatistas, que advogavam a separação entre mulheres e homens, pelo menos durante um certo período de tempo, de modo a que estas pudessem reconstituir-se a si mesmas como sujeitos autónomos e livres de dogmas sexistas. No entanto, a obra de Mogul foi influenciada por homens artistas da vanguarda da época, como Richard Serra e John Baldessari.⁶⁶¹ Além disso, como refere Mogul, Alan Kaprow ensinava na «Cal Arts», e este artista entendia o quotidiano como uma representação (performance), frequentando as estudantes feministas aulas de representação em que realizavam actuações e representações sem público externo, aulas com uma estrutura conceptual, e que se focavam em pequenos gestos do dia-a-dia em que as pessoas geralmente não reparam.⁶⁶²

Desde o início da sua carreira, na década de 1970, que, influenciada pelas acções de consciencialização do movimento das mulheres, Mogul tinha aprendido a auto-examinar-se, utilizando a câmara de vídeo como forma de analisar o quotidiano à sua volta, de modo autobiográfico, por meio de documentários experimentais que combinavam o humor com a intensidade do dia-a-dia. Esta ideia de que a experiência quotidiana dos sujeitos era a verdadeira fonte da arte já havia sido advogada por artistas e movimentos como o Fluxus, a arte da representação (performance), os happenings, a arte processual, a arte conceptual e os «earth-works». Não obstante, foi explorada em profundidade pelas videoartistas feministas, que, através da câmara de vídeo portátil, uma tecnologia acabada de surgir no mercado, introduziram novas questões relacionadas com a experiência das mulheres no mundo, tais como narrativas pessoais e linguagem, identidade, sexualidade e o dia-a-dia. A câmara de vídeo possuía características técnicas que a tornavam no «medium» mais adequado para explorar e documentar as actividades e espaços do quotidiano, nomeadamente a sua portabilidade, mobilidade, imediaticidade, factualidade e baixos custos, características que a câmara de filmar não possuía.

O vídeo *Take Off*, de Mogul, foi filmado com uma Sony Portapak, na altura em que os artistas começaram a utilizar este «medium», sem o recurso a qualquer tipo de edição,

⁶⁶¹ GREEN, Vanalyne – Vertical Hold: A History of Women's Video Art. In *Feedback: The Video Data Bank Catalog of Video Art and Artist Interviews*. [Catálogo], p. 25.

⁶⁶² JUHASZ, Alexandra, ed. – *Women of Vision*, p. 186.

como era normal neste período, dado que as características técnicas do equipamento vídeo não o permitiam. Esta peça foi realizada quando o movimento artístico feminista começou a florescer, num tempo em que, como diz a artista:

O que era pessoal era político. Os diários das mulheres eram celebrados; o dia-a-dia, o mundano era celebrado. Além disso, contar histórias era algo de que nunca me tinha apercebido que gostava de fazer e para que tinha talento. (...) *Vibrator Tape* é uma sátira sobre a peça *Undertone* (1973), de Vito Acconci. (...) Utilizei o formato e a estrutura de Acconci para comentar igualmente o modo como um homem lidava com as suas experiências masturbatórias. Foi-me possível revelar algo sobre mim própria enquanto revelava algumas das minhas ideias sobre o artista masculino.⁶⁶³

Assim, a peça *Take Off* constitui uma resposta directa à peça *Undertone* (EUA, 1972, Fig. 25), de Vito Acconci, dirigindo-se a artista directamente aos espectadores de modo íntimo e privado. A artista conseguiu realizar uma proeza admirável, no respeitante à abordagem da sexualidade masculina contraposta à feminina, ao efectuar, com este vídeo, simultaneamente, uma homenagem à sexualidade feminina, uma crítica ao vídeo de Acconci e uma narrativa educacional sobre o prazer sexual das mulheres. Trabalhos como os de Mogul constituíram importantes contribuições para a arte conceptual da época, na medida em que revolucionaram aquele campo artístico ao introduzirem, por um lado, inovações formais e, por outro, conteúdos sociais. Mogul, como membro do «Feminist Studio Workshop», foi influenciada pela relação artística de proximidade que, juntamente com as suas colegas, tinha com artistas como Richard Serra e John Baldessari, membros da vanguarda artística. Essa influência reflecte-se nas estratégias utilizadas pelas artistas, tais como endereçamento directo à câmara, estilo performativo em vez de teatral e repetição de acções.⁶⁶⁴

Este vídeo sobre o vibrador de Mogul é uma paródia feminista às actividades masturbatórias de Acconci no vídeo *Undertone*.⁶⁶⁵ Nesta peça, um dos primeiros clássicos da história do vídeo, Acconci sentado a uma mesa descreve ao espectador uma fantasia masturbatória, envolvendo uma rapariga que lhe acaricia as coxas por debaixo da mesa. O

⁶⁶³ «The personal was political. Women's diaries were being celebrated; the everyday, the mundane was being celebrated. Also, storytelling was something I had never before realized that I liked to do and had a flair for. (...) *Vibrator Tape* is a satire on a Vito Acconci piece, *Undertone* (1973). (...) I used Acconci's format and structure to also comment on how a man dealt with his masturbatory experiences. I was able to reveal something of myself while revealing some of my ideas about the male artist.» Idem, *ibidem*, p. 187.

⁶⁶⁴ GREEN, Vanalyne, op. cit., p. 25.

⁶⁶⁵ LIPPARD, Lucy R. – *From the Center*, p. 127.

cenário evoca uma sala de interrogatórios da polícia, e o seu discurso alterna entre o monólogo, e o diálogo agressivo e face-a-face utilizado pelos políticos na televisão.

O carácter compulsivo da sexualidade masculina, que Acconci revela nesta peça, pode ser entendido segundo uma perspectiva social histórica do desenvolvimento psicosssexual masculino na sociedade ocidental.

A invenção da maternidade no período da modernidade tem, neste âmbito, um papel fundamental.⁶⁶⁶ Com a separação do espaço de trabalho do espaço doméstico, na fase industrial da modernidade, decresce o poder patriarcal na esfera doméstica, na medida em que o pai, enquanto ganha-pão da família passa a trabalhar fora de casa, no espaço público, e a mãe assume o lugar de figura central do espaço doméstico, desempenhando um papel ainda mais saliente na vida emocional das crianças. É importante, no entanto, não esquecer que a força de trabalho sempre envolveu uma percentagem importante de mulheres da classe operária.⁶⁶⁷ Este maior peso emocional da mãe em relação às crianças, vai conduzir a que, na fase edipiana do rapaz, a ruptura que este deve operar necessariamente com a mãe seja feita por meio de uma repressão inconsciente, mas muitas vezes também consciente, dessa sua dependência emocional. Emerge, assim, um trauma masculino resultante da dependência emocional reprimida em relação à mãe em particular e às mulheres em geral, que vai acompanhar os homens ao longo das suas vidas, conduzindo ao desenvolvimento frequente de uma sexualidade compulsiva. Este trauma é, na modernidade, a principal causa da dificuldade que os homens experimentam em adquirir uma autonomia emocional em relação a elas no foro pessoal da intimidade.⁶⁶⁸ A confiança basilar dos homens depende tanto da mestria e do controlo no espaço público como do modo como conseguem reprimir a sua dependência emocional em relação às mulheres. Até aos anos 1970, antes da emancipação feminina associada aos movimentos feministas da Segunda Vaga, a segurança masculina resultava da afirmação do seu estatuto social e do poder masculino na esfera pública – o poder do falo –, e, no foro sexual, de uma sexualidade episódica usada como modo de dominação exploratória e compulsiva da mulher – a amante ou a prostituta. Este tipo de sexualidade, fora do casamento, uma duplicidade que não era permitida às mulheres,

⁶⁶⁶ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 86. Ver também subcapítulo I.1.1. *Processos sociais de mudança, e factores de constância, do estatuto feminino na sociedade ocidental, desde os anos 1960 até à actualidade.*

⁶⁶⁷ GIDDENS, Anthony – *Modernidade e Identidade Pessoal*, p. 83.

⁶⁶⁸ Idem – *Transformações da Intimidade*, p. 54.

sendo um comportamento admitido somente aos homens, funcionava como um mecanismo de subjugação da mulher, onde o falo era testado em encontros episódicos, permitindo aos homens escapar a um relacionamento de intimidade, que lhe era exigido em casa, e ocultar a sua dependência emocional em relação às mulheres, sendo um esforço inconsciente da sua parte para buscar e dominar a «mãe toda-poderosa»⁶⁶⁹.

A partir dos anos 1970, este trauma masculino foi exposto na medida em que, as novas condições sociais emancipadoras das mulheres no campo da divisão sexual no âmbito do trabalho proporcionando-lhes um sustento económico independente, conduziram ao declínio do controlo sexual das mulheres pelos homens na esfera da vida íntima. As feministas radicais norte-americanas na década de 1960, como é o caso de Betty Friedan, nomeadamente, no seu livro *The Feminine Mystique*, (EUA, 1963), defendiam que o casamento heterossexual consistia num contrato em que os homens ganhavam o direito a serviços sexuais por parte das mulheres, herdando delas também todos os seus bens materiais, recebendo elas em troca o nome do marido e a sua protecção em relação a terceiros. Sem o apelido do homem, conquistado por intermédio do casamento, as mulheres não eram reconhecidas socialmente nas várias esferas da sua vida – não podiam ter crédito no banco, dar nome aos filhos, processar legalmente um homem por assédio ou abuso sexual se este a acusasse de ser sexualmente provocadora, entre muitos outros exemplos possíveis. Os homens eram assim vistos como uma espécie de proxenetas em relação às mulheres uma vez que controlavam a sua sexualidade, os seus bens materiais e o seu trabalho não remunerado no foro doméstico a troco de algo tão básico como o sustento material e o enquadramento e protecção sociais.⁶⁷⁰ A partir da década de 1970, as mulheres não quiseram mais ser cúmplices da dependência emocional que os homens mantinham em relação a si próprias, nem serem controladas sexualmente, e passaram a exigir intimidade e igualdade no âmbito das suas relações. O atributo do poder no domínio simbólico masculino cedeu lugar ao mero órgão fisiológico sexual e reprodutor, isto é o falo tornou-se pénis, e a sexualidade masculina passou a ser vivida por muitos homens de um modo ansioso, o que se manifesta, por exemplo, em fenómenos como a impotência, a ejaculação precoce, as preocupações com o tamanho do pénis, podendo mesmo, em casos extremos, resultar em

⁶⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 89, 98, 106.

⁶⁷⁰ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 17: Gender Part III*. [Em linha]. [Registo vídeo].

comportamentos masculinos de dominação sexual agressiva com a utilização da violência física e psicológica.⁶⁷¹

Deste modo, as fantasias de Acconci podem ser enquadradas no novo contexto social de emancipação feminina que faz emergir em muitos homens, como se viu, uma ansiedade profunda relativamente às mulheres e à própria sexualidade masculina.

Acconci procura quebrar as barreiras existentes entre, por um lado, o público e o privado, quando revela ao espectador as suas fantasias sexuais e, por outro, si próprio, enquanto executante, e o espectador, ao dirigir-se directamente a este exigindo a sua participação, dizendo, respectivamente: «Quero acreditar que há uma rapariga debaixo da mesa (...) deslizando as suas mãos ao longo das minhas pernas, ao longo das minhas coxas (...) Sinto os seus dedos através das minhas calças»; «Preciso que estejas aí, olhando-me».⁶⁷²

Assim, ao contemplar as fantasias do artista, o espectador é compelido a encarnar o papel erótico de voyeur, sem o qual a performance não se pode completar.

No vídeo *Take Off*, Mogul repete o cenário da peça de Acconci ao dirigir-se directamente ao espectador e falar-lhe da sua própria sexualidade. Contudo, ao contrário do discurso conflituoso de Acconci, Mogul descreve, de modo desprendido, a história do seu vibrador favorito – onde o arranjou, a marca e as pilhas que consome – ao mesmo tempo que exemplifica como utilizá-lo. A artista revela também ao espectador que não existe ninguém debaixo da mesa a acariciar-lhe as coxas, mas apenas o seu vibrador que ela em seguida exhibe, colocando-o em cima da mesa. A artista, em resposta ao vídeo masturbatório de Acconci imita, irónica e parodicamente, o cenário de Acconci, apresentando ao espectador uma narrativa sobre a sua própria sexualidade em que descreve a história do seu vibrador favorito e demonstra o seu uso.⁶⁷³ Nesse período, a artista declarou que se

⁶⁷¹ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 81.

⁶⁷² «I want to believe there's a girl here under the table (...) running her hands up my legs, up my thighs (...) I can feel her fingers through my pants». «I need you to be sitting there facing me». ACCONCI, Vito – *Undertone*. [Registo vídeo].

⁶⁷³ Convém a este propósito sublinhar que, da interpretação dos gráficos relativos à análise de conteúdo dos vídeos, no respeitante à categoria «Auto-erotismo», como se pode verificar no Gráfico 5, e no Gráfico 5.1, e tal como sucedeu com a categoria «Bestialidade», e, mais uma vez, apesar da pequena dimensão do número total de casos observados, temos zero ocorrências para a selecção de vídeos cujo tema é o «Não-sujeito como Agente Principal» e 3 para a selecção de vídeos cujo tema é o «Sujeito como Agente Principal».

encontrava a escrever um ensaio comparativo entre a forma como os homens artistas e as mulheres artistas representavam a sua sexualidade.⁶⁷⁴

Mogul procedeu no seu vídeo a uma des-leitura do vídeo *Undertone* de Acconci, artista que utilizava, por sua vez, nesta fase da sua obra, certas premissas estruturais para quebrar as fronteiras entre o público e o privado, por meio de manipulações do corpo, formulações impróprias ou embaraçosas e agressões simbólicas de carácter predatório em relação aos espectadores. Neste vídeo, Acconci erotiza a relação entre o artista e o espectador ao forçá-lo a completar e participar mentalmente na sua fantasia masturbatória respeitante a uma rapariga que se encontra debaixo da mesa a acariciá-lo. Mogul em *Take Off*, pelo contrário, diz ao espectador que não está ninguém debaixo da mesa a acariciar as suas virilhas e pernas, mas que, em vez disso, ela tem debaixo da mesa um vibrador que, de seguida, mostra ao espectador. A artista rejeita a postura confrontacional de Acconci para com o espectador, quando aquele obriga este último a uma participação constrangedora em fantasias sexuais do artista, e descreve de modo factual, desapaixonado e prático o seu vibrador, nomeadamente onde o comprou, de que tipo de equipamento se trata e de quantas pilhas necessita para funcionar. Por fim, após utilizar o vibrador, refere o preço que paga pelas pilhas e como este é baixo relativamente à satisfação sexual por esta via alcançada.

Mogul faz uso de uma dupla transgressão, na medida em que por um lado recorre ao modo assertivo e descontraído através do qual os homens falam das suas fantasias sexuais e, além disso, refere-se ao vibrador como um substituto económico e prático do órgão sexual masculino e do próprio homem, mostrando assim a redundância deste último, que pode ser facilmente substituído por um vibrador no que à satisfação sexual da mulher diz respeito. O falo, enquanto símbolo do poder soberbo e grandioso que os homens exercem sobre as mulheres, transforma-se aqui em simples, elementar e descomplicado pénis, órgão fisiológico sexual masculino, através da afirmação da sexualidade feminina. Nos dias que correm, o falo torna-se cada vez mais em trivial pénis, perdendo progressivamente o poder ancorado na sociedade patriarcal que lhe está associado.⁶⁷⁵ Desde os anos 1970, as mulheres têm vindo, a pouco e pouco, a dar a conhecer as suas necessidades e capacidades no âmbito

⁶⁷⁴ TROY, Maria – I Say I Am. [Em linha].

⁶⁷⁵ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 90, 97, 101, 134.

da sexualidade, que fora, de resto, profundamente reprimida até meados do século XX, não podendo ter lugar fora da instituição do casamento, sendo esse o contexto que se inscreve o vídeo de Mogul agora analisado.

Nos anos 1960, o artista-herói existencialista, que projectava e dava autenticidade ao seu Eu através do seu corpo, foi representado pela figura trágica, sofredora e auto-destrutiva de Jackson Pollock, criador da pintura gestual («action-painting»), por «personae» como Yves Klein e Piero Manzoni, o qual vendeu as próprias fezes enlatadas, e pelos artistas dos Happenings e grupo Fluxus, que elevaram, tal como os dadaístas no início do século XX, os acontecimentos do quotidiano ao estatuto de arte. Nos anos 1970, o artista-herói existencialista deu lugar às artistas feministas, hipersexualizadas e activas, como Hannah Wilke, Ana Mendieta e Mierle Laderman Ukeles, e aos artistas macho, trocistas e excessivos, como Paul McCarthy, Vito Acconci, Bruce Naumann e Chris Burden.⁶⁷⁶

Mogul contrapõe ao presumido poder sexual hiperbolizado de Acconci uma actuação e exibição masturbatória descontraída com o auxílio de um vibrador. O seu desafio paródico talvez aludisse ainda ao facto do mundo artístico não querer reconhecer o modo como Acconci repetia as hierarquias da diferença sexual. O próprio Acconci referiu mais tarde que, muito embora odiasse a masculinidade e a dominação masculina, o seu trabalho era, de facto, sexista, pois ele havia absorvido as noções relativas à estruturação e conceptualização das relações de poder entre os géneros de que se encontra tão profundamente imbuída a nossa cultura.⁶⁷⁷

O descentramento da sexualidade no falo pode ser também visto no vídeo *Representational Painting* (EUA, 1971, Fig. 16), da artista Eleanor Antin (EUA, 1935), em que esta aplica, desajeitadamente, maquilhagem no seu próprio rosto, olhando, aparentemente, para um espelho, durante cerca de 38 minutos. Este vídeo documenta a sua primeira performance ao vivo de carácter autobiográfico. Tal como outras artistas norte-americanas do mesmo período (Adrian Piper, Carolee Schneemann e Lynn Hershman, designadamente), Antin utiliza o corpo e as vivências quotidianas como tema principal do seu trabalho. A artista serviu-se igualmente do vídeo como instrumento de documentação das suas performances, uma vez que a fotografia se mostra inadequada para esse fim, por registar

⁶⁷⁶ JONES, Amelia – Survey. In JONES, Amelia; WARR, Tracey, eds. – *The Artist's Body*, p. 21.

⁶⁷⁷ WARK, Jayne – *Radical gestures*, p. 171-172.

apenas momentos fixos no tempo, sendo incapaz de recriar convenientemente um acontecimento temporal fluído e assente na mudança. O título da obra, *Representational Painting*⁶⁷⁸ pretende sugerir uma relação entre o corpo da mulher e a matéria-prima ou a tela, por um lado, e o objecto final ou a obra de arte, por outro, bem como entre os gestos de aplicação da maquilhagem e os gestos artísticos de execução da pintura. Para Antin, a aplicação de maquilhagem mimetiza o acto nobre de pintar. A artista trata o seu corpo como tela, aplicando-lhe as tintas de maquilhar, auto-reificando-se e socorrendo-se da câmara de vídeo como espelho electrónico. Nesta performance, com ironia e perspicácia, a artista relaciona a composição do corpo feminino de acordo com os padrões culturais patriarcais – que, na década de 1990, Judith Butler apelidaria «fazer do género»⁶⁷⁹ – com a disciplina artística da pintura, elevando a actividade de maquilhagem ao nível do acto artístico de pintar e contestando, além disso, deste modo, a suposta natureza masculina dos mestres e dos génios da arte, em geral, e da própria pintura, em particular.

Numa primeira análise, esta obra pode ser encarada como uma prescrição ou receita de beleza patriarcal, isto é, como uma indicação dos procedimentos a cumprir para conformar um corpo de mulher ao ideal patriarcal de beleza feminina e, de certo modo, também ao conjunto de comportamentos aceitáveis e desejáveis em que este último se integra. Trata-se, portanto, de um algoritmo de produção do ideal feminino patriarcal. Repetindo, vagarosa e cautelosamente, o ritual quotidiano de muitas mulheres, Antin transforma o seu rosto de aparência simples e sem adornos, num rosto limpo, equilibrado e belo, através da aplicação atenta de maquilhagem e de cuidados com o cabelo, ou seja, após submissão aos padrões e ideais patriarcais vigentes sobre beleza feminina, destinados a moldar os corpos e os comportamentos das mulheres. Neste âmbito, o espelho pode ser entendido como um objecto simbólico, onnipresente na vida das mulheres, reflectindo o tempo que passa e substituindo a conversa com o outro, enquanto representa, muito em particular, o papel do homem e seu olhar perscrutador, sempre pronto a avaliar a mulher, por muito que esta se mascare sob a maquilhagem.⁶⁸⁰ Este instrumento de avaliação do Eu remete para a questão central, constrangedora para as mulheres, da beleza e do seu

⁶⁷⁸ Ver o termo «Pintura Figurativa» no *Glossário*.

⁶⁷⁹ Ver a este respeito a secção *O sistema sexo/género* no pensamento de Judith Butler no subcapítulo 1.1.2. *O movimento social feminista da Segunda Vaga* e também a secção *Butler a abolição do sistema sexo/género e a performatividade de género* no subcapítulo 1.1.3. *Os movimentos sociais feministas da Terceira Vaga*.

⁶⁸⁰ KAUFMANN, Jean-Claude – *A Mulher Só e o Príncipe Encantado*, p.45.

desvanecer com o correr do tempo, veiculada frequentemente em diversos domínios sociais, especialmente pelos «media». O espelho tem a finalidade de auxiliar as mulheres, no seu papel de agentes passivos, a prepararem-se para serem olhadas, sendo um instrumento que permite não só verem-se, mas tentarem ver-se como são vistas e conseguir darem-se a ver como gostariam de ser vistas.⁶⁸¹

Porém, numa segunda análise, considerando as circunstâncias sociais específicas em que se realiza esta performance, entendemos que Antin, num acto que, como já referimos, poderia aparentemente ser percebido como uma sujeição ao olhar patriarcal, afirma-se, pelo contrário, como uma mulher-sujeito e criadora de si mesma. Muitas vezes, é difícil desenhar os limites entre uma sexualização do corpo da mulher por e para ela própria e aquela que responde à exigência do olhar patriarcal. No entanto, a artista substitui, nesta performance, o espelho que, durante séculos, as mulheres perscrutaram ansiosamente antes de saírem para confrontar o mundo, pela câmara de vídeo e pelo monitor.

Neste sentido, o espelho do dia-a-dia sai do espaço privado e entra no espaço público, transformado em espelho electrónico. Através deste novo espelho, realiza-se um frente-a-frente, um diálogo reflexivo em que o Eu fala com o Eu, permitindo o olhar da mulher sobre si mesma, para além do seu reflexo superficial. É um dos momentos do colóquio interior com o conjunto de si mesma, com as profundezas do seu Eu e as identidades possíveis.⁶⁸² O vídeo é, desta forma, o «medium» ideal para o trabalho autobiográfico, de introspecção e de experimentação, permitindo uma observação cuidada da linguagem do corpo.⁶⁸³ De facto, o nascimento do individualismo ocidental coincidiu com a promoção do rosto. Ao mesmo tempo que o ser humano se descobre a si mesmo como pessoa, descobre o seu rosto, enquanto signo da sua singularidade e do seu corpo, e como objecto de posse.⁶⁸⁴

III.2.2. Frustrando a catalogação heterossexual

A procura da desconstrução do binómio de género é bem visível nos trabalhos da equipa de artistas Cabello/Carceller formada, desde 1993, por Helena Cabello (França, 1963)

⁶⁸¹ BOURDIEU, Pierre, op. cit., p. 58.

⁶⁸² KAUFMANN, Jean-Claude, op. cit., p. 87.

⁶⁸³ LIPPARD, Lucy R., op. cit., p. 129. TOURAINE, Alain – *O mundo das mulheres*, p. 73-74.

⁶⁸⁴ LE BRETON, David – *Antropologia del cuerpo y modernidad*, p. 22-23, 41-43.

e Ana Carceller (Espanha, 1964). As artistas trabalham sempre em colaboração e adoptaram o nome Cabello/Carceller, constituído apenas pelos seus apelidos, por um lado como questionamento e rejeição do conceito tradicional de autoria (o conceito romântico de associar uma obra artística à criação individual do artista enquanto génio iluminado) e por outro por não pretenderem revelar o seu género sexual. A ideia modernista de original é também desafiada através da estratégia de exposição de imagens duplicadas, confundindo o espectador que fica sem saber qual é a cópia e qual é o original. Os seus trabalhos vão desde o vídeo, da fotografia e do desenho à instalação multimédia, e, embora influenciados por teorias Queer e feministas, apresentam uma abordagem muito pessoal destes temas. As suas obras, destacam-se sobretudo, no modo como analisam a estrutura política implícita nos sistemas de representação cultural – em particular no cinema e na arquitectura – e o lugar social em que estes sistemas colocam as pessoas. As artistas referem que o cinema é uma das mais importantes «escolas de comportamento»⁶⁸⁵ na nossa cultura, operando simultaneamente como ecrã e como espelho.

Assumindo-se como lésbicas, as artistas consideraram ser importante abordar nos seus trabalhos questões Queer que em Espanha, nos anos 1990, eram raramente debatidas na arena social. Não obstante, Cabello e Carceller procuraram desde sempre, evitar serem rotuladas e apropriadas pelo mercado artístico como um produto apetecível e comerciável representativo da comunidade lésbica, defendendo que os seus trabalhos são sobretudo sobre as suas subjectividades.

Foram as mulheres lésbicas quem levou mais longe as reflexões sobre as mulheres e o seu movimento de libertação, considerando todas as categorias e práticas sexuais.⁶⁸⁶ Tal como sucede, de um modo geral, com todos os comportamentos que desligam o prazer sexual da função de procriação, recaem sobre as lésbicas pesadas condenações sociais exactamente devido à prática e manutenção de uma relação sexual não procriativa. No entanto, é precisamente por as lésbicas fugirem a essa definição da mulher enquanto reprodutora que desempenham um papel tão importante na desconstrução da categoria mulher e da sua relação com a do homem, questão cara às feministas.⁶⁸⁷

⁶⁸⁵ Cabello/Carceller. Biography. [Em linha].

⁶⁸⁶ TOURAINE, Alain, op. cit., p. 47. Ver a este respeito a secção *Dos movimentos lésbicos aos Queer* no subcapítulo I.1.3. *Os movimentos sociais feministas da Terceira Vaga*.

⁶⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 48.

Cabello e Carceller afirmam que:

A nossa pesquisa é a consequência de uma experiência pessoal num contexto conservador social e artístico que tentou rotular-nos e simplificar o nosso trabalho, uma prática comum quando se trata de artistas que endereçam abertamente conteúdos «queer» ou que reconhecem uma influência de teorias feministas nos seus trabalhos. Estas são algumas das razões porque decidimos lançarmo-nos em práticas ambíguas que tentam fugir de definições simples sem evitar conflitos.⁶⁸⁸

No seu vídeo *Un beso* (Espanha, 1996, Fig. 51), as artistas apresentam-se a si mesmas a beijarem-se. Todavia, o enquadramento parcial dos rostos impossibilita a identificação das pessoas quanto ao seu género. Por meio de uma estratégia de fragmentação dos rostos e ocultação do género dos agentes, as artistas impedem apropriações voyeuristas tradicionais heterossexuais (o que seria possível com a identificação dos rostos como pertencendo, por exemplo, a duas mulheres). Nesta fase do seu trabalho, entre 1996-98, as artistas trabalharam com os seus próprios corpos, adoptando como tema do seu trabalho tópicos relacionados com a sua própria comunidade Queer.

Estas imagens, tal como acontece com as de Purrer e Dunye, adiante mencionadas, inscrevem-se dentro da nova vaga de pensamento gay e lésbico dos finais da década de 1980, mais tarde conhecido como teoria Queer, que criticou as restrições culturais da heteronormatividade, responsável por coagir as pessoas a integrar identidades fixas dentro de binários inalteráveis de género. Simultaneamente, emergiram também nessa altura novas formas de activismo político e cultural, em particular de uma geração mais jovem, que rejeitava as categorias convencionais, questionando, alterando e reformulando os significados estabelecidos de género, designadamente os de gay e de lésbica, entre outros.⁶⁸⁹ Como nota Brandão, no respeitante aos circuitos de sociabilidade do projecto Queer, «(...) o mundo das artes caracteriza-se, em boa parte, por uma afirmação da individualidade e pela contestação dos discursos dominantes, em sentido lato. A tolerância à variação, à incongruência, à ambiguidade, tem sido a sua marca.»⁶⁹⁰

⁶⁸⁸ «Our research is the consequence of a personal experience in a conservative social and artistic context which tried to label us and simplify our work, a common practice when it comes to artists who openly address queer contents or who acknowledge an influence from feminist theories in their work. These are some of the reasons why we decided to engage in ambiguous practices which would try to escape easy definitions without avoiding conflict». Cabello/Carceller. Biography. [Em linha].

⁶⁸⁹ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 42.

⁶⁹⁰ BRANDÃO, Ana Maria – *E se tu fosses um rapaz?*, p. 152

Cabello e Carceller tentam superar as normas rígidas heterossexuais sobre género e tentam nos seus trabalhos, ocultar sempre a identidade de género dos personagens – enquanto factor imposto pelas convenções sociais – para assim escapar às normas de género heterossexuais excludentes. A sua prática artística impede a catalogação e cria imagens que não podem ser hierarquizadas, como é o caso do vídeo *Un Beso*, em que o enquadramento parcial das duas bocas que se beijam, impede que o espectador catalogue as pessoas segundo as normas de género vigentes, e consequentemente as hierarquize. O sistema de género heterossexual dicotomiza e hierarquiza as diferenças baseadas no sexo em masculino dominador e feminino submisso, entre muitos outros clichés sociais, incluindo o da classificação da homossexualidade como uma doença. Deste modo, as artistas recusam a armadilha da catalogação heterossexual e sublinham o gesto em si, a própria essência do beijo, não excluindo todavia deste domínio afectivo a agressividade que muitas vezes lhe é inerente. O espectador é também confrontado com uma discussão violenta como som de fundo sendo-lhe, assim, mais uma vez negado o prazer visual habitual que a imagem de um beijo lhe poderia proporcionar. Cabello e Carceller utilizam a estratégia da fragmentação corporal como modo de evitar a apropriação dos seus corpos enquanto objectos sexuais femininos. A imagem a preto e branco evoca de igual modo os vídeos da década de 1970.

III.2.3. Lesbianismo: do silêncio à representação

De entre as categorias de análise de conteúdo respeitantes às sexualidades, interessa-nos destacar a importância da categoria de análise de conteúdo relativa ao «Lesbianismo», na selecção de vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal» quando comparada com a selecção de vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», podendo constatar-se da leitura do Gráfico 5, ser esta relativamente significativa na primeira selecção, pese o seu valor reduzido de 5 ocorrências, quando comparada com as zero ocorrências na segunda selecção, tendo ambas as selecções um total de 23 vídeos cada. Fazemos ainda notar, no Gráfico 3.1, referente à selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal», que a maior expressão desta categoria pode ser observada nas décadas de 1990 e 2000, num total de 3 ocorrências. De facto, o aparecimento desta questão na videoarte desde os anos 1970 é um dos efeitos das mudanças sociais causadas pelos movimentos de gays e lésbicas. Todavia, o seu maior

desenvolvimento na videoarte verificar-se-á a partir dos anos 1990 como consequência do movimento LGBT, a corrente social que propôs uma nova direcção nas lutas do movimento de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgéneros.

A partir dos anos 1970, assiste-se à inscrição na videoarte, bem como no filme experimental através de realizadoras como Barbara Hammer, de questões caras às lésbicas feministas, nomeadamente a procura do reconhecimento social, a emancipação, a assunção pública da identidade lésbica e a autonomização, afirmação, valorização e capacitação das mulheres lésbicas («empowerment»)⁶⁹¹. Estas artistas, influenciadas pelo feminismo radical cultural, reivindicam a representação do desejo, sexualidade e identidade das lésbicas por meio do registo das suas experiências sociais e sexuais, as quais celebram estruturas familiares e comunitárias alternativas às heteronormativas. Como refere Ana Maria Brandão a este respeito, «a associação entre o mundo das artes e a vivência de modelos de relacionamento amoroso e sexual alternativos tem uma longa tradição e constitui-se, por vezes, como sinal positivo de uma diferença face aos outros».⁶⁹²

A inscrição da homossexualidade no filme e no vídeo nos anos 1970, reiterou o que sucedeu nas ciências sociais. A sociologia, durante a maior parte dos seus 200 anos de história, não dedicou qualquer atenção às complexidades da sexualidade e tomou como certa a polaridade hierarquizada e punitiva definida e estabelecida entre a homossexualidade e a heterossexualidade. A homossexualidade foi, aliás, um termo criado na década de 1870 para estigmatizar as pessoas que não se sujeitavam nem respeitavam as normas heterossexuais, sendo, em consequência, classificadas como tristes, doentes, pecadoras e criminosas. A partir da década de 1960, a Frente de Libertação Gay, e mais tarde, a partir de meados da década de 1980, o Movimento Queer, a par de outros movimentos sociais, contribuíram para a mudança desta perspectiva na sociologia. À medida que as vozes das mulheres, dos negros, dos povos pós-coloniais, dos gays e das lésbicas se iam fazendo ouvir em muitos países por todo o mundo, a homofobia e heteronormatividade manifestas em grande parte da escrita sociológica perderam grande parte da sua importância.⁶⁹³

⁶⁹¹ Ver o termo «Empowerment» no *Glossário*.

⁶⁹² BRANDÃO, Ana Maria, op. cit., p. 97.

⁶⁹³ PLUMMER, Ken – *Sociology*, p. 92.

A luta pela visibilidade e autodefinição de si mesmas tem sido o principal fundamento em jogo na produção das imagens da sexualidade lésbica. Para as artistas feministas lésbicas, reclamar o seu corpo significa contestar a autoridade das fronteiras patriarcais do género e da identidade, questionando, desafiando e pondo em causa os limites entre arte e obscenidade, entre o permissível e o proibido.⁶⁹⁴ A propósito dos corpos das mulheres, Wittig refere serem as mulheres e os homens identidades políticas, ideologicamente construídas como naturais. Os corpos são moldados e deformados socialmente, aparentando a opressão sobre eles exercida ser consequência da acção da natureza e não da cultura. O que para Wittig transforma um ser humano em mulher é a sua relação social de servitude em relação ao homem, implicando essa relação obrigações pessoais, físicas e económicas, às quais as lésbicas, fogem ao recusarem a heterossexualidade. Assim, para Wittig: «[A] Lésbica é o único termo que conheço que está para além das categorias de sexo (mulher e homem), porque o sujeito designado (lésbica) 'não' é mulher, nem económica, nem política, nem ideologicamente».⁶⁹⁵

No seu vídeo *Female Sensibility*, (EUA, 1973, Fig. 20), a artista Lynda Benglis (EUA, 1941) surge com a sua companheira, a artista Marilyn Lenkowsky, ambas intensamente maquilhadas – o baton azul-esverdeado em Benglis destaca-se do vermelho escuro em Lenkowsky – lentamente acariciando-se e beijando-se. Bourdieu, a respeito do que Giddens descreve como relação pura, isto é, a relação amorosa que se constitui exclusivamente por amor, e não aquela em que existe outro tipo de pressões exteriores como a vontade dos pais ou razões económicas, refere que:

O «amor puro», essa arte pela arte do amor, é uma invenção histórica relativamente recente, como a própria arte pela arte, amor puro da arte a que se encontra, histórica e estruturalmente, ligado. Não se encontra sem dúvida senão muito raramente na sua forma mais consumada e, limite quase nunca alcançado – fala-se então de «amor louco» –, é intrinsecamente frágil, porque sempre associado a exigências excessivas, «loucuras» (não é por se investir tanto nele que o «casamento de amor» se mostra tão fortemente exposto ao divórcio?), e sem cessar ameaçado pela crise suscitada pelo reaparecimento do cálculo egoísta ou pelo simples efeito da rotinização. Mas existe o bastante, apesar de tudo, sobretudo entre as mulheres, para poder ser instituído em norma, ou em ideal

⁶⁹⁴ NEAD, Lynda – *The Female Nude*, p. 83-108.

⁶⁹⁵ «Lesbian is the only concept I know which is beyond the categories of sex (woman and man), because the designated subject (lesbian) is 'not' a woman, either economically, or politically, or ideologically.» Idem, *ibidem*, p. 316.

prático, digno de ser visado por si próprio e pelas experiências de excepção que proporciona.⁶⁹⁶

O erotismo homossexual contrasta com o contexto heterossexual normativo criado pelo som de fundo: programas de rádio sobre relações homem-mulher com a participação de ouvintes, música «country» e pop, incluindo o êxito musical «When a man needs a woman...», conversas sobre parapsicologia e anúncios. Num determinado momento do vídeo, a voz de Benglis surge a falar ao telefone sobre uma exposição iminente do seu trabalho, que pretende publicitar por meio de uma fotografia sua, que analisaremos mais adiante.

A consulta do Gráfico 2.6, relativo à selecção dos 46 vídeos cujos temas dominantes são o «Sujeito como Agente Principal» e o «Não-sujeito como Agente Principal», demonstra a diminuta tendência das videoartistas para abordarem no âmbito do texto a vida privada e a sexualidade masculinas, focando-se, pelo contrário, preferencialmente na vida privada e na sexualidade femininas. De facto, nas décadas de 1960 e 1970 observam-se 9 ocorrências da categoria de análise de conteúdo de texto «Vida privada da mulher» contra apenas 3 ocorrências da categoria «Vida privada do homem», na década de 1980, 4 versus 1, e nos anos 1990 e 2000, 13 versus 6, respectivamente.

É frequente, nos testemunhos de mulheres lésbicas, a sua procura da satisfação sexual tanto com a parceira principal como com outras mulheres fora da relação, e o sexo lésbico parece ser mais bem sucedido do que o heterossexual quando se tem em conta a resposta orgástica que resulta da qualidade do dar e receber experiência sexual.⁶⁹⁷ As mulheres lésbicas contradizem a noção da erotização do corpo feminino depender, exclusivamente, de sensações genitais e revelam a importância da sexualidade plástica e da relação pura, em que «a plasticidade da resposta sexual é canalizada acima de tudo para o reconhecimento dos gostos dos parceiros e para a sua perspectiva sobre o que é ou não agradável e tolerável».⁶⁹⁸

Todos os gestos da artista e da sua companheira, os beijos e carícias, são a resposta a gestos directivos, ora da parte de Benglis, ora da parte de Lenkowsky, e, tal como os

⁶⁹⁶ BOURDIEU, Pierre, op. cit., p. 95.

⁶⁹⁷ GIDDENS, Anthony – *Transformações da Intimidade*, p. 98-99.

⁶⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 98-99.

enquadramentos em grande plano da câmara, são meticulosamente realizados a pensar no olhar da câmara de vídeo, um tema que se encontrava no cerne dos debates teóricos feministas da altura. O olhar da câmara, segundo as análises da teórica feminista do cinema Laura Mulvey, caracterizava-se por ser um olhar masculino, criado para espectadores também masculinos, e excluía a possibilidade da inscrição de outros desejos e olhares. Benglis contesta perspicaz e ironicamente esses posicionamentos teóricos, ao inscrever o desejo lésbico na imagem vídeo, traduzido, de resto, no próprio título do trabalho: *Female Sensibility (Sensibilidade Feminina)*. Não obstante a sua inclusão no contexto conceptual experimental da altura, este trabalho é inovador e antecipa as críticas feministas da década seguinte, que rejeitam a perspectiva das teóricas do cinema feministas dos anos 1970. Estas últimas defendiam o cinema narrativo tradicional como comunicador exclusivo de fantasias e prazeres masculinos e atribuíam à mulher espectadora somente dois posicionamentos possíveis: ora tomando o lugar dominador da personagem masculina, ora aceitando o papel passivo, submisso e masoquista, da actriz criada e posta em acção pela fantasia masculina.

O trabalho referido por Benglis, num determinado momento do vídeo, enquanto fala ao telefone, que referimos no início desta secção, é, nomeadamente, a fotografia *ARTFORUM ad* (EUA, 1974, Fig. 21). Esta imagem viria a ser publicada em 1974 na revista de arte *Artforum*, provocando uma enorme agitação na arena artística. A fotografia, a cores, ocupava uma página inteira e exibia a artista nua, com o corpo oleado, de óculos de sol e ostentando numa das mãos um pénis artificial, erecto e gigantesco, colocado entre as pernas. A imagem pertencia a uma série de quatro fotografias que tinham como finalidade anunciar uma exposição iminente do seu trabalho, ao mesmo tempo que parodiavam as representações das mulheres «pin-up» propagadas pelos «media» e os cartazes publicitários de exposições de homens artistas norte-americanos e o seu culto do artista macho. Nestes cartazes, os homens artistas exibiam-se frequentemente, em primeiro plano, em poses masculinas hiperbolizadas, de cigarro na boca e botas de vaqueiro, por vezes acompanhados, em segundo plano, de um cão e/ou com um camião. Subjacente à imagem encontrava-se também a ideia de que uma artista necessitava de um falo, isto é, das capacidades reprodutoras masculinas e do poder a elas associado, e, portanto, de ser um homem – o pénis nada mais seria, neste caso, do que um símbolo do falo – para conseguir obter comentários favoráveis da parte da crítica de arte.

A onda de indignação foi levantada pelos próprios editores da revista onde a imagem fora publicada, a *Artforum*, condenando-a como grosseira, vulgar, narcísica, e revelando a tradicional «inveja do pénis» atribuída às mulheres. Esta ponto de vista tradicional funda-se na interpretação freudiana da sexualidade feminina, entendida como essencialmente passiva, o que estava de acordo e fortalecia os lugares comuns e preconceitos sociais da época, enquanto o macho continuava a servir de modelo e referência principais. Esta leitura da sexualidade feminina como fundamentalmente inerte, apática e inactiva, coexistiu com uma noção da mulher sexualmente devoradora, mulher essa que, pelo seu lado e na medida em que contrariava a classificação de género vigente, deveria ser punida. Ambos os conceitos nada mais são do que o efeito de conjunturas sociais constrangedoras, específicas de um período histórico bem determinado, e impostas às mulheres, não resultando de características psicosexuais femininas permanentes e essenciais.⁶⁹⁹

A década de 1970, embora marcada por contestações revolucionárias em todas as esferas sociais, viveu no campo artístico um clima adverso em relação aos trabalhos de mulheres que utilizavam os próprios corpos para criticar o sistema patriarcal.⁷⁰⁰ A indignação por parte da crítica de arte e das feministas envolvidas nos debates anti-pornografia demonstrava que ainda existiam coisas que as mulheres não estavam autorizadas a fazer, ao contrário dos homens.⁷⁰¹ Consideremos, por exemplo, Vito Acconci e as suas performances vídeo, nas quais queimava os pêlos do peito, escondia os órgãos sexuais entre as pernas, numa tentativa de sugestão do corpo feminino, e colocava uma mulher ajoelhada atrás de si com o seu pénis na boca⁷⁰²; ou outros artistas, como Scott Burton, William Wegman e Lucas Samaras, que realizaram performances do mesmo género. Assim, no início dos anos 1970, se, por um lado, a sexualidade das mulheres era entendida como inseparável das suas práticas artísticas, por outro, servia de motivo para recusar a integração dos seus trabalhos na esfera das belas-artes.

⁶⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 89.

⁷⁰⁰ Ver subcapítulo 113.3. *O corpo feminino: das belas-artes ao porno-feminismo*.

⁷⁰¹ LIPPARD, Lucy R., op. cit., p. 124-125.

⁷⁰² Segundo Wark, o próprio Acconci acabou por reconhecer que, muito embora odiasse a masculinidade e a dominação masculina, o seu trabalho era bastante sexista, pois as relações de poder entre os géneros encontram-se tão profundamente embutidas na cultura que ele não logrou evitar ser por elas influenciado. WARK, Jayne, op. cit., p. 172.

Neste período da década de 1970, o escarnecimento ofensivo do bom gosto e da respeitabilidade femininas constitui uma estratégia central das artistas feministas que recusam os ideais culturais de feminilidade. As mulheres mostram clara e assertivamente o seu desejo pelo poder cultural e sexual, como é manifesto no falo artificial de Benglis, questionando os valores heteronormativos do patriarcado, ao combinarem o falo, isto é, a masculinidade, com a imagem estereotipada da mulher que a pose da «pin-up» convoca, ou seja, a feminilidade. Benglis, através da imagem da «pin-up», convida o espectador a gozar de um prazer estético e sexual que é prontamente interrompido pela figura do pénis artificial.⁷⁰³

Segundo Benglis, o seu trabalho realizado em 1971-1972 utilizava imagens de mulheres «pin-up» e pornográficas, que circulavam abundantemente nos meios de comunicação social, como estratégia de reapropriação crítica, tanto pessoal como feminista, dessas mesmas representações mediáticas reificadoras das mulheres.⁷⁰⁴

Não obstante, Tamsin Wilton, partindo de uma perspectiva feminista lésbica, julga que o modo de Benglis referir a sua obra, como «a derradeira ridicularização da ‘pin up’ e do macho», e a crítica feminista da altura, com posições tanto a favor como contra a inclusão da sua fotografia na *Artforum*, são ambas um flagrante exemplo de críticas ingénuas.⁷⁰⁵ Porque todas estas críticas ignoram o potencial lésbico («lesbian-ness») da imagem de uma mulher nua empunhando um pénis artificial, a autora questiona-se sobre se este não será um exemplo notório, por parte da artista e da crítica, de procurarem voltar a reprimir o que costuma já ser reprimido, isto é, o prazer que uma mulher pode retirar da utilização de um pénis artificial. Além disso, as feministas não eram imparciais: por um lado, aceitavam que uma mulher heterossexual utilizasse um pénis artificial para criticar a «pin-up» e o macho; por outro, condenavam as lésbicas por fazerem o mesmo, alegando ser a utilização do pénis artificial por parte delas uma imitação reaccionária e obediente do poder masculino.⁷⁰⁶ No final dos anos 1960, muitas feministas da Segunda Vaga abandonaram a feminilidade imposta às suas mães, expressa no papel de vítima masoquista, e apropriaram-se do falo,

⁷⁰³ FRUEH, Joanna – The Body Through Women's Eyes. In BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D., eds. – *The Power of Feminist Art*, p. 194.

⁷⁰⁴ Palavras de Benglis em entrevistas concedidas a Wark, em Agosto de 2003 e Julho de 2005. WARK, Jayne, op. cit., p. 235.

⁷⁰⁵ «(...) the ultimate mockery of the pinup and the macho» WILTON, Tamsin – *Lesbian Studies*, p. 141.

⁷⁰⁶ Idem, *ibidem*, p. 141.

numa operação inversa à do fetichismo masculino, produzindo as representações da «mulher fálica» («phallic femme»).707 Assim, as artistas criaram uma nova estrutura de significação para o falo e abriram o caminho para que os papéis sexuais estereotipados pudessem, a partir de então, na esfera artística, encontrar-se à disposição de quem os quisesse utilizar.

O vídeo *The Drift of Juicy* (Áustria, 1988, Fig. 42) de Ursula Pürer (Áustria, 1962) realizado em colaboração com o artista homem transgénero Hans Scheirl (Áustria, 1956), enquadra-se no contexto do novo paradigma Queer que vai emergir precisamente na década de 1980. Tal como o vídeo de Cabello e Carceller, atrás referido, também esta obra se inclui no movimento da teoria Queer, despontado nesta altura.

O vídeo *The Drift of Juicy*, combina frases soltas, corpos retirados de filmes eróticos e imagens de cabos, metais e maquetas de formas geométricas com sons intermitentes que evocam ruídos de máquinas em funcionamento. Ao contrário dos primeiros filmes realizados em Super-8, nos quais se destacam as performances dos artistas, neste vídeo distinguem-se a superfície pictórica e a cor, sobretudo cores primárias saturadas como elementos fundamentais. Todas as imagens foram primeiramente registadas em Super-8 e em seguida editadas em vídeo e, tal como o vídeo de Dunye, mais à frente assinalado, rejeitam as regras da sintaxe do filme tradicional.708

As formas e composições abstractas geométricas bem como as tatuagens nos corpos apresentam um carácter marcadamente pictórico, realçado pelos grandes planos e pela pouca profundidade de campo, evocando as pinturas do construtivismo russo e da Bauhaus alemã. Toda esta iconografia simbólica combina-se de modo caleidoscópico no ecrã dividido frequentemente em espaços rectangulares, mostrando cada uma das secções uma imagem com um movimento próprio e diferente dos demais. Estas paisagens imaginárias de carácter tecnológico evocam os ambientes expressionistas de ficção científica de filmes como *Metropolis* (1927), de Fritz Lang. Todavia, a paisagem tecnológica futurista proposta por Pürer e Scheirl não é distópica⁷⁰⁹, como a de *Metropolis* – cujos ambientes urbanos

⁷⁰⁷ STRAAYER, Chris – *Deviant eyes, deviant bodies*, p. 83.

⁷⁰⁸ KUZNIAR, Alice – *The Queer German Cinema*, p. 231-232.

⁷⁰⁹ A distopia ou antiutopia representa a antítese da utopia (do grego «lugar que não existe», colectividade ideal em que se promove e alcança a felicidade geral), referindo-se a uma sociedade em que vigoram condições de vida extremas, violentas e a vários títulos negativas, no contexto de sociedades totalitárias e

futuristas reflectem os problemas sociais gerados pelo capitalismo na altura – mas antes utópica, na medida em que as normas sociais capitalistas reguladoras das pessoas não parecem vigorar nestes espaços, mas antes são ignoradas, pervertidas e transformadas em favor da liberdade individual.

A linguagem corporal erótica é produzida nas imagens em que figuram as habitantes futuristas deste espaço: mulheres guerreiras vestidas com sofisticados fatos coloridos, realizando saltos e gestos marciais rápidos, ou estando nuas, em poses sensuais, ou, finalmente, a própria Pürer copulando com uma imagem duplicada de si mesma. A voz de Pürer diz ao longo desta última cena: «É complicado ser-se ambas» («It's tricky to be both»), referindo-se à sua dupla posição no acto sexual, incarnando ao mesmo tempo comportamentos de macho e de fêmea, ou, em alternativa, ao facto de se representar simultaneamente enquanto artista exibicionista e realizadora voyeur. Os corpos exibidos são sobrepostos sobre os fundos geométricos tecnológicos e parecem retirados de animações de manga japonesa. A *ars erotica*, era uma especialidade feminina, e, de modo geral, e sobretudo nas sociedades não ocidentais, realizada por prostitutas, concubinas e membros de algumas comunidades religiosas, tendo, no entanto, na modernidade, vindo a estender-se também nas sociedades ocidentais, desenvolvendo-se como uma qualidade genérica das relações íntimas e da sexualidade, deixando de ser exclusiva das mulheres ditas impuras e das mulheres não respeitáveis. O erotismo emerge hoje no contexto de relações sexuais que têm por base o mutualismo e não a desigualdade, com a finalidade de dar e receber prazer, opondo-se a todos os tipos de instrumentalidade emocional baseada numa marcada diferença de poder entre os parceiros. A sexualidade inscreve-se, na actualidade, nas relações sociais, no âmbito do novo paradigma da relação pura e do amor confluyente.⁷¹⁰

As frases soltas que surgem no vídeo, como: «a interligação entre aqui e ali» («the cross-connection between here and there»); «onde vais tu quando eu digo vai para casa?» («where do you go when I say go home?»); ou «para obter uma linha no espaço ao teu lado» («to get a line on the space next to you»); bem como uma narradora que surge a dizer frases voluptuosas, como «O olhar dela agarrou as formas. A sua pele devorou estas imagens.»

autoritárias, muitas vezes imaginadas em histórias de ficção científica com o propósito de criticar aspectos da sociedade actual. «Distopia». [Em Linha]. «antiutopia» [Em Linha]. «utopia» [Em Linha].

⁷¹⁰ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 42, 139.

(«Her glance caught the shapes. Her skin devoured these pictures.»), constroem uma narrativa poética não linear, que permite ao espectador construir livre e imaginativamente a sua própria história. O título *The Drift of Juicy* (A Deriva do Sumarento) faz alusão a um elemento frequentemente presente nos trabalhos das artistas, o líquido, exibido na cena final da obra, no interior de um tubo que une os órgãos genitais das duas figuras que se encontram agachadas de perfil, com as mãos e joelhos no chão, de modo a que as suas bacias se encontram próximas e as suas cabeças afastadas uma da outra.

Este vídeo enquadra-se dentro do que podemos classificar como uma estética Queer, classificada por Alice Kuzniar do seguinte modo:

A força de um cinema «queer» resulta da sua vontade de nos libertar da ilegitimidade da ordem simbólica vigente. Idealmente desafiaria rótulos, patologias, e moralidades e demonstraria o quão incontrollável o significado gerado pela experimentação pode ser.⁷¹¹

Pürer e Scheirl iniciaram a sua colaboração artística em 1984, registando em formato Super 8 as suas performances eróticas, herdeiras do accionismo vienense⁷¹². É de referir que Scheirl é membro de um grupo de homens transgénero (mulheres que se transformaram em homens), como De LaGrace Volcano, e Svar Simpson, que se intitulam a si mesmos «Cyborg». Os filmes resultantes da colaboração de Pürer e Scheirl são fruto da combinação de diferentes influências dos discursos das belas-artes e da cultura popular, resultando numa peça que não pode ser atribuída claramente a um ou a outro desses discursos. Os seus trabalhos combinam influências dos movimentos «new wave» e «no-wave», e influências do filme da subcultura punk *Liquid Sky*, dos primeiros Almodóvar como *Pepi*, *Luci*, *Bom*, e *Desperately Seeking Susan*, do «cinema de transgressão», sendo os seus produtos finais provocadores, divertidos, irreverentes e, por vezes, verdadeiramente chocantes.⁷¹³

Tal como Benglis e Pürer, a artista Cheryl Dunye (Libéria, 1966) afirma no seus vídeos uma sexualidade lésbica. O vídeo de Dunye *She Don't Fade* (EUA, 1991, Fig. 46) resulta de uma abordagem criativa da sua experiência pessoal, em conjunto com o seu grupo de

⁷¹¹ «The force of a queer cinema derives from its will to free one from the illegitimacy of the ruling symbolic order. Ideally, it would defy labels, pathologies, and moralities and demonstrate how uncontrollable the meaning generated by experimentation can be.» KUZNIAR, Alice, op. cit., p. 234.

⁷¹² A respeito do accionismo vienense, ver secção IV.1.1. *Tornando visível a alienação do corpo de si mesmas*.

⁷¹³ KUZNIAR, Alice – [Scheirl's Hermaphroditic Cinema] From Super-8-Girl Games [1985] to Dandy Dust [1998]. In *Pürer / Scheirl. Super-8-Girl Games*. [Registo vídeo]. Brochura anexa ao DVD, p.6.

amigas lésbicas, na Filadélfia do início da década de 1990, um contexto racialmente tenso e homofóbico.

A respeito deste vídeo, Dunye afirma que «é o ‘hip-hop’, lésbico, o *Masculin-Feminin* godardiano»⁷¹⁴, em que a artista surge no papel de uma personagem à procura de amor e, simultaneamente, no papel de apresentadora de TV, elucidando e explicando, tal como os entretítulos que intercalam as imagens, o enredo e as suas personagens.

A artista utiliza diversas estratégias do filme experimental, como as brechtianas, e as desconstrutivas derridianas⁷¹⁵, nomeadamente, no início do vídeo, quando os actores se apresentam e anunciam os seus papéis na ficção. Após uma curta apresentação do enredo por Zoie, a narradora inicial desta história, que se dá a conhecer como sendo uma «lésbica coscuvilheira» («dyke yenta»), e refere ser este filme sobre mulheres ou, melhor ainda, sobre um louco mundo de lesbianismo. A categoria de coscuvilheira é frequentemente associada a um encantamento quase hipnótico por tudo o que é masculino e a uma visão profundamente androcêntrica representando as mulheres como incompetentes, demasiado faladoras, indecisas e totalmente incapazes de dominar o mundo exclusivamente másculo da razão.⁷¹⁶ Neste vídeo, Dunye retira ao termo o carácter negativo ao atribuir a Zoie o papel de narradora principal. Posto isto, surge Dunye sentada numa cadeira, dirigindo-se directamente aos espectadores, ao estilo de uma apresentadora de programas televisivos, sendo esta uma estratégia utilizada recorrentemente ao longo do vídeo, e passa a anunciar que na história representa o papel de Shae, uma jovem lésbica de vinte e nove anos possuidora de um negócio de vendas de rua. De seguida, descreve a sua relação de amizade com Paula, a sua confidente, a qual aparece em cena anunciando-se como operadora de câmara, de som e de luminotecnica, e amiga de Dunye/Shae (as identidades de ambas confundem-se). Ao longo do vídeo, as cenas de natureza sexual colocam o espectador num posicionamento ora voyeurista, em relação ao encontro amoroso entre Dunye e Margo, ora de identificação com Shae, na cena sexual entre Shae e Nikki.⁷¹⁷ No decorrer da sua

⁷¹⁴ «it's the hip-hop, lesbian, Godardian Masculin-Feminin». JUHASZ, Alexandra, ed. – *Women of Vision*, p. 293. Pensamos que Dunye refere ao filme *Masculin-Féminin* (1966) de Jean-Luc Godard, um vez que este filme ao representar um retrato da juventude e do sexo na França nos anos 1960, pleno de humor, jogos de palavras, sequências não lineares e entretítulos, ao estilo do cinema mudo, aproxima-se do retrato do contexto lésbico de Filadélfia nos anos 1990 realizado por Dunye no seu vídeo *She Don't Fade*.

⁷¹⁵ Ver o termo «Bertold Brecht» no *Glossário*.

⁷¹⁶ BOURDIEU, Pierre, op. cit., nota 25, p. 15.

⁷¹⁷ STRAAYER, Chris, op. cit., p. 219.

actividade de vendas, Shae conhece Margo, convidando-a para sair, conduzindo este encontro à primeira de duas das cenas sexuais do filme, na qual Dunye recorre, mais uma vez, a estratégias de desmontagem diegética próprias do filme experimental. Entre estas estratégias encontram-se, nomeadamente, a inclusão de elementos extra-diegéticos, isto é, que no filme tradicional nunca são registados, ficando, conseqüentemente, fora de cena, como as directivas da operadora de câmara, interrompendo repetidamente a relação amorosa entre as duas mulheres. Esta quebra da diegese fílmica impede a identificação do espectador com as personagens, provocando naquele o desejo de ver a cena sexual na sua completude, ou seja, incita-o ao voyeurismo.

Os entretítulos das cenas constituem como que momentos de pausa para reflexão, evocando os filmes mudos, na medida em que ajudam a significar o enredo. Pouco tempo depois, Shae cruza-se na rua com outra rapariga e, mesmo antes de a conhecer, apaixona-se por ela. Shae rompe o seu relacionamento com Margo e, em casa, enquanto trabalha, dá origem à segunda cena sexual do filme, ao começar a ter fantasias sexuais com a rapariga com que se cruzou na rua e sobre a qual entretanto descobriu que se chama Nikki. Esta segunda cena sexual, ao contrário da primeira, permite a identificação do espectador com as personagens, porquanto a diegese não é interrompida. Mais tarde, encontram-se numa festa e o enredo termina com as duas a irem para um quarto, e Zoie que surgira no início do filme, diz-nos que o resto da aventura é «herstory», o que permite que o espectador torne real a fantasia de Shae, em que esta imaginara e desejara precisamente uma cena de sexo com Nikki.⁷¹⁸

A música *Torn Beetween Two Lovers* («Dividida entre Dois Amores»), que Dunye/Shae trauteia algumas vezes ao longo do vídeo, expressa precisamente, de modo humorístico, a coexistência, por um lado, de condutas não românticas no âmbito dos padrões heterossexuais tradicionais, como o comportamento promíscuo de Dunye/Shae, a qual, enquanto ainda mantém uma relação com Margo, se apaixona por Nikki, e o voyeurismo do espectador, e, por outro, de atitudes românticas que se expressam no contexto de um caso amoroso e monogâmico, e que promovem a identificação do espectador com as personagens.⁷¹⁹ Importa notar ser frequente as mulheres lésbicas

⁷¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 219

⁷¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 219.

referirem as dificuldades sentidas em permanecer estritamente monogâmicas e que a promiscuidade serve, muitas vezes, para suavizar o carácter de compromisso associado à relação principal.⁷²⁰ Há diferenças, no entanto, entre este tipo de comportamento e a sexualidade heterossexual episódica, masculina ou feminina, na medida em que entre as parceiras lésbicas o sexo fora da relação que mantêm uma com a outra é habitualmente praticado ou com o conhecimento e consentimento prévio da parceira habitual ou, em alternativa, com a sua imediata informação, uma vez consumada a relação secundária, devendo-se este facto ao que parece corresponder a um maior grau de comunicação e liberdade entre as mulheres homossexuais do que entre os parceiros heterossexuais.

Falando sobre as suas motivações, a artista diz-nos que se interessou, desde o princípio, por tentar contribuir para corrigir a total ausência ou deturpação das representações de negras lésbicas na cultura popular, mesmo em obras de autores provenientes da comunidade Queer. Sublinha o facto de, em sua opinião, o que existe ser a repetição de certos estereótipos perigosos, que servem para marginalizar ainda mais uma identidade já excluída da vida quotidiana de muitas pessoas. Dunye propõe-se, por um lado, trabalhar para educar as audiências que nada sabem sobre o estilo de vida das lésbicas e, por outro, capacitar e entreter as suas irmãs da comunidade lésbica.⁷²¹ Para Juhasz trata-se de uma obra centrada na tentativa de representar o não representado.⁷²²

Ainda na opinião de Juhasz, a artista abriu o caminho para uma nova estética no filme quando quebrou as fronteiras do género documental tradicional e desafiou a representação tradicional da identidade, ao combinar auto-escárnio e auto-questionamento, o que cria na audiência um espaço de entendimento para a consideração da complexidade das suas próprias identidades, mesmo que o sujeito principal do filme – Dunye – possa não ser exactamente como os membros dessa audiência.⁷²³ Juhasz refere ainda que a artista e a sua geração transformaram o lema feminista da Segunda Vaga – «o que é pessoal é político» – no lema da Terceira Vaga dos finais dos anos 1980 – «o que é pessoal é político é teórico».⁷²⁴ A esfera do pessoal, para além de ser entendida como política pelas feministas,

⁷²⁰ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 98.

⁷²¹ Cheryl Dunye @TLVFest 2010, part 2. Vol. 1, No. 2: Shot/Reverse Shot/A Cross-Circuit Videologue (printed in 1992). [Registo Vídeo].

⁷²² JUHASZ, Alexandra, ed., op. cit., p. 328-329.

⁷²³ Idem, *ibidem*, p. 292.

⁷²⁴ «the personal is the political is the theoretical». Idem, *ibidem*, p. 292.

passou também a ser compreendida como teórica, enquanto fruto do pensamento pós-moderno e da nova política de identidade. As novas teorias marcaram o fim da categoria da identidade fixa e normativa, sublinhando a importância, entre outros factores, da intersecção da «raça», da classe e da sexualidade para a definição da pessoa.

De acordo com Juhasz, Dunye, tal como outras da sua geração, critica o feminismo da Segunda Vaga, enquanto tradição de mulheres brancas, pouco sensível à sua posição de lésbica e de negra. Este fenómeno deve-se, em parte, ao facto de o feminismo ter sido institucionalizado, segundo os padrões da esfera académica, nas universidades norte-americanas. Todavia, esta institucionalização, se, por um lado, beneficiou o feminismo, por meio da publicação da sua teoria, possibilitando o seu ensino através de livros reais adquiridos nas livrarias, sem necessidade de recorrer a antologias domésticas ou a fotocópias, por outro, representou a sua conformação aos moldes académicos mais conservadores das universidades. Não obstante, o feminismo encontra-se presente, de modo implícito, no vocabulário de Dunye, vocabulário através do qual os espectadores podem entender a sua vida e trabalho como realizadora lésbica afro-americana. Isto serve para ilustrar uma das características positivas do feminismo, nomeadamente a sua flexibilidade e capacidade de ser uma influência, e não um dogma, para as gerações mais novas.⁷²⁵

III.2.4. O pornofeminismo como contraproposta à pornografia patriarcal

No final da década de 1980, a artista intérprete, pornógrafa e trabalhadora sexual Annie Sprinkle (EUA, 1954), trabalha a sexualidade feminina, tal como Mogul, mas a partir de uma perspectiva diferente, centrando-se na pornografia⁷²⁶. A pornografia fílmica heterossexual, ao longo da sua história, foi frequentemente uma prática sexual desigual e comercial, realizada com mulheres e criada para satisfazer o desejo sexual de homens. Sendo também pornógrafa e trabalhadora sexual, como se disse, a artista recorre frequentemente ao vídeo para apresentar os seus trabalhos em galerias e museus, bem como para divulgá-los junto do grande público, que tem facilmente acesso aos seus filmes,

⁷²⁵ Idem, *ibidem*, p. 292-293.

⁷²⁶ Ver em I.3.3. *O corpo feminino: das belas-artes ao pornofeminismo*, as secções *Belas-artes*, *arte erótica*, *pornografia* e *pornofeminismo* e *Síntese dos debates feministas a favor e contra a pornografia*.

em formato DVD, a partir da sua página pessoal na Internet, atraindo assim espectadores que vão desde conhecedores de belas-artes a fãs de pornografia.

As divisões de género entre homens e mulheres têm profundas consequências estruturais nos países ocidentais ricos, onde continuam a operar muitos mecanismos para manter os homens nas posições de topo da esfera do poder e da riqueza. Entre estes destaca-se toda uma indústria que vai desde a pornografia «hard-core» e prostituição à publicidade «soft-core», que mercantiliza os corpos das mulheres como objectos de desejo e consumo masculino, tendo esta mesmo, nos nossos dias, inundado a Internet sob a forma de mensagens pornográficas não solicitadas.⁷²⁷ A pornografia é muitas vezes alvo de explicações biológicas naturalistas, que defendem ser esta necessária para satisfazer a sexualidade masculina, a qual assume nos homens um carácter compulsivo. As mulheres, por sua vez, dado o seu temperamento tradicionalmente considerado passivo e submisso, não têm estas necessidades sexuais com o mesmo grau de intensidade. Estas são opiniões professadas não apenas por sectores mais conservadores da sociedade, sobretudo homens tentando assim justificar as divergências de género como sendo naturais. De facto, nos anos 1980, alguns grupos feministas nos EUA defenderam que as diferenças de comportamento aparentemente observadas nos dois géneros dependiam directamente de desigualdades fisiológicas, biológicas e naturais dos corpos masculinos e femininos, explicando, nomeadamente, a agressividade e sexualidade do homem e a passividade e a serenidade da mulher, e considerando ainda o pénis a fonte do poder masculino. Estas ideias, arguidas em particular pela sociobiologia (estudo científico da base biológica dos comportamentos sociais dos animais e dos seres humanos, com base nas teorias evolucionistas modernas e na genética), foram no entanto clara e fortemente contrariadas por tudo o que é possível observar em cuidadosos trabalhos antropológicos, parecendo evidente que os géneros e suas circunstâncias são gerados e dependem de processos sociais e não exclusivamente da genética e da evolução. É difícil demonstrar que toda uma organização social decorre das propriedades dos corpos. Verifica-se, isso sim, como refere Celia Roberts, uma co-construção do biológico e do social.⁷²⁸

⁷²⁷ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 6, 130.

⁷²⁸ Idem, *ibidem*, p. 53-54.

A pornografia é uma nova forma de controlo da sexualidade das mulheres, muito desenvolvida nos regimes de género públicos neoliberais, na medida em que as mercantiliza como objectos sexuais e lhes nega a plena expressão da sua sexualidade através de uma relação fundada na igualdade entre os parceiros sexuais, ligação essa de intimidade ancorada no mutualismo, em vez do comercialismo, sendo este tipo de relação inteiramente possível na social-democracia.⁷²⁹ É uma conduta sexual que se situa num primeiro patamar da construção da sexualidade e, se, por um lado, é contestada socialmente gerando debates complexos, em particular entre as feministas, na medida em que não se funda numa relação afectiva do sujeito com o outro ou consigo mesmo, por outro, na medida em que representa o grau zero da sexualidade, não se pode suprimi-la, e a sua divulgação é cada vez maior – através de cassetes de vídeo, filmes e revistas – porquanto acompanha a libertação da sexualidade de normas sociais reguladoras.⁷³⁰

No presente, existem algumas tentativas de apresentar propostas inovadoras no âmbito da pornografia, que quebram os protocolos da heterossexualidade normativa originando novos discursos. Artistas como Sprinkle são exemplos do modo como o discurso pornográfico evoluiu e se adaptou às mudanças sociais das relações de género. Na década de 1980, cansada da pornografia apresentar apenas o ponto de vista masculino, Sprinkle desafiou e subverteu as convenções do «hard core» e introduziu nesse discurso a perspectiva da mulher.

Na performance *Post Porn Modernist* (EUA, 1990, Fig. 43), realizada no espaço da galeria «The Kitchen», em Nova Iorque, o discurso da arte e da pornografia são apresentados alternadamente e reformulam os protocolos sociais do foro da arte e da obscenidade. Neste trabalho, a artista cria uma «persona» inspirada na figura da professora de educação sexual, descrevendo por meio de gráficos matemáticos a história da sua vida como artista porno desde a década de 1970. Assim, deliberadamente, Sprinkle apropria-se, para fins transgressores, da matemática, enquanto instrumento nobre da «scientia sexualis», nomeadamente nos discursos da medicina e das belas-artes, com frequência utilizada para contabilizar, analisar e regular a sexualidade das mulheres, de modo a construir conhecimentos e verdades sobre os seus corpos.

⁷²⁹ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 20, 115.

⁷³⁰ TOURAINE, Alain – *O Mundo das Mulheres*, p. 79, 226.

Na performance *Post Porn Modernist*, Sprinkle começa por apresentar uma série de gráficos e esquemas como, por exemplo, o relativo ao número e dimensões dos falos de todos os homens com quem tinha mantido relações heterossexuais cuja soma dos comprimentos seria maior que a altura do Empire State Building; ao seu ordenado, cerca de dezasseis vezes superior ao ordenado médio da mulher americana; dos seus negócios de venda de urina e pêlos púbicos, por encomenda postal; de tópicos sobre sexualidade oriental e também referentes ao modo como o sexo representa uma enorme fonte de energia. Em seguida, deita-se numa cama colocada num palco repleto de adereços sexuais e convida o público – na sua maioria fãs porno, conhecedores de arte ou simplesmente defensores de atitudes liberais no respeitante ao sexo – a tirar-lhe fotografias, em poses escolhidas pelos próprios, passando a parodiar e hiperbolizar as posições tradicionais das representações das mulheres na iconografia pornográfica. Na cena seguinte, compara as «personae» Ellen Steinberg (o seu nome de nascença) e Annie Sprinkle, e faz um retrato físico e psicológico de ambas, socorrendo-se de um catálogo de estereótipos dicotómicos culturais da mulher, aplicados aos seus comportamentos e aparência física, valendo-se, por exemplo, de epítetos como os de tímida e desinteressante, «versus» os de sexy e exibicionista. No final desta cena afirma que ambas as «personae», Ellen Steinberg e Annie Sprinkle, são ela própria.

Esta distinção entre as mulheres puras e impuras teve as suas origens nos finais do século XVIII e continuou até meados do século XX, quando os movimentos feministas rejeitaram esta separação, e os métodos de contracepção permitiram apartar claramente a sexualidade da reprodução. A actividade sexual era dividida entre, por um lado, a orientação para a reprodução, dirigida a mulheres casadas no interior da relação conjugal, e, por outro, as práticas da *ars erotica* levadas a cabo pelas mulheres impuras – prostitutas, meretrizes, concubinas, feiticeiras –, marginalizadas socialmente, que Sprinkle referencia constantemente nas suas obras.⁷³¹ A classificação do sexo feminino como passivo produziu, no primeiro período da modernidade, dois estereótipos no respeitante à sexualidade: por um lado, a mulher respeitável que se submete sexualmente ao seu parceiro masculino, e, por outro, a mulher impura de sexualidade activa e insaciável. Um dos factores com enorme impacto no respeitante à sexualidade feminina foi a emergência dos métodos de

⁷³¹ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 77 e 120.

contracepção. Pela primeira vez, as mulheres tinham a possibilidade de controlar a sua função reprodutora, livres dos constrangimentos constantes da gravidez cíclica, e, por conseguinte, reduzirem o tamanho do agregado familiar, e, igualmente, retardar a idade de casamento e de procriação, bem como, diminuir o tempo que passavam em casa, impossibilitadas para o trabalho no espaço público, para cuidarem dos filhos recém-nascidos. Pela primeira vez, no respeitante à população feminina, a sexualidade libertou-se do ciclo da gravidez e do parto e tornou-se flexível, podendo ser moldada enquanto atributo do indivíduo.⁷³² Além do mais, o prazer sexual deixou de estar intimamente associado à gravidez e, igualmente, ao receio da morte, dadas as elevadas taxas de mortalidade tanto entre as parturientes como entre os recém-nascidos. Hoje em dia, muito embora a grande maioria das mulheres deseje ter um ou dois filhos, protelam frequentemente o momento do nascimento, que ocorre muitas vezes à margem do casamento, e proclamam o direito ao «não desejo» de ter filhos.⁷³³

Ao mesmo tempo, a artista questiona e rejeita as dicotomias culturais e apresenta-se a si mesma como detentora de uma multiplicidade de traços identitários, reflectindo as problemáticas Queer levantadas neste período por teóricas como Judith Butler. A teoria Queer questionou a noção de identidade, bem como as de género e de sexualidade, argumentando tratarem-se de conceitos fixos ou atribuídos às pessoas por agentes de socialização. Estas ideias fariam parte, antes de mais, de um discurso da sexualidade, proveniente, por exemplo, da medicina ou da psiquiatria, como as concepções de ninfomaníaca ou de histérica, e, portanto, circunscrito a contextos sociais específicos, ao invés de se referir a algo real ou natural. As identidades devem, tal como a sexualidade e o género, ser consideradas pluralistas, instáveis e sujeitas a alterações ao longo da vida das pessoas. A teoria Queer pode ser entendida como um construtivismo social radical que explora o processo de criação e recriação da identidade resultante da sua articulação com a sexualidade e com o género, sublinhando sempre a importância fundamental que deve ser dada às vozes de pessoas com uma experiência de vida não-heterossexual e o valor essencial da consciência de que, actualmente, a leitura do mundo é feita quase que exclusivamente com uma linguagem e pontos de vista heterossexuais.⁷³⁴ Pode ainda dizer-se que é possível

⁷³² Idem, *ibidem*, p. 18-19.

⁷³³ TOURAINE, Alain, op. cit., p. 108.

⁷³⁴ GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 590,1129.

numa mesma sociedade existirem uma multiplicidade de feminilidades e masculinidades resultantes da intersecção do género, classe e etnicidade e das circunstâncias sociais mais amplas, bem como das biografias pessoais de cada pessoa.⁷³⁵

Numa outra cena, Sprinkle realiza uma série de demonstrações sexuais sobre o emprego de pénis artificiais, enquanto é acompanhada por discursos moralistas em «voz off», alternadamente proferidos por conservadores religiosos e por feministas anti-pornografia. No palco, ao lado da cama, encontra-se colocada uma sanita que Sprinkle utiliza para realizar um duche vaginal, que afirma ser uma das suas performances preferidas, e, de seguida, expele falsa urina. Mostra, então, uma série de cartazes esquemáticos sobre o sistema genital feminino, após o que se deita de novo na cama e realiza o que denomina «Public Cervix Announcement»: Sprinkle introduz em si mesma um espéculo vaginal, apropriando-se do instrumento ginecológico que permite a observação directa do interior da vagina e do colo do útero, e convida os espectadores a aproximarem-se do palco e a colocarem-se em fila, para, um a um, examinarem e, se assim o desejarem, fotografarem, com o auxílio de uma lanterna, o interior da sua vagina ou o seu colo do útero – ou cérvix. A artista brinca com a situação, proferindo frases como «o cérvix é popular esta noite» e confessando apreciar o agrado e o sorriso dos espectadores enquanto procedem à observação. A performance *Post Porn Modernist* de Sprinkle pode ser entendida como uma contraproposta feminista à perspectiva central ocidental sendo esta, por sua vez, uma representação visual profundamente genderizada do mundo num sistema de dominação masculina.⁷³⁶ Os ocidentais aprendem a visualizar a realidade, em contextos culturais como os da pintura, desenho, publicidade, imprensa, cinema e televisão, por meio justamente da perspectiva central.⁷³⁷

Pensamos ser pertinente aplicar ainda a esta análise da perspectiva central a tese de Irigaray, que defende estar o pensamento ocidental assente numa especularidade, em que o

⁷³⁵ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 106-107.

⁷³⁶ SCHNEIDER, Rebecca – *The Explicit Body in Performance*, p. 62. A propósito da crítica feminista à perspectiva central vide também secção I.3.2. *Discursos feministas sobre natureza e arte*.

⁷³⁷ A este respeito, o historiador da arte Panofsky afirma: «As regras da perspectiva em pintura haviam-no levado a considerar que o que é recto é sempre visto como tal, sem abrir caminho à reflexão sobre o facto de o olho projectar na superfície interna de uma esfera, não numa plana tabela [superfície plana]. De facto, se, mesmo hoje em dia, só alguns há que se aperceberam da existência das referidas curvaturas, esse facto deve-se, em parte, ao hábito, que o ver fotografias reforça, da representação perspectiva linear. Esta representação é apenas compreensível para um sentido muito específico, diria mesmo, um sentido especificamente moderno do espaço, ou, se quisermos, do mundo.» PANOFSKY, Erwin – *A perspectiva como forma simbólica*, p. 36.

espelho, neste caso coincidente com a imagem da pintura ou desenho projectados pelo sujeito da perspectiva central detentor do olhar, serve, sobretudo, para constituir o indivíduo masculino. Este indivíduo projecta o seu próprio Imaginário no mundo e vê o seu reflexo para onde quer que olhe, sendo as mulheres o ecrã de projecção das fantasias masculinas, e assim, o ponto de fuga que, como vimos, é tão somente uma vulva, é, portanto, nada mais do que um local de projecção do olhar, um reflexo da corporalidade e desejos do observador masculino. O observador, sendo a figura central do sistema perspectico, situa-se numa posição privilegiada de visionamento e de produção de conhecimento, e é, subentende-se, homem, ocidental, branco e de classe social alta. O poder deste sujeito, posicionado no vértice do cone visual desde o Renascimento, domina o corpo feminino – transformado pela estética das belas-artes europeias na categoria do nu feminino⁷³⁸ –, tendo alcançado o seu apogeu no período moderno, na figura do génio modernista. A partir da década de 1970, este personagem foi sistematicamente questionado pelas teóricas feministas do olhar, como, por exemplo, Laura Mulvey.⁷³⁹

Na sua obra *As Regras da Arte*, Bourdieu refere-se à perspectiva central como uma construção piramidal, tomada de um ponto de vista fixo, central e privilegiado, que unifica o espaço fazendo-o convergir em direcção a uma ideia, convicção ou conclusão, contendo ainda em si uma mensagem e uma visão da história.⁷⁴⁰

Artistas feministas, como Sprinkle, na sua performance *Post Porn Feminism*, recusam-se a formar essa pirâmide visual e trabalham no sentido de criar uma nova perspectiva, colocando-se a si mesmas na posição do ponto de fuga vulvar, empossando o seu olhar, até então cego, mulheres cuja existência, no contexto da dominação patriarcal, havia sido apenas enquanto representação, e não como criadoras. Estas artistas transformaram o seu olhar no olhar problemático do eu múltiplo feminino e criaram uma contra-visão vinda de si mesmas, que se opunha à do observador masculino situado no vértice do cone da visão.

As análises críticas feministas aos paradigmas ocidentais alicerçados nos modelos ópticos das sociedades patriarcais, como a perspectiva central, foram fulcrais para a génese

⁷³⁸ Ver secção *O género do nu feminino nas belas-artes enquanto expressão do desejo masculino* no subcapítulo 1.3.3. *O corpo feminino: das belas-artes ao pornofeminismo*.

⁷³⁹ JONES, Amelia – *The Return of Feminist Art*, p. 3. [Em linha]. A propósito das teorias sobre o olhar nas teorias feministas vide secção 1.4.1. *Debates feministas sobre o «olhar»*.

⁷⁴⁰ BOURDIEU, Pierre – *As Regras da Arte*, p. 138.

de uma teoria feminista das artes visuais na década de 1970. No Renascimento, teóricos como Leon Battista Alberti aplicaram o modelo humanista de pessoa às disciplinas da pintura e da arquitectura, quando criaram o sistema da perspectiva central que situava o pintor ou arquitecto no vértice do cone da visão.

A visualidade associada à perspectiva central é, unicamente e tão só, um reflexo da corporalidade e desejos masculinos. Sprinkle rejeita a perspectiva central que aparenta representar a mulher, mas, na realidade, reproduz exclusivamente a visão masculina e as suas representações ilusórias da mulher. O olhar que parte do corpo de Sprinkle é o de uma mulher específica, com uma determinada história de vida, e não representa de modo algum a vulva da categoria mulher, universalista e essencialista, o termo negativo no binómio homem versus mulher do sistema patriarcal. Assim, quando o espectador espreita através do espéculo e pensa que vai ver a vagina da mulher, é surpreendido pela visão da vagina de Sprinkle, que declara o prazer que experimenta quando vê o espectador em pleno acto de observação. Sprinkle demarca-se do paradigma da perspectiva central por dois motivos: o observador e/ou o autor, que, nas imagens realizadas segundo o modelo da perspectiva central, fica fora do plano de representação, é posicionado, na performance de Sprinkle, dentro do campo visual, sendo materializado na figura da artista observadora e autora, e, simultaneamente, modelo da sua própria obra; o ponto de fuga, que, na perspectiva central, é, unicamente, um ponto geométrico ínfimo, uma vulva cega, ganha, na performance de Sprinkle, uma presença material e conceptual, ao retornar o olhar ao espectador: a vulva de Sprinkle «olha» para o observador, anulando qualquer olhar dominador daquele.

Esta performance, tal como a *Aktionshose: Genital Panik* (Alemanha, 1969, Fig. 44) de Valie Export, na qual a artista, entra num cinema pornográfico em Augusta-Lichtspiele, Munique, e expõe aos espectadores os seus órgãos genitais, ao mesmo tempo que segura numa das mãos uma arma ameaçadora, critica a violência do olhar masculino sobre as mulheres.

A artista termina a performance com um ritual erótico masturbatório, à frente de uma fogueira, numa encenação que evoca práticas cerimoniais de prostitutas da Antiguidade. Esse rito fá-la sentir-se poderosa, xamã, bruxa e curadora. Sabemos, no entanto, que mulheres que desenvolveram feminilidades resistentes, isto é, identidades e modos de vida não subordinados à heteronormatividade, foram, na sua maioria, suprimidas

da história.⁷⁴¹ Sprinkle consegue, assim, ultrapassar os sentimentos negativos relativos à sexualidade, através de uma espiritualidade conducente a pensamentos positivos e à auto-transformação por meio da interacção, da partilha e do amor.

A artista recorre, muitas vezes, nas suas performances à masturbação como modo de capacitação sexual das mulheres, prática que no passado lhes havia sido proibida, chegando a masturbação a ser considerada uma doença sexual.⁷⁴² Uma doença que podia provocar cegueira, loucura, doenças cardíacas, ou mesmo conduzir a outras enfermidades como a homossexualidade e o sadismo.⁷⁴³

A sexualidade, ao longo do século XIX, começou progressivamente a afastar-se das exigências da reprodução, do parentesco e da família, continuando, todavia, a existir uma moral fortemente repressora da sexualidade feminina. A partir dos finais do século XVIII, as famílias numerosas, típicas das sociedades pré-modernas, foram reduzindo aos poucos a sua dimensão devido à pressão vivida com o propósito de controlar a grandeza da população. De facto, neste período, sentia-se o desenvolvimento das sociedades modernas como directamente dependente do controlo rigoroso das populações no tempo e no espaço, tendo esta necessidade resultado, no século XIX, entre outros, na criação de discursos sobre o sexo, isto é, no desenvolvimento de uma ciência da sexualidade.⁷⁴⁴ Estes discursos sobre o sexo, numa perspectiva foucaultiana, quando nos socorremos, designadamente, da sua noção de biopoder, articulavam claramente poder e conhecimento. Deste modo, a sexualidade emergiu, na modernidade, como um problema que necessitava de ser resolvido. Nesta altura, a contracepção no casamento era desaconselhada, exigindo-se, pelo contrário, o controlo da família através da regulação disciplinada do acto sexual. As condutas sexuais anteriormente aceites pela sociedade pré-moderna, foram classificadas pela nova ciência da sexualidade como perversões, e a sexualidade feminina foi considerada como estando na origem de patologias como a histeria. No caso do homem, pelo contrário, a excitação sexual era julgada uma condição saudável e natural.⁷⁴⁵ Ao longo do século XIX, em particular na

⁷⁴¹ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 122-123. O conceito de feminilidades resistentes foi criado por Raewynn Connell. Ver também, relativamente a esta questão, o termo «Feminilidade enfatizada» no *Glossário*.

⁷⁴² MOLOTCH, Harvey – *Lecture 15: Gender Part I*. [Em linha]. [Registo vídeo].

⁷⁴³ MCGANN, P. J. – Healing (disorderly) desire. In SEIDMAN, Steven; FISCHER, Nancy L.; MEEKS, Chet, eds. – *Introducing the New Sexuality Studies*, p. 429-430. GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 128.

⁷⁴⁴ A este respeito ver secção *Discursos de género na modernidade: as ciências naturais e a «scientia sexualis»* no subcapítulo 1.2.2. *Da sociologia do género*.

⁷⁴⁵ GIDDENS, Anthony – *Transformações da Intimidade*, p. 14-16.

Inglaterra vitoriana, mas também nos restantes países ocidentais que partilhavam os mesmos valores culturais, havia uma crença profunda de que as mulheres tinham pouca, ou mesmo nenhuma, capacidade para gozar o sexo e ter prazer orgástico, enquanto os homens teriam uma maior capacidade de resposta sexual. Acreditava-se ainda que as mulheres eram naturalmente modestas e castas, ou, pelo menos, sexualmente passivas. Surgiu, então, uma doença designada «psicopatia hipersexual» feminina para rotular as mulheres que tinham um desejo sexual considerado demasiado exagerado, quando se sabia serem essencialmente castas, modestas e passivas, como se disse.⁷⁴⁶ Esta doença surgiu num período em que as relações de género estavam a mudar e havia uma ansiedade crescente em relação à independência e agência das mulheres. Assim, o diagnóstico de «psicopatia hipersexual» é, antes de mais, uma reacção à emancipação feminina.

Numa fase seguinte, ao longo da primeira metade do século XX, acreditou-se que as mulheres podiam de facto atingir o orgasmo, mas nunca sem intervenção masculina, ou sozinhas por meio da masturbação e, muito menos, entre mulheres, sendo tidas como ninfomaníacas aquelas que afirmassem a sua sexualidade fora do casamento.⁷⁴⁷

Na actualidade, e em graus diferentes consoante o país, circunstâncias e contexto específicos, observa-se uma nova tendência na educação sexual das mulheres mais de acordo com as novas relações entre os géneros, que se manifesta, sobretudo, na importância conferida pelos sexólogos, psicólogos e pelas próprias mulheres, já não à vagina como origem primeira do prazer, mas ao clítoris, ao passo que a atenção dos homens continua tradicional e conservadoramente a focar-se na vagina. Isto significa, que há uma inversão de costumes em relação ao passado, encontrando-se as mulheres mais capacitadas para alcançar o orgasmo por manipulação do clítoris sem que haja penetração vaginal.⁷⁴⁸ Nos países em que estas mudanças ainda não são tão visíveis, a educação sexual ainda se foca somente nos dados biológicos da sexualidade, sem abordar o seu carácter psicológico que se encontra no cerne da construção da personalidade e das relações interpessoais.⁷⁴⁹

⁷⁴⁶ MCGANN, P. J., op. cit., p. 430

⁷⁴⁷ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 17: Gender Part III*. [Em linha]. [Registo vídeo].

⁷⁴⁸ TOURAINE, Alain, op. cit., p. 96.

⁷⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 97.

Noutro dos seus vídeos, *Sluts and Goddesses*⁷⁵⁰ (EUA, 1992), o binómio estereotípico das mulheres prostitutas e das mulheres deusas é questionado e, tal como no vídeo da performance *Post Porn Modernist*, a artista coloca de novo a matemática ao serviço do prazer das mulheres e mede a sua energia corporal ao longo dos cinco minutos em que decorre um seu orgasmo (Fig. 45).

A propósito deste vídeo, que quebra todos os tabus em relação à sexualidade feminina, Elwes compara-o com um programa de culinária dos anos 1950, com bons conselhos para as mulheres, e afirma:

Em vez de receitas de tarte de maçã, o conselho acolhedor de Sprinkle trata dos problemas do prazer das mulheres ilustrados por material sexual explícito de uma natureza masturbatória e sáfica, culminando no impressionante orgasmo múltiplo de cinco minutos de Sprinkle. Em contraste com o erotismo do fim de noite do Channel 5, no Reino Unido, Sprinkle destrói códigos aceites de erotismo heterossexual «de bom gosto», na sua admirável proeza sobre o prazer feminino.⁷⁵¹

Assim, Sprinkle transcende os polémicos debates feministas das décadas de 1970 e 1980 sobre o corpo, recusando os protocolos da heterossexualidade, e proporciona aos espectadores uma lição a propósito do prazer das mulheres.

A artista María Llopis (Espanha, 1975), por seu lado, uma das artistas que faz parte do grupo espanhol «Girls Who Like Porno», no seu livro de 2010, *O pós-porno era isto*⁷⁵², declara:

O pós-porno era isto. E assim, a Capuchinho Vermelho do conto, depois de ser violada, soxada e humilhada durante séculos, quer assumir o papel do lobo. Mas são demasiados os abusos a que foi submetida, pelo que nos vemos obrigadas a implicar entre nós para poder abrir, sentir e chorar as feridas que herdámos de gerações e gerações de fábulas. E assim redimi-las e escrever novos contos. Todas as Capuchinhos Vermelhos se transformam em lobos na prática pós-pornográfica.⁷⁵³

⁷⁵⁰ Este vídeo não foi incluído no campo de observação.

⁷⁵¹ «Instead of recipes for apple pie, Sprinkle's cosy counsel addresses the problems of women's pleasure illustrated by explicit sexual material of a masturbatory and Sapphic nature culminating in Sprinkle's impressive five-minute multiple orgasm. In contrast to late-night Channel 5 eroticism in the UK, Sprinkle explodes accepted codes of 'tasteful' heterosexual eroticism in her tour de force of female pleasuring.» ELWES, Catherine, op. cit., p. 181.

⁷⁵² El postporno era eso, María Llopis, Melusina, 2010.

⁷⁵³ «El postporno era eso. Así que la Caperucita Roja del cuento, después de ser violada, golpeada y humillada durante siglos, quiere asumir el papel del lobo. Pero son demasiados los abusos a los que ha sido sometida, así que nos vemos obligadas a pegarnos entre nosotras para poder abrir, sentir y llorar las heridas que heredamos

O vídeo *Piernas Lungas* (Espanha, 2006, Fig. 69), foi criado durante uma das oficinas do grupo, intitulada «Taller de pornografía y feminismo», das «Girls Who Like Porno», realizado no Hangar Centro de Producción Multimedia, em Barcelona. Neste vídeo, Llopiz surge envolvida sexualmente com uma das participantes e o carácter doméstico, a crueza das imagens e da edição reflectem a filosofia e a estética feministas pós-pornográfica e «punk DIY» («punk fá-lo-tu-mesma»), ao mesmo tempo que evocam as oficinas sobre sexo de Sprinkle, realizadas na década de 1990. Llopiz integra-se no contexto teórico e activista das mulheres artistas que são herdeiras de uma tradição pós-pornográfica iniciada por Annie Sprinkle. Para Llopiz, a pornografia representa a construção da vida sexual em imagens. Ela rejeita uma pornografia específica para mulheres, na medida em as mulheres são todas diferentes e a pornografia catalogada como sendo para mulheres nada mais é do que um produto comercial incorporando um tipo de porno suave e com luz ténue.⁷⁵⁴ Nas palavras de Giddens:

As fantasias sexuais, quando conscientemente empregadas, podem criar uma contra-ordem, uma espécie de subversão e um pequeno espaço por onde possamos escapar, especialmente quando desfazem todas as claras e opressivas distinções entre activo e passivo, masculino e feminino, dominante e submisso.⁷⁵⁵

Llopiz é fundadora, juntamente com Águeda Bañón, do grupo de estudos pós-pornográficos intitulado «Girls Who Like Porno», activo entre 2002 e 2007. Este grupo foi pioneiro, em 2005 e 2006, da realização na Europa de oficinas de pornografia para mulheres, que se destinaram a ensinar as mulheres a utilizar câmaras de vídeo, computadores e Internet para criarem as suas próprias imagens, bem como diversos vídeos que podem ser visualizados na Internet⁷⁵⁶, com títulos como *El striptease de mi abuela*, *Viva la menstruación* ou *Me aburren los besos*. O vídeo apresenta de novo, como havia logo acontecido nos anos 1960 e 1970 da sua génese, uma grande força transformadora. A este propósito, dizem-nos as «Girls Who Like Porno»:

de generaciones y generaciones de fábulas. Y así redimirlas y escribir nuevos cuentos. Todas las Caperucitas Rojas se vuelven lobos en la práctica postpornográfica». María Llopiz. [Em linha].

⁷⁵⁴ COMPANY, Flavia – Porno en el horno. [Em linha].

⁷⁵⁵ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 85-86.

⁷⁵⁶ www.girlswholikeporno.com é um centro de discussão sobre pós-pornografia, feminismo e questões Queer.

O termo pornografia foi contaminado até ao limite. Mas o porno pode ser outra coisa. E já é outra coisa. E está nas nossas mãos que seja outra coisa. Nas nossas mãos e nas nossas câmaras. Porque se não gostamos do que vemos, podemos gravar outra coisa. Fá-lo tu mesma.⁷⁵⁷

As oficinas de pós-pornografia criadas pelas «Girls Who Like Porno» são práticas e teóricas. A secção prática consiste na realização de vídeos e a teórica abrange diversos tópicos, entre os quais se contam as concepções anti-pornografia de Andrea Dworkin, as pro-sexo, de Gayle Rubin e Carole Vance, as definições de pós-porno de Marie Hélène Bourcier, o Queer e a pós-pornografia, o modo como a pornografia na internet – Netporn – subverteu o fluxo de informação e afectou a indústria pornográfica bem como a postura das «Girls Who Like Porno» em relação a isso, e o «manifesto Webwhore», manifesto feminista que reivindica a descriminalização das trabalhadoras de sexo e o uso da internet como ferramenta.⁷⁵⁸ Relativamente às suas oficinas pós-porno este grupo sustenta:

Como mulheres, o nosso papel na pornografia tem sido sempre diante da câmara. Mas agora queremos estar atrás. E à frente também. Queremos fazer porno. E não apenas isso: queremos subverter a imagem da nossa sexualidade que foi construída pela indústria pornográfica. Queremos criar material pornográfico que subverta o machismo presente no género. Explorar os nossos desejos. As sexualidades multiplicam-se, a teoria «queer» entra nas nossas camas. Como mulheres, o nosso desejo foi excluído, a nossa sexualidade vulgarizada. O objectivo da oficina é o de reflectir sobre a pornografia a partir de uma postura feminista (...). Fugindo da indústria pornográfica mercantilizada e criando um porno fá-lo-tu-mesma, com as ferramentas de que dispomos nesta época de revolução tecnológica: câmaras, computadores e internet.⁷⁵⁹

Llópiz participa em conferências e mostras de vídeo sobre pós-pornografia na Europa e trabalha na criação e divulgação de «DIY porno» («porno fá-lo-tu-mesma»), que procura realizar representações pornográficas alternativas.

⁷⁵⁷ «El término pornografía ha sido contaminado hasta el límite. Pero el porno puede ser otra cosa. Y es ya otra cosa. Y está en nuestras manos que sea otra cosa. En nuestras manos y en nuestras cámaras. Porque si no nos gusta lo que vemos, podemos grabar otra cosa. Hazlo tú misma». Girls Who Like Porno: Manifesto. [Em linha].

⁷⁵⁸ Girls Who Like Porno: Talleres Porno. [Em linha].

⁷⁵⁹ «Como mujeres nuestro papel en la pornografía ha estado siempre delante de la cámara. Pero ahora queremos estar detrás. Y delante también. Queremos hacer porno. Y no sólo eso: queremos subvertir la imagen de nuestra sexualidad que ha sido construída por la industria pornográfica. Queremos crear material pornográfico que subvierta el machismo presente en el género. Explorar nuestros deseos. Las sexualidades se multiplican, la teoría queer entra en nuestras camas. Como mujeres nuestro deseo ha sido excluído, nuestra sexualidad vulgarizada. El fin del taller es el de reflexionar sobre la pornografía desde un posicionamiento feminista (...) Escapando de la industria pornográfica mercantilizada y creando un porno hazlo-tú-misma con las herramientas de las que disponemos en esta época de revolución tecnología: cámaras, ordenadores e internet.». Idem, *ibidem*.

Tanto Sprinkle como Llópez procuram, através dos seus vídeos, contrariar uma visão beligerante do acto sexual, entendido como relação de dominação assimétrica, em que o masculino possui e governa o feminino, submetendo-o ao seu poder absoluto. Nas palavras de Pierre Bourdieu:

Embora possa surgir como a matriz original a partir da qual se engendram todas as formas de união de dois princípios opostos – relha e sulco, céu e terra, fogo e água, etc. –, o próprio acto sexual é pensado em função do princípio do primado da masculinidade. A oposição entre os sexos inscreve-se na série das oposições mítico-rituais: alto/baixo, por cima/por baixo, seco/húmido, quente/frio (...). Segue-se que a posição considerada como normal é logicamente aquela em que o homem «se põe por cima». Do mesmo modo que a vagina deve sem dúvida o seu carácter funesto maléfico, ao facto de ser pensada como vazia, mas também como inverso e negativo do falo, assim também a posição amorosa em que a mulher se põe por cima do homem é explicitamente condenada em numerosas civilizações.⁷⁶⁰

III.2.5. A contestação dos protocolos da «scientia sexualis»

Não podemos deixar de valorizar a coragem e a assertividade das artistas dos anos 1960 e 1970, que, tal como Carolee Schneemann (EUA, 1939), quebraram tabus e rasgaram fronteiras ao realizar performances expondo os códigos da cultura patriarcal relativos ao corpo feminino, cultura essa que centrava a essência da mulher no seu corpo, e catalogava as imagens que exprimiam a sexualidade das mulheres como obscenas, elevando, não obstante, ao estatuto de artista de génio os homens que realizavam nus femininos. Schneemann repudiou a importância atribuída à superfície e aos limites do corpo, bem como a contenção estética e a reificação voyeurista e fetichista presentes nas representações dos corpos femininos na história de arte ocidental. Desde o início da sua carreira, ainda enquanto estudante de belas-artes, sentia que a mulher era uma preocupação constante da imaginação masculina, mas quando a mulher se queria examinar a si própria e representar partes do seu corpo era acusada de quebrar regras estéticas fundamentais. Referindo-se a esse período, Schneemann afirmou: «[e]u própria era, simultaneamente, uma idealização e o centro de um intenso tabu».⁷⁶¹

Artistas como Wilke e Schneemann abriram caminhos para a criação e recepção de uma arte centrada no desejo sexual, que se opunha à arte ocidental do nu feminino

⁷⁶⁰ BOURDIEU, Pierre – *A Dominação Masculina*, p. 15-16.

⁷⁶¹ «I was myself both an idealization and a center of intense taboo». MONTANO, Linda M.- *Performance artists talking in the eighties: sex, food, money/fame, ritual/death*, p. 121.

ancorada na fruição estética desinteressada modernista.⁷⁶² Não podemos deixar de mencionar a contribuição de artistas do filme experimental, dos anos pré e proto-feministas de 1950 e 1960, tais como Maya Deren, Shirley Clarke e Joyce Weiland, e mesmo a própria Schneemann no início da sua carreira, que rejeitaram as convenções e conseguiram alcançar um sucesso relativo em áreas artísticas consideradas em geral masculinas. No entanto, estas artistas não compreendiam ainda inteiramente o modo como as instituições culturais, incluindo a família, construía a subordinação social das mulheres, e, apenas mais tarde, com o activismo político da década de 1970, com a criação, pelo movimento feminista, de estruturas que possibilitavam a partilha e o estabelecimento de comunidades de mulheres, é que puderam surgir modelos teóricos explicativos do sexismo e do patriarcado que contribuíram para a construção de um vocabulário comum.

Nos anos 1950 era considerada uma excelente oportunidade para as mulheres terem a possibilidade ficar em casa, com ou sem filhos, sendo mesmo esta ideia avançada como modo de demonstrar a admiração sentida pelos papéis por elas desempenhados. Betty Friedan, a autora feminista considerada a voz fundadora do feminismo contemporâneo nos EUA, refere-se ao problema das mulheres norte-americanas infelizes no espaço doméstico, acantonadas no lar e excluídas da esfera pública, como «o problema sem nome». Friedan explica a infelicidade das mulheres como resultante da falta de dignidade que a sua situação social lhes proporcionava, impedindo-as de participar activamente no mundo, e restringindo, por esta via, a sua autonomia, independência e mesmo sentido de vida. A autora, designa este problema como sexismo, propondo como solução um feminismo que alteraria a estrutura social então baseada numa divisão fortemente hierarquizada dos papéis de género. Friedan queria que as mulheres tivessem novos caminhos para as suas vidas e novas formas de realização pessoal.⁷⁶³

O vídeo *Vesper's Stampede to My Holy Mouth* (EUA, 1992, Fig. 47), de Schneemann, é um trabalho que se relaciona directamente com um filme realizado pela artista na década de 1960 intitulado *Fuses* (EUA, 1964-67, Fig. 48) que a regista a copular alegremente com o seu companheiro James Tenney sob o olhar calmo do seu gato Kitch. *Vesper's Stampede to My Holy Mouth*, foi filmado e editado por Schneemann e pela videoartista Victoria Vesna e

⁷⁶² JONES, Amelia – *Body Art*, p. 23-81.

⁷⁶³ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 16: Gender Part II*. [Em linha]. [Registo vídeo].

explora questões como a submissão feminina, o inconsciente, o paranormal e também religiões de deusas inspiradas em teorias feministas antigas e contemporâneas. O tema central deste vídeo é o ensaio homónimo de Schneemann «Vesper's Stampede to My Holy Mouth» («A Investida de Vesper sobre a Minha Boca Sagrada»), 1992, no qual a artista escreve sobre os afectos eróticos pelo seu gato, a mutilação genital feminina e a condenação de gatos e do clítoris nos julgamentos de bruxaria. Ao longo do vídeo, a artista, no espaço doméstico da sua casa que é também estúdio, beija e é beijada, lambida e tocada por Vesper, o seu gato, e, tal como em *Fuses*, procura representar o seu dia-a-dia e oferecer ao espectador imagens da sua intimidade quotidiana, retratando, desta vez, a sua convivência amorosa, não com outro ser humano, mas com o seu gato. *Fuses*, ao documentar o acto de fazer amor com o seu companheiro homem, apresenta-nos uma espécie de à-vontade erótico vibrante entre companheiros, uma certa paixão natural, na medida em que as relações sexuais são naturalizadas pela cultura, naturalidade esta que apenas é perturbada pelo facto de este trabalho ser da autoria de uma mulher artista que assim afirma a sua sexualidade. Contudo, a artista, apesar de, tanto em *Vesper's Stampede* como em *Fuses*, tratar de representar o quotidiano e de afirmar a sua perspectiva de mulher, contestando, assim, a norma da prática artística da altura, subverte por completo, em *Vesper's Stampede*, os conceitos do que é natural e mesmo de natureza, ao assumir uma relação romântica e sexual com um gato, colocando-se do lado da natureza na separação clássica entre ser humano e natureza, com absoluta simplicidade, desafecção e espontaneidade, enquanto a banda sonora nos transmite os sons de fundo comuns do quotidiano, reforçando a ideia de total normalidade. Desafiando todas as convenções, a mulher e o homem de *Fuses* são neste filme substituídos pela mulher e o gato.

Podemos socorrer-nos, para analisar este vídeo, do conceito patológico de bestialidade⁷⁶⁴, enquanto acto sexual entre seres humanos e animais, e do conceito de bestial, no sentido do que é falho de inteligência ou razão, ou possuído de instintos e

⁷⁶⁴ Da interpretação dos gráficos relativos à análise de conteúdo dos vídeos, nomeadamente o Gráfico 5 e o Gráfico 5.1, importa notar que, apesar da pequena dimensão do número total de casos observados, no respeitante à categoria «Bestialidade», existem zero ocorrências para a selecção de vídeos cujo tema é o «Não-sujeito como Agente Principal» e 2 para a selecção de vídeos cujo tema é o «Sujeito como Agente Principal», o que nos parece demonstrar ser o Sujeito capaz do não cumprimento das normas patriarcais heterossexuais no respeitante, nomeadamente, às bipolarizações de género, de «raça» e, neste caso, à separação entre a sociedade humana e mundo natural.

desejos desumanos e primários.⁷⁶⁵ O conceito de bestialidade tem desde sempre servido para classificar seres humanos marcados pela «raça» e classe como inferiores, animais ou primitivos. Importa sublinhar que o género preciso do gato Vesper não é um factor relevante para o entendimento do vídeo enquanto provocação bestial, e, assim, este trabalho contém em si um desvio relativamente ao padrão do género normativo dicotómico bem como uma recusa da polaridade natural versus contranatura, complicando Schneemann as diferenças ao inscrevê-las na esfera do quotidiano, do seu corpo, da sua cama, da sua rotina.⁷⁶⁶ Ao mesmo tempo que a categoria da bestialidade rejeita os códigos heterossexuais de género, revela a tirania das suas normas, tornando, assim, possível a sua crítica.

A Sexologia, ou seja, o estudo dos fenómenos sexuais bem como do tratamento das perturbações da sexualidade, emergiu na Europa em meados do século XIX quando médicos como Magnus Hirschfeld, Richard von Krafft-Ebing e Havelock Ellis voltaram as suas atenções para o comportamento sexual. Na Europa dessa altura, reinava um clima cultural em que floresciam as ideias de racionalidade científica, evolucionismo, e da superioridade da «raça» branca. Estas correntes de pensamento influenciaram as descrições científicas da diversidade sexual bem como a classificação das práticas sexuais em normais e anormais. Com a emergência da sexologia, a regulação formal da sexualidade, passou de predominantemente religiosa a secular, nomeadamente através da autoridade médica. Por esta razão, as sexualidades desviantes da norma foram designadas como perversões e consideradas, antes de mais, como doenças e não como pecados.⁷⁶⁷ Porém, muito embora as normas religiosas sobre a sexualidade tivessem sido em parte trocadas pelas da medicina, a grande maioria das indicações médicas sobre o comportamento sexual era tão severa quanto as da Igreja. Alguns médicos chegavam mesmo ao ponto de asseverar que toda a actividade sexual que não estivesse estritamente ligada à reprodução seria a causa de graves danos físicos.⁷⁶⁸

Os discursos e as práticas sobre a medicina e o sexo entrecruzam-se nas sociedades ocidentais e as categorias históricas de doença sexual são moldadas por factores não científicos. O sistema classificatório das doenças – normal versus anormal, saudável versus

⁷⁶⁵ SCHNEIDER, Rebecca, op. cit., p. 66.

⁷⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 66.

⁷⁶⁷ MCGANN, P. J., op. cit., p. 429-430.

⁷⁶⁸ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 128.

doente – reflecte, muitas vezes, os padrões normativos dos grupos mais poderosos, em detrimento das pessoas com preferências sexuais diferentes e destituídas de poder. As doenças sexuais, por sua vez, traduzem, frequentemente, as normas socioculturais predominantes num determinado período histórico.

A histeria, por exemplo, uma doença feminina que preocupou grandemente a medicina do século XIX, era uma patologia que resultava sobretudo do dispositivo de rotulagem das mulheres que não se conformavam absolutamente às estritas normas sociais e não tanto de observações e factos fisiológicos clara e indubitavelmente estabelecidos e demonstráveis.⁷⁶⁹

Muitas das formas de comportamento sexual outrora considerados desviantes, anormais ou doentes, são hoje vistas como parte integrante, positiva e natural da saúde sexual, verificando-se também o inverso, isto é, práticas sexuais reputadas como normais no passado passaram a ser classificadas como proibidas ou resultantes de doença. O facto da homossexualidade ter deixado de ser considerada como uma desordem mental, em 1973 nos EUA e em 1990 pela Organização Mundial de Saúde, como resposta a acontecimentos sociais e políticos em nada ligados à psiquiatria, é um exemplo bem ilustrativo de que as categorias de doença dependem de muito mais do que de factos científicos.⁷⁷⁰

No vídeo *Vesper's Stampede to My Holy Mouth*, Schneemann contesta a tradicional reificação da mulher como personificação do desejo no contexto do modelo heterossexual, em que ela é o desejo que ele tem, e apresenta-se a si mesma num envolvimento erótico com o seu gato, inscrevendo nas imagens os seus desejos mais primários, dando conta, portanto, da circunstância de ser decididamente ela o sujeito que tem desejos. A sexualidade heterossexual humana é autorizada e promovida pela sociedade por meio de imagens, tradições e leis, dissimuladas por um manto de invisibilidade que as classifica como naturais, como se as normas e práticas heterossexuais não fossem marcadas socialmente e situadas historicamente relativamente a outras práticas excluídas, nomeadamente, a homossexualidade e o sexo inter-racial, ainda hoje por muitos catalogadas sob a categoria geral de Crimes Contra a Natureza.⁷⁷¹ Muito embora o comportamento de Schneemann

⁷⁶⁹ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 4: Culture and Ethnocentrism Part II*. [Em linha]. [Registo vídeo]; *Lecture 16 – Gender Part II*. [Em linha]. [Registo vídeo].

⁷⁷⁰ MCGANN, P. J., op. cit., p. 429-430.

⁷⁷¹ SCHNEIDER, Rebecca, op. cit, p. 66.

pudesse ser considerada criminoso, na medida em que uma relação sexual com um animal é contranatura ou patológica, no quadro de uma zoofilia erótica ou bestialidade, este é, no entanto, justificado pela artista que, por um lado, se socorre de termos que evocam a esfera do sagrado, designadamente o nome do seu gato Vesper, designação da estrela da tarde, o planeta Vénus, por sua vez o nome da deusa romana do amor, réplica da Afrodite grega, e da sua própria boca, que qualifica de boca sagrada («Holy Mouth»), e, por outro, situa o contexto e o desenrolar da acção na esfera do quotidiano, do mais banal, sadio e normal dia-a-dia. Ou seja, Schneemann, de modo algum reclama a transgressão da normalidade, o que torna o vídeo profundamente desconcertante, reivindicando, pelo contrário, o direito de posicionar a sua sexualidade exactamente na normalidade do quotidiano, sendo essa reivindicação que a torna, ironicamente, transgressora.⁷⁷²

A artista não se identifica com a arte transgressora da vanguarda, mas antes com movimentos da década de 1960, como o que descreve como performance proto-feminista, realizada no contexto do «Judson Dance Theater» por bailarinas e coreógrafas como Trisha Brown, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Elaine Summers, Ruth Emerson, entre outras, e, sobretudo, com os registos autobiográficos feministas inspirados no lema «o que é pessoal é político». Schneemann considera que as suas maiores contribuições para a arte foram: o espaço da vulva, a bestialidade, o gato enquanto companheiro possante e símbolo de energia, e a representação do prazer heterossexual.⁷⁷³ A artista pode ser considerada tanto a partir de uma perspectiva da facção do feminismo radical cultural dos anos 1960 e 1970, ao venerar a Terra Mãe e também Deusa, como um desastre natural, próxima dos modelos feministas pós-estruturalistas da década de 1980, ao destruir as concepções normativas de Natureza e o sistema dicotómico que lhe é inerente: o natural por oposição ao criminal, ou seja, o que é aceite versus o que é rejeitado pela sociedade. A banda sonora, que se escuta como som de fundo, resulta de uma colagem de ronrons com opiniões da artista sobre a relação cultural simbólica entre mulheres e gatos, e sobre a tortura e assassinio de gatos juntamente com as bruxas que cuidavam deles, bem como descrições de gatos que se tornaram companheiros sexuais de mulheres e detalhes íntimos da relação afectiva quotidiana com os seus gatos. Ao longo do vídeo, cada uma das imagens que Schneemann descreve como sendo inter-espécies e eróticas, aparece no ecrã – dividido

⁷⁷² Idem, *ibidem*, p. 66.

⁷⁷³ JUHASZ, Alexandra, ed., op. cit., p. 73.

verticalmente em dois – lado a lado com a imagem no espelho de si própria.⁷⁷⁴ Schneemann menciona que nos anos 1960, estava a lutar vigorosamente contra uma estética heróica masculina que desvalorizava os elementos do quotidiano, precisamente aqueles que viriam apenas a ser colocados em primeiro plano pela arte feminista nos anos 1970.⁷⁷⁵ Aos artistas masculinos não importava destacar o dia-a-dia, pois este carecia de heroísmo e de grandeza, centrando-se antes na criação de um mundo de acordo com uma estética modernista masculina, um mundo ancorado em conceitos de domínio e de poder e que afirmasse a autoridade do artista, não se apoiando em características formais, psicológicas e evanescentes do quotidiano.

A perspectiva das mulheres, e das suas experiências, esteve até aos anos 1960 ausente, na grande maioria das vezes, das artes visuais. Este fenómeno reflectia o que se passava nas restantes esferas da sociedade. A investigação científica, na maioria dos países, por exemplo, era esmagadoramente realizada por homens, o que tornava invisíveis as mulheres. Quando se faziam experiências no âmbito da psicologia social ou se publicavam dados sobre os comportamentos de votos dos cidadãos, deixava-se sistematicamente de fora as mulheres. Este omitir constante das mulheres, como sujeitos e fonte de experiências importantes para a humanidade, teve consequências profundas. No caso da medicina, por não se tomar as mulheres em atenção, as doenças que acontecia serem mais frequentes nas mulheres, não eram pura e simplesmente investigadas. A história da medicina era tendenciosa no sentido de buscar a cura das doenças típicas do sexo masculino e, em certo grau, considerar como patológico o comportamento das mulheres que não obedecia às normas convencionais. O diagnóstico médico de histeria, enquanto doença mental, aplicava-se apenas às mulheres e não era aplicado aos homens. A partir dos anos de 1960, os estudos centrados sobre as mulheres trouxeram, a quase todas as disciplinas, novos pontos de vista sobre os diferentes eventos históricos apontando o modo como toda a história pode ser lida de modo diferente se tivermos em conta as perspectivas das mulheres.⁷⁷⁶

O trabalho de Schneemann sublinhava a autoria e a autoridade artística da mulher, insistia na igualdade entre prazer feminino e prazer masculino, abordando a intimidade da

⁷⁷⁴ SCHNEIDER, Rebecca, op. cit., p. 46-52.

⁷⁷⁵ Performance Saga – Interview 04 CAROLEE SCHNEEMANN. [Registo vídeo].

⁷⁷⁶ MOLOTCH, Harvey, op. cit..

relação erótica heterossexual do ponto de vista da sexualidade feminina e a efemeridade do quotidiano.

Em 1993 Lucy Lippard afirmava:

Não é apenas a nostalgia que me faz regressar à arte feminista pioneira dos anos 70, mas as afinidades incessantemente óbvias com o que se está a passar nos anos 90. Parece crucial política e esteticamente que o trabalho realizado então não seja esquecido agora, e que as suas ligações às décadas subsequentes sejam clarificadas.⁷⁷⁷

São numerosas as videoartistas, que dos anos 1990 em diante têm desenvolvido projectos inspirados nas artistas das primeiras décadas da génese da videoarte, sendo o vídeo *Then I'll Take Your Cat* (Suécia, 2002, Fig. 64), da artista Joanna Rytel (Polónia, 1974) um desses exemplos. O vídeo de Rytel evoca os vídeos *Fuses* (1964-67) e *Vesper's Stampede to My Holy Mouth* (1992), de Schneemann, que analisámos anteriormente.

Rytel, no seu trabalho *Then I'll Take Your Cat*, masturba-se e, tal como Schneemann, acaricia, lambe e é lambida pelo seu gato. Porém, o vídeo de Rytel não apresenta nem a mesma tentativa de sacralização do quotidiano, nem uma edição formalista sofisticada como a que Schneemann realizou. Pelo contrário, Rytel, utiliza durante a filmagem do vídeo, por um lado, a tecnologia «night shot», um tipo de registo possível nas câmaras de vídeo digitais actuais, que permite filmar com intensidades luminosas muito ténues, mas que, em contrapartida, produz imagens de uma gama única de tons verde azulados, e, por outro, um enquadramento simples de um grande plano do seu rosto e da cabeça do gato, recorrendo a uma crueza e simplicidade de imagem que a aproxima mais de uma linguagem conceptual do que das imagens sensoriais de Schneemann.

Tanto Schneemann como Rytel recorrem a uma naturalização da bestialidade e a uma negação dos códigos de género dentro do contexto do seu dia-a-dia. Rytel contextualiza os seus trabalhos no quadro das políticas feministas pós-estruturalistas, baseando-se numa lógica de ultrapassagem dos dualismos, questionando, nomeadamente, as fronteiras entre seres humanos e animais, entre orgânico e inorgânico e entre ética humana e bestialidade. Rytel afirma:

⁷⁷⁷ «It's not just nostalgia that keeps calling me back to the pioneering feminist art of the '70s, but the ever-more obvious affinities with what's going on in the '90s. It seems politically and aesthetically crucial that the work done then not be forgotten now, and that its connections to the succeeding decades be clarified». Lippard *apud* Lacy. LACY, Suzanne – Affinities: Thoughts on an Incomplete History. In BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D., eds. op. cit., p. 161, 264.

Estou interessada nas reacções dos animais aos comportamentos humanos. A sociedade nega aos animais as suas identidades de modo a justificar a sua utilização como objectos, como comida, no Zoológico, em experiências, etc. Eu estou interessada na ética humana que nega a ética dos animais e no nosso duplo padrão de moralidade. Mas também no modo como projectamos as nossas normas humanas nos animais.⁷⁷⁸

Rytell é uma artista da geração do novo milénio, que tem vindo a analisar no seu trabalho a construção social da diferença sexual nas sociedades ocidentais, em geral, e a relação entre seres humanos e animais, em particular, nomeadamente o modo como os animais reagem perante as suas performances eróticas. Os seus vídeos provocadores quebram as normas de comportamento social permitido às pessoas, abordando, com humor e ironia, temas tabu como a prostituição, o aborto e o racismo, e quebrando os protocolos normativos heterossexuais sobre o modo como uma mulher se deve comportar. Em alguns dos seus trabalhos a artista questiona as opiniões e preconceitos das pessoas relativamente à exclusão social das prostitutas e ao acto de vender sexo. Noutros trabalhos, numa série de vídeos performativos, dança de modo erótico em frente de animais – macacos, vacas, cabras, ovelhas e cavalos – e filma as suas reacções. Noutros ainda, ocupa-se das normas de género e da sua subversão, encenando relações amorosas em simultâneo com vários parceiros.

Por fim, consideramos que os trabalhos destas videoartistas se inscrevem no âmbito da sexualidade plástica livre da dominação sexual feminina pelo falo, sendo cruciais para o desenvolvimento da relação pura assente na igualdade sexual e emocional entre os sujeitos, e no prazer sexual feminino.⁷⁷⁹ A transformação da intimidade associada à sexualidade plástica cria condições que podem levar à reconciliação dos sexos, para além de uma maior igualdade económica e reestruturação mental.⁷⁸⁰

A sexualidade plástica é uma sexualidade liberta das necessidades da reprodução, que tem a sua origem no final do século XVIII, quando se pretendia delimitar a dimensão do agregado familiar, progredindo na segunda metade do século XX, para uma forma mais sólida, como consequência das novas tecnologias reprodutivas e de contracepção. No período anterior à modernidade, a sexualidade encontrava-se presa à reprodução e a

⁷⁷⁸ «I'm interested in the animals reactions to human behaviors. Society denies animals their identities in order to justify our usage of them as objects, as food, in the zoo, for experiment etc. I am interested in the human ethics that denies ethics of animals and our double standards of morality. But also how we project our human norms on animals». RYTEL, Joanna – Joanna Rytel. In FURTADO, Teresa, ed., op. cit., p. 39.

⁷⁷⁹ GIDDENS, Anthony – *Transformações da Intimidade*, p. 1-2, 80.

⁷⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 108, 120.

actividade sexual dividia-se entre a orientação para a reprodução que era do domínio das mulheres puras e virtuosas e a arte erótica que era do foro das mulheres impuras e indignas de respeito. A figura de boa rapariga, que definia a mulher jovem que resistia a avanços sexuais antes do casamento, de modo a não perder a sua virgindade ou perdendo-a somente com o homem que se casaria com ela, bem como, a de má rapariga, que designava a jovem sexualmente activa, foram rejeitadas pelas mulheres, de forma clara e definitiva, no século XX. Esta rejeição funda-se na reivindicação pelas mulheres do direito de construírem a sua própria sexualidade, como faculdade legítima, positiva e natural que lhes cabe, e de terem uma vida sexual compensadora dentro e fora do casamento.

Com a modernidade a sexualidade foi-se tornando progressivamente propriedade do sujeito à medida que a identidade se integra num projecto reflexivo e a vida se torna auto-referencial não dependendo de paradigmas apoiados na tradição. A sexualidade torna-se um modo de estabelecer conexões com os outros baseando-se na intimidade liberta de uma ordem de parentesco. A sexualidade plástica pode moldar-se como uma característica da personalidade e, deste modo, encontra-se intrinsecamente ligada à representação de si mesma.

III.3. Incorporação de masculinidades⁷⁸¹

Neste subcapítulo, analisamos um conjunto de 8 vídeos, incluídos na Tabela 4, e Gráfico 3, relativos à selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o Sujeito como Agente Principal, e que têm em comum o facto de integrarem de algum modo as masculinidades, quer por terem assinalada a categoria de análise de conteúdo de «Incorporação de masculinidade», o que acontece em 5 vídeos, quer por estarem classificados com a categoria de «Vida privada do homem», a qual se verifica igualmente em 5 obras. São os seguintes os 8 vídeos deste modo seleccionados:

- Eleanor Antin, *The King*, (EUA, 1972);
- Linda Benglis, *Female Sensibility*, (EUA, 1973);
- Annie Sprinkle, *Post Porn Modernism*, (EUA, 1990);
- Suzie Silver, *A Spy (Hester Reeve Does The Doors)*, (EUA, 1992);
- Aude du Pasquier Grall, *Cycle masculin n°4, Les 13 séances*, (França, 2001–2005);
- Aude du Pasquier Grall, *Cycle masculin n°4, Passion 1*, (França, 2001–2005);
- Aurora Reinhard, *Poikatyttö – Boygirl*, (Finlândia, 2002);
- Tejal Shah, *Trans-*, (Índia, 2004-05).

Todos estes vídeos se debruçam sobre o modo como as videoartistas entenderam os vários aspectos das vivências, limites e abrangências das masculinidades, e a forma como estas foram percebidas pelas mulheres. Os vídeos de Antin, Silver, Reinhard e Shah, abordam directamente as transgressões às normas de género, relativamente à aparência, à conduta e ao vestuário, que, muito embora já não sejam consideradas patologias, são muitas delas ainda estigmatizadas, como acontece, por exemplo, com os transgénero que adoptam vestuário, expressões corporais e condutas tradicionalmente pertencentes a um género que não lhes seria socialmente atribuído como decorrendo directa e naturalmente

⁷⁸¹ Podem ser encontrados excertos deste subcapítulo no artigo FURTADO, Teresa – Personae «Masculinas» na videoarte de mulheres. [Publicação em série].

do seu sexo genético, biológico ou morfológico, sendo este último percebido pelo senso comum, geralmente, de modo imediato e sem qualquer hesitação. Face às normas de género habitual e genericamente aceites, continua a permitir-se às mulheres a assunção de um comportamento e apresentação muito semelhantes aos dos homens, muito embora o inverso, isto é, a escolha quotidiana de um aspecto feminino por parte dos homens, não seja igualmente nem naturalmente bem aceite.

Sendo reforçado nas práticas e instituições sociais, o dualismo de género é destacado pelas mulheres que adoptam um aspecto masculino e rejeitam as normas correntes de feminilidade, por exemplo, quanto à sua aparência – no uso ou rejeição de maquilhagem, vestidos, penteados, entre outros –, o que as conduz a serem frequentemente criticadas.

Pode observar-se, nestes vídeos, exemplos do que aconteceu a partir de finais dos anos 1980, quando as artistas expuseram e criticaram estereótipos ligados ao género sobretudo no contexto do território heterossexual da cultura popular. Assim, muitas artistas adoptaram de novo na videoarte os temas do sexo e da representação do corpo da mulher, rejeitando a censura das teóricas feministas dos anos anteriores sobre o prazer visual e a sua dedicação exclusiva ao olhar masculino.

Julgamos ser ainda possível perceber, nos vídeos referidos, a discussão das identidades de género que, à medida que vão vendo os seus significados evoluir num sentido cada vez menos estável e binário, promovem o desaparecimento, tanto do mundo académico como do artístico, da crença de que as identidades de género possam ser permanentes e opressivas, como fora por vezes afirmado. Continuam, no entanto, a existir, no respeitante à não observação das normas patriarcais de género consagradas, como fazem, por exemplo, os transgénero e os transexuais, um enorme fosso entre o que é possível conceber a nível académico e artístico, por um lado, e a experiência prática das pessoas no seu quotidiano, por outro, uma vez que não foram ainda pacificamente aceites pela sociedade as transgressões às normas referidas.

No que diz respeito às categorias de análise de conteúdo de incorporação de feminilidade e de incorporação de masculinidade, pode verificar-se, da inspecção dos gráficos 3.5, 4.5 e 5.5 relativos às duas selecções de 23 vídeos para os temas dominantes de «Sujeito como Agente Principal» e «Não-sujeito como Agente Principal», a maior importância da «Incorporação de feminilidade» e a total ausência de ocorrências da

categoria «Incorporação de masculinidade» nos vídeos cujo tema é o «Não-sujeito como Agente Principal». Nota-se também uma tendência inversa relativamente aos vídeos cujo tema é o «Sujeito como Agente Principal», isto é, uma menor expressão da categoria de «Incorporação de feminilidade» e uma maior e crescente importância das ocorrências da categoria «Incorporação de masculinidade», revelando, em nosso entender, o valor ascendente atribuído pelas videoartistas, nos nossos dias, ou seja, no período de 1990 e 2000, precisamente às questões do Sujeito e da incorporação de masculinidades.

O conceito de masculinidade hegemónica ocidental⁷⁸², o modelo cultural ideal de masculinidade enquanto modelo de dominação masculina, monogâmica, heterossexual e reprodutiva, que subordina as restantes masculinidades alternativas, é produzido e perpetuado através de um leque variado de textos culturais que se manifestam, por exemplo, na televisão, na imprensa, na Internet, na publicidade e na cultura popular, entre muitos outros discursos com que nos confrontamos quotidianamente. A ideologização das categorias sexuais, baseada em diferenças biológicas, condiciona o dia-a-dia e a função social dos sujeitos, determinando estruturas sociais que diferenciam valorativa e assimetricamente os modelos de pessoa feminina e pessoa masculina.⁷⁸³ O sexismo e a misoginia não são necessariamente características da masculinidade, embora historicamente seja difícil, se não impossível, separar a masculinidade heteronormativa da opressão da mulher.

Nos finais da década de 1990, Judith Halberstam defendeu que a masculinidade feminina havia sido ignorada tanto pela cultura em geral como pelos estudos académicos da masculinidade.⁷⁸⁴ Esta autora transgénero, que nunca chegou a fazer a transição para a masculinidade física⁷⁸⁵, foi associada, por motivos ideológicos, à defesa e promoção do indivíduo homem, do poder do estado, do privilégio social, da hereditariedade e da dominação. A masculinidade dominante surge da relação que foi naturalizada, isto é, aceite como natural, autêntica, genuína, familiar, entre sexo masculino e poder, sendo, no entanto, contaminada por factores como a classe e a «raça» que a atravessam e condicionam ou enfraquecem esse poder. A categoria de masculinidade torna-se possível de investigar

⁷⁸² Ver secção R. W. Connell e os estudos sobre a masculinidade no subcapítulo 1.2.2. *Da sociologia do género*.

⁷⁸³ AMÂNCIO, Lígia – *Masculino e Feminino*, p. 15-16.

⁷⁸⁴ HALBERSTAM, Judith – *Female Masculinity*, p. 2.

⁷⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. xii.

Ver sítio web <http://www.jackhalberstam.com/category/transgender/>.

quando deixa o corpo masculino de classe média branca e emerge nas masculinidades alternativas de lésbicas e transexuais F-M⁷⁸⁶, também conhecidos como homens transexuais (mulheres que se transformaram em homens)⁷⁸⁷. Na actualidade, as transgressões às normas de género, no respeitante ao aspecto, à conduta e ao vestuário, embora já não sejam consideradas patologias, continuam a ser estigmatizadas, como acontece, por exemplo, com o travestismo masculino. Relativamente às mulheres, as normas de género permitem-lhes adoptar uma maior semelhança com os homens, não sendo o inverso, no entanto, igualmente bem aceite. Todavia, o dualismo de género é habitualmente reforçado nas práticas e instituições sociais e as mulheres que adoptam uma aparência masculina e rejeitam as normas correntes de feminilidade, no que respeita, nomeadamente, à sua aparência – o uso de maquilhagem, vestidos, entre outros adereços –, são muitas vezes criticadas.⁷⁸⁸

As incorporações e apresentações pelas pessoas de comportamentos, indumentária e outros aspectos tradicionalmente atribuídos a um género, que não o que lhes é comum e socialmente conferido, são habituais tanto na cultura popular, como na cultura erudita.⁷⁸⁹ Foram numerosas as mulheres artistas, actrizes, escritoras, fotógrafas, pintoras, artistas da performance e videoartistas que quiseram explorar as fronteiras culturais da feminilidade e incorporar identidades tidas como masculinas dentro da norma heterossexual vigente. Poderíamos citar, designadamente, Vesta Tilley, Rosa Bonheur, George Sand, Claude Cahun, Eleanor Antin, Adrian Piper, Martha Wilson, Hannah Wilke, Suzy Lake, Cecilia Dougherty, Nan Goldin, Cindy Sherman, Laurie Anderson, Suzie Silver, Aurora Reinhard, Cabello/Carcerer, Hans Scheirl, Del La Grace Volcano, e Tejal Shah, entre muitas outras. Adoptaram, na sua totalidade, estratégias e motivos diversos, por várias razões, nomeadamente, razões de sobrevivência material, pelo desejo de incorporar um Eu activo que a sociedade negava às mulheres, como estratégia política e transgressiva, como recusa de aceitação e actualização dos estereótipos associados aos papéis de género, como recusa do binómio masculino versus feminino, imposto pela normatividade heterossexual ou por

⁷⁸⁶ «F-M» tem origem nas expressões inglesas «female to male» e «female masculinity» – fêmea para macho e «feminina masculinidade» ou masculinidade feminina, em português –, isto é, pessoas que tendo nascido com corpo de mulher apesar disso se sentem homens.

⁷⁸⁷ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*. [a], p. 652.

⁷⁸⁸ GIDDENS, Anthony – *Transformações da intimidade*, p. 136-137.

⁷⁸⁹ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 5.

uma questão de internalização de uma identidade de género masculina, sendo essa identidade aqui entendida segundo uma perspectiva butleriana⁷⁹⁰.

Na década de 1990, Butler, em conjunto com outras autoras, como é o caso de Halberstam e Sedgwick, atacou o essencialismo da teoria feminista francesa radical cultural e as teses estruturalistas em que esta se baseava e questionou as distinções tradicionais feministas entre sexo e género, argumentando que os modelos fundacionais de ambas as categorias de sexo e género são produzidos por relações de poder.⁷⁹¹ O feminismo da Segunda Vaga, ao advogar identidades fixas, como a da mulher ou da lésbica, adota igualmente uma posição fundamentalista que ignora a multiplicidade de discursos identitários e esquece-se de que são essas mesmas identidades que o projecto feminista pretende libertar. Estas teóricas, bem como um número crescente de sociólogos, têm vindo a defender que o sexo não é apenas determinado biologicamente – havendo mesmo académicos mais estritos que negam liminarmente qualquer ligação entre características biológicas e o sexo de uma pessoa –, bem como o género que não será unicamente aprendido socialmente, sublinhando que devem ser ambos compreendidos como o produto de uma construção social. As identidades de género são criadas com base nas diferenças de sexo percepcionadas em cada sociedade, auxiliando, por sua vez, na formação dessas mesmas diferenças. As identidades do género e as diferenças de sexo convivem, assim, nos corpos de cada pessoa.⁷⁹² Deste modo, uma sociedade onde a ideia de feminilidade é caracterizada pela sensibilidade e atractividade sexual incentiva as mulheres a desenvolver uma imagem do corpo e um conjunto de comportamentos e maneirismos que se adequem e ajustem a esse conceito.

Todos estes autores contribuíram para a criação de ferramentas destinadas à análise e compreensão dos trabalhos de artistas que, a partir de meados da década de 1980, assumem e trabalham as questões Queer. Butler, destacou a linguagem da performance e da performatividade e preteriu a da psicanálise, teoria que tinha sido fundamental para os argumentos dos anos 1980, demonstrando que a identidade de género era instável e inacabada e constituía uma performance permanentemente em curso. A identidade dos indivíduos era naturalizada e constituía-se como norma por meio da identificação com

⁷⁹⁰ Giddens, Anthony, *Sociology*, p. 95.

⁷⁹¹ BUTLER, Judith – *Gender Trouble*, p. ix, x, 24, 25, 209, 211, 213, 214, 225.

⁷⁹² GIDDENS, Anthony – *Sociologia*. [a], p. 677-685.

outros indivíduos e pela repetição performativa da mesma. Contudo, se a repetição e identificação performativa serviam os interesses da cultura conservadora, estabelecendo a heterossexualidade como regra obrigatória, podiam também, em alternativa, resistir à significação cultural dominante, ao mesmo tempo que sublinhavam e revelavam as suas ficções. Butler torna visíveis as estruturas produtoras das identidades intencionalmente escondidas pelos discursos dominantes. Todas as identidades sexuais que possuem o potencial de desestabilizar a heterossexualidade, entendida por Butler como uma ficção, são designadas como ininteligíveis e impossíveis, mas, de modo a serem controladas, são inscritas dentro do sistema cultural.

A história da videoarte tem-nos apresentado uma incorporação progressiva de masculinidades pelas mulheres artistas. Esta passou de um registo experimental de troca de papéis de género, na década de 1970, para a integração gradual e naturalização das masculinidades, em particular por jovens artistas lésbicas, desde meados da década de 1980 até à actualidade. De facto, desde meados da década de 1980 até ao presente, assistimos a um ressurgir da paródia, do grotesco, do espectáculo do olhar, do prazer e do corpo, sobretudo em vídeos de jovens artistas lésbicas que não se colocam à margem da comunidade, incluindo-se no tecido social.

Existe um corpo crescente de vídeo informado por uma política Queer que utiliza esta mesma estratégia de inversão das normas da heterossexualidade, integrando, além disso, uma estética do carnavalesco⁷⁹³ e do grotesco, desenvolvida pelo teórico russo Mikhail Bakhtin. Este autor celebra o marginal e o festivo, a paródia e o exagero, e realça a exposição escandalosa do corpo e das máscaras de género e de tudo o que a sociedade considera inapropriado mostrar na esfera pública.⁷⁹⁴

III.3.1. Recombinações dos pólos masculino e feminino

A artista americana de origem judaica Eleanor Antin descreve assim a sua noção de identidade, no artigo *Autobiography of the Artist as an Autobiographer*, publicado no Journal of the Los Angeles Institute of Contemporary Art, em Outubro de 1974:

⁷⁹³ Ver termo «Carnavalesco» no *Glossário*.

⁷⁹⁴ KIPNIS, Laura – *Ecstasy Unlimited*, p. 334.

Estou interessada em definir os limites de mim própria, o que significa mover-me para fora, para dentro, para cima e para baixo das fronteiras de mim própria. As ajudas habituais para a autodefinição – sexo, idade, talento, tempo e espaço – são apenas limitações tirânicas da minha liberdade de escolha (...). Eu queria trabalhar com imagens nucleares, campos gravitacionais magnéticos – geocentros da alma. A minha sensação era a de que eles tinham de ser permanentes e móveis, não imutáveis ou fixos, repetitivos, como as partes da alegoria freudiana. Eu necessitava de imagens nucleares, algo como os arquétipos junguianos que pudessem associar-se, desassociar-se, e transformar-se.⁷⁹⁵

Para Antin, inventar novos eus foi a base da sua vida artística durante cerca de duas décadas. Antin busca cultivar um Eu mutável, assumindo diferentes papéis sociais, estereotipados e tradicionalmente classificados como masculinos ou femininos. A experimentação pela artista de múltiplos eus reflecte claramente o desejo das mulheres na década de 1970 de se libertarem de uma subjectividade dominada, assente na inferioridade em relação ao masculino, e limitada ao papel emocional e afectivo de esposa e mãe, invariavelmente desempenhado na esfera doméstica. Esta fragmentação do Eu torna possível construir a ideia de sujeito, que não pode emergir de um contexto de dominação masculina, construção que requer a libertação de mulheres e homens da dependência do homem e o desenvolvimento de uma cultura da consciência e da comunicação.⁷⁹⁶

Nos seus vídeos e performances ao vivo, trocou frequentemente os papéis culturais atribuídos ao género baseado na dicotomia masculino versus feminino. As questões de género, bem como de etnicidade, estão sempre presentes no trabalho desta artista. As suas histórias têm como protagonista um elenco recorrente de «personae»⁷⁹⁷ – a bailarina, a estrela de cinema negra, a enfermeira e o rei – que exploram diferentes aspectos da sua própria identidade.⁷⁹⁸

A primeira «persona» que Antin explorou foi o seu Eu masculino idealizado e perfeito, o homem arquétípico, o Rei. No modelo europeu, modernizador, a figura do rei, era vista com total objectividade, sendo confundida com a imagem do seu reino, tal como o

⁷⁹⁵ «I am interested in defining the limits of myself, meaning moving out to, in to, up to, and down to the frontiers of myself. The usual aids to self-definition – sex, age, talent, time and space – are merely tyrannical limitations upon my freedom of choice... (...) I wanted to work with nuclear images, magnetic gravitational fields – geocenters of the soul. My sense was that they had to be permanent and mobile, not immutable or fixed, repetitive, like the parts of the Freudian allegory. I needed core images, something like Jungian archetypes that could couple, uncouple and transform.» FOX, Howard N. – Waiting in the Wings: Desire and Destiny in the Art of Eleanor Antin. In *Eleanor Antin*. [Catálogo], p. 58, 59.

⁷⁹⁶ TOURAINE, Alain – *Um novo paradigma*, p. 115-116

⁷⁹⁷ Ver secção «Personae» femininas no subcapítulo I.3.3. *O corpo feminino: das belas-artes ao pornofeminismo*.

⁷⁹⁸ BLOOM, Lisa – Rewriting the Script: Eleanor Antin's Feminist Art. In *Eleanor Antin*. [Catálogo], p. 159-189.

proprietário que era, por sua vez, identificado com as suas terras. A subjectividade, ligada à inferioridade, era vivida pelo dominado, fosse ele o escravo, a mulher, o trabalhador, que, de facto, nada mais eram do que objectos, coisas pertencentes a um dono. Os movimentos de camponeses, as revoluções populares, as greves operárias e os movimentos sociais, para além de debilitar e eliminar dominações, conseguiram promover e valorizar os dominados, libertando a sua subjectividade, reivindicando os seus direitos cívicos, sociais e culturais, e logrando elevá-los a sujeitos. A figura de sujeito emerge não somente como um indivíduo que diz «eu», mas como alguém que ganha a consciência do seu direito de sublinhar e afirmar «eu».⁷⁹⁹ Os movimentos sociais feministas da Segunda Vaga foram importantes para o desenvolvimento de um sentido de autoconsciência social colectiva das mulheres enquanto grupo discriminado, possibilitando assim a mudança social das relações de género, tanto na esfera da vida íntima como na esfera da vida pública.

O assumir, por Antin, de um género que não lhe era atribuído socialmente tinha como suporte teórico o postulado do movimento feminista da Segunda Vaga que afirmava que o género era uma construção social e não um facto biológico.

Nas performances de Antin, as personagens desempenham frequentemente papéis sociais, ou seja, identidades situadas que são assumidas e abandonadas consoante a situação o requer, marcadas pelo género, como, por exemplo, a bailarina e a enfermeira (profissões femininas), e o médico, o rei, o motard (ocupações masculinas).⁸⁰⁰ Estes papéis são sempre desempenhados de modo irónico e hiper-ritualizador, revelando as forças de género que operaram no quotidiano social, contribuindo para assimetrias de poder e desigualdade.

Na sua videoperformance *The King*, (EUA, 1972, Fig. 17), a artista acrescentou ao seu próprio rosto uma barba postiça, pedaço a pedaço, tendo documentado pacientemente esta transformação.

A barba é um dos adereços de masculinidade essenciais para a sua performance. Bourdieu nota a importância da barba relativamente ao género masculino: «a barba, muitas vezes associada à honra masculina, diferencia os homens das mulheres, menos nobres, e das

⁷⁹⁹ TOURAINE, Alain, op. cit., p. 114.

⁸⁰⁰ WEST, Candace; ZIMMERMAN, Don – Doing Gender, p. 129. Ver também secção *O conceito de «fazer o género» de Candace West e Don Zimmerman* no subcapítulo 1.2.2. *Da sociologia do género*.

outras ‘raças’». ⁸⁰¹ As operações sociais de diferenciação, que atribuem a uma característica física como a barba um valor simbólico elevado, acentuam os sinais exteriores que estão em conformidade com a distinção social que é conferida ao sexo masculino em detrimento do feminino.

Mais tarde, em 1974/75, Antin desenvolveu outra «persona», baseada no retrato de Carlos I, rei de Inglaterra, por Van Dyke, o *King of Solana Beach*. A artista escreveu, inspirada nesta «persona», o texto *The Battle of the Bluffs*, uma performance de cerca de uma hora que apresentou em vários pontos dos EUA e do Canadá. Antin adoptava frequentemente, em público e em privado, os modos e pontos de vista das suas «personae» e, curiosamente, esta performance foi por si aproveitada numa situação da vida real. Os membros de uma empresa imobiliária da Califórnia, que pretendia destruir um número significativo duma espécie de pinheiros que cresce apenas nessa região, foram surpreendidos pela «persona» do Rei, juntamente com uma «infantaria» de cidadãos locais – reformados, empunhando bastões do jogo «shovelboard», e uma «cavalaria» de jovens em skates – que se manifestaram numa demonstração de rua contra a empresa. Muito embora esta batalha tenha sido perdida, foram publicadas, em momento posterior, as memórias deste rei.

Esta performance subverte a ordem de poder tradicional, ao aliar a figura dos dominados, isto é, a dos cidadãos locais que reclamam os seus direitos perante o poder institucional, tal como as mulheres o fizeram neste mesmo período, sendo apoiados pela figura do rei que, na pessoa de Antin, perde o seu carácter de opressor e defensor da ordem patriarcal e ganha, inversamente, uma índole libertadora. A artista consegue com este seu trabalho, parodiar e desmascarar, ao mesmo tempo, as figuras simbólicas da ordem patriarcal, como a do rei, que perderam muito do seu poder perante as mudanças sociais dos anos 1970.

Ao longo da história da arte, o nu masculino ancorou-se tradicionalmente em valores da masculinidade normativa heterossexual de dominação e de assertividade, em contraposição com o narcisismo, exibicionismo e passividade do nu feminino. As autoras feministas Pollock e Parker, em 1981, a propósito de peças realizadas por mulheres artistas versando o nu masculino, descrevem:

⁸⁰¹ BOURDIEU, Pierre, op. cit., nota 20, p. 14.

Ele [modelo] não é uma odalisca masculina. Um homem pode ser colocado numa posição feminina mas não se torna feminino [por isso]. Devido ao poder social dos homens na nossa sociedade nenhum homem pode ser reduzido a um monte amarrotado de carne masculina no canto escuro do estúdio de uma qualquer mulher.⁸⁰²

Não obstante as dificuldades com que as mulheres artistas habitualmente se deparam nas suas representações do nu masculino, quando tentam rejeitar os papéis tradicionais hierárquicos de homem artista versus mulher modelo, artistas como Aude du Pasquier Grall (França, 1974), conseguiram com sucesso ultrapassar este problema.

Hoje em dia, as mulheres procuram deslocar o sentido do pensamento e da acção social de modo a eliminarem a hierarquia entre pares em oposição e recusando todas as incompatibilidades binárias, tais como natureza e cultura, mulher e homem, homossexuais e heterossexuais, entre outros que o paradigma de modernização europeu havia transformado em relações num contexto de dominação.⁸⁰³ Os homens dominaram o mundo à custa desta polarização, que constituiu a força principal do paradigma de modernização europeu e os afectou a eles mesmos, todavia, na actualidade são os próprios homens que desejam libertar-se dessa polarização, e muito em particular do monopólio que as suas vidas públicas têm sobre as suas vidas privadas.⁸⁰⁴

Desde 1988 que Pasquier Grall desenvolve um conjunto audiovisual de trabalhos cujo tema central é o nu masculino como objecto de contemplação, ironia, erotismo e jogo lúdico. Estes trabalhos, intitulados *Le Cycle Masculin*, são numerados, e a cada ciclo numerado corresponde um homem e um resultado artístico específico. A artista fotografa e filma os homens nus, segundo ela com uma curiosidade quase científica, empregando uma metodologia precisa que consiste em: estar sozinha com o modelo no estúdio; ser portadora de uma câmara de vídeo ou fotográfica com a qual irá operar; ter um conjunto de câmaras de filmar e microfones dispostos no estúdio de modo a registar a interacção entre artista e modelo; ser interdito o contacto físico recíproco; e o modelo tentar conseguir uma erecção sem o recurso à masturbação e sem ejacular.

⁸⁰² «He is not a male odalisque. A man may be placed in a feminine position but will not become feminine. Because of the social power of men in our society no man can ever be reduced to a crumpled heap of male flesh in the dark corner of some woman's studio». POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika – *Old Mistresses*, p. 126.

⁸⁰³ Entre estes pólos salientam-se, nomeadamente: a mulher e homem, a vida privada e a vida pública, a experiência pessoal e a experiência colectiva, os homossexuais e os heterossexuais, a cultura e a natureza, o corpo e o espírito, o interesse instrumental e a emoção, o diferente e o idêntico.

⁸⁰⁴ TOURAINE, Alain – *O Mundo das Mulheres*, p. 154-157.

Os modelos são jovens executivos, sem qualquer experiência anterior em frente a uma câmara, que generosamente oferecem os seus corpos ao olhar e ao desejo criativo da artista, mesmo estando cientes do risco da censura social que podem sofrer. Como diz a própria artista: «eles autorizam-me a modelá-los com palavras como esculturas».⁸⁰⁵ A artista, nos seus retratos videográficos e fotográficos, tem como finalidade revelar ao espectador, de um modo simultaneamente irónico e cúmplice, o seu processo artístico de construção do nu e da beleza masculinas, perturbando e questionando a relação hierárquica clássica da história de arte entre homem artista e mulher modelo. Assim, a artista afirma:

Eu questiono a relação entre a mulher artista e os seus modelos masculinos, num tempo em que tal relação se tornou possível, embora ainda não comum. Baseada numa inversão da relação tradicional homem-mulher, [esta nova relação] quebra ironicamente os códigos e estereótipos habituais. Nós estamos no estúdio do pintor, mas a artista é uma mulher.⁸⁰⁶

Na sociedade actual, as mulheres, sendo os agentes fundamentais da mudança, incorporam masculinidades e feminilidades, e é precisamente essa mistura e essa combinação do masculino e do feminino que evidencia a formação de um novo tipo de sociedade.⁸⁰⁷ O movimento feminista lutou pela igualdade de oportunidades em relação aos homens e contra as relações sociais de dominação que vitimizavam as mulheres, mas questionou, sobretudo, a base cultural da dominação, nomeadamente o dualismo polarizado que criou categorias de seres inferiores e incompletos na sua humanidade.⁸⁰⁸ Hoje, os homens têm dificuldade em combinar as polarizações, sendo mais solitários e mais frágeis, menos integrados, mais atingidos por acessos de violência e de paixões utópicas, ao contrário do que acontece com o sucesso das mulheres na recomposição das polarizações do mundo.⁸⁰⁹

Le cycle masculin n.º 4 (França, 2001-05) consiste num conjunto de vários trabalhos videográficos e fotográficos. Entre os trabalhos videográficos, destacam-se o *Les treize*

⁸⁰⁵ «They allow me to model them with words like sculptures». *Artist Talk with Aude du Pasquier Grall*. [Em linha]. [Registo vídeo].

⁸⁰⁶ «I question the relationship between the female artist and her male models at a time when such a relationship has become possible, though not yet common. Based on an inversion of the traditional man-woman relationship, it ironically disrupts the usual codes and stereotypes. We are in the painter's studio but the artist is a woman». *Aude du Pasquier Grall. Feminist Artist Statement: The Male Cycle*. [Em linha].

⁸⁰⁷ TOURAINE, Alain – *Um novo paradigma*, p. 234.

⁸⁰⁸ Idem – *O Mundo das Mulheres*, p. 152-153.

⁸⁰⁹ Idem – *Um novo paradigma*, p. 234.

séances (França, 2001-05, Fig. 60) e o *Passion 1* (França, 2001-05, Fig. 61) que se complementam, na medida em que o primeiro é um retrato da artista a trabalhar enquanto regista o seu modelo, dirigindo-lhe directivas sobre as poses que quer que aquele execute e o segundo revela o que a artista vê, ou seja, o modelo a executar as suas ordens e, simultaneamente, a exigir, ele próprio, reciprocidade e cumplicidade por parte da artista, pedindo-lhe que, nomeadamente, o ajude a conseguir uma erecção.

Ambos os trabalhos são acompanhados de legendas, o que sublinha o papel importante que a artista atribui à linguagem como elemento fundamental na construção da diferença sexual. O trabalho estrutura-se em torno de dois momentos matriciais que se intercalam: o da cumplicidade entre artista e modelo; e o da desconstrução de estereótipos culturais de género.

O momento de cumplicidade caracteriza-se pelo facto de tanto a artista como o modelo conseguirem quebrar as dicotomias da ideologia patriarcal de dominação versus subjugação, que tradicionalmente estruturam a relação artista masculino versus modelo feminino, e desenvolver uma relação de igualdade, ora alicerçada em sentimentos de prazer, humor, erotismo e desejo, ora em sentimentos de cansaço, vazio e desapontamento. Para alcançar a erecção pedida pela artista, nesta relação de reciprocidade à distância, o modelo procura a sua cumplicidade erótica e diz-lhe «tu és bela», perguntando-lhe a artista, por sua vez, qual a peça de vestuário que ele quer que ela retire, pedindo-lhe ele para tirar a saia, abrir as pernas, mostrar o sexo. A artista questiona os protocolos da masculinidade heteronormativa e perturba o nosso imaginário cultural, ao oferecer ao modelo masculino a possibilidade de expor o seu desejo sexual, de forma já não associada ao tradicional poder fálico e, além disso, de modos diferentes dos tradicionais, mostrando-se frágil, singular e, por vezes, mesmo submisso na sua relação com o sexo feminino. O que o modelo oferece à artista não é a sua erecção, mas o reencenar alternativo da sua masculinidade. É com o modelo, com a sua cumplicidade, e não contra ele, que a artista consegue criar o seu trabalho. Para a construção da mulher como sujeito é tanto necessária a ruptura com a dualidade dos papéis feminino e masculino, como, antes de mais, a relação com o outro, ao mesmo tempo diferente e semelhante, que constitui o momento central da construção de si

mesma.⁸¹⁰ Esta figura de homem que Pasquier Graal apresenta nos seus vídeos, pode ser designada por homem novo, um personagem alternativo à masculinidade tradicional, que exprime uma masculinidade que havia sido reprimida e que demonstra sensibilidade nos seus comportamentos para com as mulheres, crianças e mesmo relativamente às suas próprias emoções e necessidades várias. Este homem novo, cuja figura ideal surge nos «media», em oposição à figura do homem viril e punitivo – como é o caso da personagem Rambo – tanto pode ser representado pela figura do pai enquanto educador forte, mas afectivo, como inclusivamente pela imagem de objecto sexual. Assim como as mulheres são representadas, muitas vezes, como objecto sexual para o olhar masculino, o homem novo pode ser ele também representado como objecto sexual para o olhar feminino. Actualmente, a popularidade da imagem do homem novo, sexualizado e sensível, pode ser entendida como uma tentativa para reformar e reedificar a masculinidade em resposta aos desafios impostos pelo feminismo.⁸¹¹

O momento de ironia e desconstrução resulta de a artista não recorrer a uma inversão infrutífera dos termos da proposição clássica patriarcal – homem dominador versus mulher submissa – mas antes procurar expor ironicamente os fundamentos do patriarcado. A artista dirige-se ao modelo por meio de frases como: «Sorri para mim»; «Menos tolo»; «Mais macho»; «Quero-te mais masculino».⁸¹² O próprio título evoca o conceito de ciclo, de uma sucessão de fenómenos que se repetem em períodos regulares, e, ao mesmo tempo, associa este evento, tradicionalmente atribuído à biologia feminina, ao campo da estética e da beleza do corpo masculino. A categoria do belo é, por Pasquier Grall, associada ao ciclo masculino do desejo e da erecção e frouxidão, desconstruindo, assim, o estereótipo masculino do homem fálico, eternamente viril e poderoso, e expondo o fantasma que ameaça a masculinidade: o falo impotente.

A artista apresenta uma sexualidade plástica, construída já não em torno da sexualidade masculina activa e da feminina passiva, mas sim em redor do prazer e desejo de ambos os parceiros. A sexualidade passou a ser uma esfera da vida que cada pessoa pode explorar, construir e alargar. Esta sexualidade tem-se vindo progressivamente a libertar da

⁸¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 233.

⁸¹¹ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 126.

⁸¹² «Fait moi un sourire», «Moins niais», «Plus mâle »; «je te veux plus masculin». *Artist Talk with Aude du Pasquier Grall*. [Em linha]. [Registo vídeo].

dominação do falo, enquanto símbolo de dominação e poder social do homem. O falo, por sua vez, à medida que perde a conotação fortemente ligada ao poder do macho, transforma-se, progressivamente, num simples órgão, pequeno apêndice anatómico solitário e abandonado entre as pernas, sem qualquer poder ou significado fundamental ou transcendente: o pénis. De facto, nesta performance, o falo não é o centro do Eu masculino, sendo tão somente um pénis, retratado como órgão rudimentar e sem quaisquer aspirações de dominação. A ideia de que existem convicções e práticas adequadas para um homem e erradas para uma mulher, ou o seu oposto, terminarão provavelmente com o gradual retraimento do falo no pénis, no sentido que acabámos de descrever.⁸¹³

A artista apropria-se também das poses dos personagens masculinos de artistas maneiristas como Caravaggio ou Bronzino.

Pasquier Grall desloca o cliché do grande enigma feminino freudiano⁸¹⁴ e afirma, pelo contrário, ser o homem o grande mistério, prestando uma homenagem à sua complexidade e diversidade comportamental, através dos diversos ciclos dedicados a cada um dos seus modelos. A autora afirma: «A representação do homem fantasiado em eterno Príapo, erigida no coração da sociedade falocrata, recebe um profundo golpe!». ⁸¹⁵ Em Fevereiro de 2002, o trabalho *Le Cycle Masculin n.º 4* foi censurado em França. No dia anterior à inauguração da exposição, na galeria de arte contemporânea da Université de Toulouse, le Mirail, a exposição foi cancelada pelo presidente da universidade. Diversas instituições, incluindo a «Liga dos Direitos do Homem» francesa, intercederam em favor da artista, mas não conseguiram reabrir a mostra.⁸¹⁶

Antes do século XVIII, as sociedades ocidentais pré-industrializadas não tinham de todo um modelo dicotómico baseado em corpos masculinos e femininos como opostos

⁸¹³ GIDDENS, Anthony – *Transformações da intimidade*, p. 2 e 138.

⁸¹⁴ Na sua «Conferência sobre a Feminilidade» (1933), Freud afirmou: «Ao longo da história, as pessoas tentaram o impossível para resolver o enigma da natureza da feminilidade. (...) Tampouco terão conseguido escapar à preocupação com este problema – aqueles de vós que sois homens; tal não se aplica aqueles de vós que sois mulheres – sois vós mesmas o problema». «Throughout history, people have knocked their heads against the riddle of the nature of femininity. (...) Nor will you have escaped worrying over this problem – those of you who are men; to those of you who are women this will not apply – you are yourselves the problem». FREUD, Sigmund – Femininity. In ROMAN, Camille P.; MILLER, Christine; JUHASZ, Suzanne, eds. – *The Women and Language Debate*, p. 20. [Em linha].

⁸¹⁵ «La représentation de l'homme fantasmé en éternel Priape érigée au cœur de la société phalocrate en prend un coup!». VERDIER, Evence – Intervention d'Aude du Pasquier Grall pour Synesthesie 12. Les mots et la Chose. [Em linha].

⁸¹⁶ *Aude du Pasquier Grall*. [Em linha]. [Registo vídeo].

naturais, e a mulher tendia a ser considerada como uma espécie de homem imperfeito.⁸¹⁷ Desde meados do século XX que a natureza da feminilidade e da masculinidade tem sido tema de inúmeros debates sociológicos. As questões sobre o que é ser-se um homem, e o que é ser-se uma mulher, são interrogações que no dia-a-dia automaticamente se associam ao sexo do corpo, com o qual se nasce. Porém, algumas pessoas acreditam ter nascido no corpo errado e procuram alterar as suas características fisiológicas de modo a adquirirem as qualidades de um sexo diferente daquele com o qual vieram ao mundo.⁸¹⁸

O vídeo *Trans-* (Índia, 2004-05, Fig. 67) resulta da colaboração de Tejal Shah (Índia, 1979) com o artista brasileiro Marco Paulo Rolla (São Domingos do Prata, Minas Gerais, 1967), durante uma residência artística em Deli⁸¹⁹, na qual realizou uma análise crítica sobre o modo normativo e naturalizador como a sociedade define o género. Os artistas utilizam os seus corpos de forma performativa, que rejeita essencialismos identitários, impedindo o espectador de classificar com precisão o género dos performers. Na sua página pessoal, a artista, a propósito deste trabalho, questiona os leitores:

Homem e mulher, onde está o limite? A barba como uma afirmação de macho. As jóias e a maquilhagem construindo a mulher. Duas máscaras que funcionam como signos «cliché» de género para a sociedade. O que sucede quando o masculino e o feminino cruzam estas fronteiras? Qual é o limite da sexualidade humana? (...) O nosso género aparenta ser aquilo que sentimos que ele é? Muitas vezes as pessoas não conseguem compreender quem gostariam de ser: que tipo de comportamento, sexualidade, orientação de género ou estilo de vestir. (...) Um homem e um homem, um homem e uma mulher, uma mulher e uma mulher, cruzando o seu género original, fazendo uma espiral transexual.⁸²⁰

O género não é algo que as pessoas possuam, sendo, com efeito, o resultado do modo como foram criadas ou de expectativas sociais que foram internalizadas por meio, nomeadamente, de papéis sociais de género.⁸²¹ As masculinidades e as feminilidades são constante e ininterruptamente performatizadas pelas pessoas, são omnirelevantes, ou seja,

⁸¹⁷ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 110.

⁸¹⁸ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 108.

⁸¹⁹ MADDOX, Georgina L. – Hair raising experience. In *Mumbai Mirror*. [Publicação em série].

⁸²⁰ «Male and female, where is the limit? The beard as a macho statement. Jewelry and make-up constructing the female. Two masks that work as a cliché sign of gender for society. What happens when male and female cross these borders? What is the limit of human sexuality? (...) Does our gender appear as what we feel it to be? Many times people can't realize who they would like to be: which kind of behaviour, sexuality, gender orientation or style of dressing. (...) A man and a man, a man and a woman, a woman and a woman, crossing their original gender, making a transsexual looping.» Tejal Shah. *Trans-* > Video Installation. [Em linha].

⁸²¹ MOLOTOV, Harvey – *Lecture 15: Gender Part I*. [Em linha]. [Registo vídeo].

relevantes em todas as circunstâncias. Podemos, a este propósito, dar como exemplo o espaço físico pessoal que cada pessoa pode e deve ocupar, cabendo aos homens, de um modo geral, um espaço marcadamente maior do que às mulheres.⁸²² O género é, na realidade, algo que se faz a cada minuto do nosso ser, de forma contínua em todas as situações do dia-a-dia e em permanente interacção com os outros. Assim, as sociedades acreditam e confiam em que o género seja feito pelas pessoas e dependem desse facto para conseguirem funcionar normalmente.⁸²³ Na vida quotidiana, as pessoas acreditam que sob a indumentária das outras, tantas vezes desenhada exactamente para não mostrar os caracteres sexuais secundários, se encontram os órgãos sexuais e demais características correspondentes a cada um dos sexos. Porém, as aparências podem ser enganadoras e os caracteres sexuais reais podem não coincidir com os imaginados, na medida em que há pessoas intersexuais, transexuais, transgénero e travestis, nomeadamente, que podem recombina de muitas e variadas maneiras essas propriedades sexuais. No entanto, mesmo estando conscientes deste facto, as pessoas, por necessidade de operarem de modo simples, atribuem, na maioria das vezes, aos outros um sexo masculino ou um feminino. A segurança e o sentido da vida social diária das pessoas assentam em pressupostos culturais, subentendidos e compartilhados, sobre o que é dito e porque é dito que, se não fossem tomados como adquiridos, tornariam a comunicação verbal e o inter-relacionamento pessoal impossíveis.⁸²⁴ Assim, quando os agentes sociais observam alguém a desempenhar a masculinidade através de movimentos corporais e fala correspondentes e característicos, se não houver nada aberta e gritantemente em contrário, atribuem-lhe automaticamente um pénis e demais atributos masculinos. Essa outra pessoa é completada de modo claro, rejeitando qualquer ambiguidade quanto à possibilidade de esse outro ser simultaneamente masculino e feminino.⁸²⁵

No entanto, tudo se complica quando as fronteiras de género são transgredidas pela adopção de comportamentos e/ou da indumentária e/ou das atitudes e/ou das posturas que são normalmente atribuídas a um outro sexo. Esta subversão das normas tanto pode ser realizada pelos actores sociais, de forma irónica e festiva, no mundo cultural dos «media» e

⁸²² WEST, Candace; ZIMMERMAN, Don, op. cit., p. 136, 140.

⁸²³ MOLOTCH, Harvey, op. cit..

⁸²⁴ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*. [a], p. 284-286.

⁸²⁵ MOLOTCH, Harvey, op. cit..

da performance «drag», como, mais contida e pausadamente, nas suas interacções do dia-a-dia.⁸²⁶ Estas pessoas, muitas vezes classificadas como doentes, desafiam o sistema de rotulagem quando não se adaptam ao conceito de inversão dos papéis de género tradicionais, por vezes referido simplesmente como inversão sexual, conceito que se aplica às pessoas que tendo nascido com determinado sexo anatómico, mas não se reconhecendo nele psicologicamente, adoptam os comportamentos e atitudes normalmente associados com o outro sexo, procedendo, deste modo, a um desvio, alteração, troca ou inversão do papel de género que lhe estaria normalmente destinado. A heterossexualidade seria, portanto, a norma enquanto que a homossexualidade nada mais do que um desvio ou inversão da sexualidade normativa. Esta ideia foi aplicada sobretudo a partir do século XIX a lésbicas e homossexuais, sendo, no entanto, uma nomenclatura que tem vindo a cair em desuso enquanto categoria médico-pisquiátrica⁸²⁷. Entre as pessoas que escapam às classificações operadas com o conceito de inversão, destaca-se a lésbica de traços físicos e psíquicos femininos, com inclinação sexual homoerótica, que não corresponde ao protótipo da verdadeira lésbica, que deveria ser máscula – a invertida pura em relação à norma heterossexual.⁸²⁸ Para se «fazer o género», de acordo com as normas das sociedades ocidentais assentes no binário masculino versus feminino, é necessário que os agentes no contexto das interacções, independentemente das situações e suas particularidades, saibam agir de modo a que estas sejam vistas como conformando-se às normas ao género ou, em alternativa, como não se conformando a essas mesmas normas, ou seja, que sejam passíveis de ser explicadas pelo sistema de género vigente.⁸²⁹ Assim sendo, a lésbica feminina escapa à lógica classificatória da inversão assente no sistema de género binário heterossexual, porque este sistema só está preparado para explicar o comportamento de uma lésbica de aspecto e acções masculinas, já que apenas o homem pode ser a fonte de uma acção e sexualidade livres, dinâmicas e determinadas, o que naturalmente se transcreveria para a lésbica de carácter másculo, ficando, no entanto, sem explicação as acções de uma lésbica de índole, aspecto e comportamentos femininos, não portadora, portanto, do princípio activo

⁸²⁶ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 109.

⁸²⁷ BRANDÃO, Ana Maria – Dissidência sexual, género e identidade. [Em linha], p. 4, 5.

⁸²⁸ Idem – Da sodomita à lésbica: o género nas representações do homo-erotismo feminino. [Em linha], p. 311-324.

⁸²⁹ WEST, Candace; ZIMMERMAN, Don, op. cit., p. 135. A respeito das raízes fundadoras da desigualdade de género ver secção *Da Antiguidade Clássica à modernidade: o modelo sexual unitário* no subcapítulo 1.2.2. *Da sociologia do género*.

masculino.

Na instalação vídeo de Shah e Rolla, a imagem principal é constituída por duas imagens mais pequenas, colocadas lado a lado, apresentando uma delas a cabeça de um homem (a cabeça de Rolla) e a outra a de uma mulher (a cabeça de Shah). Os rostos de ambos, ora observam o espaço onde o espectador se posiciona, como se estivessem a olhar para as suas próprias imagens num espelho, ora olham um para o outro, como se se pudessem observar mutuamente. No início da peça, surge um homem (Rolla) e uma mulher (Shah) vestidos de igual, com camisas azuis claras. Ao longo do vídeo, os dois artistas protagonizam, em sincronia, as seguintes acções: o crescimento da barba nos seus rostos – para obter este efeito Shah colou, no tempo que antecedeu a cada uma das gravações, cabelo no seu rosto compondo, deste modo, uma barba artificial; o barbear das faces; o despir das camisas azuis, revelando vestidos por baixo destas; o maquilhar da cara; a limpeza da maquilhagem; o envergar das camisas novamente; e, por último, na cena final, o aparecimento de ambos os artistas vestidos exactamente como no início do vídeo o que permite uma volta completa e perfeita da narrativa.

Rejeitando qualquer relação causal entre o sexo e o género e a sexualidade, Shah afirma: «O modo como ‘desempenhamos o nosso género’ não está ligado ao nosso sexo ou sexualidade».⁸³⁰

O título do vídeo *Trans-* (do latim: além de; para lá de; depois de)⁸³¹ traduz a tentativa da artista de ultrapassar e rejeitar a dicotomia entre o masculino e o feminino, através do deslocamento da fronteira que separa os termos deste binómio. No vídeo, a confusão propositada das fronteiras de género revela a sua performatividade, dificultando uma catalogação sexual segundo as normas e explorando, nas palavras de Shah, «o comportamento oposto ao do género [socialmente] imputado como uma identidade possível para um ser humano sexual»⁸³². O mais importante neste trabalho é o facto de nenhum dos sujeitos se apresentar como pertencendo a um género definido, que se vai fazendo e desfazendo ao longo do vídeo, remetendo-nos, claramente, para um

⁸³⁰ «The way we ‘perform our gender’ isn’t connected with our sex or sexuality». SEN, Ananya – I like my chin hair. In *DNA*. [Publicação em série].

⁸³¹ *Dicionário Electrónico Houaiss da Língua Portuguesa v3.0*. [CD-ROM].

⁸³² «(...) the ascribed opposite gender behaviour as a possible affinity for a human sexual being.» Tejal Shah. *Trans- > Video Installation*. [Em linha].

posicionamento Queer por parte da artista. Podemos, desta forma, afirmar que este vídeo expõe a possibilidade de recusar as normas de género heteronormativas, ultrapassando a lógica de determinismo biológico que amarra o sexo ao género (quem é o homem e/ou quem é a mulher?) propondo, pelo contrário, um repertório de escolha de identidade de género fluido e plural. Por outro lado, a artista recombina o masculino e o feminino, os pólos até agora separados: ao dar-lhes igual valor, rompendo com as assimetrias, cada um dos actores faz o género masculino e o feminino sem procurar estabelecer qualquer hierarquia entre eles.

Porém, é importante salientar que a posição de uma pessoa no sistema binário de género – enquanto homem ou mulher – pode não ser concordante com o sentido da representação de si mesma que lhe é dado a ver pelos olhos dos outros no fazer diário e constante do género. No caso de existir uma oposição entre o modo como a pessoa se vê a si própria – como homem ou como mulher –, e o modo como os outros a classificam, criando-se uma espécie de dupla consciência, podendo tal ser vivido como causa de opressão, facilitando, designadamente, a opção por transições corporais cirúrgicas. Assim, as vidas dos transexuais revelam e expõem de forma clara as forças das contradições existentes nos processos de género.⁸³³

O trabalho Shah combina vídeo, fotografia e performance, apresentando como tema central questões de género, sexualidade, subalternidade, religião e identidade nacional, no contexto do seu país de origem. Tejal é membro do grupo feminista «Forum Against Oppression of Women» e do colectivo de mulheres lésbicas e bissexuais «Stree Sangam». A respeito da sua prática artística, que reflecte a sua experiência como activista, Shah afirma:

Enquanto artista, quando realizo trabalho baseado em temas, sinto uma grande sensação de responsabilidade na representação e sou frequentemente confrontada com este debate sobre arte política, que traça uma linha muito ténue entre activismo e arte, assumindo que uma delas possa subsumir a outra.⁸³⁴

⁸³³ CONNELL, Raewyn, op. cit., p 110-114.

⁸³⁴ «As an artist when I make issue-based work, I feel a great sense of responsibility in re-presentation and often I am confronted with this debate about political art, which draws a fine line between activism and art, assuming one might subsume the other.» WOLF, Nicole – Transitional Zones: Nicole Wolf Interviews Tejal Shah. In *n.paradoxa. International Feminist Art Journal*. [Publicação em série].

III.3.2. Masculinidades femininas

Com o surgimento da sexologia no século XIX como discurso da modernidade produtor de sentido, a sexualidade torna-se o lugar mais importante da definição da identidade, passando o homoerotismo a ser considerado como uma inversão dos papéis de género tradicionais, nos termos acima expostos. O termo «inversão» é adoptado como sinónimo de homossexualidade, com base na ideia principal de que a sexualidade está claramente associada ao género e de que, por sua vez, este se organiza num binário que confronta o masculino com o feminino. Em consequência disto, os verdadeiros homossexuais são necessariamente efeminados tal como as verdadeiras lésbicas que são inevitavelmente másculas.⁸³⁵ São formulados, com a sexologia, duas designações, inicialmente aplicadas apenas ao lesbianismo, no que diz respeito a indumentária, corte de cabelo, comportamentos típicos, atitudes, aparência, símbolos e atributos exteriores vários: a «butch», isto é, a lésbica de apresentação viril ou masculina, em português referida como camionista ou machona, e a «femme», a lésbica de aspecto aberta e marcadamente feminino, para a qual não existe uma expressão correspondente em português. Não havendo certezas quanto ao período exacto em que começou a ser usada esta nomenclatura, sabe-se, no entanto, que ela se vulgarizou nos EUA nos anos 1940. Na actualidade, estes termos são usados para designar não apenas as identidades de género de lésbicas, aplicando-se igualmente a homossexuais masculinos, bissexuais, transgénero, travestis e mesmo outras categorias. Tendo começado por considerar-se que, entre homossexuais femininas, o par amoroso «butch-femme» seria o mais vulgar, já que incorporaria um elemento masculino e outro feminino, é hoje claro que, relativamente a orientações sexuais, todas as combinações são possíveis, não só entre lésbicas como nas outras categorias mencionadas, e existem, de facto, para além do já referido, os casais «butch-butçh» e «femme-femme». No contexto lesbiano, a «butch» é a lésbica verdadeira, masculina, correspondendo à verdadeira inversão do papel de género, ao passo que a «femme», é a falsa invertida, adoptando e sublinhando clara e fortemente a feminilidade. Se, por um lado, a «butch», que é tomada como o ícone do lesbianismo, recusa a conformidade com a feminilidade hegemónica, adoptando indumentária, posturas e condutas tradicionalmente

⁸³⁵ BRANDÃO, Ana Maria – Da sodomita à lésbica: o género nas representações do homo-erotismo feminino. [Em linha], p. 312.

masculinas por outro, a «femme», ao adoptar uma aparência marcadamente feminina, tende a surgir como mais problemática, tanto para a subcultura lésbica, por poder ser encarada como potencial negação de uma orientação erótica determinada e ainda por uma verdadeira lésbica não poder, em princípio, assumir características abertamente femininas, como para a cultura heterossexual, por não se adaptar facilmente ao par de opostos masculino versus feminino.⁸³⁶

O par lésbico «butch-femme» foi rejeitado por sectores radicais do feminismo lésbico da Segunda Vaga, assentes num elitismo essencialista e no determinismo biológico, relativamente à sexualidade, que os levava a aceitar o lesbianismo de carácter simétrico e que apresentava características sexuais ambíguas, não claramente masculinas ou femininas, mas não o modelo «butch-femme» que entendiam como sendo demasiado colado ao binário heterossexual assimétrico homem-mulher, que o feminismo pretendia combater.⁸³⁷ Esta atitude essencialista encontra-se frequentemente na base das exposições públicas dos colectivos feministas que adoptaram um realismo documental da experiência das mulheres, não aceitando que as mulheres lésbicas pudessem encontrar, através dos pares «butch-femme», sexualidades múltiplas e alternativas que não tinham como paradigma a relação heterossexual baseada no poder do masculino activo sobre o feminino passivo. Kipnis alega que a «técnica da inversão», o termo utilizado pelo discurso psicanalítico relativamente à homossexualidade, na medida em que esta não é considerada em si uma norma referencial, pode ser uma estratégia política e estética para subverter as identidades fixas de homem e de mulher.⁸³⁸

A não adesão ao modelo tradicional de género feminino pelas raparigas é muito mais facilmente tolerado pela sociedade do que o mesmo comportamento nos rapazes em relação ao género masculino. Este desejo nas raparigas tende a ser associado a um gosto, considerado natural, pelas liberdades e mobilidades gozadas pelos rapazes. A «maria-rapaz» é bem aceite socialmente, enquanto não atinge a puberdade, mas, logo que esta começa, são exigidos à rapariga comportamentos sociais que se conformem com o seu género. A adolescência para os rapazes representa um ritual de passagem para um maior poder social, mas para as raparigas é uma lição sobre constrangimento, castigo e repressão. Neste

⁸³⁶ Idem, *ibidem*, p. 320-323.

⁸³⁷ Idem, *ibidem*, p. 320-323.

⁸³⁸ KIPNIS, Laura, op. cit., p. 334.

período, os instintos de maria-rapaz de muitas raparigas são remodelados em feminilidades condescendentes. Poderíamos dizer, parafraseando Halberstam, ser surpreendente que, apesar de tanta repressão social, algumas raparigas surjam no final da adolescência como mulheres masculinas.⁸³⁹

É das experiências de mulheres lésbicas que trata o vídeo *Poikatyttö - Boygirl* (Finlândia, 2002, Fig. 63) da artista finlandesa Aurora Reinhard (Finlândia, 1975). Neste trabalho, a artista convoca três mulheres para falarem sobre as suas vidas e darem voz às comunidades lésbicas, ao lidar com os temas da identidade, marginalidade e alteridade. No seu trabalho, a artista analisa o modo como as identidades de género são construídas e representadas socialmente.

Muito embora não estejam aí assinaladas quaisquer categorias de análise de conteúdo relativas às sexualidades, também no vídeo de Reinhard, *Poikatyttö – Boygirl*, 2002, a questão do lesbianismo é abordada no texto sobre a «Vida privada da mulher», sendo toda a narrativa claramente ilustrativa de várias interrogações que se colocam às «butch» no seu dia-a-dia. De facto, actualmente, as «butch», à semelhança das que nos são apresentadas no vídeo de Reinhard, e também, de modo menos explícito, na obra de Cheryl Dunye, *She don't Fade*, 1991, cruzam os limites da masculinidade heterossexual normativa e, desta forma, ultrapassam os controversos debates feministas das décadas de 1970 e 1980 sobre o corpo, rejeitando as normas heterossexuais inflexíveis e oferecem ao público uma lição e um exemplo sobre a capacidade das mulheres de criarem novas formas de sexualidade não heteronormativa.

O seu modo de filmar não intrusivo, a partir de um ponto de vista fixo, sem recorrer a artifícios tecnológicos e cenografias, distancia estas imagens do realismo ilusório dos «reality show» televisivos, que enfatizam e estigmatizam a diferença. Aqui é realçada a narrativa e não a imagem. As raparigas são as heroínas do filme, com quem sentimos familiaridade e empatia, assim que começam a falar. A artista, cujo corpo e voz se encontram ausentes, ao excluir-se da imagem, oferece ao espectador a possibilidade e o convite para que se sente no seu lugar e que coloque também ele questões sobre o quotidiano destas raparigas. As fronteiras entre o lesbianismo, entendido como o outro lado da heterossexualidade, e a norma heterossexual vigente são diluídas ao longo de todo o vídeo.

⁸³⁹ HALBERSTAM, Judith, op. cit., p. 6.

No referente à homossexualidade, Butler recusa o catalogar das lésbicas como o «Outro», o termo negativo da dicotomia heterossexualidade versus homossexualidade e recorreu à ideia de paródia enquanto imitação hiperbólica, exagerada e escarnecedora do mito da originalidade, para definir o lesbianismo como paródia à heterossexualidade. A paródia, enquanto imitação de estilos ou técnicas, já tinha sido uma estratégia política utilizada pelas vanguardas modernistas do dadaísmo e do surrealismo. O lesbianismo é uma imitação paródica das normas da cultura heterossexual. A performance paródica de género, na medida em que Butler entende o género como um acto performativo, funciona como uma forma de resistência às distinções normativas culturais de género baseadas no sexo. A paródia sublinha e questiona as diferenças entre configurações culturais de género, que são entendidas como «naturais», e as outras configurações de género não heterossexuais, que são entendidas como cópias imperfeitas. A encarnação do género, de modo paródico, revela como ilusória a crença de que a identidade ancorada no género heteronormativo tem a sua origem no interior profundo do ser. Butler recorre na sua análise a Lacan e ao conceito de mascarada feminina, de Rivière⁸⁴⁰. A autora desconstrói a política da identidade feminista da Segunda Vaga e as suas premissas de base, rejeita a noção de identidade de género fixa e estável e estabelece o género como performativo, questionando as categorias fixas de sexo, género, identidade sexual e desejo.⁸⁴¹

As lésbicas não se devem ancorar em nenhum termo fixo de identidade lésbica, na medida em que não existe qualquer identidade constante e invariável, devendo antes construí-la com fundamento em múltiplas identificações, de modo a que esta perca o seu significado como construção social fixa.⁸⁴²

Como refere Bourdieu, em relação à construção simbólica do género:

O trabalho de construção simbólica não se reduz a uma operação estritamente performativa de nomeação, orientando e estruturando as representações, a começar pelas representações do corpo (o que sempre é mais que coisa nenhuma); termina-se e consoma-se numa transformação profunda e duradoura dos corpos (e dos cérebros), quer dizer num e por um trabalho de construção prática, impondo uma definição diferenciada dos usos legítimos do corpo, nomeadamente sexuais, que tende a excluir do

⁸⁴⁰ A este propósito vide secção «*Personae*» femininas no subcapítulo I.3.3. *O corpo feminino: das belas-artes ao pornofeminismo* e subcapítulo I.4.1. *Debates feministas sobre o «olhar»*.

⁸⁴¹ BROOKS, Ann – *Postfeminisms*, p. 192-194.

⁸⁴² WARK, Jayne, op. cit., p. 78.

universo do que se pode pensar e do que se pode fazer tudo o que marca a pertença ao outro género (...).⁸⁴³

Estas raparigas, ao incorporarem traços da masculinidade hegemónica – como a dureza, o domínio, a sabedoria, o controlo – transgrediram as normas da construção simbólica da heterossexualidade e revelaram e desconstruíram o mito da masculinidade como algo essencial e evidente por si mesmo e como pertença exclusiva do sexo masculino. Todas as raparigas sentem que, ao serem olhadas pelos outros como homens, podem expandir as suas possibilidades e viver com maior liberdade, uma vez que se afastam da posição feminina que as prende mais à aparência e a normas sociais constrangedoras.

Este trabalho mostra-nos o modo como estas mulheres se estabelecem a si mesmas como indivíduos, com identidades de género suas e particulares, identidades que expõem a artificialidade da própria estrutura da heterossexualidade. Todas elas experimentam diferentes tipos de identidades de género.

Uma das raparigas sente-se como um rapaz enclausurado num corpo de rapariga, outra não se sente nem como homem nem como mulher e a última delas recusa ser catalogada por meio das categorias heterossexuais e reivindica ser uma espécie de meio-termo: «Talvez... eu seja simplesmente esplendidamente andrógina»⁸⁴⁴.

No respeitante às figuras lésbicas de «butch» e de «femme», Ana Brandão refere:

Se, para certas mulheres, os modelos da butch ou da femme podem ser encarados como uma representação de papéis de um jogo (muitas vezes, pelo seu apelo erótico), para outras, podem ser entendidos como formas de expressão das suas «verdadeiras» identidades e para outras ainda podem representar um desafio aberto às convenções.⁸⁴⁵

Como indicámos anteriormente, o entrecruzar do género, do sexo e da sexualidade pode resultar numa multiplicidade de identidades e sexualidades que escapam à classificação heteronormativa. São várias as identidades que podem resultar do cruzamento da «femme» e da «butch», como por exemplo: «drag butch» (uma mulher que adopta vestuário de homem), a «stone butch», a «stone femme» («stone» aqui no sentido de duro e impenetrável, referindo-se a uma mulher que rejeita a penetração no relacionamento

⁸⁴³ BOURDIEU, Pierre, op. cit., p. 20.

⁸⁴⁴ «Perhaps... I'm just splendidly androgynous», na tradução das legendas que acompanham o vídeo.

⁸⁴⁵ BRANDÃO, Ana Maria – Da sodomita à lésbica: o género nas representações do homo-erotismo feminino. [Em linha], p. 323.

sexual), «butches» que adoptam a aparência de «femmes», «butches» que escolhem «femmes» como parceiras, «butches» que escolhem «butches» como parceiras, entre muitas outras combinações.⁸⁴⁶

As relações de género não devem ser tratadas como um sistema mecânico, na medida em que, embora as pessoas actuem no âmbito de estruturas sociais criadas pelas suas acções e pelas dos outros, em determinadas circunstâncias históricas – diferentes sociedades reconheceram categorias de género, sexos e sexualidades diferentes das ocidentais – e não se formem no vazio social, a acção humana é criativa, improvisando frequentemente essas mesmas relações. Face a uma vasta diversidade de possibilidades existente, os estudos de género⁸⁴⁷ não devem, em consequência, reduzir as identidades de género e o desejo e práticas homossexuais a termos puramente heterossexuais. A globalização implica uma interacção profunda e complexa entre hábitos sexuais e regimes de género, ocasionando um amplo espectro de categorias de género e práticas sexuais que parecem multiplicar as variações em que as pessoas podem viver.⁸⁴⁸

Os antecedentes da dramatização da masculinidade por mulheres podem ser encontrados nas práticas do teatro e do ballet clássico, bem como no período relativo à «Harlem Renaissance» dos anos 1920 – um período de florescimento da cultura negra no bairro de Harlem, em Nova Iorque, em que se destacam, por exemplo, artistas drag king e cantoras como Storme Delaverié e Gladys Bentley – muito embora somente a partir dos anos 1980 venha a surgir uma cultura sólida de performances masculinas.⁸⁴⁹

Nos anos 1990, a arte e a cultura popular relacionaram-se de um modo simbiótico e artistas como Suzie Silver e Cecilia Dougherty expuseram os estereótipos ligados ao género no contexto do território mítico heterossexual da cultura popular, que cria as suas indústrias da representação da diferença sexual em torno do poder fálico. Silver, Benning, Condit e Dougherty adoptaram de novo na videoarte os temas do sexo e da representação do corpo da mulher e rejeitaram a censura das teóricas feministas da década anterior sobre o prazer visual e a exclusividade do olhar masculino. Na área da videoarte de carácter documental, Reinhard e Dougherty retrataram a experiência lésbica no contexto do quotidiano familiar e

⁸⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 323.

⁸⁴⁷ Ver secção *Os estudos de género* no subcapítulo 1.2.2. *Da sociologia do género*.

⁸⁴⁸ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 21, 108-109.

⁸⁴⁹ PRECIADO, Beatriz – Género y performance, p. 9, 10, 14. [Publicação em série].

social. Contribuíram com importantes peças de vídeo para a desmistificação do lesbianismo, enquanto o Outro da heterossexualidade, expondo, além disso, a artificialidade desta última concepção.

Preciado, a propósito das dramatizações da masculinidade nos anos 1990, refere:

Esta apropriação dos recursos de produção discursiva e das tecnologias da representação do género é própria da crítica «queer» das disciplinas tradicionais, nas quais as figuras do «gay», da lésbica ou do «trans» actuam como um «constituente suburbano» relativamente ao qual a normalidade heterossexual é estabelecida. (...) Não apenas homem e mulher, masculino e feminino, mas também homossexual e heterossexual aparecem hoje como binários ou opostos insuficientes para caracterizar as produções contemporâneas de corpos «queer».⁸⁵⁰

As artistas lésbicas utilizam, na criação das suas «personae», técnicas vaudeville, brechtianas e «camp»⁸⁵¹, fazendo, além disso, uso de uma sexualidade aberta e não reprimida, demonstrando, deste modo, o seu interesse na comunicação e interacção mais directa com o público. As artistas que adoptam estas técnicas produzem uma estética que abre caminho para um novo tipo de representação e um novo sujeito feminista que questiona os imperativos do feminismo do movimento anti-pornografia. Este feminismo pressionou as lésbicas a adoptarem as premissas do feminismo branco e de classe média da década de 1970 e a afastarem-se das suas raízes culturais, que haviam produzido as «butch» e a estética «camp» dos bares lésbicos das classes trabalhadoras, nos anos 1950 do século XX. As teóricas feministas, como Lynda Hart, Sue-Ellen Case, Elin Diamond, Jill Dolan e Judith Butler, propõem que a identidade estável de um sujeito não deve ser entendida como fixa, rígida e permanente e que uma política de identidade lésbica centrada na heterossexualidade deve ser rejeitada. As práticas performativas de «drag king»⁸⁵² são

⁸⁵⁰ «Esta apropiación de los recursos de la producción discursiva y de las tecnologías de representación del género es propia de la crítica queer a las disciplinas tradicionales en las que las figuras del gay, la lesbiana o el trans juegan el rol de un 'afuera constitutivo' en relación al que la normalidad heterosexual se establece. (...) No sólo hombre y mujer, masculino y femenino, sino también homosexual y heterosexual aparecen hoy como binarismos u oposiciones insuficientes para caracterizar la producción contemporánea de cuerpos queer.» Idem, *ibidem*, p. 12, 13.

⁸⁵¹ O termo «Camp» refere-se a um discurso e conjunto de estratégias cujas origens se encontram nos gestos paródicos e exagerados e códigos de vestuário da cultura homossexual de finais do século XIX. WARK, Jane, op.cit, p. 78. Ver os termos «Camp» e «Vaudeville» no *Glossário*.

⁸⁵² HALBERSTAM, Judith, op. cit., p. 234. A imitação de homens pelas mulheres é um género teatral que tem pelo menos dois séculos de tradição. Um «drag king», é um fenómeno recente dos anos 1990, que se diferencia desta figura anterior, na medida em que se refere à performance teatral de uma mulher, em geral, que se veste com roupa de homem e que faz uma actuação da masculinidade de uma forma paródica. A «drag

compreendidas à maneira de formas populares culturais, que emergem como modos de resistência e que, por serem perturbadoras do sistema hegemónico, são entendidas como falsas e meras imitações das práticas verdadeiras, isto é, das identidades «gay» e lésbica. Assim, as performances «drag king» são formas de resistência às hegemonias identitárias e desnaturalizam o género, subvertem as noções essencialistas de identidade e revelam a estrutura imitativa, que constitui o próprio sistema de género heterossexual hegemónico. Este sistema é também culturalmente produzido, ou seja, a heterossexualidade não é nem natural nem original e os heterossexuais, tal como os homossexuais, performatizam papéis de género. Todas as performances de género, incluindo a heterossexualidade, são imitações de ideais culturais fantasiados, ou seja, são mascaradas.⁸⁵³

A artista norte-americana Suzie Silver (EUA, 19-?) investiga questões de género e sexualidade no seu vídeo *A Spy (Hester Reeve Does The Doors)*, (EUA, 1992, Fig. 49) e parodia também o mundo masculino do «rock and roll». Neste vídeo, a artista «drag king» Hester Reeve, mascarada de Jesus Cristo, em tronco nu, aparece envergando uma barba e uma coroa de espinhos. Muito embora tenha surgido do que era, na sua essência, um movimento revolucionário, a religião Cristã e algumas das suas principais igrejas acham-se, hoje em dia, entre as instituições mais conservadoras da modernidade, no que diz respeito, nomeadamente, às suas posições relativas às mulheres. Os seus ensinamentos lembram às mulheres que os seus papéis essenciais e naturais são os de esposas e mães, adoptando políticas de proibição do aborto e de contracepção que limitam vigorosamente os direitos das mulheres.⁸⁵⁴

Reeve, fazendo-se acompanhar por raparigas vestindo apenas cuecas negras, que evocam os filmes pornográficos dos anos 1960, canta a música erótica dos Doors: «Eu sou um espião na casa do amor. Sei o sonho com que sonhas. Conheço a palavra que queres escutar. Sei do teu mais profundo e secreto medo (...)» («I'm a spy in the house of love. I know the dream, that you're dreamin' of. I know the word that you long to hear. I know your deepest, secret fear (...)»), referindo-se aos desejos que todos nós tentamos reprimir e

butch», distingue-se destas duas últimas imagens na medida em que se refere a uma mulher masculina que veste roupa de homem como parte da sua expressão de género quotidiana.

⁸⁵³ BROOKS, Ann, op. cit., p. 192-194.

⁸⁵⁴ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 547-548.

esconder de nós próprias e de toda a comunidade. O «rock and roll» americano da década de 1960 baseia-se numa sexualidade masculina – «rock is cock» – em torno da qual se organiza e subordina a feminina. Ambos os cultos patriarcais do «rock and roll» e do cristianismo são aqui parodiados e transgredidos, ao aparecer uma mulher como protagonista central, conseguindo-se assim o destronamento e mesmo algum rebaixamento da masculinidade tradicional. Este vídeo recorre à estética do grotesco, através do corpo feminino «drag» e transgressor que, pelo seu excesso e vulgaridade, parodia o género e a religião. A audiência é convidada ao espectáculo do olhar, em lugar de o criticar ou subverter, como havia sido feito pelos discursos feministas da década de 1980.

Silver, juntamente com outras jovens videoartistas, como Sadie Benning e Cecilia Condit, na sua maioria lésbicas, ao confrontarem-se com temas relacionados com sexo e representação, rejeitam as máximas da teoria do filme feminista sobre o prazer visual e o olhar masculino. Kipnis considera que os discursos moralistas das feministas, as suas interdições contra a sexualidade, humor, cultura popular e prazer fizeram com que o feminismo perdesse apoiantes e que as novas gerações de videoartistas recusem:

(...) figurações feministas como opressor/vítima, sujeito-que-olha/objecto-que-é-olhado, pornografia masculina/erotismo feminino e em vez disso inventam novas formas políticas e avançam às apalpadelas em direcção a novas formas de conhecimento e a novos temas políticos.⁸⁵⁵

O vídeo de Silver apresenta uma alternativa a uma cultura que organiza as suas indústrias da representação da diferença sexual em torno do poder fálico e ainda uma opção possível aos ditames de alguns sectores do feminismo da década de 1980 que excluía, do campo da representação, o desejo e a sexualidade da mulher.

⁸⁵⁵ «(...) feminist figurations like oppressor/victim, subject-who-looks/object-who-is-looked-at, male pornography/female erotica and instead invents new political forms and gropes towards new forms of knowledge and new political subjects». KIPNIS, Laura – *Ecstasy Unlimited*, p. 334.

III.4. Estudo final sobre as categorias de análise de conteúdo para os vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal»

Ver Tabela 4, e, nas partes pertinentes, Tabelas 7 e 8; bem como Gráficos 3 a 3.9; e a comparação com o Não-sujeito nos Gráficos 5 a 5.9.

Quanto ao Não-sujeito como agente principal, ver Tabela 5, e, nas partes pertinentes, Tabelas 7 e 8; bem como Gráficos 4 a 4.9 e, novamente, a comparação com o Sujeito nos Gráficos 5 a 5.9.

Sexualidades

Observa-se uma explosão das categorias de análise de conteúdo referentes às sexualidades a partir de meados da década de 1980, mais precisamente entre 1984 e 2002, ou, melhor ainda, a partir de 1989 e nos anos 1990. É notória, aliás, a absoluta ausência de tratamento das sexualidades nos 9 anos que antecederam 1984, verificando-se, no período até 1974 a abordagem esporádica das sexualidades tanto pelo Sujeito como pelo Não-sujeito! A inexistência de uma abordagem, neste período inicial, bem como o subsequente interesse pelas sexualidades, a partir de 1984, acontecem ambas precisamente, primeiro pela existência e depois pelo esmorecimento das críticas produzidas pela Segunda Vaga do movimento feminista que iam no sentido de alertar para os perigos associados à representação e exibição do corpo feminino que correria desse modo o risco de ser apropriado sexualmente pela cultura e sociedade patriarcais, ao mesmo tempo que surgia, por outro lado, o chamado movimento Queer. Da leitura de todas as categorias de análise de conteúdo relativas às sexualidades – note-se, por exemplo, como 3 das 5 categorias têm valor zero para os vídeos relativos ao Não-sujeito e como o auto-erotismo só tem expressão no Sujeito –, julgamos ser lícito concluir que a sua abordagem feita pelo Sujeito é uma abordagem positiva e abarca uma dimensão Queer, e não apenas a heteronormativa branca e patriarcal, englobando, de facto, as várias etnias, gradações e possíveis matizes das sexualidades, de forma construtiva, afirmativa e optimista. Esta afirmação das sexualidades coincide exactamente, como dissemos, com o despertar do movimento Queer. Além disso,

observam-se também vários casos de artistas que escolhem retratar a experiência lésbica no contexto do quotidiano familiar e social, estando esses vídeos assinalados com as categorias de análise de conteúdo de «Lesbianismo» e, por vezes, de «Vida privada da mulher», contribuindo para a desmistificação do lesbianismo, enquanto o Outro da heterossexualidade (isto é, como aquele diferente, desviado e desconhecido que se opõe à heterossexualidade sendo por isso excluído, marginalizado e inferiorizado), e expondo, designadamente, a artificialidade do próprio conceito de heterossexualidade. Muito embora não estejam aí assinaladas quaisquer categorias de análise de conteúdo relativas às sexualidades, também no vídeo de Reinhard, *Poikatyttö – Boygirl*, 2002, a questão do lesbianismo é abordada no texto sobre a «Vida privada da mulher», sendo toda a narrativa claramente ilustrativa de várias interrogações que se colocam às «butch» no seu dia-a-dia. De facto, actualmente, as «butch», à semelhança das que nos são apresentadas no vídeo de Reinhard, e também, de modo menos explícito, na obra de Cheryl Dunye, *She don't Fade*, 1991, invadem as fronteiras da masculinidade heterossexual normativa e, deste modo, transcendem os polémicos debates feministas das décadas de 1970 e 1980 sobre o corpo, recusando os protocolos da heterossexualidade e proporcionando a todos os agentes sociais, e, neste caso, aos espectadores, uma lição e um exemplo sobre a possibilidade da sexualidade não heteronormativa das mulheres.

Violência

As categorias de análise de conteúdo de violência praticamente não existem, verificando-se apenas duas ocorrências em um só vídeo, vídeo esse em que a violência abordada não é especialmente agressiva nem destrutiva, sobretudo quando comparada com as violências que são exibidas nos vídeos cujo tema dominante é o Não-sujeito como Agente Principal.

Corpo

Verifica-se que as categorias de análise de conteúdo relativas ao corpo se encontram assinaladas na totalidade dos 23 vídeos cujo tema dominante é o Sujeito como Agente Principal, cobrindo todo o intervalo de tempo em que os estudámos, desde os anos 1970 até à actualidade. Assim, as categorias de análise de conteúdo de corpo e, muito em especial, a categoria relativa ao «Corpo presente e sexualmente atractivo», sendo a mais significativa, com 17 ocorrências noutros tantos vídeos, nesta selecção de 23 obras, acompanham e

coexistem com a abordagem que foi feita das questões das sexualidades, a que já nos referimos. A categoria «Corpo presente e não sexualmente atractivo», com 9 ocorrências, concentra-se sobretudo entre os anos de 1974 e 1984, coincidindo, assim, precisamente com a altura em que floresciam as críticas feministas à representação do corpo da mulher. Pode ainda dizer-se no respeitante às categorias de análise de conteúdo relativas ao corpo e às sexualidades, estas mostrarem-nos que, até meados dos anos 1980, existe, da parte das artistas, uma tendência para a afirmação de si mesmas feita sobretudo através de autobiografias sem recurso à utilização das sexualidades, isto é, socorrendo-se de narrativas do corpo não centradas na dimensão sexual.

Olhar

A categoria de análise de conteúdo «Mulher olha directamente para a câmara», com 10 ocorrências, concentra-se maioritariamente nos anos entre 1972 e 1992, coincidindo, novamente, com o período em que se afirmavam as críticas feministas à representação do corpo da mulher. Este olhar directo, o confronto directo da câmara e do espectador pelo olhar da mulher, representa uma afirmação de si feita pelas artistas, um olhar que diz «Eu existo! Eu estou aqui!». É um olhar activo e seguro de auto-afirmação, exploração e construção da identidade. Os olhos não se fixam no chão, como convém às jovens recatadas e obedientes à estrutura patriarcal, mas olham em frente, decididos e assertivos, nos olhos do espectador e tomam assim parte na conquista e reconhecimento de um lugar de cidadã para as mulheres e na valorização da sua voz.

Incorporação

As categorias de análise de conteúdo de incorporação são pouco significativas nestes vídeos, especialmente quando comparadas com a sua expressão nos vídeos cujo tema dominante é o Não-sujeito como Agente Principal. Nos vídeos de que agora nos ocupamos, os 23 vídeos cujo tema dominante é o Sujeito como Agente Principal, a categoria de «Incorporação de masculinidade» tem 5 ocorrências e a «Incorporação de feminilidade» tem 6. Isto contrasta com as zero ocorrências de «Incorporação de masculinidade» e as 14 de «Incorporação de feminilidade» nos vídeos cujo tema dominante é o Não-sujeito como Agente Principal. O que significa, em nossa opinião, uma muito maior facilidade do Não-sujeito em incorporar e cumprir as normas de género e os ditames patriarcais de um modo geral, pelo que incorpora naturalmente a feminilidade, tal como se espera, aliás, de uma

jovem ou de uma mulher bem formadas, tendo, simultaneamente, muito maior dificuldade em transgredi-las, daí a não incorporação da masculinidade. O Sujeito surge neste contexto como o portador de uma liberdade e de uma autodeterminação que lhe permitem desafiar as normas de género, o que faz, neste caso, incorporando a masculinidade. Este contraste quanto à categoria de análise de conteúdo de «Incorporação de feminilidade», entre os vídeos cujo tema dominante é o Sujeito e aqueles cujo tema dominante é o Não-sujeito como Agente Principal, é dos mais acentuados que podemos observar na comparação de valores das categorias de análise de conteúdo para as referidas selecções, como facilmente se pode constatar no Gráfico 5.

Texto

Também a mancha de texto acompanha, pelo seu lado, o surgimento do grupo de obras que se debruçam sobre as sexualidades que, por sua vez, como já dissemos, coincide com o aparecimento do movimento Queer. Tem maior expressão a categoria de análise de conteúdo de «Vida privada da mulher» com 15 ocorrências, a maioria das quais aparece no período de maior incidência de tratamento das sexualidades, entre 1984 e 2002. É nestes 23 vídeos cujo tema dominante é o Sujeito como Agente Principal, que se fala mais da «Vida privada da mulher», categoria que tem menor expressão nos 23 vídeos cujo tema dominante é o Não-sujeito como Agente Principal, em que se verificam 11 ocorrências. Nos vídeos cujo tema dominante é o Sujeito como Agente Principal, as 5 ocorrências da categoria «Vida privada do homem» (que poderiam na realidade ser contabilizadas como 4, uma vez que duas delas dizem respeito a dois vídeos que emanam de um mesmo trabalho feito entre 2001 e 2005 pela artista francesa Aude du Pasquier Grall), parecem dar conta do interesse diminuto expresso pelas artistas por esta categoria, o que pensamos estar associado à importância concedida pelas mulheres, inspiradas pelo pensamento Queer, à exploração das suas sexualidades de modo não exclusivamente heteronormativo, em acabar com as polarizações de género, não querendo, assim, estudar os binarismos, de um modo geral, e a vida privada do homem em particular, uma vez que os homens se mantinham, como aliás ainda hoje, muito centrados na procura de uma auto-identidade na esfera pública do trabalho, o que cai no âmbito da vida pública, não permitindo este facto uma verdadeira subjectivação; ao passo que as mulheres perceberam serem as sexualidades centrais para o

projecto reflexivo da representação de si mesmas, havendo deste modo um debruçar preferencial sobre questões ligadas à vida privada da mulher.

Agentes Actuantes

Na selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o Sujeito como Agente Principal, todos os 23 vídeos, sem excepção, têm o Sujeito como Agente Actuante. Em dois deles o Não-sujeito como Agente Actuante coexiste com o Sujeito como Agente Actuante e, em ambos esses casos, o Não-sujeito não é a pessoa que desempenha o papel de Agente Principal.

CAPÍTULO IV

Forças sociais contrárias à subjectivação das mulheres (1965-2007)

As questões e os vídeos avaliados no decorrer do presente capítulo, tratam das forças sociais externas às pessoas que influenciam significativamente a vida das mulheres obstaculizando a sua subjectivação. Assim, todos os 23 vídeos da presente selecção apresentam como tema dominante o «Não-sujeito como Agente Principal» – ver Tabela 5. No Gráfico 4.9, pode observar-se precisamente as frequências absolutas respeitantes a esse tema dominante, com 11 ocorrências nas décadas de 1960 e 1970, 2 em 1980, e 10 em 1990 e 2000, perfazendo, deste modo, o total de 23 vídeos desta selecção.

Não podemos deixar de sublinhar a presença significativa da categoria de análise de conteúdo de «Sujeito como Agente Actuante» nos gráficos 5, 3.7, 4.7 e 5.7. Note-se o modo como evolui essa categoria nos referidos gráficos 3.7, 4.7 e 5.7. No primeiro desses gráficos, que se ocupa dos 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal», verifica-se a presença da categoria de «Sujeito como Agente Actuante» 8, 4 e 11 ocorrências nos intervalos de tempo correspondentes às décadas de 1960 e 1970, 1980 e, por fim, 1990 e 2000, respectivamente. No segundo gráfico citado, que, por sua vez, apresenta os valores das frequências absolutas dos 23 vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», as frequências absolutas são 9, 1 e 7, por essa mesma ordem. O Gráfico 5.7 apresenta-nos uma comparação dos valores atrás mencionados e da sua distribuição nestes espaços de tempo. Finalmente, no Gráfico 5, em que são comparados os valores totais das frequências absolutas para as categorias de análise de conteúdo e temas dominantes, entre os 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal» e os 23 vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», constata-se na primeira destas selecções que todos os 23 vídeos apresentam a categoria «Sujeito como Agente Actuante» assinalada, enquanto que na segunda selecção, apenas 17 dos 23 vídeos, isto é, cerca de 3/4 do total, um valor também ele muito significativo, acusam essa categoria. Podemos além disso notar, nos quatro gráficos atrás citados, que a categoria de «Sujeito como Agente Actuante» se apresenta sempre com valores mais elevados ou iguais quando comparado com a figura de «Não-sujeito como Agente Actuante», dando, deste modo, claramente conta da importância emprestada pelas artistas à figura do sujeito e à subjectivação.

Destas observações podemos concluir, no respeitante aos vídeos analisados ao longo deste capítulo, que, perante as dificuldades encontradas numa sociedade ainda dominada

por um elevado grau de violência contra as mulheres e pela imposição de normas sexistas e racistas obstaculizando o seu caminho no sentido da construção de si mesmas como sujeitos, as mulheres, apesar disso, agem na grande maioria das vezes como Sujeitos que são Agentes Actuantes. Logram transformar uma série de incidentes e situações vividas de modo opressivo, numa história e num projecto pessoal positivos, enquanto reivindicam activamente os seus direitos a todos os níveis sociais incluindo, como vimos, no da esfera artística.

A leitura da informação contida nas tabelas e gráficos respeitante às categorias de análise de conteúdo e temas dominantes nos 23 vídeos que têm como tema dominante o «Não-sujeito como Agente Principal», bem como a consideração dos contextos de produção e apresentação dos mesmos e ainda das questões várias que estes nos suscitam, conduziram-nos à elaboração de dois subcapítulos que constituem a presente secção, a saber:

- IV.1. *Incorporações de Feminilidade e de Etnicidade;*
- IV.2. *Violências.*

No decorrer de cada um dos dois subcapítulos seguintes, serão explicadas as relações que se estabelecem entre as categorias de análise de conteúdo e os temas dominantes dos vídeos, por um lado, e as dimensões e os processos socioculturais relevantes, por outro.

Hoje em dia, as mulheres são pioneiras de um novo paradigma cultural, no entanto, não podemos deixar de referir as forças sociais que se opõem à sua subjectivação. No Capítulo III, destacamos o papel desempenhado pelas mulheres na construção de um novo modelo cultural e, no decorrer do presente capítulo, buscamos identificar as forças sociais, no respeitante ao género, que são apontadas pelas mulheres artistas nas suas peças de vídeo como obstáculos à sua subjectivação.

Não há conhecimento de qualquer sociedade em que os homens não possuam, em determinados aspectos da sua vida social, maior riqueza, estatuto e influência comparativamente às mulheres.⁸⁵⁶ Se, por um lado, as dominações nunca são totais, por outro, nunca desaparecem completamente. Na actualidade, o movimento cultural das mulheres perdeu a expressão social e política da geração feminista precedente, mas

⁸⁵⁶ GIDDENS, Anthony – *Modernidade e identidade pessoal*, p. 300.

continua, tal como esta, a procurar libertar-se de uma dominação masculina que tomou uma nova forma e atribui às mulheres funções sociais que elas já não pretendem cumprir. Esta dominação pretende transformar as mulheres que ganharam a sua independência económica e se afastaram das obrigações da maternidade e do casamento, em consumidoras alienadas de bens e equipamentos, de produtos de beleza e ginástica em nome de valores de mercado e não em nome da invenção de uma imagem de si mesmas.⁸⁵⁷

Embora as pessoas não sejam objectos passivos exclusivamente submetidos a uma programação mecânica do seu género, ou seja, ainda que as pessoas sejam actores activos que criam e alteram os papéis para si próprias, muitos estudos indicam que as identidades de género são, de certo modo, produto de forças sociais.⁸⁵⁸ No processo complexo de constituição da identidade de género, ao longo da vida das pessoas, as influências sociais emergem de canais muito diversificados, que passam pelos pais, os amigos, a escola, os brinquedos, os «media», entre outros produtos culturais. As raparigas incorporam, por meio de esquemas de percepção e de apreciação dificilmente acessíveis à consciência, os princípios da visão dominante que lhes são transmitidos e experienciam um universo social organizado sob o princípio da separação hierarquizada dos sexos. Elas são convocadas, ininterruptamente, a participar nessa ordem social pelos pais, professores e colegas, que as conduzem a pensar a mesma como natural e a recusarem áreas profissionais das quais se encontram, de qualquer modo, à partida já excluídas, e a escolherem aquelas que lhes estão destinadas. A persistência da estrutura da divisão sexual do trabalho resulta do *habitus*⁸⁵⁹, que se transmite de corpo para corpo, fugindo ao controlo do consciente, estando, por conseguinte, isento de alterações e correcções resultantes da consciência e do discurso.⁸⁶⁰

Hoje em dia, as mulheres podem escolher uma grande diversidade de caminhos, no entanto, numa cultura em que os valores masculinos predominam, muitas das vias continuam a ser-lhes inacessíveis. Além disso, para prosseguirem pelos caminhos existentes, as mulheres têm de renunciar às suas identidades fixas de outrora, de um modo mais integral do que os homens, que não se viram obrigados a alterar as suas identidades como aconteceu com as mulheres. Assim, a modernidade tardia é experienciada pelas mulheres

⁸⁵⁷ TOURAINE, Alain – *O Mundo das Mulheres*, p. 39, 61.

⁸⁵⁸ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 110.

⁸⁵⁹ Ver o termo «Habitus» no *Glossário*.

⁸⁶⁰ BOURDIEU, Pierre, op. cit., p. 82-83.

de uma forma mais total e, igualmente, mais contraditória.⁸⁶¹ De facto, a maioria das ordens de género por todo o mundo privilegia os homens e prejudica as mulheres, existindo grande diversidade de modos e grau de privilégio e desvantagem. Por outro lado, também o conceito do que é ser um homem e do que é ser uma mulher varia consoante os lugares, e vai desde o simbolismo puro à violência brutal.⁸⁶²

Hoje, apesar de as mulheres poderem aceder à escola e à educação superior em maior número, a verdade é que, no mercado de trabalho remunerado, são frequentemente excluídas de determinados cargos, sendo diminuta a sua representação nos empregos de estatuto social elevado, e continuando a ser mal pagas, comparativamente com os homens com níveis de qualificação equivalentes, e segregadas para trabalhos menos qualificados. As actividades das mulheres quando comparadas com as dos homens não são valorizadas de forma idêntica.⁸⁶³ A integração de mulheres nas profissões, que foi exigida (e incentivada) na década de 1970, continua a seguir um modelo de género de tipo feudal, assente numa hierarquia invertida, na medida em que, quanto mais se considera determinada área importante para a sociedade, menos as mulheres estão nela representadas, e, inversamente, quanto mais uma actividade é considerada como marginal e quanto menos influente é um grupo, maior é a probabilidade de as mulheres ocuparem posições nessa área, áreas como a política⁸⁶⁴, a economia, o ensino superior, os meios de comunicação e assim por diante.⁸⁶⁵

Assim, no que respeita à condição feminina, nas palavras de Bourdieu, «(...) tudo permite prever que [as mulheres] serão as principais vítimas da política neoliberal visando reduzir a dimensão social do Estado e favorecer a ‘desregulação’ do mercado de trabalho»⁸⁶⁶.

A crescente individualização é um fenómeno complexo que afecta as pessoas em geral e conduziu os homens, mas sobretudo as mulheres, que cada vez mais lutam por se emanciparem, à libertação dos papéis de género prescritos pela sociedade industrial. Simultaneamente, uns e outras são obrigados, sob pena de prejuízo material, a planearem as suas biografias em torno do mercado de trabalho, da formação profissional e da

⁸⁶¹ GIDDENS, Anthony – *Modernidade e identidade pessoal*, p. 99.

⁸⁶² CONNELL, Raewyn, op. cit., p. ix.

⁸⁶³ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 119, 522.

⁸⁶⁴ Ver a este respeito a secção *A política e o poder* no subcapítulo I.1.1. *A condição feminina: processos sociais de mudança e processos sociais de constância*.

⁸⁶⁵ BECK, Ulrich; BECK-GERNSHEIM, Elisabeth – *The Normal Chaos of Love*, p. 17.

⁸⁶⁶ BOURDIEU, Pierre, op. cit., p. 79-80.

mobilidade, sendo forçados a colocar em segundo plano, se isso lhes for pedido, os compromissos com a família, com os seus relacionamentos íntimos e de amizade.⁸⁶⁷ O movimento geral de individualização é obrigado a conformar-se ao imperativo geral do mercado de trabalho, o qual impõe que a biografia do indivíduo seja planeada em torno das suas exigências. Isto leva a que frequentemente se culpe a emancipação feminina pelo fracasso do antigo modelo da família nuclear. No passado, as mulheres cuidavam das crianças, mas hoje em dia, dada a dificuldade em assegurar o cuidado das crianças que seja seguro e acessível economicamente, a educação das crianças torna-se uma tarefa difícil para os pais.⁸⁶⁸ As tensões podem crescer entre os homens e as mulheres à medida que as mulheres exigem e esperam mais dos parceiros que se encontram ainda ligados ao paradigma cultural anterior do homem, enquanto patriarca dominador. É de notar que, sem o apoio público, como creches e horários de trabalho flexíveis, as batalhas privadas são agravadas e, inversamente, a existência de ajuda externa adequada alivia as tensões em casa. Por conseguinte, as estratégias públicas e as decisões privadas são interdependentes.⁸⁶⁹

O movimento das mulheres identificou as desigualdades de género e apresentou propostas para as ultrapassar. O que o feminismo significa para as pessoas difere ao redor do mundo. Se, nos países em desenvolvimento, pode significar a diminuição da pobreza absoluta e o alterar das atitudes dos homens, que privilegiam as famílias numerosas e rejeitam a contracepção, já nos países desenvolvidos significa a continuação das campanhas para a igualdade de género, o acesso a creches adequadas e gratuitas para as crianças e a aplicação de medidas para acabar com a violência masculina sobre as mulheres. Nos nossos dias, o feminismo é um fenómeno internacional dinâmico que tem como objecto tanto as desigualdades de género persistentes como os novos e variados desafios com que as mulheres se defrontam numa era global.⁸⁷⁰

A esfera do Direito tem sido decisiva para a imposição de leis não discriminatórias das mulheres.⁸⁷¹ Para além dos esforços das Nações Unidas, as instâncias europeias como a União Europeia (UE) e o Conselho da Europa têm contribuído grandemente nesta área da

⁸⁶⁷ BECK, Ulrich; BECK-GERNSHEIM, Elisabeth, op. cit., p. 6-7.

⁸⁶⁸ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 594.

⁸⁶⁹ BECK, Ulrich; BECK-GERNSHEIM, Elisabeth, op. cit., p. 25.

⁸⁷⁰ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 138, 622.

⁸⁷¹ BELEZA, Teresa – «Clitemnestra Por Uma Noite»: A Condição Jurídica das Mulheres Portuguesas no Séc. XX, p. 15. [Em linha].

não discriminação, para a luta pela efectivação dos direitos humanos. No que diz respeito à primeira instância, destacam-se cláusulas antidiscriminação do *Tratado de Roma*, de 1957, do *Tratado da União*, 1992, da *Carta Europeia*, bem como a defesa do princípio da não discriminação entre os sexos em sucessivos Acórdãos do Tribunal de Justiça, na esfera laboral. Também o Parlamento Europeu e a Comissão Europeia vêm produzindo programas de acção e declarações a favor da criação de uma igualdade real entre homens e mulheres no campo da igualdade laboral, da segurança social, participação política, e contra a violência doméstica e o assédio sexual desenvolvidos pela Comissão Europeia e pelo Parlamento Europeu. No respeitante ao Conselho da Europa, este organismo abraçou, no âmbito da discriminação sexual, múltiplas estratégias políticas, que vão desde a promoção de linguagem não sexista, a assuntos ligados à maternidade e ao tratamento equitativo de todas as pessoas em situações de detenção.⁸⁷²

Embora o neoliberalismo que acompanha a globalização da economia retire, muitas vezes, poderes aos agentes sociais, em particular às mulheres e a outras minorias, que se vêm relegadas para o trabalho precário e mal remunerado, sofrendo injustiças e violência, muitas mulheres carregam em si projectos positivos, bem como o desejo de viver uma vida criada por si mesmas, não se considerando vítimas.⁸⁷³ Nesse sentido, a nossa análise não é realizada exclusivamente sob uma perspectiva da dominação e vitimização das mulheres, interessando-nos sobretudo destacar o papel das mulheres como seres humanos capazes de agir de acordo com a sua própria vontade, num universo social talhado pela dominação.

⁸⁷² Idem, *ibidem*, p. 15.

⁸⁷³ TOURAINE, Alain, op. cit., p. 27-28.

IV.1. Incorporações de feminilidade e de etnicidade⁸⁷⁴

O presente subcapítulo trata, antes de mais, do estudo do entrecruzar das desigualdades de género com as de etnicidade, vivenciadas pelas mulheres e referidas nas 23 peças de vídeo sobre as quais agora nos debruçamos, e cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal» (Tabela 5 e gráficos 4 a 4.9).

Começamos por examinar, no decorrer deste subcapítulo, as questões que se prendem com a «Incorporação de feminilidade e etnicidade». Da análise da Tabela 5 e Gráfico 4, verifica-se que esta categoria de análise de conteúdo se encontra assinalada em 14 vídeos. No entanto, a peça *Corps étranger*, de Mona Hatoum, 1994, que não possui qualquer texto ao longo da narrativa, tem, no entanto, no próprio título da obra uma mensagem fundamental neste contexto, já que se relaciona precisamente com a etnicidade. De facto, o título tanto pode ser lido e interpretado como significando «corpo estranho» ou, em alternativa, «corpo estrangeiro», e é exactamente de acordo com ambos estes sentidos que a autora escolheu atribuir justamente o nome *Corps étranger* a esta sua obra, que se relaciona, por sua vez, com a sua vida e a sua situação de estrangeira forçosamente deslocada da sua terra natal, e que é, em nossa opinião, o assunto discutido e ilustrado na peça de vídeo. Também o trabalho *La Femme qui Court*, de Maria Loura Estevão, 2007, apresenta uma narrativa cujo texto declamado ilustra vários aspectos ligados à feminilidade e à etnicidade, nomeadamente quando se descreve o modo como são sistematicamente apenas as mulheres a tratar das tarefas domésticas e quando se relata a forma como os imigrantes portugueses se sentem fundamentalmente diferente dos seus conterrâneos franceses, além de, em muitos aspectos, viverem quotidianamente num mundo de cultura específica e própria, mundo esse que é divergente e separado do mundo circundante em França. Perfazem-se, assim, 16 vídeos, relacionados com as questões abordadas pela categoria de análise de conteúdo de «Incorporação de feminilidade e etnicidade», quer por estar a maioria desses vídeos classificada com essa categoria (14 casos), como também pelo

⁸⁷⁴ Alguns excertos deste subcapítulo foram retirados do ensaio: FURTADO, Teresa – Female stereotypes-based «personae» in women's video art. In MACEDO, Ana Gabriela; SOUSA, Carlos Mendes de; MOURA, Vítor, orgs. – *Estudos Performativos. Global Performance / Political Performance*, p. 223–234.

facto de o texto ou o contexto de dois desses vídeos se relacionarem claramente com os assuntos mencionados.

Fazendo todos estes 16 vídeos parte da selecção de obras cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», pelo que naturalmente o partilham, eles têm, além disso, em comum a ocorrência de algumas outras categorias de análise de conteúdo em adição à categoria acima mencionada. Assim, a categoria «Corpo objectificado» surge em 14 ocorrências (ver abaixo a análise da selecção de 21 vídeos em que ocorre esta categoria, na Tabela 5); a de «Corpo presente e sexualmente atractivo» em 10; a de texto «Vida privada da mulher» em 8; a de «Sujeito como Agente Actuante» em 11, e; a de «Não-sujeito como Agente Actuante» em 10. São os seguintes os 16 vídeos assim seleccionados:

- Yoko Ono, *Cut Piece*, (EUA, 1965);
- Valie Export, *Tapp und Tastkino*, (Alemanha, 1968);
- Hannah Wilke, *Gestures*, (EUA, 1974);
- Martha Wilson, *Deformation*, (Canadá, 1974);
- Nil Yalter, *La Femme sans tête ou la danse du ventre*, (França, 1974);
- Marina Abramovič, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, (Jugoslávia, 1975);
- Martha Rosler, *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*, (EUA, 1977);
- Howardena Pindell, *Free, White and 21*, (EUA, 1980);
- Pipilotti Rist, *I'm Not The Girl Who Misses Much*, (Suíça, 1986);
- Mona Hatoum, *Corps étranger*, (França, 1994);
- Katarzyna Kozyra, *Olympia*, (Polónia, 1996)
- Laëtitia Bourget, *L'hygiène corporelle: pour une anthropologie de l'homme moderne*, (França, 1998);
- Pilar Abarracín, *Tortilla a la Española*, (Espanha, 1999);
- Fiona Rukschcio, *Schminki 1, 2 + 3*, (Áustria, 1999);
- Lilibeth Cuenca Rasmussen, *Absolute Exotic*, (Dinamarca, 2005);
- Maria Loura Estevão, *La femme qui court*, (França, 2007).

Quanto às 21 ocorrências da categoria de análise de conteúdo de «Corpo objectificado» na selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal» (Tabela 5), trata-se da categoria de análise de conteúdo individual com o maior número de ocorrências de todas as estudadas, se não contarmos com as categorias e temas relativos aos agentes actuantes, presentes e principais que, pela sua natureza, ocorrem várias vezes para o conjunto de todos os vídeos, isto é, com uma frequência absoluta de 23 ocorrências, nas duas selecções de 23 vídeos cujos temas dominantes são, alternativamente, o Sujeito ou o Não-sujeito. Qual será então o significado da mais alta ocorrência da categoria «Corpo objectificado», aquela com a maior expressão de todas as categorias de análise de conteúdo, descontando, como dissemos, as categorias respeitantes ao «Agente Actuante», que, pela sua própria definição atingem necessariamente a totalidade dos vídeos, pelo menos no caso do Sujeito. No caso do Não-sujeito, de que agora nos ocupamos, esta é, na realidade, a categoria de análise de conteúdo com a expressão mais significativa de todas as por nós observadas. Trata-se, em nossa opinião, de uma manifestação clara da associação da coisificação ao Não-sujeito e da menor importância, mesmo que não negligenciável, que esta assume quando associado ao Sujeito. É pois uma crítica feroz à quotidiana objectificação da mulher, contribuindo, simultaneamente, para a definição do Não-sujeito como alguém distante de uma vivência do seu corpo e de uma experiência sexual que sejam assertivas e positivas.

Da leitura do Gráfico 4.3, relativo às categorias de análise de conteúdo de corpo na selecção de 23 vídeos cujo tema é o «Não-sujeito como Agente Principal», constatamos que o «Corpo objectificado» é a categoria com maior expressão quando comparada com as outras categorias, nomeadamente, «Corpo presente e sexualmente atractivo», «Corpo presente e não sexualmente atractivo» e «Corpo ausente». Além disso, no Gráfico 5.3, quando se confronta a selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal» com a selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», comprova-se que a categoria «Corpo objectificado» é, na maior parte das vezes, superior na selecção do Não-sujeito em relação à selecção do Sujeito, com 11 ocorrências versus 4 nas décadas de 1960 e 1970, 2 versus 2 na década de 1980, e 8 versus 5 nos anos 1990 e 2000.

Relativamente aos 23 vídeos cujo tema é o «Não-sujeito como Agente Principal», podemos observar no Gráfico 4.5, respeitante às categorias de Incorporação da década de 1960 à de 2000, a expressão significativa da categoria «Incorporação de feminilidade e etnicidade», com 8, 1 e 5 ocorrências para os intervalos de tempo de 1960 e 1970, 1980 e, 1990 e 2000, respectivamente, e aos quais correspondem, por outro lado, as populações totais de 11, 2 e 10 vídeos, por esta ordem. Sublinhamos, também, a inexistência da categoria de «Incorporação de masculinidade» nesta selecção de vídeos (este assunto foi, aliás, analisado no subcapítulo anterior, 3.3. *Incorporação de masculinidades*). Relativamente às categorias de Incorporação e ao modo como se expressam nos 23 vídeos cujo tema é o «Sujeito como Agente Principal», quando comparados com os 23 vídeos cujo tema é o «Não-sujeito como Agente Principal», podemos constatar no Gráfico 5.5, que compara essas duas selecções, existirem mais ocorrências da categoria «Incorporação de feminilidade e etnicidade» na segunda selecção, a do Não-sujeito, do que na primeira, respeitante ao Sujeito. Encontram-se assim indicados os valores já referidos para o Não-sujeito de 8, 1 e 5, que contrastam com os valores referentes ao Sujeito de 2, 1 e 3, para os intervalos de tempo mencionados, respectivamente. Assim, podemos concluir, que as normas de feminilidade bem como as atitudes tradicionalmente femininas e os códigos de etnicidade, entendidos como factor de impedimento da construção das mulheres como sujeitos, são um tema eleito pelas videoartistas ao tratarem da questão das forças sociais que obstaculizam a subjectivação das mulheres.

As pessoas aprendem os papéis de género em interacção com os membros da família e com os grupos de amigos, desde muito cedo na infância, e a sua identidade de género resulta, também, da experiência, vivência e observação dos seus próprios corpos e dos corpos dos outros. A incorporação é um conceito que remete para a ideia de que o corpo tanto exprime como molda, simultaneamente, a identidade da representação de si mesmo.⁸⁷⁵

Cada sociedade atribui, no âmbito de condições socioculturais específicas, um determinado sentido e valor ao corpo e aos seus hábitos, e estes sentidos dependem da concepção de pessoa.⁸⁷⁶ De facto, muitas sociedades tradicionais, ao contrário da ocidental,

⁸⁷⁵ GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 117, 256.

⁸⁷⁶ LE BRETON, David – *Antropologia del cuerpo y modernidad*, p. 8.

não distinguem a entidade pessoa da entidade corpo, ou seja, a pessoa é uma com o seu corpo, e, para elas, as matérias-primas que formam o ser humano são as mesmas que formam o cosmos e a natureza. Nas sociedades da modernidade, a estrutura social individualista e o pensamento positivista dualista, isola a mente do corpo, domina a natureza e afasta o indivíduo do Outro, do cosmos, e de si mesmo.⁸⁷⁷ O indivíduo já não é o seu corpo, como sucede nas sociedades tradicionais, mas, antes de mais, possui um corpo, um valor que é o signo da sua distinção e «factor da sua individuação». Nos anos 1960, o indivíduo ocidental descobre que possui um corpo e em torno deste produz imaginários, discursos e práticas, cuja forma é difundida pelos meios de comunicação de massas. O corpo torna-se uma espécie de «alter ego» que é necessário libertar, e símbolo do bem-estar e do bem parecer alcançados pelo «body-building», os cosméticos, os produtos dietéticos, a maratona e o jogging, entre outras práticas, bem como símbolo da paixão pelo risco e pelo esforço.⁸⁷⁸

De igual forma, nas sociedades dominadas pelos homens brancos, de classe média, heterossexuais e ocidentais, as interacções são moldadas de modo hierárquico, relacionadas com tópicos de poder e status e com as dimensões sociais como as de género, classe e etnia, entre outras. Há uma genderização funcionando a todo o instante no dia-a-dia, da vida social, da experiência e dos movimentos corporais das pessoas. Os estudos microsociológicos relativos à comunicação verbal e não verbal e à experiência corporal oferecem sinais subtils que demonstram o poder hierárquico assente na dimensão de género a operar na sociedade. Nesse sentido, quando as pessoas de cada sexo abraçam as noções e papéis tradicionais de género devidas ao seu sexo, de feminilidade ou de masculinidade, que lhes são oferecidas e impostas socialmente, elevam as suas probabilidades de sucesso pessoal e profissional.⁸⁷⁹

Nesse sentido, as condutas, os corpos e as posturas das mulheres não são determinados biologicamente, mas são o produto de discursos e práticas que encorajam as raparigas, desde muito cedo na vida, a experienciar os seus corpos como objectos para os outros e capazes unicamente de realizarem um conjunto de movimentos limitados. Pelo contrário, os rapazes aprendem a experienciar os seus corpos como objectos activos e

⁸⁷⁷ Ver a este respeito a secção *O dualismo cartesiano mente versus corpo* no subcapítulo I.2.1. *Da sociologia do corpo*.

⁸⁷⁸ LE BRETON, David, op. cit., p. 8, 10.

⁸⁷⁹ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 379.

enérgicos para si mesmos, o que é reflectido nos seus movimentos corporais mais agressivos, particularmente visíveis, por exemplo, nos desportos. A desigualdade de género leva a que qualquer comparação de si mesmos com raparigas, se faça sentir, muitas vezes, como uma ameaça às suas próprias identidades.⁸⁸⁰

Hoje em dia, apesar de muitas mulheres terem rejeitado as normas e as formas tradicionais de decoro que as obrigava a exhibir o seu corpo de um modo controlado, podendo tal ser entendido como um indício da libertação feminina, a verdade é que, de acordo com Bourdieu, o uso do corpo pelas mulheres continua subordinado à perspectiva masculina, «(...) como se vê bem no uso que a publicidade faz, ainda hoje, em França, da mulher, depois de meio século de feminismo»⁸⁸¹. O corpo feminino expressa uma disponibilidade simbólica, compreendida por este autor como a capacidade de atracção e de sedução que cabe à mulher, e que é conhecida e confirmada tanto pelos homens como pelas mulheres, elevando os homens a quem a mulher deve a sua sujeição.⁸⁸²

A participação na vida social é indispensável para que as pessoas possam desenvolver uma representação positiva de si mesmas e quem tem mais poder possui uma maior capacidade de participar na construção do universo social. Os homens, possuidores de maior poder relativamente às mulheres, em todas as esferas sociais, participam mais na formação da vida social do que elas. Nesse sentido, a maior capacidade de interacção com o mundo oferece-lhes, portanto, uma maior probabilidade de possuírem autoconfiança, moldando-o de acordo com os seus interesses, em comparação com as mulheres que têm que lidar com obstáculos mais inflexíveis no seu dia-a-dia para alcançarem resultados que geralmente, embora com melhorias cada vez mais marcadas, na melhor das hipóteses, apenas logram aproximar-se dos deles. São várias as esferas da vida social em que a mensagem transmitida às mulheres é a de que elas são secundárias e assim a desigualdade de género é criada e perpetuada, através de inúmeras interacções do quotidiano, e as mulheres incorporam em si mesmas, nas suas condutas, gestos, valores e atitudes estes universos de desigualdade.⁸⁸³

⁸⁸⁰ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 254.

⁸⁸¹ BOURDIEU, Pierre, op. cit., p. 25.

⁸⁸² Idem, *ibidem*, p. 26.

⁸⁸³ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 8: Selves and interaction Part II*. [Em linha]. [Registo vídeo].

Os regimes de desigualdade incluem não somente a classe, mas também o género e a etnia.⁸⁸⁴ O tópico da diferença entre as mulheres e o entrecruzar das desigualdades como o género e a etnia são questões caras ao feminismo a partir de meados da década de 1980, em particular ao feminismo negro⁸⁸⁵. As análises das feministas negras foram fundamentais para o desenvolvimento das teorias de interseccionalidade. O feminismo negro criticou as análises feministas dominantes por reflectirem sobretudo as preocupações das mulheres brancas, de classe média, não tendo em atenção as múltiplas desvantagens – de género, classe e etnia, entre outras –, que moldam as experiências das mulheres não brancas.⁸⁸⁶ De igual modo, o feminismo negro rejeitou a ideia de que todas as mulheres experienciam o mesmo tipo de opressão advogando que, nesse sentido, cada mulher tinha uma biografia pessoal única.

A etnicidade refere-se às práticas culturais e aos modos de compreender o mundo, como a linguagem, a história ou a ancestralidade, real ou imaginária, a religião, e os modos de vestir e de adornar, que distinguem um grupo étnico dos outros. A etnicidade é social, na medida em que as diferenças étnicas são aprendidas, embora, muitas vezes, possam ser vistas como essenciais e naturais. Os membros de cada etnia vêem-se a si próprios como diferentes dos restantes grupos de uma sociedade, no respeitante aos seus valores e práticas culturais, e ao mesmo tempo são entendidos pelos outros grupos étnicos como diferentes.⁸⁸⁷

A presença de convicções fortes proporciona a passagem de uma cultura e de uma sociedade a uma outra, aumentando a competência de uma pessoa ou de um grupo, para se conduzirem como sujeitos, para afeiçoarem o seu próprio caminho, independentemente das relações que possam existir entre as culturas em causa e dos constrangimentos impostos pelos obstáculos económicos e sociais encontrados nos seus caminhos, sendo capazes de transformar as suas vivências numa história e num projecto pessoais, de agirem positivamente em função das circunstâncias e das suas origens étnicas.⁸⁸⁸ Ao longo da história, tem havido, da parte daqueles que estão no poder, esforços no sentido de estabelecer diferenças em relação aos Outros, nem sempre com base na cor da pele ou em

⁸⁸⁴ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 142.

⁸⁸⁵ Ver secção *Feminismo Negro e feminismo pós-colonialista* no subcapítulo I.2.2. *Da sociologia do género*.

⁸⁸⁶ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 1100.

⁸⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 248, 280.

⁸⁸⁸ TOURAINE, Alain – *Um Novo Paradigma*, p. 111

características biológicas e genéticas, mas em características colectivas essenciais profundas, como a «cultura da pobreza», ou do foro da personalidade, como a ociosidade. Estas explicações, sendo criadas internamente pelos próprios indivíduos ou grupos detentores do poder, ocultam as verdadeiras causas estruturais e servem como formas de legitimar a estigmatização, exploração, repressão ou mesmo eliminação dos mais desfavorecidos.⁸⁸⁹

Verifica-se, na história das sociedades, a divisão no interior dos grupos entre os indivíduos que estão bem integrados e aqueles que o não estão, criando o sistema binário de maus e bons.⁸⁹⁰ Esta questão é colocada pelas ciências sociais como o problema da alteridade, isto é, do modo como os indivíduos e os grupos se relacionam com o Outro. Assim, as sociedades desenvolvem sistemas que produzem e reproduzem a desigualdade, como a estereotipação, a estigmatização, a discriminação, a guetização, a exclusão, a colonização, e o extermínio. Os processos de estereotipação e estigmatização traduzem-se em situações em que as pessoas desvalorizam outros indivíduos ou grupos como os agregados étnicos, os deficientes e as minorias sexuais, por serem diferentes da norma. Muitas vezes, esses processos integram políticas discriminatórias que excluem os outros de aspectos centrais da sociedade, como o regime de apartheid e os guetos. Por vezes, os povos desaparecem totalmente ou são absorvidos através de um processo de colonização, chegando mesmo a ser exterminados através do genocídio.⁸⁹¹ Nestes processos, muitas vezes, as mulheres são os sectores da população mais discriminados.

IV.1.1 Tornando visível a alienação do corpo de si mesmas

Nos anos 1970, o relegar das mulheres, tanto na televisão como no cinema, para tarefas subalternas de produção e a sua dificuldade em aceder a certas categorias de emprego, designadamente as categorias técnicas, promoveu a sua procura de estruturas de expressão mais abertas, como o vídeo.⁸⁹² Não podemos dizer, no entanto, que elas o tenham adoptado em resultado de um simples movimento de recuo, ou seja, por não terem recurso a outros suportes. Muitas criadoras de vídeo são mulheres, constatação que, embora não surpreenda, no entanto não é banal: se, por um lado, o desenvolvimento do vídeo coincide,

⁸⁸⁹ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 20: Race and Ethnicity Part I*. [Em linha]. [Registo vídeo].

⁸⁹⁰ PLUMMER, Ken – *Sociology*, p. 174.

⁸⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 174.

⁸⁹² DUGUET, Anne-Marie – *Vidéo, la mémoire au poing*, p. 89.

com bastante precisão, com o desenvolvimento do movimento feminista, por outro, as mulheres artistas encontraram no vídeo a possibilidade de conceber inteiramente uma produção, de a realizar, de a montar, de controlar o processo no seu conjunto e de apresentar as suas criações e perspectivas protegidas dos olhares paternalistas, divertidos ou inquietos.⁸⁹³

A questão da objectificação do corpo das mulheres pelo olhar masculino foi central para as feministas da Segunda Vaga, tendo sido explorada por numerosas artistas, entre as quais se destaca Valie Export. Nas sociedades de hoje, a assimetria entre homens e mulheres expressa-se de várias formas, sendo uma destas a representação das mulheres como objectos de prazer ou de desejo para o homem, mais do que o oposto, e esta desigualdade somente desaparecerá quando a sexualização das condutas se realizar em relação a ambos os sexos.⁸⁹⁴ A sociedade continua a exigir mais às mulheres do que aos homens que sejam fisicamente atraentes, porém, esta atitude social está progressivamente a mudar, no sentido de um maior equilíbrio em relação aos dois sexos.⁸⁹⁵

No trabalho *Tapp und Tastkino* (Alemanha, 1968, Fig. 15), um vídeo que documenta uma acção de rua, Export aparece numa praça em Munique, com um cenário em miniatura, representando uma sala de cinema, construído à volta do seu tronco nu. Com o auxílio de um megafone, o artista Peter Weibel encorajava os membros do público a avançar e, através das cortinas do palco em miniatura, sentir com as mãos o peito da artista, durante o tempo máximo de 12 segundos. O corpo da mulher, em vez de ser apenas olhado, podia agora ser tocado, revelando ao público o mecanismo do voyeurismo. A artista fazia uma demonstração artística metafórica e irónica do cinema enquanto projecção das fantasias masculinas, valendo-se do peito feminino como tema central da indústria cinematográfica. Assim, a artista torna visível o corpo da mulher e a alienação de si mesma, provocada pela sociedade. Export, ao revelar o seu próprio corpo a uma audiência, dilui a fronteira entre o que é próprio do domínio público e o que está destinado ao espaço privado, relativamente à sexualidade da mulher. A artista expõe a hipocrisia institucional dos mecanismos que regulam a licitude e ilicitude dos comportamentos, ao mesmo tempo que activamente promovem a reificação social do corpo feminino, através, designadamente, dos meios de

⁸⁹³ Ibidem, *ibidem*, p. 89.

⁸⁹⁴ TOURAINE, Alain; KHOSROKHAVAR, Farhad, op. cit., p. 235-236.

⁸⁹⁵ GIDDENS, Anthony – *Modernidade e Identidade Pessoal*, p. 98.

comunicação social, e negam à mulher o controlo da sua própria sexualidade. Nos anos 1960, a artista criou, como forma de criticar os mecanismos do cinema tradicional, o «cinema alargado». Export dá deste modo a sua noção do conceito:

«Cinema alargado», i.e. o alargamento da forma comum do cinema num palco aberto ou no interior de um espaço, por meio da qual a sequência comercial-convencional da produção cinematográfica – filmagem, edição (montagem), e projecção – é decomposta [nos seus elementos constitutivos] (...).⁸⁹⁶

A artista refere ainda que a sua forma de trabalhar o «cinema alargado» integrava sempre um elemento performativo. As suas acções tinham como intuito apresentar um «corpo real» cujos padrões de comportamento o transformavam num signo a ser apreendido pelos espectadores.⁸⁹⁷ Nesta mesma década, Export colaborara com Weibel numa série de acções de guerrilha de rua⁸⁹⁸. Tratava-se de acções de consciencialização política que a artista considerava como uma espécie de trabalho comunitário, acções⁸⁹⁹ que deviam decorrer em espaços públicos movimentados, de modo a mais eficazmente atingir os transeuntes. Ao contrário dos seus colegas «Wiener Aktionisten», como Hermann Nitsch, a artista tratava, nomeadamente, questões relativas ao papel e à construção social da mulher, valendo-se da utilização e exploração de tecnologias e «media» aos quais aqueles não recorriam⁹⁰⁰. Nesta acção de rua, a artista recria, através do seu corpo, a penetração metafórica do corpo das mulheres pelos meios de comunicação de massas em geral e pelo cinema em particular, ao transformar o seu tronco nu numa sala de cinema.

A ideia de corpo diz respeito à criação do próprio sujeito, na medida em que, no processo de construção de si mesmo, em primeiro lugar, o olhar do indivíduo recai sobre o seu próprio corpo, isto é, liga o seu corpo à consciência do corpo, descobrindo-se a si mesmo na sua corporalidade e singularidade. E, em situações extremas em que o sujeito perde tudo, é o seu próprio corpo que lhe resta. A libertação do corpo de normas, de tradições e de controlos sociais é indispensável à construção do sujeito.⁹⁰¹

⁸⁹⁶ «‘Expanded cinema’, i.e. the expansion of the commonplace form of film on the open stage or within a space, through which the commercial-conventional sequence of filmmaking – shooting, editing (montage), and projection – is broken up (...).» EXPORT, Valie – Expanded Cinema as Expanded Reality. [Em linha].

⁸⁹⁷ Performance Saga – Interview 02 VALIE EXPORT. [Registo vídeo].

⁸⁹⁸ RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy, eds., op. cit., p. 64.

⁸⁹⁹ ALLAIN, Paul; HARVIE, Jen – *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, p. 90, 159.

⁹⁰⁰ MARK, Lisa G – Valie Export. In *Wack! Art and the Feminist Revolution*. [Catálogo], p. 234.

⁹⁰¹ TOURAINE, Alain; KHOSROKHAVAR, Farhad – *A Procura de Si*, p. 115-116, 235.

Podemos encontrar a vontade de oposição à objectificação e controlo social do seu corpo, de forma a poder construir-se a si mesma como sujeito, nas palavras de Export:

O meu corpo era a ferramenta mais importante; pareceu-me politicamente importante utilizar o corpo feminino para criar arte. Assim, quando realizava o meu trabalho de performance, fazia-o normalmente nua. Estava preocupada com o «olhar» masculino: sabia que se estivesse nua, mudaria de facto o modo como a audiência (na sua maior parte masculina) olharia para mim. Não haveria qualquer desejo pornográfico ou erótico/sexual envolvido – e assim, haveria uma «contradição».⁹⁰²

É importante salientar que, nesta acção de rua, a artista toma o controlo da situação, ao ser ela mesma a determinar o tempo concedido a cada espectador para lhe tocar os seios, enquanto revela e ilustra os mecanismos voyeuristas do cinema.

A ideia de sujeito caminha lado a lado com a ideia de libertação do corpo, na medida em que o processo de subjectivação depende da dessocialização do indivíduo, entendida como a libertação do indivíduo de todos os determinismos e constrangimentos que as esferas da produção, do poder e do corpo exercem sobre ele, impedindo o sujeito de se subjectivar a si mesmo.⁹⁰³ E, nos nossos dias, quanto mais se reconhece a existência e importância do corpo, mais se torna necessário anular os intermediários sociais que se interpõem entre o sujeito e o seu corpo. O corpo e o espírito ou a alma são inseparáveis e a ideia oposta conduz muitas vezes à afirmação de que o corpo é mau e que é necessário o indivíduo flagelar-se para salvar a sua alma. E, embora o corpo na actualidade se tenha emancipado relativamente à esfera do sagrado, às hierarquias e a outros constrangimentos de outrora que pesavam sobre ele, hoje, mais do que antes, ele constitui um problema. O corpo é a grande esperança da sociedade, sendo belo quando não é transformado pela sociedade de consumo numa soma de pernas, de um rosto, de um peito, e quando é, antes de mais, vivido e experienciado pelos sujeitos, de modo a que possam fazer o que quiserem do seu próprio corpo e afirmarem que aquele é o seu corpo, que são eles mesmos, e que eles são o seu corpo.⁹⁰⁴

⁹⁰² «My body was the most important tool; I felt it was important politically to use the female body to create art. So when I did my performance work, I usually did it naked. I was concerned with the male 'gaze': I knew that if I did it naked, I would really change how the (mostly male) audience would look at me. There would be no pornographic or erotic/sexual desire involved – so there would be a *contradiction*.» In *Re/Search*. [Publicação em série]. Nº 13, 1991, p. 187.

⁹⁰³ TOURAINE, Alain; KHOSROKHAVAR, Farhad, op. cit., p. 118, 235.

⁹⁰⁴ Idem, *ibidem*, p. 117, 118, 235.

Na sociedade actual, o corpo é permanentemente colocado em risco pela mercantilização da sexualidade e torna-se frequentemente em vítima, isto é, num não corpo, na medida em que a sociedade se apodera dele e, ao mercantilizá-lo, retira-o ao próprio pessoa.⁹⁰⁵ Os cuidados do corpo estão muitas vezes associados à sua mercantilização e à afirmação do estatuto social da pessoa, sendo, deste modo, o corpo apartado do sujeito e vendo-se o indivíduo impedido de se subjectivar. Nos anúncios publicitários, o corpo, frequentemente o feminino, é decomposto de um modo fetichista, conduzindo o olhar do consumidor a fixar a sua atenção somente numa das suas partes, isolada, como por exemplo uma mão, uns seios, uma cabeça. A sexualidade das mulheres é-lhes usurpada e transferida para objectos do meio envolvente que são erotizados e tornados atractivos para mais facilmente serem comprados. Assim, há um esvaziamento da sexualidade e da subjectividade das mulheres e, inversamente, uma sexualização dos ambientes e das imagens, onde o potencial comprador pode exercer o seu poder dominador sobre a imagem, atribuindo-lhe os sentidos que melhor lhe convier, de modo a satisfazer o seu desejo e a explorar a sua própria sexualidade. Esta forma de representação reificada da pessoa leva a que, de um lado, fique o seu corpo mercantilizado, utilizado para vender sexo, violência ou qualquer outro bem de consumo, e, de outro lado, a sua personalidade privada do seu próprio corpo. Nestas representações, as mulheres são privadas da sua própria sexualidade e do seu corpo e, por conseguinte, de construírem a sua personalidade através da sexualidade, que é central na construção dos sujeitos livres. O mesmo sucede aos trabalhadores, nas sociedades em que o paradigma social é predominantemente economicista, quando o seu trabalho é explorado pelos patrões das empresas, não lhes sendo pago um salário justo, impedindo-os de se construírem a si mesmos através do seu próprio labor.⁹⁰⁶

Na modernidade, o olhar tem um papel central no contexto das trocas sociais quotidianas e na formação do conhecimento.⁹⁰⁷ De igual modo, o olhar que os homens e mulheres têm em relação ao sexo oposto altera-se consoante a localização histórica e os mecanismos sociais em vigor, como os códigos de comportamento, as regras oficiais e as regras informais. Cada sociedade determina quais as partes do corpo dos homens e

⁹⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 236.

⁹⁰⁶ Idem, *ibidem*, p. 116-117, 135-136.

⁹⁰⁷ KAUFMANN, Jean-Claude – *Cuerpos de mujeres, miradas de hombres*, p. 23, 122.

mulheres que podem ser exibidas, mesmo as mais íntimas, por vezes com mais sobriedade e de outras com maior liberdade, sendo raramente escolhidas as mesmas partes, da mesma forma e por idênticas razões. O olhar sobre a nudez, tal como as partes do corpo que podem ser exibidas socialmente, também se alterou consoante o contexto histórico. Somente a partir do final da Idade Média, a visão do nu feminino começou a ser identificado com o desejo e ganhou uma conotação erótica. A atracção exercida pelo nu não é uma variável antropológica, mas encontra-se profundamente enraizada na mentalidade masculina, desencadeando um olhar reflexo. No entanto, é, antes de mais, construída culturalmente e sofre variações ao longo do tempo.⁹⁰⁸

O edifício social no seu conjunto apenas se sustenta através da definição de gestos, que alcancem a perfeição na invisibilidade do banal, sendo um processo activo que exige um trabalho complexo de cada um na realidade quotidiana, a cada instante, assinalando e repetindo a normalidade dos gestos até alcançar a invisibilidade, o insensível. A banalização é um movimento poderoso, contínuo, que tenta dissolver tudo o que o obstaculiza e complica a sua existência.⁹⁰⁹ A banalização do nu em espaços públicos, regulamentados para tal efeito, inscreve-se na segunda fase do processo de civilização, revelando a capacidade de domínio de si mesmo, num movimento de libertação do corpo e de individualização que aproxima novamente as pessoas dos seus corpos.

Export na sua performance, realiza várias transgressões das normas sociais e uma delas é precisamente a de perturbar a invisibilidade do banal, a normalidade quotidiana, fazendo fixar os olhares sobre o seu corpo na via pública. Assim, a artista retira o corpo objectificado da mulher da invisibilidade do banal – da sala de cinema obscurecida onde as pessoas não se vêem umas às outras –, para a via pública, rompendo com as normas de conveniência daquilo que se pode fazer nesse lugar. O seu corpo vai, além disso, fazer emergir o estereótipo da mulher provocadora, que mostra o seu corpo sexual e desperta sentimentos eróticos nos homens. A artista revela os mecanismos de objectificação das mulheres no cinema, ao colocar os seus seios dentro de um dispositivo que lembra uma sala de cinema, trazendo para o debate público a questão da mercantilização do corpo das mulheres, cara ao movimento feminista da Segunda Vaga.

⁹⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 23, 122.

⁹⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 140.

Por fim, o convite ao toque dos seus seios na via pública, transgride igualmente os novos modelos de laços sociais das pessoas na modernidade, na medida em que, na esfera da vida pública, é a visão que desempenha o papel principal e não os outros sentidos, como o tocar ou o ouvir. As pessoas devem mostrar grande autocontrolo de si mesmas nas interações sociais no espaço público, afastando-se entre si e evitando quaisquer contactos físicos, inversamente ao que sucede na vida privada, em que as relações íntimas se tornam cada vez mais físicas. A libertação do corpo, no seu sentido literal, é muito relativa nas sociedades ocidentais, na medida em que há uma procura do apagar do corpo nas interações quotidianas, nomeadamente no que respeita ao contacto físico com o outro.⁹¹⁰

O corpo, em todas as sociedades humanas, e a todo o instante, transmite significados nas actividades ritualizadas do quotidiano, como os gestos e as mímicas.⁹¹¹ A socialização das expressões corporais, na sociedade ocidental da modernidade, assenta em princípios de repressão corporais, isto é, no apagar simbólico do corpo, por meio do seu distanciamento nas interações quotidianas, que se traduzem em rituais diversos, como, por exemplo, evitar tocar o outro, excepto em circunstâncias especiais, como quando há familiaridade entre os parceiros. Igualmente, não se deve mostrar o corpo, total ou parcialmente nu, excepto em determinadas circunstâncias, e há regras específicas de contacto físico para dar as mãos, abraçar, distâncias entre as faces e os corpos durante a interacção. Ao escolherem a distância, as sociedades ocidentais privilegiaram o olhar, preterindo, simultaneamente, o cheirar, o tocar, o ouvir e até mesmo o gosto, tendo este apagar do corpo na esfera pública apenas começado a ocorrer após o Renascimento, na primeira fase do processo de civilização, analisada por Norbert Elias.⁹¹²

Para as videoartistas do início dos anos 1970, a câmara e o monitor substituíram, como instrumentos analíticos, criativos e auto-reflectores da subjectividade feminina, os espelhos domésticos tradicionais, onde as mulheres se olhavam e se autovigiavam, antes de saírem para a rua e serem avaliadas no espaço social. É também nesta altura que são analisados os espelhos tradicionais, enquanto instrumentos reflectores de uma subjectividade imposta, no seu papel fundamental de utensílios cosméticos, no contexto dos trabalhos sobre maquilhagem. Nestes trabalhos, o rosto é compreendido como lugar social

⁹¹⁰ LE BRETON, David, op. cit., p. 9, 31.

⁹¹¹ Idem, *ibidem*, p. 122-123.

⁹¹² Idem, *ibidem*, p. 122-123.

de inscrição da identidade e dos ideais normativos da beleza feminina, e a maquilhagem, que o transforma e que, apesar de culturalmente imposta, é socialmente encarada como característica natural e intrínseca das mulheres, vem a ser entendida como modo de recriá-las à imagem de um modelo ideal patriarcal. As mulheres artistas aperceberam-se de que a beleza ideal desse modelo patriarcal, marcando culturalmente, de modo explícito e inequívoco, a diferença sexual, as determinava como objectos do olhar, impedindo-as de serem apreendidas como sujeitos, tal como eram os homens. Assim, as artistas utilizaram a maquilhagem como ferramenta central de edificação da persona e da perfeição femininas, para mimetizar a feminilidade e, deste modo, revelar o rosto da mulher como lugar da sua construção. Existem normas secretas que regem os comportamentos das pessoas em cada uma das situações da vida pública e da vida privada e, quanto mais as mulheres se afastam das posições consideradas normais, mais os olhares acusadores recaem sobre elas, sendo estes olhares indicadores objectivos que permitem às mulheres internalizar as regras secretas que devem ser absolutamente seguidas, ajustando-se ao que lhes é permitido.⁹¹³ A artista Martha Wilson (EUA, 1947) analisa o modo como as regras de feminilidade são internalizadas através do corpo das mulheres. No vídeo *Deformation* (Canadá, 1974, Fig. 29), a artista explora o modo como os corpos das mulheres são transformados em objecto de desejo por meio da maquilhagem compreendida como uma ferramenta essencial de construção da feminilidade.

A estrutura social, dominada pelos homens, aplica as suas imposições às mulheres que estão votadas a experimentarem continuamente, sob o olhar dos outros, do qual necessitam para se criarem a si mesmas, a separação entre o seu corpo real, a que se encontram presas, e o corpo ideal, que procuram alcançar laborando incessantemente nesse sentido.⁹¹⁴ As mulheres estimam antecipadamente a avaliação que poderá receber a aparência, a postura e a apresentação dos seus corpos e é esse o motivo da sua tendência, de algum modo acentuada, para se depreciarem e exibirem embaraço ou timidez, um sentimento forte de falta de dignidade corporal, como resultado da incorporação de um juízo social negativo que supõem que irão sofrer, analisando-se e percebendo-se a si mesmas através das categorias masculinas dominantes. Os constrangimentos de género entrecruzam-se, frequentemente, com os de classe, entre outras categorias, e são as

⁹¹³ KAUFMANN, Jean-Claude – *A Mulher Só e o Príncipe Encantado*, p. 39.

⁹¹⁴ BOURDIEU, Pierre, op. cit., p. 13.

mulheres da pequena burguesia que sofrem, particularmente, deste tipo de ansiedade provocada pelo olhar social.⁹¹⁵

Neste vídeo, Wilson, sendo personagem única e principal, em vez de embelezar-se, desfeia-se (face às normas de beleza vigentes). O vídeo constitui uma espécie de paródia sobre os efeitos opressivos que tem sobre as mulheres a imposição cultural da aferição do seu valor social e individual através da sua imagem corporal. A artista explica no início do vídeo: «Vou deformar-me do modo que mais receio, de todos os modos que mais receio, utilizando maquilhagem e utilizando ângulos da câmara».⁹¹⁶ Assim, por meio de um processo de exorcização – o acto de desfear-se – tornando-se temporariamente naquilo que mais teme, garante a si própria que não possui essa aparência no seu quotidiano.

Podemos interpretar esta peça de vídeo como um desafio à norma social na medida em que os corpos devem respeitar a morfologia por ela prescrita, de modo a não serem considerados como anormais, correndo o risco de perder a sua invisibilidade e de atraírem os olhares dos outros.⁹¹⁷ Porém, o normal não é uma realidade estável, o seu futuro está aberto, depende da infinidade de micro-respostas dadas a cada instante. Quando se produz um desfasamento entre os hábitos e o normal observado, o indivíduo procura ajustar os hábitos à normalidade, na medida em que, na acomodação normativa, o indivíduo prevê uma certa tranquilidade, a qual considera, sobretudo, como sendo um direito seu. O indivíduo não é dono da conduta dos seus olhos, salvo quando os fecha. De igual modo, quando determinados gestos se banalizam, significa que perdem a sua visibilidade inscrevendo-se na normalidade, e os olhares já não os vêem. Inversamente, um indivíduo é atraído pelos corpos que não respeitam a norma, os quais exigem de si um trabalho considerável, porquanto toda a anormalidade questiona a definição da norma, que se encontra no centro da construção da realidade. O anormal obriga a ver e a pensar o estranho, a atribuir-lhe um lugar em relação ao normal, a decidir pela confirmação da categorização anterior ou, inversamente, pela aceitação de uma mudança das regras do jogo.⁹¹⁸

Enquanto aplica a maquilhagem, a artista explica como a utiliza para intensificar as

⁹¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 57-58.

⁹¹⁶ «I'm going to deform myself in the way I fear the most, all the ways that I fear the most by using make-up and using camera angles». Idem, *ibidem*, [Em linha].

⁹¹⁷ KAUFMANN, Jean-Claude – *Cuerpos de mujeres, miradas de hombres*, p. 121-122.

⁹¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 122.

imperfeições do seu rosto. Cataloga, com o rigor característico da arte conceptual, as diferentes regiões do seu rosto de acordo com o seu maior ou menor grau de atracção: com um lápis aumenta os papos à volta dos olhos; cria rugas; exagera o volume da pele por baixo do queixo; aumenta os lábios, e por fim; mostra os dentes. Deste modo, segundo diz, exorciza os seus piores medos sobre a sua própria aparência. A artista enfatiza a feminilidade enquanto construção e mascarada, e antecipa-se ao conceito pós-moderno das identidades instáveis, fragmentadas, plenas de contradições e ambiguidades, e ao conceito butleriano da performatividade de género. Para Butler, a noção de performatividade de género prende-se com a impossibilidade de existência de um sujeito ou identidade que seja anterior, exterior ou posterior aos actos constitutivos do género. Butler considera que a identidade de género é construída discursivamente, negando a existência do sujeito que as feministas da Segunda Vaga designavam por mulher ou mulheres, e postulando, em contrapartida, a existência de um sujeito em curso, no discurso e pelo discurso, através dos actos que performa e enquanto os performa. O género é, para esta autora, uma sequência de actos e não algo que se é, não pressupondo nem necessitando, portanto, de um sujeito preexistente. O sujeito não é uma causa, mas um efeito em curso. O que existe é um fazer do género e não um sujeito genderizado. Daí a noção de performatividade, que não pressupõe nem necessita da existência de um sujeito e que se distingue do conceito de performance, que requer um performer, isto é, um sujeito preexistente. O radicalismo de género desta teoria reside, não na mobilização do género em torno de uma categoria, como a de mulher, mas de acções que subvertem a identidade, destroem a bipolaridade de género e deslocam as normas de género.⁹¹⁹

Wilson foi rejeitada pelos seus colegas conceptualistas da década de 1970 que recusavam o prazer estético e, consequentemente, o carácter visual dos trabalhos artísticos.⁹²⁰ Apesar de rejeitar o paradigma modernista da autoria e da subjectividade e formas de pensamento transcendentais, o conceptualismo permanecia imbuído do princípio cartesiano modernista, que subjugava o corpo em relação à mente, por um lado, e à autoridade masculina, por outro. O facto de Wilson ter realizado a sua obra, deste período, no Canadá – longe dos mais importantes centros de reflexão crítica e da arte feminista, como Nova Iorque e a Califórnia – a dificuldade em classificar o seu trabalho de acordo com

⁹¹⁹ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 41.

⁹²⁰ WARK, Jayne – Martha Wilson: Not Taking It at Face. [Em linha].

as categorias empregues por feministas, críticos e historiadores da sua geração e o repúdio a que viu votadas as suas peças pelos seus colegas artistas homens, tudo contribuiu para o desconhecimento generalizado destes seus trabalhos de início de carreira.⁹²¹ Efectivamente, só na década de 1990 os seus trabalhos foram clara e amplamente reconhecidos como sendo feministas.

Na década de 1970, o movimento feminista conduziu uma forte campanha política, advogando o controlo das mulheres sobre o seu próprio corpo e sobre o modo como este era representado. As mulheres artistas, pelo seu lado, estavam profundamente conscientes das idealizações culturais do corpo feminino, que mantinham e reforçavam a aspiração colectiva por um padrão de beleza feminina claramente definido e contribuíam marcadamente para a conceptualização da mulher enquanto objecto sexual, determinando e impondo o seu papel e lugar na comunidade. Entendiam que as mulheres são, de certo modo, percebidas pela sociedade patriarcal como repugnantes e têm, por isso, de ser desodorizadas, depiladas, polidas e pintadas, pelo que a análise do processo de maquilhagem é uma forma de estudar a construção da identidade da mulher e de tentar compreender o que poderá porventura ser tão ameaçador que tenha de ser camuflado, escondido e desarmado pela capa inerte da maquilhagem. As peças de vídeo sobre maquilhagem, em que as artistas se questionam, nomeadamente, sobre o seu próprio papel enquanto objecto sexual, foram bastante comuns nos anos 1970.

Os protocolos do belo são impostos aos corpos das mulheres através dos diferentes discursos sociais, desde a linguagem da arte ao discurso da cultura de consumo, que oferece uma miríade de produtos de beleza e imagens que ensinam às mulheres qual a aparência que os seus corpos devem ter. Na maioria das culturas, as regras da atracção sexual centram-se sobretudo na aparência física das mulheres, mais do que na aparência dos homens, embora esta situação nas sociedades ocidentais esteja a mudar, gradualmente, à medida que as mulheres se tornam cada vez mais activas na esfera pública. As características que se apreciam mais, no respeitante à beleza feminina, divergem bastante de cultura para cultura. Assim, por exemplo, actualmente, nas sociedades ocidentais, considera-se como belo um corpo esguio e elegante, enquanto noutras culturas não

⁹²¹ Idem, *ibidem*.

ocidentais consideram-se atractivos corpos de mulheres com formas muito mais generosas.⁹²²

O género refere-se a um sistema elaborado pelo qual a sociedade, através de uma miríade de concepções e práticas de feminilidade e masculinidade, instaladas nas práticas quotidianas e na esfera institucional, ensina os homens e as mulheres a abraçarem papéis e atitudes específicos que os posicionam numa hierarquia social.⁹²³ Se, por um lado, as mulheres aprendem que o seu sucesso depende da sua capacidade de atrair os homens através da sua aparência física, a objectificarem-se, a serem sensíveis aos seus desejos e a evitarem desafiar o seu poder, por outro, os homens são motivados a querer possuir mulheres que encarnam a beleza e a tratá-las como se fossem bonecas, ao invés de seres humanos. As mulheres devem moldar disciplinadamente os seus corpos para alcançar os ideais de beleza, o que leva por vezes a comportamentos como a anorexia.⁹²⁴

A performance *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, (Jugoslávia, 1975, Fig. 31), de Marina Abramović trata precisamente da questão da objectificação das mulheres. Muitas das performances realizadas pela artista nos anos 1970 constituem, de certa forma, críticas aos papéis tradicionais das mulheres na arte, desde as suas paródias violentas a rituais de limpeza até à sua adopção do nu clássico, para ser manipulado e observado pela audiência.⁹²⁵ A artista nua passa uma hora a escovar o seu cabelo, com um pente de metal numa mão e uma escova na outra, enquanto recita o título da obra como um mantra, num ritual de embelezamento que lhe provoca dor e sofrimento, visível no rosto da artista, e que funciona como uma metáfora da violência do imperativo da beleza.

Os regimes da beleza escondem a violência que é imprescindível para o seu funcionamento.⁹²⁶ A ordem social patriarcal, que as mulheres rejeitaram nos anos 1970, por colocá-las numa posição inferior e dependente, deu lugar, gradualmente, a uma nova forma de dominação.⁹²⁷ As mulheres, desde os anos 1970, que têm acesso ao mercado de trabalho remunerado e têm vindo a conquistar uma crescente independência financeira que lhes permitiu afastarem-se de uma vida acantonada no lar, no casamento e na maternidade. No

⁹²² GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 128.

⁹²³ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 379.

⁹²⁴ GIDDENS, Anthony – *Modernidade e identidade pessoal*, p. 98

⁹²⁵ ADLER, Esther – Marina Abramović. In *Wack! Art and the Feminist Revolution*. [Catálogo], p. 209.

⁹²⁶ Idem, *ibidem*, p. 210.

⁹²⁷ TOURAINE, Alain – *O mundo das mulheres*, p. 61.

entanto, essa mesma independência tornou-as alvo de campanhas publicitárias que recorrem ao tema da mulher libertada, que deve manter o seu corpo em forma para suscitar o desejo masculino, e conduz a que, no presente, as mulheres tenham que lutar activamente contra a sua alienação pela sociedade de consumo.

Em 1979, Erving Goffman, na sua obra *Gender Advertisements*, trata da representação das mulheres na publicidade e introduz o conceito de hiper-ritualização, antecipando, de certa forma, as análises butlerianas, realizadas uma década depois, sobre o género como sendo performativo. Nas palavras de Goffman:

De uma maneira geral, os anunciantes não criam as expressões ritualizadas que empregam; parecem basear-se no mesmo corpus de exhibições, na mesma linguagem ritual, que constitui o recurso para todos nós que participamos em situações sociais, e para o mesmo fim: tornar uma acção vislumbrada legível. Dir-se-ia até que os anunciantes convencionalizam as nossas convenções, estilizam o que já é uma estilização, fazem uma utilização frívola do que já se encontra consideravelmente separado de controlos contextuais. O seu tom hiperbólico é uma hiper-ritualização.⁹²⁸

Goffman descreve e ilustra, através de imagens precisas, a forma como a diferença sexual, presente nas atitudes e discursos da vida social, é tornada visível na publicidade, através de uma ritualização excessiva e exponencial dos rituais sociais de género, presentes de uma forma hierarquizada na vida quotidiana, ou seja, a publicidade estiliza de uma forma exagerada aquilo que já se encontra estilizado. A tarefa dos publicitários é, igualmente, retirar ao universo social qualquer ambiguidade e complexidade, de forma a construir o eterno feminino frágil e obediente e o seu complemento oposto, o homem viril e protector, sendo apagado da imagem tudo o que não permita que este ideal se manifeste.⁹²⁹

Por conseguinte, a mulher é exibida na publicidade em atitudes subalternas, passivas, muitas vezes amparada pelo homem, que, a partir de uma altura mais elevada, se posiciona de uma forma dominante e protectora. Igualmente, de acordo com os estereótipos da feminilidade, a mulher toca os objectos, ou outras pessoas, ao de leve, de um modo carinhoso, e frequentemente baixa os olhos, junta as mãos ou cobre com as mãos, de um

⁹²⁸ «By and large, advertisers do not create the ritualized expressions they employ; they seem to draw upon the same corpus of displays, the same ritual idiom, that is the resource of all of us who participate in social situations, and to the same end: the rendering of glimpsed action readable. If anything, advertisers conventionalize our conventions, stylize what is already a stylization, make frivolous use of what is already something considerably cut off from contextual controls. Their hype is hyper-ritualization.» GOFFMAN, Erwin – *Gender Advertisements*, p. 84.

⁹²⁹ LE BRETON, David – *A sociologia do corpo*, p. 67.

modo terno, o seu próprio rosto, ou o seu corpo como se este fosse frágil e delicado.⁹³⁰ Noutras ocasiões, inclina a cabeça, com o corpo em desequilíbrio, muitas vezes reclinada, outras de dedo na boca ou mordendo o lábio, mostrando disponibilidade sexual, infantilizada, frágil, vulnerável, submissa e impotente, por vezes mesmo atordoada. As mulheres não se encontram em nenhuma posição corporal que lhes permita iniciarem qualquer acção, ou mesmo defenderem-se, pelo contrário, estão impotentes, carecendo da protecção masculina, e dependentes da clemência do meio que as rodeia. As representações da mulher na publicidade evocam o mundo da pornografia, na medida em que, em ambos os discursos, a sexualidade feminina é simbolizada como submissa, impotente e dependente. A imagem do homem, inversamente, simboliza a força e o poder e ele toca e pega nos objectos de um modo assertivo e controlador, moldando o ambiente segundo os seus desejos, mostrando-se activo, alerta, vigilante e pronto a responder ou a iniciar uma acção.⁹³¹

Nunca se tendo considerado feminista, Abramovič tem vindo, nos seus trabalhos mais recentes, aparentemente a aproximar-se de concepções e estereótipos marcadamente patriarcais, o que lhe tem valido frequentes críticas feministas.⁹³² A artista afirma que nunca teve nada em comum com o feminismo e que as mulheres da antiga Jugoslávia são, em sua opinião, tão fortes quanto os homens.

De acordo com as concepções do feminismo socialista, as mulheres são tratadas como cidadãs de segunda classe, nas sociedades capitalistas patriarcais, e tanto a posse dos meios de produção como a experiência social das mulheres precisam de ser transformadas, porque as raízes da opressão das mulheres encontra-se no sistema económico capitalista.⁹³³ Nos regimes socialistas, as leis e políticas sociais acabaram com a discriminação económica baseada no género e estabeleceram uma nova imagem das mulheres, que as representava não apenas como mães e esposas, mas também como criadoras de uma nova sociedade. No entanto, nesta aparente igualdade económica e social, existia, na realidade, nada mais do que uma concepção simbólica que proliferava socialmente e que era veiculada por meio de

⁹³⁰ JHALLY, Sut – The codes of gender: Identity and Performance in pop culture, p. 6. [Em linha].

⁹³¹ Idem, *ibidem*, p. 7-8. [Em linha].

⁹³² MILEVSKA, Suzana – The «Silkworm Cocoon». In *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. [Catálogo], p. 195.

⁹³³ GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 1133. Ver a este respeito secção *Feminismo socialista* no subcapítulo 1.2.2. *Da sociologia do género*.

imagens de mulheres trabalhadoras, cientistas e líderes, não correspondendo, muitas vezes, à realidade vivida pelas mulheres. Esta concepção idealizada de uma igualdade entre os sexos elidia a necessidade de uma abordagem crítica no que diz respeito às questões de género, uma vez que eram entendidas como resultando exclusivamente da discriminação económica.⁹³⁴

A inclusão dos trabalhos de Abramovič na presente investigação deve-se à sua ênfase constante no corpo feminino como tema e fonte de inspiração e à crítica social a representações culturais e aos sistemas de opressão social a partir de uma perspectiva que consideramos feminista, mesmo que não declarada pela artista.⁹³⁵

A artista Nil Yalter (Egipto, 1938) nasceu no Cairo, filha de uma família turca, e cresceu em Istambul onde estudou Belas-Artes, tendo, em 1965, ido viver para Paris, para aí prosseguir os seus estudos em arte moderna. Depois das revoltas de estudantes de Maio de 68, Paris tornou-se um ponto de encontro para as mulheres artistas interessadas no movimento de libertação das mulheres. Em 1968, Yalter fundou o «Groupe de Cinque», um colectivo de mulheres artistas de origem multicultural – incluindo francesas, turcas, canadianas e norte-americanas – do qual faziam parte Martine Aballea, Judy Blum, Nicole Croiset e Mimi.⁹³⁶ O trabalho interdisciplinar de Yalter resulta da sua experiência como mulher emigrante e explora sobretudo questões relativas à emigração, condição feminina, género e identidade. Yalter foi pioneira da instalação, do vídeo e da utilização dos meios digitais na arte.

O vídeo *La Femme sans tête ou la danse du ventre* (França, 1974, Fig. 30), um dos seus primeiros vídeos, trata da sexualidade feminina. A artista inspirou-se numa prática tradicional da Anatólia, em que os imãs das aldeias escreviam frases de carácter religioso sobre os ventres das mulheres estéreis ou desobedientes, de modo a submetê-las aos protocolos culturais, pelo que, por esta via, o ventre da mulher se transformava num talismã propriedade da religião, num produto do discurso religioso regulador da vida das mulheres. Yalter retoma esta tradição para denunciar a negação do prazer das mulheres nas culturas patriarcais.⁹³⁷ Ao longo do vídeo, a artista escreve com uma caneta, sobre o ventre nu, em

⁹³⁴ MILEVSKA, Suzana – op. cit., p. 195.

⁹³⁵ A propósito dos critérios de selecção dos vídeos ver subcapítulo II.1. *Campo de observação*.

⁹³⁶ MARK, Lisa Gabrielle – Nil Yalter. In *Wack! Art and the Feminist Revolution*. [Catálogo], p. 319.

⁹³⁷ Idem, *ibidem*.

círculos à volta do umbigo, excertos eróticos da obra *Érotique et civilisations* (1972), de René Nelly, que dedicou este livro à análise da importância do clítoris na sexualidade das mulheres⁹³⁸. Uma das passagens que escreve no seu ventre sobre a sexualidade da mulher refere:

A mulher é simultaneamente «convexa» e «côncava». Mas é necessário que não a privemos, mental ou fisicamente, do centro principal da sua convexidade: o clítoris (...). Esse ódio ao clítoris corresponde na verdade ao horror ancestral que o homem sempre sentiu pela componente viril e natural da mulher, aquela que, nela, condiciona o orgasmo absoluto.⁹³⁹

Quando a sua pele fica totalmente escrita, a artista começa a dançar ao som de música tradicional oriental, explorando o impulso sexual feminino advogado pelo movimento das mulheres.

Yalter, que vive numa sociedade ocidental, nesta peça de vídeo, critica a tradição muçulmana de controlo das mulheres. Hoje em dia, para as mulheres muçulmanas que vivem em França, o principal obstáculo à sua emancipação, prende-se com o controlo da sua sexualidade, com a obrigação da virgindade e ao seu controlo por ginecologistas e, após a noite de núpcias, com a obrigação da exposição do lençol manchado de sangue.⁹⁴⁰ As mulheres muçulmanas sentem-se mais indignadas por esse tipo de controlo da sua vida pessoal do que pelos casamentos concertados entre as suas famílias que são, frequentemente, em particular nas famílias de origem turca, tomados como um modo de solidariedade familiar, que desempenha o papel de uma segurança social tradicionalmente não existente de modo organizado pelo estado. Na teologia islâmica formal, a sexualidade da mulher é tomada como agressiva, devendo ser contida por meio do encerramento da mulher em lugares, indumentária ou sentenças que a coíbam de exercê-la. Esta concepção da mulher corresponde a alguns aspectos da cultura ocidental que, depois de criar a figura de Eva, igualou, muitas vezes, a mulher ao Diabo e a sedução ao pecado original. As mulheres muçulmanas encontram-se sujeitas a uma maior dependência, agressividade e

⁹³⁸ GONNARD, Catherine; LÉBOVICI, Élisabeth – *Femmes Artistes. Artistes Femmes*: Paris, de 1880 à nos jours, p. 333.

⁹³⁹ «La femme est à la fois ‘convexe’ et ‘concave’. Mais encore faut-il qu’on ne l’ait point privé mentalement ou physiquement, du centre principal de sa convexité : le clitoris (...). Cette haine du clitoris correspond en vérité à l’horreur ancestrale que l’homme a toujours éprouvé pour la composante virile et naturelle de la femme, celle qui, chez elle, conditionne l’orgasme absolu». QUINBY, Diana – *De l’art et du féminisme en France dans les années 1970*. [Em linha].

⁹⁴⁰ TOURAINE, Alain, op. cit., p. 181.

obstáculos do que as ocidentais, porém, não se pode reduzi-las a uma categoria única, encerrada num inferno social, tendo cada mulher uma biografia e memórias que não são todas negativas, nem a sua vida se reduz unicamente à figura de vítima.⁹⁴¹

O vídeo foi desde a sua génese utilizado pelas artistas como crítica dos meios de comunicação social, da arte convencional e dos papéis femininos e masculinos no cinema narrativo tradicional. O vídeo é simultaneamente um instrumento de contestação e um utensílio de criação. A imagem em movimento surge na arena artística como «impureza» (termo utilizado pelas duas especialistas de vídeo francesas Françoise Parfait e Anne-Marie Duguet).⁹⁴² Esta impureza refere-se: à distorção das imagens (realizadas pelo movimento Fluxus em 1963); à apropriação de imagens televisivas; e ao seu carácter militante. Para as mulheres, a partir de 1975 e depois do advento da tecnologia super-8, o vídeo tornou-se o instrumento privilegiado das feministas para desconstruir os estereótipos veiculados pelos meios de comunicação social. Este movimento foi internacional, destacando-se na crítica dos «media»: Martha Rosler, Hermine Freed, Lynda Benglis e Dara Birnbaum nos EUA; Ulrike Rosenbach, Rebecca Horn e Friederike Pezold na Alemanha; Valie Export na Áustria; Nil Yalter e Nicole Croiset, Klonaris e Thomadaki em França; e diferentes colectividades artísticas francesas como «les Insoumuses», «le Léopard du péril mauve», «la Guerrière pamplemousse», «Vidéo Out» e «Vidéa».⁹⁴³ Tal como sucedeu com a fotografia nos anos 1920, o vídeo é a partir de meados de 1960, uma tecnologia «ready-made» da imagem em movimento. A apropriação da tecnologia vídeo pelas artistas feministas foi rápida devido à história jovem do «medium» e à manipulação técnica simples.

Importa referir, que as mulheres artistas na França levaram mais tempo a organizarem-se do que as norte-americanas e apenas alguns anos após a génese do MLF (Mouvement pour la Libération des Femmes) é que as mulheres artistas começaram a organizar grupos de consciencialização e exposições. É de notar que o MLF não gozava da mesma representação social que o WLM (Women's Liberation Movement) ou o WAM (Women's Art Movement) nos EUA. Em meados da década de 1970, as principais preocupações do MLF estendiam-se aos direitos das mulheres, à contracepção e ao aborto,

⁹⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 181, 183-184.

⁹⁴² GONNARD, Catherine; LÉBOVICI, Élisabeth, op. cit., p. 328.

⁹⁴³ Idem, *ibidem*, p. 328.

e o movimento não contava com o apoio da imprensa e possuía uma relação distante com as artes.

Na década de 1960, a arte realizada por mulheres nos EUA, centrada no corpo e lidando com tópicos feministas, era considerada inteligente e atractiva mas não importante e era classificada como artesanato ou arte «naif» e exposta com menos frequência do que a arte minimalista e conceptualista das correntes dominantes.⁹⁴⁴ Os trabalhos em videoarte das mulheres artistas a partir de meados de 1960 representaram o suporte bem como a transição entre o modernismo e o pós-modernismo, e exerceram críticas fundamentais à arte modernista. Estas artistas foram responsáveis pela transformação dos monólitos predominantemente masculinos dos artistas minimalistas em objectos comunicadores e desordenados do pós-minimalismo e pós-modernismo, pela destruição das fronteiras entre belas-arts e arte popular, artes visuais e artes aplicadas e artes visuais e «media».⁹⁴⁵ O movimento das mulheres alterou consistentemente a identidade da arte levando à inclusão na prática artística (documentários e ficções militantes) de outros «media» de origem tecnológica – o vídeo, a fotografia e o cinema – e da performance. Todas as práticas da vida militante – manifestações, grupos de consciencialização e protestos – foram entrelaçadas com os happenings e a performance, tendo sido rapidamente apropriadas pelas mulheres artistas como modos de intervenção directa na arena artística.⁹⁴⁶ Em meados dos anos 1970, nos EUA, a arte do corpo que tratava de temáticas feministas era considerada subversiva e era preterida em relação à arte que não colocava questões de diferença sexual.

Na Europa sucedia precisamente o oposto: as instituições artísticas embora simpatizando pouco com a participação equitativa das mulheres no campo artístico, aprovaram de modo paternalista e libidinoso o trabalho de mulheres artistas baseado nos seus corpos e rostos com clara preferência pelos mais atraentes. A dificuldade de representar e controlar o significado do corpo feminino, em particular do corpo nu, levou a que críticas feministas europeias reprovassem o trabalho das mulheres artistas que trabalhavam com os seus corpos.⁹⁴⁷ A teórica feminista francesa Catherine Franchlin, a propósito dos trabalhos de artistas expostos na Bienal de Paris, de 1975, focalizados no seu

⁹⁴⁴ LIPPARD, Lucy R., op. cit., p. 123-125.

⁹⁴⁵ WOOSTER, Ann-Sargent – The Way We Were. In *The First Generation: Women and Video, 1970-75*. [Catálogo], p. 21-22.

⁹⁴⁶ GONNARD, Catherine; LÉBOVICI, Élisabeth, op. cit., p. 328.

⁹⁴⁷ WARR, Tracey – Preface. In JONES, Amelia; WARR, Tracey, eds., op. cit., p. 13.

próprio corpo, afirma que elas ao tentarem fugir à reificação do seu corpo pelo olhar masculino, reencenaram memórias – reprimidas pela cultura patriarcal – da relação da representação de si mesmas com a mãe enquanto objecto de desejo. Todavia, esta estratégia levou-as a encontrar esse objecto de desejo no seu próprio corpo, conduzindo-as ao carácter infantil, narcísico e exibicionista patente no seus trabalhos.⁹⁴⁸ Comentando esta análise crítica, Lippard argumenta que as artistas europeias encontravam-se num contexto social profundamente adverso por diversos motivos: os movimentos de esquerda dominados pelo marxismo europeu não tinham em consideração os tópicos feministas; as instituições artísticas ridicularizavam as feministas e; não existia um movimento de arte feminista organizado com expressão, por exemplo, em galerias e revistas feministas alternativas para as mulheres. Ironicamente, segundo Lippard, as mulheres de classe média tornaram-se as únicas criadoras de arte feminista radical.⁹⁴⁹ Contrariamente ao que sucedia nos EUA, onde desde 1970-71 quaisquer galerias, centros de artes e outras associações artísticas, se haviam organizado para apresentar e defender as reivindicações das artistas, os franceses, para além de breves experiências colectivas, não tinham constituído um feminismo artístico duradouro nem grupos militantes contra o machismo das instituições.⁹⁵⁰

Na actualidade, é reduzido o conhecimento que os países ocidentais ricos e desenvolvidos, como os EUA, a Alemanha ou mesmo a França, possuem sobre os emigrados que deixaram as suas cidades e aldeias à procura de trabalho nos países mais abastados do ocidente. Em França, existem subúrbios, bairros e mesmo cidades constituídos por habitações construídas, anteriormente, mas sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, com o apoio de fundos de assistência públicos, para alojar as famílias de emigrantes de escassos recursos, sendo essas pessoas, sobre quem tanto se comenta, invisíveis para o resto da sociedade.⁹⁵¹

No vídeo *La femme qui court* (França, 2007, Fig. 70), a artista Maria Loura Estevão (Portugal, 1960) lida com a memória, o lugar e a emigração.⁹⁵² Estevão deixou o Alentejo, em 1969, na companhia de sua mãe, para se juntar ao pai em França e presentemente vive e

⁹⁴⁸ FRANCBLIN, Catherine – Body-Object, Woman-Object [1975]. In idem, *ibidem*, p. 238.

⁹⁴⁹ LIPPARD, Lucy R., op. cit., p. 123-124.

⁹⁵⁰ GONNARD, Catherine; LÉBOVICI, Élisabeth, op. cit., p. 328.

⁹⁵¹ TOURAINE, Alain – *Um Novo Paradigma*, p. 84.

⁹⁵² FURTADO, Teresa – Embodiments: a brief approach to Portuguese women video art. In FURTADO, Teresa, ed., op. cit., p. 57.

trabalha entre Lisboa e Paris. Neste vídeo, realizado a partir das suas memórias bem como nas memórias de outros imigrantes portugueses da sua geração (3 mulheres e 2 homens), a artista dá voz às suas perspectivas enquanto pessoas, muitas vezes rotuladas como o Outro nos países para onde imigram. Quando se atravessa a fronteira do nosso espaço e nos posicionamos no lugar de outra pessoa, temos sempre a possibilidade de a representar como diferente de nós, estranha, esquisita, irracional e inferior, como o Outro, ou, inversamente, podemos aproveitar essa oportunidade para desenvolvermos qualidades como a empatia, a compreensão, a generosidade e aprender algo com os seus valores e modos de vida.⁹⁵³

A propósito da emigração portuguesa na década de 1970, Teresa Beleza refere:

Sabes, Mãe, eu lembro-me de ver pessoas que partiram de Portugal para o mundo em busca de trabalho e rendimento a viver em «casas» feitas de bocados de camioneta, de restos de madeira, de cartão e outros improváveis e etéreos materiais, emigrantes portugueses que foram parar ao *bidonville* em St Denis, nos arredores de Paris, num Inverno em que a temperatura desceu a 20 graus Celsius abaixo de zero (1970). Nas «paredes», havia toda a sorte de inscrições contra a guerra colonial e contra o regime que então reinava em Portugal.⁹⁵⁴

O trabalho de Estevão é herdeiro da vertente de investigação do foro pessoal, da década de 1970, da arte feminista inspirada no lema da Segunda Vaga «o que é pessoal é político». Por outro lado, a artista é também informada pelos debates e práticas mais recentes do feminismo centrado nas questões pós-coloniais.

O acesso aos direitos de cidadania por aqueles que cruzaram as fronteiras nacionais é uma questão política no seu próprio direito, que é relevante para o feminismo, como é o problema do acesso das mulheres aos direitos legais em relação ao emprego e à violência, entre outras questões.⁹⁵⁵ O tema da migração é um dos assuntos tratados pelo feminismo contemporâneo, na UE e na ONU, nomeadamente pelo Lobby Europeu das Mulheres (LEM), que afirma realizar o seu trabalho dentro de uma perspectiva feminista, enquanto principal organização guarda-chuva de associações de mulheres na UE. O LEM tem representantes das organizações «de ponta» das mulheres nos vinte e sete Estados membros da UE e em três países candidatos, bem como de estruturas diversas de mulheres por toda a UE.

⁹⁵³ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 3: Culture and Ethnocentrism Part I*. [Em linha]. [Registo vídeo].

⁹⁵⁴ BELEZA, Teresa – Carta a minha mãe sobre o SNS e outras coisas em Portugal. [Em linha].

⁹⁵⁵ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 36.

Promove os direitos das mulheres e a igualdade de género em toda a UE, trabalhando com instituições a nível da UE e fornecendo informações aos responsáveis pelas tomadas de decisão de modo a assegurar que a perspectiva da igualdade de género é tida em conta, e auxilia as organizações das mulheres no sentido do seu envolvimento efectivo com a UE. As prioridades da UE estão nos seguintes domínios: as mulheres na tomada de decisão e na paridade democrática; a política social e o emprego; as políticas e legislação da igualdade de género na UE; a diversidade das mulheres e o combate à discriminação; a migração e o asilo; os direitos fundamentais no seio da UE; a revisão dos tratados europeus; a acção internacional pelos direitos das mulheres, particularmente âmbito da ONU, e, finalmente; acabar com a violência contra as mulheres.⁹⁵⁶

Nesta peça de vídeo, a artista filma o itinerário através do vidro dianteiro de um automóvel em movimento. Sobrepondo-se à paisagem que passa, a silhueta da artista – um contorno unilinear a branco do seu corpo – corre ao longo da estrada. Esta representação do corpo, através de um simples contorno branco, não deve ser entendida, em nossa opinião, como uma descorporeidade, uma elevação espiritual ou desmaterialização, uma rejeição do corpo físico material, no quadro de um dualismo mente versus corpo cartesiano. Reflectindo o seu estatuto de imigrante, a carne da artista é substituída por identidades fluidas, simbolizadas pela variedade da paisagem em si – por vezes terna e envolvente (os prados, as árvores, os campos em suave declive e o céu aberto), enquanto outras vezes se apresenta desagradável, fria e severa (o asfalto, os viadutos, a auto-estrada e os automóveis). Na formação da corporeidade de uma pessoa, a influência das pertenças culturais e sociais de origem é tão importante como a da sociedade onde se integra, seja por migração, exílio ou viagem, e nela cria, com o passar do tempo, as suas corporeidades moldadas por outros paradigmas.⁹⁵⁷

Em voz-off, a artista fala das suas perspectivas e memórias pessoais, que combina com as dos outros imigrantes, sobre as viagens entre França e Portugal, desde um período que remonta ao Portugal anterior ao 25 de Abril de 1974, até à actualidade. Desta combinação, resultam sentimentos identitários enquanto imigrantes. Nas palavras da artista, podemos identificar este sentimento de alteridade:

⁹⁵⁶ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 29.

⁹⁵⁷ LE BRETON, David – *A sociologia do corpo*, p. 65.

Viver aqui [em França] ou lá [em Portugal], é a grande questão, não tenho vontade de voltar a partir para Portugal, eu sou e sinto-me diferente. Não sei [o que se passa com as pessoas dos outros países] como são os outros países, mas no que me diz respeito e às pessoas que conheço, penso que somos imigrantes toda a vida, porque isso não é necessariamente negativo, não me sinto próxima dos portugueses de Portugal, mas também não sou francesa, estou entre uns e outros.⁹⁵⁸

Salientamos também, nesta narrativa, a presença constante das mulheres na preparação do conteúdo da merenda para a viagem, um facto que remete para as vidas das mulheres portuguesas do meio rural. Estas mulheres, embora não deixassem de ter uma função reconhecida, formavam uma categoria definida pela sua inferioridade, num regime de género de ordem doméstica. No decorrer do vídeo a artista diz:

Para o regresso era a minha família que preparava a comida [para a viagem]. A minha mãe preparava bolinhos de bacalhau e ovos cozidos.⁹⁵⁹

Um dos homens imigrantes refere:

A minha viagem para Portugal prepara-se geralmente com um mês de antecedência, a preparação da viagem é feita sobretudo pela minha mulher.⁹⁶⁰

E, mais adiante, uma das mulheres afirma:

Eu sou uma mulher do frango cozido em lume brando. Depois de estar cozido junto molho deixo esfriar e secar e depois junto muita salsa e guardo numa caixa.⁹⁶¹

No regime de género doméstico, presente maioritariamente nos países do Sul global, pouco desenvolvidos, há assimetrias profundas em diversas esferas organizacionais.⁹⁶² No campo económico, as mulheres realizam, muitas vezes, o trabalho de assistência doméstica não remunerado e os homens o trabalho pago no foro público. No respeitante à política, os homens ocupam maioritariamente os cargos e as elites masculinas tomam as decisões. No

⁹⁵⁸ «Vivre ici ou là-bas, c'est une grande question, je n'ais pas de tout envie de repartir au Portugal, je suis, je me sens différente. Je ne sais pas comment sont les autres pays, mais en ce que me concerne et le gens que je connais, je trouve qu'on est immigré toute ça vie parce que, et ça n'est pas forcément négative, je me sens pas proche des portugais du Portugal et je suis pas n'on plus française, je suis entre les deux». ESTEVÃO Maria Loura – *La femme qui court*. França, 2007. [Registo vídeo].

⁹⁵⁹ «Pour le retour ça était ma famille qui préparait de qua manger. Ma maman préparait de beignets de morue, des oeufs durs aussi». Idem, *ibidem*.

⁹⁶⁰ «Mon voyage au Portugal il se prépare en général un mois à l'avance, la préparation du voyage c'est surtout ma femme». Idem, *ibidem*.

⁹⁶¹ «Je suis une femme du poulet mijoté. Une fois qu'il a mijoté je jette la sauce je laisse un peux refroidir et un peux sécher, et après j'ajoute beaucoup de persil et je mets dans une boîte». Idem, *ibidem*.

⁹⁶² WALBY, Sylvia, op. cit., p. 104-107.

foro da violência, os homens são, na maioria das vezes, os responsáveis pela prática e distribuição da violência contra as mulheres, detendo igualmente o poder sobre a sua regulação. Além disso, os homens participam mais e têm maior influência e poder decisório na esfera da sociedade civil.⁹⁶³

A artista recorre frequentemente, no seu trabalho, às actividades ancestrais associadas com as mulheres, como a cozinha, a costura, a lavagem, os ciclos menstruais, bem como o relacionamento entre mãe e filha, explorando e redescobrimo o potencial inventivo desse conhecimento.

Importa notar que esta peça de vídeo é igualmente fruto da focagem dos debates sociais na esfera do pessoal e do cultural, a que se assistiu a partir dos anos 1980. Os debates sobre os imigrados, as minorias, os gays e as lésbicas, a partir de meados da década de 1980, contribuíram para que, a partir dos anos 1990, nas sociedades ocidentais, se passasse a assistir a um debate sobretudo centrado nas categorias relativas à pessoa e à cultura, em detrimento de outras de natureza mais económica, como a classe ou a estratificação social.⁹⁶⁴ As normas e as instituições enfraquecem, nesse período, na esfera da religião e da vida sexual ou familiar, liberalizando-se os costumes e reconhecendo-se os direitos dos homossexuais. A visão do universo social centrada nos papéis, nas relações e nas classes sociais, expressa por meio de uma linguagem económica, foi substituída por uma perspectiva focada na afirmação da vida pessoal e dos direitos universais das pessoas, de globalização, transmitida por uma linguagem cultural e moral.⁹⁶⁵

IV.1.2. Corpos vigiados e manipulados

Nas décadas de 1960 e 1970, as mulheres artistas socorreram-se com frequência de iconografias dos órgãos genitais femininos, como modo de afirmação positiva do corpo das mulheres, que contrapunham às representações tradicionais masculinas do corpo feminino.⁹⁶⁶ No respeitante às figurações de órgãos genitais femininos, as autoras feministas

⁹⁶³ Idem, *ibidem*, p. 104-107.

⁹⁶⁴ TOURAINE, Alain; KHOSROKHAVAR, Farhad, op. cit., p. 27, 169.

⁹⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 28, 169.

⁹⁶⁶ Veja-se como exemplo a exposição «The Visible Vagina», patente em Nova Iorque, na galeria Francis M. Naumann Fine Art, de Janeiro a Março de 2010, onde estiveram representados trabalhos de diversos artistas de diferentes gerações, incluindo Schneemann, Mendieta e Emin.

Pollock e Parker defendem que o corpo da mulher não apenas produz excitação sexual nos homens, mas também lhes provoca o medo da diferença sexual.⁹⁶⁷ No que concerne às diferenças entre a fisiologia sexual masculina e a feminina, Bourdieu advoga que:

(...) longe de desempenhar o papel fundador que por vezes se lhes atribuem, as diferenças visíveis entre os órgãos sexuais masculino e feminino são uma construção social que descobre o seu princípio nos princípios de divisão da razão androcêntrica, baseada ela própria na divisão dos estatutos sociais atribuídos ao homem e à mulher.⁹⁶⁸

A respeito da construção da identidade feminina como o Outro pela sociedade ocidental, Touraine refere que, assim como «(...) o Ocidente dominante inventou, segundo Edward Said, o Oriente, simultaneamente misterioso, divino e bárbaro, o poder masculino inventou a mulher como a face oculta, simultaneamente turva e cativante, da humanidade».⁹⁶⁹ Esta representação da mulher como o Outro misterioso encontra-se também presente na pintura *L'Origine du monde* (França, 1866, Fig. 27), de Gustave Courbet, que consiste num retrato do ventre, coxas e vulva de uma mulher, em que os genitais femininos se encontram representados de modo pouco claro, obscurecidos por pêlos púbicos. Este quadro, quando foi propriedade de Lacan, encontrava-se ocultado por um mecanismo construído propositadamente para esse fim pelo pintor surrealista André Masson.

Existiu desde sempre um abismo entre os sexos, no que respeita à sua experiência, educação e formação e, no século XIX, as mulheres, obrigadas a isolarem-se no espaço doméstico, tiveram a oportunidade de reestruturar o foro da intimidade, do casamento e da vida pessoal, o que não aconteceu com os homens, que se excluíram do domínio crescente da intimidade e foram especialistas num tipo de amor romântico, desligado da intimidade, através de técnicas de conquista ou de sedução.⁹⁷⁰ Os homens, ao contrário das mulheres, não conseguiram entender o projecto reflexivo da representação de si mesmos levado a cabo na modernidade, que implica a reconstrução emocional do passado, de forma a poder projectar uma narrativa coerente de si próprio no futuro. A auto-identidade foi procurada pelos homens no espaço do trabalho que lhes dava estatuto através das compensações materiais, sendo confirmada por rituais de solidariedade masculina, não tendo, no entanto,

⁹⁶⁷ Vide secção I.4.1. *Debates feministas sobre o «olhar»*.

⁹⁶⁸ BOURDIEU, Pierre, op. cit., p. 13.

⁹⁶⁹ TOURAINE, Alain – *O Mundo das Mulheres*, p. 20.

⁹⁷⁰ GIDDENS, Anthony – *Transformações da Intimidade*, p. 40.

logrado compreender a importância de reconstruírem uma narrativa da representação de si mesmos coerente ao nível emocional. As mulheres, ao contrário dos homens, entenderam a importância do amor na organização da sua vida pessoal, sendo detentoras de uma sabedoria emocional que os homens buscavam nelas e da qual dependiam de modo inconsciente. Os homens consideravam que as mulheres eram opacas, misteriosas, desconcertantes, e a sua sexualidade e doenças eram tidas como vindas de profundezas sombrias.⁹⁷¹ O segredo e o mistério das mulheres, cuja resposta os homens almejavam encontrar, era constituída pelo domínio que estas detinham do foro emocional.

A redução das mulheres, na sociedade ocidental, a objectos foi tópico central de trabalhos de diversas artistas nas décadas de 1960 e 1970, entre as quais destacamos a artista Hannah Wilke (EUA, 1940 - 1993). A artista foi a primeira na década de 1960 a usar figurações da vulva nos seus trabalhos. Nas palavras da artista:

Do que eu quero realmente falar é das mulheres na sociedade, e não apenas sobre mim. É importante para mim elevar o estatuto das mulheres, bem como elevar a minha arte. Estou interessada na criação de uma arte inconfundivelmente feminina e genital (...). Tornei-me a mim própria em objecto, de forma a idealizar a mulher como os homens costumavam fazer, de modo a devolver à mulher o seu próprio corpo. Reconquistei o meu próprio corpo, em vez de o entregar a alguém para «criar» [a partir dele].⁹⁷²

O seu vídeo *Gestures* (EUA, 1974, Fig. 28) é constituído por um conjunto de quatro performances que registam a artista, nua ou parcialmente despida, a olhar para a câmara, sendo a face, filmada em grande plano, modelada pelas suas mãos, através de gestos que se repetem ao longo do vídeo.⁹⁷³ Tal como foi referido anteriormente, no subcapítulo III.1 *Narrativas do Corpo e da representação de si mesma*, está sempre presente uma dimensão de género na comunicação não-verbal. Nas interacções do quotidiano, os movimentos corporais, os gestos com as mãos, os tons de voz e as expressões faciais, como o estabelecimento de contacto visual ou o olhar fixo, são muitas vezes entendidos e expressos de forma diferente por homens e por mulheres.⁹⁷⁴ Numa parte da performance, as suas

⁹⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 40-41.

⁹⁷² «What I really want to talk about is women in society, not just about myself. It is important to me to elevate the status of women as well as to elevate my art. I'm interested in the creation of an unmistakably female, genital art (...). I made myself the object to idealize woman in the same way men often did in order to give her back her own body. I took back my own body instead of giving it to someone else 'to create'». MONTANO, Linda M. – *Performance artists talking in the eighties: sex, food, money/fame, ritual/death*, p. 137-138.

⁹⁷³ Hannah Wilke *Gestures*. [Em linha].

⁹⁷⁴ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 103.

mãos tocam e modelam o rosto, evocando a imagem de uma vulva. Esta operação de transformação do rosto, chama a atenção para a objectificação permanente a que o corpo da mulher é submetido nas diversas esferas sociais. Wilke torna os espectadores conscientes dos seus olhares reificadores. Neste vídeo, a sexualidade feminina é representada, de um modo que evoca o discurso freudiano, como passiva, moldável e penetrável, um buraco, um receptáculo, símbolo de um defeito e de uma falha. A artista, ao manipular o seu próprio rosto, retira-lhe o seu significado enquanto ecrã da identidade da pessoa, passando a ser, de forma paródica e crítica, a figura anatómica de um orifício sexual.

Wilke tinha como principal referente do seu trabalho o corpo da mulher, tendo afirmado: «não podemos estar seguros de que Deus existe, mas sabemos que a vida existe através do corpo da mulher».⁹⁷⁵ Assim, o seu trabalho reflecte tanto a procura de uma identidade feminina cara às feministas da Segunda Vaga que se encontrava ausente nas imagens das mulheres veiculadas pela cultura dominante, como a busca de uma espiritualidade que a artista não percebia nas religiões patriarcais prevalecentes, como o Cristianismo, o Budismo e o Judaísmo. Os temas da vida e da morte estão fortemente presentes em toda a sua obra, em particular por via do acompanhamento e documentação da doença oncológica que vitimou sua mãe e, posteriormente, a própria artista. Para ela, as mulheres deviam ser veneradas como criadoras da vida, pelo que utilizava, frequentemente, a expressão «Deusa do Sexo» como metáfora da ideia de «Terra Mãe» para descrever as figuras femininas representadas nos seus trabalhos.⁹⁷⁶ A nudez era para si símbolo da humanidade e da universalidade da condição humana. Por integrar com frequência o seu próprio corpo nos seus trabalhos artísticos, ainda na década de 1970, foi criticada por teóricas feministas como Lippard, Pollock e Parker, que a acusaram de correr o risco de o seu corpo ser objectificado e apropriado pelo olhar patriarcal.

Embora a maioria das discussões sobre género se centrem na esfera do pessoal, para entender as relações pessoais, é preciso levar em conta as instituições, as economias, as ideologias e os governos.⁹⁷⁷ As instituições como a Escola ou o Estado, e não a esfera doméstica, representam os lugares principais onde os princípios de dominação masculina

⁹⁷⁵ «We can't be sure that God exists, but we do know that life exists through the body of woman». MONTANO, Linda M. – *Performance artists talking in the eighties: sex, food, money/fame, ritual/death*, p. 139.

⁹⁷⁶ «Sex Goddess»; «Earth Mother». Idem, *ibidem*, p. 140.

⁹⁷⁷ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 114.

são elaborados e impostos, embora o interior doméstico seja o lugar mais visível do exercício dessa mesma dominação.⁹⁷⁸ É precisamente uma crítica ao papel das instituições nas relações assimétricas de género que a artista Martha Rosler, (EUA, 1943, Fig. 33) realiza ao longo da peça de vídeo *Vital Statistics of a citizen, simply obtained*, (EUA, 1977), um trabalho de enorme importância para a videoarte dos anos 1970.

Este vídeo, apresentado por Rosler como se fosse uma ópera em três actos, centra-se maioritariamente em repetidas operações de medição de um corpo feminino nu, destituindo-o de qualquer estatuto, ou condição social, privando-o de poder, e tratando-o apenas como mais um número estatístico. O vídeo evoca imagens de um campo de prisioneiros, mas também do biopoder foucaultiano inscrito, por exemplo, nos conteúdos políticos das fotografias etnográficas, bem como nos retratos do projecto fotográfico de Charcot no âmbito do seu estudo da histeria e da insanidade do século XIX. Esta obra destaca-se pelo seu vigor visual e conceptual, constituindo uma denúncia, nomeadamente, dos crimes praticados contra as mulheres, da invasão da privacidade, do que se pode apelidar escrutínio em massa e das grandes injustiças resultantes das tentativas de âmbito científico de procurar estabelecer a inferioridade sexual e racial por meio de medidas antropométricas e de outro tipo de medições.⁹⁷⁹ Ao longo da peça de vídeo, Rosler, a protagonista principal, é examinada, despida e medida de modo degradante por dois homens – tecnocratas envergando batas de cientista – que registam os dados num gráfico, ao mesmo tempo que os comparam com valores padronizados. As imagens da artista a ser despida e examinada articulam-se com a ideia de instituição total, conceptualizada por Goffman.

Os hospitais mentais e as prisões enquanto burocracias complexas, guiadas por procedimentos rígidos que impõem aos seus membros, de modo coercivo, um sistema de existência, supervisionado, rígido e completamente isolado do mundo exterior, que altera o sentido de si mesmos enquanto pessoas podem ser considerados como instituições totais.⁹⁸⁰ Os bens pessoais são retirados, tal como sucede nesta performance à artista, os traços identificativos neutralizados e as roupas são trocadas por uniformes. Assim, depois de examinada, a protagonista arranja o cabelo e o rosto e veste-se com uma variedade de

⁹⁷⁸ BOURDIEU, Pierre, op. cit., p. 3.

⁹⁷⁹ STURKEN, Marita – *Feminist Video: Reiterating the Difference*, p. 6. [Em linha.].

⁹⁸⁰ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 354.

vestidos que podem ser considerados como uniformes da feminilidade, como o vestido branco de noiva e o vestido negro de mulher fatal. O processo de integração e submissão dos indivíduos às instituições totais é ajudado em parte pelo processo a que Goffman chamou de mortificação do eu. Este processo, priva as pessoas do sentido de si, levando-as a assumirem uma nova identidade como membros da instituição, sendo tal alcançado por meio de uma diversidade de formas, como os exames de saúde, a realização de tarefas domésticas ou servis, as impressões digitais, a ausência constante de privacidade e a obrigatoriedade de pedir licença antes da execução de qualquer tarefa.⁹⁸¹

Ao longo do vídeo, a subjectividade da mulher é reduzida apenas a «dados quantificáveis»⁹⁸² pelos dois homens, que representam o Estado, a burocracia e a ciência, e que, do ponto de vista da artista, se insurgem contra os corpos das mulheres. Este modo de escrutínio e antropometria social encontra-se, segundo a autora, na génese do racismo, do colonialismo e do Holocausto. No âmbito destas ideologias, autopsia-se, mede-se, pesa-se e corta-se o corpo, classificando-se os sinais corporais, que assim se transmutam em índices, de modo a decompor os seres humanos segundo «raças» ou categorias morais.⁹⁸³ A eugenia, a tentativa de melhorar geneticamente a «raça» humana através de uma «boa reprodução», emergiu no final do século XIX e início do século XX, sendo os seus fundamentos inspirados na teoria da evolução de Darwin e sistematizados por Francis Galton, na sua obra *Hereditary Genius*, de 1869.⁹⁸⁴ A procura de legitimação das hierarquias sociais conduziu a que fosse atribuída primazia às características biológicas das pessoas, tornando-se elas a razão para justificar a sua exploração, colonização e posição social. Segundo estas correntes do pensamento, a moral das pessoas pode ser depreendida da aparência dos seus corpos, tomando-se a corporeidade, não como um efeito da condição social do indivíduo, mas, inversamente, como produtora directa da sua condição social.⁹⁸⁵

A política eugénica foi levada a um extremo na Alemanha Nazi, conduzindo ao genocídio de milhões de pessoas, entre as quais um número elevado de deficientes.⁹⁸⁶ De

⁹⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 354-355.

⁹⁸² WITHERS, Josephine – Feminist Performance Art: Performing, Discovering, Transforming Ourselves. In BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D., eds., op. cit., p. 165.

⁹⁸³ LE BRETON, David – *A sociologia do corpo*, p. 16.

⁹⁸⁴ Eugenia In *Dicionário de Sociologia*, p. 151.

⁹⁸⁵ LE BRETON, David, op. cit., p. 16.

⁹⁸⁶ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 438. GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 398.

igual forma, no decorrer do século XX, estas técnicas, muitas vezes descritas como «políticas de população», foram utilizadas em países europeus e nos EUA contra grupos específicos da população, baseadas na sua etnia, género e classe. Nos EUA, na primeira metade do século XX, a política da eugenia procurou extinguir as características, supostamente inferiores, de judeus e de outros grupos de imigrantes, de forma a criar uma «raça» mais pura, apoiando-se em leis que levaram à esterilização forçada de muitas pessoas, entre as quais se encontrava um número muito elevado de mulheres negras.⁹⁸⁷ Na Escandinávia, em países como a Suécia e a Noruega, a preocupação de que o Estado de previdência social emergente incentivasse os «inaptos» a reproduzirem-se e, portanto, reduzisse a qualidade da população nacional, conduziu à esterilização de um elevado número de mulheres.⁹⁸⁸ Neste período, as diferenças sociais e culturais, como por exemplo as diferenças entre classes sociais ou étnicas, são explicadas por meio de observações, supostamente científicas, como o peso do cérebro, o ângulo facial, a fisionomia, a frenologia, o índice cefálico, entre outras características, usadas na tentativa de comprovar a inferioridade racial ou moral de certos grupos.⁹⁸⁹

Neste vídeo, o estatuto de cidadã obediente e submissa da personagem sujeita às actividades antropométricas contrasta vivamente com o conteúdo das afirmações proferidas em voz-off sobre a opressão social das mulheres.⁹⁹⁰ A artista refere como, na mulher, a ansiedade é provocada pelo olhar indagador social e como a ambiguidade, a ambivalência e a incerteza acompanham toda e qualquer tentativa da mulher de se auto-observar, no seu esforço para se auto-moldar em conformidade com os modelos que lhe são impostos.⁹⁹¹ Muito embora na cultura masculina tradicional o corpo nu da mulher seja um objecto de desejo incontestado, neste caso é ironicamente transformado numa imagem assexuada. O ambiente de distanciamento e frieza emocional criado pela voz calma, indiferente e inexorável da artista, o contexto supostamente clínico da acção, os procedimentos monótonos e repetitivos, a supressão de movimentos próprios e espontâneos do corpo examinado, que age apenas de acordo com directivas impostas, e o modo eficiente e

⁹⁸⁷ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 398. KIMMEL, Michael; ARANSON, Amy – *Sociology Now*, p. 511.

⁹⁸⁸ GIDDENS, Anthony, *ibidem*, p. 398.

⁹⁸⁹ LE BRETON, David, op. cit., p. 16.

⁹⁹⁰ RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy, eds., op. cit., p. 87.

⁹⁹¹ FRUEH, Joanna – *The Body Through Women's Eyes*. In BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D., eds., op. cit., p. 190.

inexpressivo com que são realizados registos e medições, transformam o corpo em objecto de rigorosa análise científica, em nada mais do que um espécime representativo da categoria mulher.

A voz-off da artista relata a litania de crimes cometidos, em nome da ciência, contra a mulher e a humanidade:

Estão a dizer-lhe como deve pensar, o que deve pensar, a natureza da acção, ela está a ser instruída sobre o que deve sentir. (...) o seu corpo habitua-se a certas poses instituídas, certas sujeições do carácter, certos constrangimentos e pressões sobre o vestuário, a sua mente aprende a pensar no seu corpo como algo diferente de si própria, aprende a pensar, talvez sem ter disso consciência, no seu corpo como tendo partes, estas partes têm de ser julgadas. O eu já aprendeu a atribuir valor a si próprio, a ver-se a si próprio como uma entidade inteira com uma visão exterior. Ela vê-se a si própria de fora com os olhos ansiosos do juiz, toldando o seu interior com os padrões críticos daqueles que julgam. Não preciso de vos recordar do escrutínio, sobre o estudo científico do ser humano (...) como ela aprende a escrutinar-se a si própria, a ver-se a si própria como um mapa, um terreno, um produto (...) ⁹⁹²

A voz da artista, no entanto, compete com o status autoritário dominante da visão, do olhar da câmara, quebrando o papel da mulher enquanto vítima e modelo.⁹⁹³ Verifica-se, assim, uma divergência entre o corpo dócil da mulher que obedece às ordens dos técnicos e a voz-off que fala dos padrões sociais impostos aos corpos das mulheres, designadamente, de como estas aprendem a construir-se enquanto produto de consumo e de como os seus corpos são objecto de estudo e escrutínio, como uma forma de controlo social. As mulheres são levadas a interiorizar um Eu escrutinador, que desempenha o papel do Estado e das forças normalizadoras sociais, e que, muito embora seja integrado na estrutura da personalidade, se encontra divorciado do Eu interior, resultando, nomeadamente, na auto-imposição de comportamentos causadores de sofrimento, desvalorização e humilhação, e no esvaziamento da autoridade e poder permitidos às mulheres.

⁹⁹² «(...) She is being told how to think, what to think, the nature of action, she is being instructed in what to feel. (...) her body grows accustomed to certain prescribed poses, certain character subjections, certain constraints and pressures of clothing, her mind learns to think of her body as something different from herself, it learns to think perhaps without awareness of her body as having parts, these parts have to be judged. The self had already learned to attach value to itself, to see itself as a whole entity with an external vision. She sees herself from outside with the anxious eyes of the judge to haze within her with the critical standards of the ones who judge. I needn't remind you of the scrutiny, about the scientific study of the human being (...) how she learns to scrutinize herself, to see herself as a map, a terrain, a product (...)». ROSLER, Martha – *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*. EUA, 1977. Vídeo (39:20): col., son..

⁹⁹³ MELLENCAMP, Patricia – *Indiscretions: Avant-Garde Film, Video, and Feminism*, p. 124.

Para a interpretação deste Eu escrutinador revela-se útil socorrermos-nos das interpretações do universo social trazidas pelo interaccionismo simbólico. Segundo esta linha de pensamento, os seres humanos pensam sobre o mundo à sua volta e agem sobre ele, no entanto o seu próprio agir é também objecto do seu próprio pensamento. Nesse sentido, não existe distinção entre aquilo que pensam, fazem e são, na medida em que se constituem a si mesmos, ininterruptamente, por meio da sua própria acção.⁹⁹⁴ De igual forma, uma pessoa adquire um sentido de si mesma através do olhar dos outros, das reacções que os outros têm em relação às suas próprias acções, antecipando aquilo que os outros pensam sobre si mesma e adequando as suas acções a esses julgamentos que os outros fazem de si. Por conseguinte, os seres humanos constituem-se a si mesmos com base no conjunto de apreciações que os outros fazem deles no decorrer das interacções sociais. À medida que vivemos a nossa vida, num processo ininterrupto, juntamos os juízos dos outros sobre nós próprios e, com base neles, aperfeiçoamos o que somos e quem somos. Não há nenhuma verdadeira representação de si mesmo para além da representação de si mesmo social, na medida em que todos os seres humanos estão interligados e necessitam uns dos outros para criar o seu sentido da representação de si mesmos. No entanto, se, por um lado, constituímos todos uma unidade, por outro, cada indivíduo é distinto e único em relação a todos os outros, realizando a sua própria trajectória social, o que significa que não existe um único e exclusivo sentido da representação de si mesmo que possa servir para organizar todos os indivíduos. A trajectória social da representação de si mesmo não pode existir sem as outras pessoas, uma vez que tanto a primeira como as segundas fazem parte de uma mesma dinâmica social, não podendo ser separadas e entendidas isoladamente, desunidas da relação que as constitui mutuamente. Partindo do princípio de que o indivíduo busca, antes de mais, ter um sentido positivo da representação de si mesmo, que se pode traduzir pelo termo dignidade, e que, ao mesmo tempo, possui a capacidade de antecipar, com um certo grau de precisão, aquilo que os outros interpretam como sendo justo e correcto, todo este processo de busca de dignidade vai gerar conformidade da parte dos indivíduos ao que os outros consideram ser certo e, portanto, vai originar um certo grau de ordem social. O indivíduo, com receio de represálias, não irá agir de um modo contrário à sua cultura e à sociedade. A base da solidariedade social e do comportamento moral é a necessidade de nos

⁹⁹⁴ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 7: Selves and Interaction Part I*. [Em linha]. [Registo vídeo].

darmos bem com os outros, de modo a adquirirmos um sentido positivo da representação de nós mesmos. É no entanto importante referir que há sempre hierarquias, no respeitante ao género, à classe, à «raça», à idade, entre outras, a decorrer nos processos de interacção, e que nem todos os indivíduos possuem o mesmo poder e podem participar no mundo social do mesmo modo.⁹⁹⁵

Por conseguinte, se, por um lado, o olhar escrutinador masculino, internalizado pelas mulheres, remete para a ideia de que necessitamos dos outros para nos constituirmos a nós mesmos, por outro, revela uma profunda assimetria e hierarquia nas relações de género. Este olhar escrutinador e inferiorizador pode ser também encontrado no fenómeno do racismo, o qual será tratado mais adiante no subcapítulo *IV.1.3. Sátiras à feminilidade enfatizada e ao racismo*.

A maioria das mulheres actua permanentemente no seu quotidiano como uma espécie de vigilantes de si mesmas.⁹⁹⁶ A partir de uma perspectiva situada no interior do seu corpo, as mulheres experienciam-se continuamente como o Outro, em relação à posição central do homem no sistema patriarcal, sendo incapazes de transcender a identidade construída do feminino.⁹⁹⁷ E, a partir de um ponto de vista exterior ao seu corpo, pensam-se a si mesmas por meio da linguagem patriarcal, posicionando-se, portanto, no papel do homem que as observa. Nas palavras de Bourdieu:

A dominação masculina, que constitui as mulheres em objectos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las num estado permanente de insegurança corporal ou, melhor, de dependência simbólica: existem antes do mais por e para o olhar dos outros, quer dizer enquanto objectos acolhedores, atraentes, disponíveis.⁹⁹⁸

As mulheres vigiam a sua própria feminilidade, tal como os homens.⁹⁹⁹ Ou seja, as mulheres estão também implicadas na sua própria vitimização, sendo o vigilante internalizado pela mulher o signo do masculino dominador, e a vigiada a própria mulher. No entanto, estas análises, tal como a teoria de Lacan, assente na «falha» da mulher, dependem

⁹⁹⁵ Idem, *ibidem*.

⁹⁹⁶ POTTER, Sally – On Shows. In *About Time: Video, Performance and Installation by 21 women artists*. [Catálogo]. [p. 8].

⁹⁹⁷ Já em 1949 S. de Beauvoir escrevia sobre o pensamento dicotómico falocêntrico «A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o não essencial perante o essencial. O homem é o ser, o Absoluto; ela é o Outro.» BEAUVOIR, Simone – *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida*, p. 13.

⁹⁹⁸ BOURDIEU, Pierre, op. cit., p. 57.

⁹⁹⁹ BERGER, John – *Modos de Ver*, p. 67.

da centralidade do significante fálico.¹⁰⁰⁰ Nas palavras de Mellencamp: «Este não é o modo como nós somos; antes, estas divisões e internalizações, que existem também no inconsciente, são as construções sociais e históricas por meio das quais vivemos, pelo menos por agora»¹⁰⁰¹.

Este olhar masculino vigilante internalizado pelas mulheres, presente na peça de vídeo de Rosler, é o mesmo olhar que encontramos na figura dos guardas do Panóptico foucaultiano. O Panóptico é um edifício prisional concebido e desenhado pelo filósofo e pensador social inglês Jeremy Bentham, no final do século XVIII, que nas palavras de Foucault «não deve ser compreendido como um edifício onírico: é o diagrama de um mecanismo de poder levado à sua forma ideal».¹⁰⁰² O desenvolvimento dos espaços urbanos e o aparecimento de uma classe operária industrial trouxeram novos desafios à ordem social da modernidade.¹⁰⁰³ Nesse sentido, o Panóptico é uma torre a partir da qual os guardas, médicos, professores ou capatazes podem vigiar os comportamentos dos prisioneiros que se repartem por celas numa estrutura circular à volta da mesma. Este tipo de arquitectura permite localizar os corpos no espaço em relação uns aos outros e os indivíduos sob vigilância nunca sabem ao certo quando estão a ser vigiados; desse modo, policiam-se a si mesmos, sendo vítimas abstractas do olhar. O sistema de autoridade encontra-se embutido na própria estrutura arquitectónica do espaço, determinando os processos sociais que aí vão ocorrer. Contudo, é importante salientar que embora as feministas tenham recorrido frequentemente às teorias de Foucault, este pensador foi criticado por diversas autoras como Julia Kristeva, Luce Irigaray, Rosi Braidotti e Alice Jardine pelo seu androcentrismo.

Foucault é útil para analisar a subordinação das mulheres nas culturas ocidentais, na medida em que reconceptualizou a história da cultura ocidental como uma história do corpo e dos poderes na sociedade. Este autor contrapôs o poder exercido nas sociedades modernas ao praticado nas monarquias clássicas, considerando o primeiro não autoritário,

¹⁰⁰⁰ Algumas feministas como Mellencamp argumentam que o falocentrismo de Lacan revela o modo como os homens e as mulheres são construídos de acordo com estruturas patriarcais. No seu modelo a mulher não é mais nada do que um efeito da fantasia fálica. Ela é apagada, representando a falta. Não existe nenhum termo positivo para ela na ordem simbólica da linguagem.

¹⁰⁰¹ «This is not the way we are; rather, these divides and internalizations, which exist within the unconscious as well, are the social and historical constructions by which we live, at least for now.» MELLENCAMP, Patricia, op. cit., p. 124.

¹⁰⁰² FOUCAULT, Michel – *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*, p. 166. [Em linha].

¹⁰⁰³ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 357.

não conspiratório e não orquestrado e, no entanto, capaz de produzir e normalizar os corpos das pessoas de modo a servir relações de dominação e subordinação. Este é um poder não detido pelas pessoas (um poder impessoal), resultante da acção de múltiplas forças dinâmicas não centralizadas, que assumem formas particulares ao longo da história e que regulam os elementos mais íntimos e mais ínfimos, no que se refere à construção de categorias sociais, como o espaço, o tempo, o desejo e a corporização. As diferentes formas de subjectividade são mantidas, não por coacção, mas por meio da autovigilância e autocorreção, de um olhar auto-inspector e auto-regulador dos próprios sujeitos, de acordo com as normas vigentes.

Nos finais dos anos 1960, as feministas afirmaram que os seus corpos eram territórios historicamente colonizados e moldados socialmente e não um local de autodeterminação individual.¹⁰⁰⁴ As feministas converteram o conceito clássico de corpo político compreendido como o corpo do Estado com diferentes partes e órgãos, simbolizando diferentes funções hierarquizadas, na ideia de política do corpo, ou seja, o corpo entendido enquanto entidade em que são inscritas ideologias e práticas controladoras. Entre estas práticas controladoras, encontram-se as ligaduras para diminuir o tamanho dos pés, os corpetes para estreitar a cintura, a violação, a violência doméstica, a heterossexualidade compulsiva, a esterilização forçada, as gravidezes indesejadas e a reificação da força de trabalho e da sexualidade da mulher. Nesse sentido, as teorias Foucault são úteis para as análises feministas na medida em que este autor salienta o modo como, na sociedade moderna disciplinante, os corpos são alvo da regulação e acção disciplinar pelo Estado, através de múltiplas organizações, estruturadas de acordo com o sistema de autoridade e de organização social vigente. Os hospitais, as escolas, os locais de trabalho, os bairros residenciais, os departamentos governamentais, as universidades e as prisões possuem arquitecturas e horários pensados especificamente para controlar tanto o espaço como o tempo que os seus subordinados ocupam, assegurando o seu ritmo de trabalho e impedindo qualquer perturbação da ordem social. Em todas estas organizações, herdeiras do Panóptico, o corpo social é disciplinado através de técnicas de monitorização, controlo e punição dos movimentos dos seus membros, levadas a cabo de um modo sistematizado no tempo e no espaço, desenhado especificamente para este efeito. A

¹⁰⁰⁴ BORDO, Susan – Feminism, Foucault and the Politics of the Body. In PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit, eds. – *Feminist Theory and the Body. A Reader*, p. 246

supervisão das actividades no seio destas organizações, ou seja a vigilância, é tanto real quando realizada efectivamente pelos funcionários institucionais, como imaginada, isto é, realizada pelos próprios membros que, na eminência de poderem estar a ser vigiados a todo o momento, se auto-regulam a si mesmos.

Todas as pessoas na sociedade moderna estão sujeitas à vigilância, no entanto, o grau maior ou menor de fiscalização do seu trabalho é função da hierarquia, ou seja, quanto mais baixo for o cargo de uma pessoa mais o seu trabalho tende a ser fiscalizado.¹⁰⁰⁵ Não podemos deixar de referir que este modelo de vigilância, no contexto do trabalho, se aplicou sobretudo ao período moderno das grandes fábricas de linhas de montagem e sistemas de autoridade hierarquizados e rígidos, e que hoje foi substituído por um modelo mais flexível, de cooperação entre os gestores e os empregados, de modo a atingir objectivos comuns. Além do mais, devido à facilidade de comunicação entre as pessoas proporcionadas pelas novas tecnologias, as organizações passaram a funcionar, muitas vezes, tanto com base em núcleos de trabalho concentrados num espaço físico único como noutros grupos geograficamente dispersos.¹⁰⁰⁶

Existem no presente, não obstante, ainda diversas esferas onde a aplicação do modelo foucaultiano da vigilância continua a ser pertinente, como, por exemplo, no âmbito do modo como as organizações governamentais detêm informação em enorme quantidade sobre cada pessoa e, igualmente, este modelo pode ser útil no entendimento das relações de género. Aplicando a linha de pensamento foucaultiana à dinâmica de género nas sociedades actuais, notamos que as mulheres são mais vigiadas do que os homens, no que respeita à sua aparência nas sociedades contemporâneas, denotando igualmente a sua falta de poder social em comparação com o dos homens.

É do olhar vigilante internalizado pelas mulheres, também abordado no vídeo de Rosler, antes analisado, que trata a peça de vídeo *L'hygiène corporelle: pour une anthropologie de l'homme moderne* (França, 1998, Fig. 55) da artista Laëtitia Bourget (França, 1976). Neste vídeo, Bourget leva a cabo uma série de procedimentos de higiene corporal quotidiana, sendo o corpo identificado como um corpo dócil, lugar onde é inscrito o discurso

¹⁰⁰⁵ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 358.

¹⁰⁰⁶ Idem, *ibidem*, p. 359, 368.

do poder. Este controlo institucional e discursivo sobre o corpo é realizado a partir de uma perspectiva local e íntima: a do corpo nu da própria artista.

Segundo Foucault, o tema do cuidado de si era central na «arte da existência» cultivada na Grécia antiga, sendo, nomeadamente, advogado pela boca de Sócrates, no diálogo *Alcíbiades* de Platão, na aceção de educação do intelecto e da alma. Este sentido da expressão foi-se alargando e, nas palavras do autor:

É esse tema que, extravasando o seu quadro original e separando-se dos seus significados filosóficos primeiros, adquiriu progressivamente as dimensões e as formas de uma verdadeira «cultura de si». Por essa expressão, é necessário entender que o princípio do cuidado de si adquiriu um alcance bastante geral: o preceito de que é necessário ocupar-se de si é, em todo o caso, um imperativo que circula entre numerosas doutrinas diferentes; assumiu também a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou os modos de viver; desenvolveu-se em processos, em práticas e receitas que foram reflectidas, desenvolvidas aperfeiçoadas; constituiu, assim, uma prática social que deu lugar a relações interindividuais, a trocas e comunicações e por vezes mesmo a instituições; originou, finalmente, um certo modo de conhecimento e a elaboração de um saber.¹⁰⁰⁷

Bourget, tal como Rosler, filma-se de forma inexpressiva, enquadrando e fragmentando precisa e escrupulosamente cada região do corpo (como metáfora da sua normalização institucional), a artista procura torná-lo impessoal, logrando, assim, centrar-se nesta prática específica de controle das estruturas de poder sobre as pessoas, a saber, a imposição de prescrições rigorosas quanto ao cuidado de si por meio da higiene pessoal.

Neste vídeo, as vivências íntimas do corpo são apresentadas como procedimentos austeros e impostos, esvaziados de qualquer consciência de si, e transformadas em lugares de manipulação individual. A artista procura mostrar como a sociedade se impõe, dentro da própria intimidade das pessoas, por meio de um conjunto de regras e princípios que regulamentam as suas vidas. A artista está absorvida nos gestos de se esfregar, lavar e secar, e esses seus gestos são intercalados por frases curtas, como que saídas directamente de um qualquer manual de instruções de higiene pessoal, definindo um modo das pessoas viverem os seus corpos e experienciarem-se a si mesmas e às outras. As frases – «lavar bem as partes odoríferas [do corpo]» («Bien frotter les parties odorantes»), «3 minutos de escovagem [dos dentes] no mínimo» («3 minutes de brossage minimum»), entre outras – surgem antes das acções que as ilustram, evocando slogans publicitários e lembrando ao espectador que o

¹⁰⁰⁷ FOUCAULT, Michel – *História da Sexualidade II: O Cuidado de Si*, p. 55.

corpo é um lugar de construção do social, regido e edificado de acordo com normas colectivas.

Ainda no âmbito de uma linha de pensamento foucaultiana, notamos que Bourget, por meio dos entretítulos normativos, salienta o papel do discurso, entendido numa acepção foucaultiana, como modo de falar e de pensar, através do qual as organizações controlam os corpos individuais e colectivos. Por meio do discurso de especialistas que têm poder e autoridade, como os médicos, por exemplo, as instituições exercem o seu poder, ou seja, alcançam os seus próprios fins em detrimento dos objectivos dos outros indivíduos. O discurso, sendo produtor de conhecimento, é um instrumento do poder, cujos pressupostos se alteram consoante o lugar e o período histórico. O discurso é apoiado e difundido por meio de uma rede complexa de especialistas e de organizações, que impedem que as pessoas desenvolvam modos alternativos de pensamento e de expressão que contrariem aqueles discursos. Foucault analisou organizações e ciências em termos históricos e questionou tanto a proclamada liberdade individual advogada pelo Iluminismo como a suposta objectividade do conhecimento produzido por ciências como a medicina, que funcionam de modo a controlar as pessoas.¹⁰⁰⁸

Foucault recorreu ao método da genealogia histórica que, ao contrário do modelo histórico tradicional, não buscava as origens, as verdades últimas ou as essências dos factos, mas a sua estrutura e interdependência, descrevendo a inter-relação dos diversos modelos teóricos da ciência e da metafísica ocidentais, ou seja, a relação entre as suas descobertas supostamente objectivas e verdadeiras e os interesses específicos das estruturas de poder e conhecimento. Este método da genealogia é utilizado para recuperar os conhecimentos silenciados pelos académicos e as narrações históricas alternativas dos sujeitos envolvidos no fazer da história, mas que nela foram omitidos, como os dos loucos e dos criminosos, entre outros.

Este autor também rejeitou as análises marxistas do poder. A perspectiva marxista entende que é o Estado a instância suprema do poder da ordem política, privilégio e posse das classes dominantes de sistemas repressivos. Inversamente, o pensamento foucaultiano advoga que o poder é o efeito de um sistema de relações e de imposição de normas que é exercido e se difunde para além das instâncias oficiais do Estado, atravessando todas as

¹⁰⁰⁸ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 677.

organizações. O poder exerce-se através de um sistema disciplinar, e já não repressivo, que molda os corpos, através de tecnologias meticulosas, que os tornam dóceis e obedientes e que produzem no agente os signos da obrigação e da fidelidade, dele retirando o máximo proveito e eficácia.¹⁰⁰⁹

Outro dos trabalhos que, tal como o de Rosler ou o de Bourget, trata do controlo social e da ideia de vigilância institucional, é a instalação vídeo *Corps étranger* (França, 1994, Fig. 50) da artista Mona Hatoum (Líbano, 1952). Para a realização desta instalação, a artista recorreu à tecnologia vídeo utilizada no campo da biomedicina, nomeadamente a uma câmara endoscópica que percorre a superfície do corpo e penetra nas suas cavidades, como o estômago, os intestinos, a vagina, registando as imagens obtidas ao longo desse percurso. Neste trabalho, a artista mostra literalmente a violação do corpo humano pelas tecnologias médicas contemporâneas que exploram todos os recantos do seu exterior e interior. O corpo torna-se vulnerável face a este olhar científico, que o sonda e invade as suas fronteiras, transformando-o num objecto, alienado da própria pessoa.¹⁰¹⁰

No que diz respeito ao corpo, consoante o lugar geográfico, a cultura e o período histórico mudam: os usos sociais e culturais que dele se fazem; as representações, os imaginários e concepções da corporeidade; os símbolos que o definem; os sistemas de conhecimento que buscam explicá-lo; os rituais e as proezas que pode realizar, e; as resistências que oferece.¹⁰¹¹ Nas sociedades tradicionais ocidentais, de natureza comunitária e nas quais crescem as medicinas populares, o indivíduo não é considerado como sendo uma entidade distinta do seu corpo e está intimamente ligado ao cosmos, que o influencia e do qual retira a sua energia. O corpo é entendido como um campo de forças que reflecte os processos de vida que o rodeiam e, por conseguinte, os elementos vegetais e minerais podem ajudar a curar os seus males e a colocar de novo as pessoas em harmonia com o universo onde se inscrevem.¹⁰¹² Nas sociedades tradicionais, em oposição ao que ocorre nas sociedades da modernidade, é sobretudo a instituição da família que lida com a doença e o mal-estar e, paralelamente, há diferentes pessoas especializadas na cura dos outros, que

¹⁰⁰⁹ LE BRETON, David – *Antropologia del cuerpo y modernidad*. p. 80.

¹⁰¹⁰ *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*. [Catálogo], p. 170.

¹⁰¹¹ LE BRETON, David – *A sociologia do corpo*, p. 28.

¹⁰¹² *Idem, ibidem*, p. 26.

utilizam uma combinação de remédios físicos e mágicos, os quais ainda sobrevivem em todo o mundo nas medicinas designadas como «alternativas».¹⁰¹³

Pelo contrário, nas sociedades da modernidade, a perspectiva oficial que vigora sobre o corpo advém, antes de mais, do conhecimento da biomedicina, assentando numa separação entre a pessoa e o seu corpo e considerando este último como uma entidade que se pode explicar através de si mesma.¹⁰¹⁴ Esta concepção do corpo, de natureza mecanicista e cartesiana, surge na transição do século XVI para o XVII e tem como base as dissecações anatómicas que explicam o corpo enquanto conjunto de órgãos, independentes da pessoa do indivíduo, muito embora seja precisamente o corpo que molda e determina a aparência da pessoa. Assim, o ser humano é separado do cosmos que deixa de dar fundamento à sua carne, passando esta a ser estudada e entendida pela ciência anatómica e pela fisiologia. De igual forma, o indivíduo distancia-se das relações comunitárias com os outros e dos valores que o diluem no colectivo e cria uma sociedade de tipo individualista, centrada sobre o Eu, que coloca o corpo no papel de fronteira do indivíduo, sendo o corpo percepcionado como uma entidade distinta da pessoa, ou seja, de si mesmo. No entanto, outras práticas e medicinas alternativas ainda se encontram muito enraizadas nas sociedades modernas e assentam noutras perspectivas do indivíduo, do seu corpo e do seu sofrimento, como por exemplo o ioga e a medicina chinesa, esta última baseada na ideia de uma rede de energia que une as pessoas ao universo que as cerca como se fosse um microcosmo.¹⁰¹⁵

A designação das medicinas como «alternativas» tem como referente a biomedicina, considerada o modelo de saúde principal e superior a todos os outros, o qual vigora desde o início da modernidade nos finais do século XVIII. A biomedicina é realizada por especialistas treinados que aplicam métodos científicos modernos para realizarem o diagnóstico e restabelecerem a saúde do corpo, tanto no âmbito das doenças físicas como no das mentais. A doença é definida de acordo com a presença de sinais objectivos, localizados no corpo, ao invés de opiniões e sintomas experienciados pelo paciente. Este trabalho evoca, também, a concepção foucaultiana da modernidade que sustenta que a biomedicina é uma forma de controlo social, sendo utilizada como um instrumento de reforma para os comportamentos

¹⁰¹³ GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W., op. cit., p. 154.

¹⁰¹⁴ LE BRETON, David, op. cit., p. 26-29.

¹⁰¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 26-29.

ou condições, comumente classificadas como «desviantes», como o crime, a homossexualidade e a doença mental.¹⁰¹⁶

A ideia de vigilância, associada aos sistemas de controlo social, encontra-se presente neste trabalho, a propósito do qual a artista afirma:

Este trabalho foi pensado como o modo supremo de invasão; este tipo de introdução de um corpo estranho ou uma câmara no interior do nosso corpo, é como ser penetrada pelo olhar do «big brother»; assim, esta é uma das manifestações deste tipo de ideia de vigilância.¹⁰¹⁷

Ela refere também que as questões abordadas nos seus trabalhos são referentes tanto às instituições e estruturas de poder ocidentais, onde vive há muitos anos, quanto às suas origens. A artista cresceu no seio da sua família, de origem palestina e exilada em Beirute desde 1948, o que constituía o motivo pelo qual sofria de uma tremenda sensação de perda e experimentava um profundo sentimento de deslocação. Em 1975, quando Hatoum foi passar férias a Londres, irrompeu a guerra no Líbano – que viria a durar quinze anos, até 1990 – e já não voltou para o seu país. Esta estadia forçada em Londres pode ser entendida como um segundo exílio.¹⁰¹⁸

A minoria palestina em Israel refere as suas origens a uma base étnica completamente diferente da dos judeus e reclama que a criação do Estado de Israel deslocou os palestinos das suas terras ancestrais, desencadeando conflitos constantes com os Judeus em Israel, bem como tensões entre Israel e a maioria dos estados árabes circundantes.¹⁰¹⁹ A persistência de etnias dentro de Estados-nações contribui fortemente para a realidade das nações sem estado, que podem, por sua vez, assumir diferentes formas, dependendo a existência e definição de uma nação sem estado, nomeadamente, da relação entre a etnia e o Estado-nação mais amplo em que a nação sem estado se situa. Assim, há algumas nações sem estado, como é o caso da palestina, que não conquistaram o reconhecimento dos Estados-nações em que se encontram integradas, usando estes últimos, por vezes, a força e a repressão sobre as primeiras, ao mesmo tempo que negam qualquer

¹⁰¹⁶ GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W., op. cit., p. 154-155, 157.

¹⁰¹⁷ «I thought of it as the ultimate kind of invasion of privacy, this kind of introducing an alien body or a camera inside one's body is like being penetrated by the eye of big brother so this is one of the manifestations of this kind of idea of surveillance.» *Mona Hatoum*. [Registo vídeo].

¹⁰¹⁸ Mona Hatoum Interviewed by Janine Antoni. [Nova Iorque, 1998] In *Mona Hatoum: Domestic Disturbance*. [Catálogo], p. 20.

¹⁰¹⁹ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 447.

verdadeira aceitação das minorias que formam essas nações sem estado.¹⁰²⁰ Hatoum refere o livro *Reflections on Exile*, 2000, do teórico defensor da causa palestina, Edward Said, como uma obra fundamental para o entendimento de si mesma enquanto pessoa. Nas palavras de Said:

É melhor disparidade e deslocação do que reconciliação sob coacção do sujeito e do objecto; é melhor um exílio lúcido do que regressos à pátria sentimentais, piegas; é melhor a lógica de dissociação do que uma assembleia de ignorantes complacentes. Uma inteligência beligerante é sempre preferível ao que a conformação oferece, por mais hostis que sejam as circunstâncias e desfavoráveis os resultados.¹⁰²¹

A ideia de etnicidade, tal como a ideia de vigilância institucional referida anteriormente, é fundamental para a interpretação desta instalação vídeo. Nesse sentido, o título da peça, *Corps étranger*, cuja tradução tanto pode ser a de «corpo estrangeiro», «corpo estranho» como a de «corpo desconhecido», revela os sentimentos de alteridade e de deslocação da artista, que são também próprios de todos os expatriados. Eles são o Outro face às pessoas do país onde se encontram. Como consequência da sua vida e história pessoais, Hatoum considera a sua obra permeada por um sentimento de instabilidade, deslocamento, próprio dos exilados que têm que se integrar no novo contexto circundante e procurar um enquadramento sólido no qual se apoiem. Todavia, a tentativa de integração em novos contextos sociais revela-se muitas vezes impossível e agrava-lhes o sentimento de deslocação e de estranheza. Os exilados estão continuamente num estado de desassossego, tentando dar sentido ao ambiente que os rodeia e compensarem-se de um sentimento de perda da sua terra de origem através da criação de um mundo seu. Além do mais, encontra-se sempre presente o medo de o seu país ser destruído pela guerra e pela invasão dos países vizinhos. Beirute, depois de quinze anos de guerra (1975-1990), transformou-se num espaço estrangeiro para a artista e ela refere que se sente confortável viajando de país em país, numa existência nómada, e retirando de cada cultura aquilo que mais lhe agrada.¹⁰²²

¹⁰²⁰ GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 1036, 1039.

¹⁰²¹ «Better disparity and dislocation than reconciliation under duress of subject and object; better a lucid exile than sloppy, sentimental homecomings; better the logic of dissociation than an assembly of compliant dunces. A belligerent intelligence is always to be preferred over what conformity offers, no matter how unfriendly the circumstances and unfavourable the outcome.» SAID, Edward W. – *The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables*. [Em linha].

¹⁰²² *Mona Hatoum*. [Registo vídeo].

O corpo, central nas suas instalações, é nesta peça virado do avesso. A artista, rejeita a representação tradicional do corpo por meio do seu invólucro exterior e prefere representar sobretudo o seu interior através de imagens dos percursos labirínticos entre os seus órgãos, ou do seu exterior através de grandes planos abstractos. Deste modo, a artista procura escapar a que o seu corpo seja classificado e objectificado segundo as normas colonialistas de género, «raça» e classe. O corpo que a artista oferece ao olhar do espectador é um corpo fechado e abstracto que pode pertencer a qualquer pessoa. No entanto, embora esta estratégia de representação do corpo impeça a sua reificação, o modo como a artista concebeu a instalação vídeo conduz novamente a uma apropriação do corpo como coisa e objecto. Para visionar o vídeo, o espectador deve entrar num pequeno espaço cilíndrico, envolto num som pulsante orgânico, correspondente ao bater do coração e da respiração da artista, em que as imagens dos orifícios pulsantes do corpo feminino são projectadas sobre um ecrã circular situado no pavimento. Por conseguinte, o espectador pode andar em cima da imagem do corpo feminino que assim ganha o estatuto de objecto desconstruído, reificado, desqualificado ao ser colocado ao nível do chão.

A artista trata frequentemente nas suas obras de temas relacionados com a violência institucional associada a organizações e arquitecturas ocidentais que são desumanizadoras, que tratam as pessoas como números e não como pessoas e que aprisionam, constringem ou disciplinam o corpo, como as prisões, os quartéis, os hospitais ou os colégios internos.¹⁰²³ Nestas instalações, criadas nos anos 1990, o espectador é num elemento activo, indispensável para a criação do significado do trabalho. Algumas delas evocam espaços domésticos e convidam à aproximação do espectador. Todavia, o espectador rapidamente se apercebe de que não pode aproximar-se destes espaços aparentemente convidativos e protectores, pois os objectos e estruturas arquitectónicas colocam-no em situações de risco físico, de violação da sua integridade corporal. A ameaça, afirma a artista, é algo que se encontra frequentemente presente no seu trabalho.¹⁰²⁴ As instalações apresentam sempre este carácter ambíguo, pois se, por um lado, evocam espaços domésticos convidativos e confortáveis, por outro, constituem lugares perigosos, repletos de objectos domésticos

¹⁰²³ Sobre este tópico do controlo das pessoas pelas instituições ver o subcapítulo 4.1.2. *Corpos passivos e manipuláveis*.

¹⁰²⁴ *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*. [Catálogo], p. 170.

ameaçadores – tapetes construídos com pregos, uma cadeira de rodas com punhos transformados em facas afiadas e utensílios de cozinha electrificados, entre outros. A artista projecta nestas instalações o seu sentimento de instabilidade em relação ao seu país de origem, ao seu lar dilacerado pela guerra, e estas instalações representam a negação do espaço doméstico como lugar idealizado que nos protege e cuida de nós.

A figura do corpo passivo e manipulável que Wilke, Rosler, Bourget e Hatoum, representam nos seus vídeos, pode ser também identificada no vídeo *schminki 1, 2 + 3*, (Áustria, 1999, Fig. 58), da artista austríaca Fiona Rukschcio (Áustria, 1972). No decorrer desta peça de vídeo, a artista pinta os olhos e os lábios, trata dos pés, coloca uma máscara de beleza no rosto, veste-se e cruza as pernas, e performatiza uma série de poses tradicionalmente femininas.

Na actualidade, não é certo que o corpo esteja verdadeiramente libertado e a sociedade, antes de mais, nega-o através de normas repressoras, que são reforçadas através de condutas menos visíveis.¹⁰²⁵ A ordem política nas sociedades modernas tanto pode ir contra a ordem corporal e impor-se pela violência, coerção e constrangimento, como pode funcionar de modo legitimador daquela, por meio da criação de leis que a libertam. A sociedade traça as fronteiras do corpo através de mecanismos de controlo cada vez mais subtis, à medida que o corpo expande a sua liberdade, e as normas de repressão do corpo deslocam-se de marcos mais exteriores para mecanismos mais íntimos, como o pintar das unhas dos pés ou as axilas depiladas das mulheres despidas na praia. Todavia, a emergência crescente de mecanismos normativos subtis não consegue de modo algum impedir o avançar do movimento histórico de libertação do corpo.¹⁰²⁶

Rukschcio recorreu à técnica tradicional da animação de volumes, designada por «stop motion», na montagem deste trabalho. No âmbito desta técnica, os seus movimentos foram fotografados um a um e montados de modo a aparecerem como interrompidos e entrecortados, fazendo com que o seu corpo lembre o de um autómato. Se, por um lado, podemos interpretar este vídeo como uma recusa da artista em participar na estética do cinema narrativo tradicional, em que as imagens se sucedem umas às outras de um modo suave, ocultando a sua natureza artificial e ilusória, por outro, e é isto o que mais nos

¹⁰²⁵ KAUFMANN, Jean-Claude – *Cuerpos de mujeres, miradas de hombres*, p. 28.

¹⁰²⁶ Idem, *ibidem*, p. 28-29.

importa, salientamos o modo como a artista revela o carácter automatizado que o representar do género feminino pode assumir na sociedade de consumo ocidental, dominada por valores masculinos. O próprio título *schminki 1, 2 + 3*, que significa «maquilhagem 1, 2 + 3», satiriza o carácter mimético e performativo desta cerimónia de constituição do feminino. Nesta peça de vídeo, a feminilidade é associada a uma perda de sentido e de controlo, como sendo o efeito de uma programação social que conduz à alienação das mulheres de si mesmas.

Porém, é importante referir que os próprios mecanismos do poder podem conter um potencial subversivo e proporcionar prazer aos indivíduos subordinados, tendo sido este aspecto esquecido pelas feministas da Segunda Vaga, centradas na dominação das mulheres pelos homens.¹⁰²⁷ O poder e o prazer devem ser relacionados de modo a que seja possível compreender nas pessoas tanto o conformismo e a docilidade, como, por outro lado, a resistência às normas sociais. Na perspectiva foucaultiana, as relações de poder são instáveis e precárias e a resistência dos sujeitos é um processo que se desenvolve de forma contínua. As mulheres, enquanto participantes das indústrias e práticas culturais que contribuem para a sua própria reificação, podem experimentar uma sensação ilusória de poder, por exemplo através da decoração dos seus corpos, que pode ser pessoalmente libertadora e socialmente transformadora e entendida como uma forma de resistência às estruturas de poder, embora neste contexto os sujeitos não sejam todos iguais, existindo diversidade e gradação de poder social entre eles. As feministas têm recorrido a este modelo para analisar as relações de poder em que a subordinação feminina no contexto ocidental é reproduzida voluntariamente pelas mulheres por meio da auto-normalização quotidiana de si mesmas, segundo as normas de masculinidade e feminilidade vigentes. As práticas de auto-normalização treinam o corpo feminino para que seja dócil e obediente e aumentam tanto a auto-estima como o valor das mulheres no mercado social. As mulheres podem experienciar essas práticas de auto-normalização por meio de sensações de prazer que lhes são proporcionadas pela ilusão de poder e de controlo sobre os seus próprios corpos, moldados por si mesmas, conforme as normas sociais. Segundo uma linha de pensamento foucaultiana, as relações de poder não são historicamente fixas e imutáveis e onde há poder existe igualmente resistência. É sempre possível encontrar um potencial transformador nas normas

¹⁰²⁷ BORDO, Susan, op. cit., p. 246-257.

vigentes, como, por exemplo, na feminilidade decorativa, que pode funcionar de modo subversivo em meios académicos muito masculinizados, ou no corpo feminino musculado, como modo de assertividade das mulheres no trabalho.¹⁰²⁸

É importante referir, no entanto, que o desejo das mulheres de adequação às normas de beleza, muitas vezes insatisfeito pelo carácter irrealista das mesmas, pode conduzir a sentimentos de frustração profundos, que contribuem para o desenvolvimento de distúrbios alimentares, como a anorexia nervosa ou a bulimia. Numa sociedade de dominação masculina, para se ser uma mulher, ou seja, para se ser um objecto sexual adequado para o contrato do casamento, as mulheres devem parecer-se com as imagens publicitárias, de modo a não traírem os papéis de género e ameaçarem o sistema classificatório.¹⁰²⁹ O sexo e o género são sistemas classificatórios tratados pela sociedade ocidental como fundamentais para a sua manutenção micro e macrosocial. O paradigma da mulher perfeita veiculado pela publicidade assenta na imagem da mulher jovem, esguia, sem rugas e textura na pele, sendo as imagens publicitárias, na sua maioria, aperfeiçoadas em aplicações informáticas de edição de imagem. Estas representações de uma feminilidade idealizada colocam um objectivo que é inalcançável para a grande maioria das mulheres e este modelo da beleza feminina, além do mais, não é uma verdade universal, mas muda ao longo dos tempos, alimentando-se do género e da sexualidade.¹⁰³⁰

A mulher consumidora de bens e de equipamentos, de produtos de beleza e de ginástica, nas montras das grandes superfícies comerciais, ou das ofertas na Internet, coloca-se a si própria no interior do universo do consumo e distancia-se da mulher que se constrói a si mesma através dos cuidados do seu corpo e da escolha de vestuário, inventando uma imagem de si mesma, encontrando um potencial transgressor nos protocolos da beleza e obtendo daí prazer.¹⁰³¹ Se considerarmos o individualismo na modernidade como uma rejeição pelas pessoas de barreiras institucionais herdadas do passado que as colocam em posições de inferioridade e subordinação, então tanto a mulher que se constrói a si mesma como a que se deixa dominar pela lógica do mercantilismo constituem duas figuras do individualismo. No entanto, essas duas figuras de mulheres individualistas são opostas, na

¹⁰²⁸ Idem, *ibidem*, p. 246-257.

¹⁰²⁹ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 17: Gender Part III*. [Em linha]. [Registo vídeo].

¹⁰³⁰ Idem, *ibidem*.

¹⁰³¹ TOURAINE, Alain – *O mundo das mulheres*, p. 61-62.

medida em que uma se rege por um individualismo mercantil e a outra por um individualismo que oferece ímpeto a um movimento das mulheres que assenta na construção de uma experiência individual, interligando todos os aspectos das suas vidas, públicas e privadas, e contribuindo, desse modo, para a construção do sujeito.¹⁰³²

IV.1.3. Sátiras à feminilidade enfatizada e ao racismo¹⁰³³

Na primeira metade dos anos 1970, as mulheres artistas incorporaram «personae» de feminilidade, tendo estas sido reconhecidas pelas artistas, por exemplo Eleanor Antin, como máscaras externas de feminilidade, impostas pela sociedade e com valor negativo de inferioridade e de subordinação.¹⁰³⁴ No entanto, as mulheres acreditavam que, por detrás dessas máscaras, existia uma figura de mulher, essencial, que poderia ser alcançada. No início da década de 1980, as artistas das décadas de 1960 e 1970 foram criticadas pelas feministas influenciadas pela psicanálise e pelo pós-estruturalismo como sendo essencialistas. Estas autoras feministas advogaram que as figurações corporais das mulheres artistas constituíam uma armadilha para as mulheres, na medida em que podiam ser facilmente apropriadas por um olhar masculino reificador, e igualmente criticaram a ênfase na história pessoal de natureza individualista dos seus trabalhos. No entanto, sobretudo a partir de meados dos anos 1980, estas mesmas autoras feministas foram também elas objecto de críticas pelas suas pretensões didácticas e moralistas e pela excessiva contenção emocional. E desde esse período até ao presente que se assiste a um ressurgir da paródia, do prazer, bem como a integração de imagens da cultura popular na arte de mulheres.¹⁰³⁵ Estas peças de vídeo, que emergem neste período, são diferentes das obras da década de 1960 e 1970 pela sua relação quase simbiótica com as «personae» oferecidas pela cultura popular, em geral, e pela televisão, em particular.

Foram várias as mulheres artistas, por exemplo Pipilotti Rist, Cindy Sherman e Ann Magnuson, que se dedicaram a expor os estereótipos ligados ao género no contexto da

¹⁰³² Idem, *ibidem*, 62-63.

¹⁰³³ Excertos deste subcapítulo foram retirados dos artigos: FURTADO, Teresa – Personae «Masculinas» na videoarte de mulheres. In *ex aequo – Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres*. [Publicação em série]. Nº 20, 2009, p. 65-79; e FURTADO, Teresa – Female stereotyped-based «personae» in women's video art, p. 223-234. In MACEDO, Ana Gabriela; SOUSA, Carlos Mendes; MOURA, Vitor (org.), op. cit..

¹⁰³⁴ Ver secção «Personae» femininas do capítulo I.3.3. *O corpo feminino: das belas-artes ao pornofeminismo*

¹⁰³⁵ PHELAN, Peggy – Survey. In RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy, op. cit., p. 164-168.

cultura popular. Constituíram um núcleo de resistência aos «media», enquanto meios de formação social, e foi neste tecido de oposição que surgiu na videoarte de mulheres uma tendência fundamentalmente paródica. A procura da ironia e da paródia levou a que, com frequência, as videoartistas recorressem a formatos narrativos oriundos da televisão.¹⁰³⁶ As videoartistas dedicaram-se a expor os estereótipos femininos presentes nas emissoras de televisão, nomeadamente nos cliques vídeo de música pop, que exercem uma enorme influência no comportamento e ambições sociais dos adolescentes.

Segundo os teóricos pós-estruturalistas que são críticos das estruturas e divisões simples do humanismo da modernidade, enquanto defendem teorias que enfatizam ideias de multiplicidades e diferenças sem um núcleo essencial ou central, não existem signos estáveis.¹⁰³⁷ Porém, as mulheres artistas na década de 1980 continuaram a lutar contra signos fixos e rígidos da feminilidade tradicional, que se têm mantido de certa forma estáveis, sendo disponibilizados por diferentes vias culturais como os meios de comunicação social. As suas obras imitam os modelos de feminilidade tradicional, de um modo intencionalmente imperfeito, para chamar a atenção sobre as fórmulas sociais de género. É disso exemplo o vídeo *I'm Not The Girl Who Misses Much* (Suíça, 1986, Fig. 41) Pipilotti Rist (Suíça, 1962). Pipilotti Rist, cujo nome original é Elisabeth Charlotte, adoptou o seu nome artístico inspirando-se na heroína feminista «Pippi das Meias Altas», criada por Astrid Lindgreen, em 1945, e combinou-a com o seu próprio diminutivo Lotti, criado na véspera da sua entrada no ensino artístico.¹⁰³⁸ Esta mudança de nome anunciou as suas futuras «personae». Neste trabalho, a artista dança e canta freneticamente uma música de John Lennon «Happinness is a Warm Gun», de 1968, adoptando um estilo irónico exagerando o papel de objecto que a música pop atribui às mulheres, relegando-as para o lugar do Outro. A alternância entre o acelerar e o rebobinar das pistas de som e de imagem quebra a sua ligação original, transformando a respectiva representação num ícone do absurdo. Há uma dupla deslocação, tanto do corpo como da voz, que cria um efeito de distanciamento em relação à imagem e procura revelar o carácter artificial das representações femininas na cultura pop.

¹⁰³⁶ ELWES, Catherine, op. cit., p. 164-168.

¹⁰³⁷ «poststructuralism». In MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken – *Sociology: A Global Introduction*. [a], p. 962.

¹⁰³⁸ PHELAN, Peggy – Survey. Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist. In PHELAN, Peggy; BRONFEN, Elizabeth; OBRIST, Hans Ulrich – *Pipilotti Rist*, p. 36, 43.

Neste vídeo, a primeira linha da letra original de Lennon – «Ela não é a rapariga que sinto muito a falta» («She is not the girl who misses much»¹⁰³⁹) – serve para toda a canção. Porém, Rist altera a terceira pessoa original para a primeira pessoa – «Eu não sou a rapariga que sinto muito a falta» («I'm not the girl who misses much») – uma apropriação psicológica e política. A distância temporal entre a sua geração e a de Lennon constitui uma lacuna cronológica que é acompanhada pela lacuna na sua própria actuação, intencionalmente imperfeita. Rist adultera qualquer realismo da imagem e, tal como as videoartistas anteriores, contesta e desconstrói a imagem icónica do ídolo masculino da cultura popular veiculada pelos meios de comunicação social. A artista adopta uma atitude em que expressa violência sobre si mesma ao representar-se como disfuncional e cantando de modo incorrecto e dessincronizado, invocando no observador tanto a troça como a comiseração face às suas maquilhagem caótica, dança desajeitada e roupas em desordem que lhe descobrem os seios nus.

A feminilidade tradicional é aqui apresentada pela artista na sua dimensão de coisa reificada e repugnante que importa a todo custo rejeitar.¹⁰⁴⁰ A sua representação revela a dificuldade das mulheres em se tornarem sujeitos no contexto de uma cultura patriarcal que lhes nega a voz.

A cultura patriarcal é difundida na publicidade e clipes promocionais de música, em canais televisivos como a MTV (abreviatura de «Music Television») e a MCM (abreviatura de «Ma Chaine Musicale»), sendo visualizados por toda a parte. Estas representações assentam numa moral laxista, mas, antes de mais, em imagens que não contradizem o modelo de género tradicional.¹⁰⁴¹ De acordo com este modelo, as raparigas têm como obrigação agradar a e seduzir os rapazes e prepararem-se para uma vida de casadas que assenta, antes de mais, na carreira profissional e no contexto de poder socioeconómico do homem. As mulheres, que se constroem hoje a si mesmas tanto pela sua sexualidade como pelo seu trabalho, são profundamente prejudicadas pela redução do sexo e do seu corpo a mercadoria de consumo, o que obstaculiza a criação de si mesmas enquanto sujeitos. Assim sendo, a moral laxista

¹⁰³⁹ O verbo inglês «to miss» pode ser traduzido para português, neste contexto, como «sentir a falta de» e «ter saudades de», não sendo claro, no entanto, qual o sentido preciso com que é usado na canção original.

¹⁰⁴⁰ PHELAN, Peggy – Survey. Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist. In PHELAN, Peggy; BRONFEN, Elizabeth; OBRIST, Hans Ulrich – *Pipilotti Rist*, p. 43.

¹⁰⁴¹ TOURAINE, Alain, op. cit., p. 229.

tem o mesmo efeito que a repressão extrema da sexualidade das mulheres no período anterior aos anos 1960, isto é, dificulta o processo de subjectivação das mulheres.¹⁰⁴²

Rist exagera e satiriza a feminilidade enfatizada, cujas representações continuam a predominar nos meios de comunicação, na publicidade e no comércio. A feminilidade enfatizada configura-se de acordo com os interesses e as necessidades dos homens, sendo essencial para a manutenção da masculinidade hegemónica, no regime de género patriarcal em que assenta a cultura de massa contemporânea. O conceito de feminilidade enfatizada, inicialmente designado por feminilidade hegemónica a par do conceito de masculinidade hegemónica, pretende salientar o posicionamento polarizado e hierarquizado das masculinidades e das feminilidades na ordem patriarcal de género.¹⁰⁴³ A relação entre masculinidades e feminilidades, inicialmente descurada nos estudos das masculinidades, é fundamental, sendo necessário realizar um entendimento mais holístico da hierarquia de género na medida em que o género é relacional, definindo-se os modelos uns em oposição aos outros. As hierarquias de género não são estáticas e constituem um processo contínuo permanentemente afectado pelas novas configurações de identidades e de práticas sexuais. As mulheres são fundamentais no processo de construção das masculinidades, por exemplo na sua acção como mães, colegas de escola, namoradas, parceiras sexuais, esposas, trabalhadoras na divisão sexual do trabalho. De forma a que as ciências sociais possam entender fenómenos como os efeitos da globalização, a violência e a promoção da paz, por exemplo, é fundamental reconhecer a interdependência na ordem de género, entre a acção dos grupos subordinados e o poder dos grupos dominantes, e a intersecção desta ordem com outras dinâmicas sociais.¹⁰⁴⁴

A feminilidade enfatizada representa a norma e, por conseguinte, tem maior expressão do que outras feminilidades em todas as esferas sociais. A feminilidade resistente, não subordinada, que se opõe à enfatizada, tem muito menor expressão e é adoptada por certos grupos de mulheres, por exemplo, feministas, lésbicas, celibatárias, parteiras, bruxas e prostitutas. Estas desenvolveram identidades e formas de vida que resistiram a tudo o que ameaçava a sua liberdade e as suas experiências foram, em grande parte, apagadas da

¹⁰⁴² Idem, *ibidem*, p. 229.

¹⁰⁴³ CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, James W. – Hegemonic Masculinity, p. 848. [Em linha].

¹⁰⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 848.

história.¹⁰⁴⁵ Rist pertence a uma geração de artistas, como Cindy Sherman e Ann Magnuson, que revelam a figura da feminilidade enfatizada nos seus trabalhos, expondo-a como uma construção social num sistema patriarcal. As imagens que a artista explora são intencionalmente mal editadas e mal sincronizadas e não obteriam permissão para ser emitidas pelos técnicos da indústria televisiva, devido à sua indisciplina e falta de conformação às normas das emissoras. O seu trabalho, segundo Nancy Spector, tem as suas referências estéticas «(...) no habilmente embalado pop-porno da MTV. (...) [e] de modo divertido satiriza o erotismo mercantilizado dos vídeos musicais da televisão, ao mesmo tempo que expõe os seus pressupostos sexistas».¹⁰⁴⁶ Na opinião de Rist, a televisão tem contribuído para o sentimento de isolamento das pessoas, e as suas instalações de som e imagem oferecem à audiência a possibilidade de reconquistar o espaço que a televisão lhes roubou.¹⁰⁴⁷

Ao longo da história das sociedades ocidentais, o corpo é, muitas vezes, lugar de projecção de relações imaginárias e discriminatórias, como, por exemplo, as do racismo. No sistema racializado, a história, a cultura e a diferença de cada pessoa desaparecem, dando lugar à ideia de um corpo colectivo, unificado pela ideia geral de «raça».¹⁰⁴⁸ O termo «raça» é utilizado para classificar os indivíduos ou grupos de pessoas como grupos distintos do ponto de vista biológico com base em traços físicos. Os diferentes aspectos da vida das pessoas, como o emprego, a educação, a saúde, as relações pessoais, e a representação legal, são moldados e limitados pelas posições que os indivíduos ocupam dentro desse sistema. Embora a «raça» seja um conceito cientificamente desacreditado as suas consequências materiais ao longo da história são profundas.¹⁰⁴⁹ Para os sociólogos, o conceito de «raça» é entendido como algo não real, fictício, sendo uma invenção dos seres humanos moldada pelas forças sociais presentes no momento e no local da sua criação.¹⁰⁵⁰

¹⁰⁴⁵ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 123.

¹⁰⁴⁶ «(...) as the slickly packaged porno-pop of MTV. (...) playfully satirizes the commodified eroticism of television's music videos, while exposing their sexist underpinnings». SPECTOR, Nancy – *The Mechanics of Fluids*. In RECKITT, Helena and PHELAN, Peggy, eds., op. cit., p. 285.

¹⁰⁴⁷ Rist *apud* Phelan. PHELAN, Peggy – *Survey*. Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist. In RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy, OBRIST, Hans Ulrich – *Pipilotti Rist*, p. 43.

¹⁰⁴⁸ LE BRETON, David – *A sociologia do corpo*, p. 72-73.

¹⁰⁴⁹ GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W., op. cit., p. 107.

¹⁰⁵⁰ MOLOTCH, Harvey; MANZA, Jeff [et al.] – *The Sociology Project*, p. 267.

Todos os seres humanos são híbridos, combinando em si mesmos diferentes estirpes.¹⁰⁵¹ A «raça» possui semelhanças, mas também diferenças, em relação à sexualidade, na medida em que esta última, aparentemente, existe em duas variedades e tem como base, sobretudo, a capacidade de reprodução da mulher. No respeitante à «raça», inversamente ao que se passa com a sexualidade, há uma grande diversidade de gradações das diferenças físicas que se apresentam ao nosso olhar, em termos de cor da pele e de outros sinais, como a consistência do cabelo e a altura, entre outros, que são usados como indicadores do que possa ser uma «raça» diferente. A criação de uma definição clara e consistente de «raça» pode tornar-se numa tarefa de complexidade muito superior à da separação da sexualidade em feminina e masculina. No decorrer da história, em sociedades e culturas diversas, são reforçadas e reinterpretadas as diferenças físicas, psicológicas, emocionais, fazendo com que estas sejam significativas no universo social, independentemente de serem sustentadas, ou não, por algo realmente significante em termos fisiológicos. O significado de «raça» tem-se alterado constantemente entre aqueles que ao longo do tempo têm procurado estabelecer uma ideia clara sobre esta. Os conceitos e atitudes sociais em relação às diferenças fisiológicas mudam ao longo da história, no entanto, verifica-se um permanente ampliar, objectificar e estereotipar dessas mesmas diferenças.¹⁰⁵² O racismo assenta num exercício de classificação centrado em traços fisiológicos, aparentemente de identificação simples, que objectificam o corpo. Aos olhos do racista, a diferença no corpo estrangeiro transforma-se em estigma e, no decorrer deste processo, o Outro é reduzido a um corpo. Nesse sentido, o corpo não é moldado pela biografia pessoal do indivíduo, mas, inversamente, as suas circunstâncias de vida são produto do seu corpo e o seu ser é consequência da sua anatomia.¹⁰⁵³

No feminismo da Segunda Vaga, a guerra contra o sexismo teve frequentemente primazia sobre qualquer preocupação com a homofobia, o classismo e o racismo, pois temia-se que a ênfase sobre as diferenças reduzisse o feminismo a uma prática descentrada, ou seja, não concentrada em volta de temas clara e indubitavelmente femininos. No entanto, as feministas da Terceira Vaga encontram-se em dívida para com as feministas da Segunda Vaga relativamente às conquistas por elas alcançadas nas esferas políticas e sociais. As lutas

¹⁰⁵¹ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 8: Selves and interaction Part II*. [Em linha]. [Registo vídeo].

¹⁰⁵² Idem, *ibidem*.

¹⁰⁵³ LE BRETON, David – *A sociologia do corpo*, p. 72-73.

levadas a cabo nessas áreas por estas últimas promoveram direitos e liberdades das mulheres ocidentais: direitos reprodutivos, de igualdade salarial e de igualdade no local de trabalho. Importa, no entanto, ter presente as diferentes leituras efectuadas pelos feminismos dos anos 1960 e 1970 e pelos novos feminismos, quanto ao entendimento e à importância da desigualdade de género na vida das mulheres. De facto, enquanto, de um modo geral, os feminismos da Segunda Vaga admitiam uma categoria única e essencial de mulher considerando que a simplicidade assim alcançada lhes proporcionava o poder de unir as mulheres em torno de uma mesma luta fundamental, por outro lado compreendiam a desigualdade de género sem estabelecer uma relação explícita com outras desigualdades, como as resultantes de questões relacionadas com as classes sociais, problemas étnicos ou de diversidade e orientação sexual, por exemplo. Os feminismos da Terceira Vaga, por seu lado, sendo anti-essencialistas e considerando o género como dinâmico, fluido, de expressões múltiplas, algo que se representa, constrói e reafirma na interacção social, entendem a desigualdade de género como uma prática intimamente ligada a outras formas de desigualdade, como as suscitadas, nomeadamente, por diferentes grupos étnicos, estatutos socioeconómicos, classes sociais, orientações sexuais, nacionalidades, geografias, ideologias, graus de incapacidade física e gerações. Recorrem, por isso, a uma abordagem pluralista e crítica da cultura ocidental e têm em atenção as mulheres não brancas, um leque aberto de diversidade sexual, bem como as mulheres socioeconomicamente desfavorecidas, julgando, portanto, a desigualdade de género não passível de ser contestada de forma independente e separada dessas outras desigualdades.

Assim, Griselda Pollock lembra-nos que o feminismo:

(...) funciona como uma resistência a qualquer tendência para estabilizar o conhecimento ou teoria em torno das ficções do genericamente humano ou do monoliticamente universal ou de qualquer outro mito androcêntrico, racista, sexista ou idadista da cultura ocidental imperial e dos seus (frequentemente não tão) radicais discursos.¹⁰⁵⁴

A artista, activista e curadora afro-americana Howardeena Pindell (EUA, 1941), no seu vídeo *Free, White and 21*, (EUA, 1980, Fig. 36) aborda situações em que, ao longo da sua

¹⁰⁵⁴ «(...) functions as a resistance to any tendency to stabilize knowledge or theory around fictions of the generically human or the monolithically universal or any other androcentric, racist, sexist or ageist myth of imperial western culture and its (often not so) radical discourses.» POLLOCK, Griselda – The politics of theory: generations and geographies in feminist theory and the histories of art histories. In POLLOCK, Griselda, ed. – *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, p. 5.

vida, foi alvo de racismo e sexismo. No referido vídeo, Pindell surge simultaneamente como narradora negra e como mulher ocidental branca, com uma peruca loira e óculos escuros. A mulher negra, representada pela própria artista, vai progressivamente, ao longo do vídeo, sofrendo uma metamorfose simbólica em mulher branca, ao envolver a sua cabeça em ligaduras de gaze branca até ficar com a cabeça totalmente coberta pela mesma. Esta metamorfose de pessoa negra em pessoa branca, realizada pela artista, pode ser compreendida como uma representação de menestrelismo realizada de forma inversa. O menestrelismo, que emergiu no início dos anos 1820, era um espectáculo popular de música, dança e comédia, em que as personagens principais eram artistas brancos com a cara pintada de preto que imitavam, por meio da ironia e do exagero, os traços físicos e psicológicos que, aparentemente, correspondiam à «verdadeira» natureza dos negros.¹⁰⁵⁵ No século XIX, nos EUA, existia a ideia racista e preconceituosa, de que os negros eram pessoas infantis, simples, preguiçosas e ingénuas, de natureza alegre e divertida, e amantes do lazer e da vadiagem. E, embora a sua música, dança, e adornos fossem apreciados pela maioria das pessoas, faltava-lhes as qualidades que caracterizavam a cultura ocidental, como a racionalidade e a moderação, sendo, por todos estes motivos, os negros definidos como fazendo parte do mundo natural e inferiores aos brancos. Deste modo, o menestrelismo ajudava a produzir e reforçar o processo de estigmatização e estereotipação dos negros pelos brancos, e a criar uma identidade branca partilhada entre as audiências da classe trabalhadora, de ascendência irlandesa ou escocesa, que viviam elas mesmas a discriminação nos EUA, embora a um nível bastante menos acentuado do que os negros. Nas décadas de 1840 e 1850, os negros formaram os seus grupos de menestrelismo adoptando os mesmos estereótipos que os brancos e, portanto, ridicularizando-se a si próprios, no entanto, por vezes, troçavam subtilmente do racismo dos brancos. Hoje em dia, as caricaturas e estereótipos racistas dos espectáculos de menestrelismo do século XIX ainda continuam presentes, de certa forma, na cultura popular. Assim, embora para a grande maioria das pessoas os membros das comunidades negras sejam tidos como extraordinariamente talentosos no âmbito do jazz, do rock and roll e da dança, ainda se podem observar padrões discriminatórios herdeiros desse racismo. Nesse sentido, alguns críticos contemporâneos chamam a atenção para o facto de os artistas negros terem de

¹⁰⁵⁵ ROTHENBERG, Julia – *Sociology Looks at the Arts*, p. 116.

recorrer a fantasias racistas para terem sucesso na indústria do espetáculo dominada por brancos. Nessas fantasias, os negros são representados como pessoas preguiçosas, alegres, cómicas, hipersexuais e dândis, sendo precisamente estes os estereótipos atribuídos, frequentemente, às mulheres pelos «media».¹⁰⁵⁶

As falas da narradora negra, no vídeo *Free, White and 21*, são constituídas por relatos autobiográficos da sua vida, em que foi sujeita a preconceitos racistas e sexistas, enquanto a personagem branca responde, de modo indignado, às histórias da primeira, acusando-a de ser delirante e mal-agradecida. A artista faz uma crítica feroz ao silêncio a que as mulheres negras são forçadas em diversas esferas sociais, sendo cedo na vida obrigadas a tomar consciência das fortes barreiras que separam o mundo dos brancos do mundo dos negros.

A expressão dupla consciência, foi utilizada por William Du Bois (1868-1963) na sua obra *The Souls of Black Folk*, de 1903, para se referir à situação dos negros que internalizam o olhar discriminatório dos brancos, os quais classificam os negros como seres inferiores, com base na cor da sua pele.¹⁰⁵⁷ Du Bois denuncia a situação dos negros que vivem num mundo separado dos brancos resultante de relações de poder desiguais. Nesse universo social, os brancos são importantes para formarem o sentido de si mesmos dos negros, mas o inverso é falso, na medida em que as pessoas brancas não tomam particularmente em consideração o que as pessoas negras pensam delas. A palavra «soul» (alma) pode ser considerada como equivalente à palavra «self», utilizada pelo contemporâneo de Du Bois, Georges Herbert Mead (1863-1931).¹⁰⁵⁸ De acordo com Du Bois, as pessoas negras integram nas suas consciências os juízos depreciativos e as atitudes discriminatórias que as pessoas brancas têm para com elas, constituindo essa discriminação uma fonte de opressão e um duplo fardo para as minorias negras. O pensamento de um indivíduo negro sobre si mesmo, ou seja, a sua autoconsciência, é sempre enquadrado pelas expectativas sociais negativas que as pessoas brancas têm sobre os indivíduos negros. Estes últimos, não podem, por conseguinte, possuir uma consciência verdadeira de si mesmos e auto-avaliarem-se livremente sem que tenham sempre presente na sua consciência o olhar depreciativo dos brancos.¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 110, 116-117.

¹⁰⁵⁷ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken – *Sociology*, p. 334.

¹⁰⁵⁸ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 7: Selves and Interaction Part I*. [Em linha]. [Registo vídeo].

¹⁰⁵⁹ Idem, *ibidem*.

No que concerne às mulheres negras, o princípio de diferenciação sexual é acrescido ao princípio de diferenciação racial. Ao longo do vídeo, a artista relata incidentes da sua vida em que foi vítima de preconceitos racistas em instituições educacionais, agências de emprego e em vários outros contextos sociais, unicamente por ser uma mulher afro-americana. Pindell encontra-se sujeita a um racismo institucional, ou seja, não é privada dos seus direitos devido à acção de uma pessoa preconceituosa, mas, antes de mais, devido a um sistema que automaticamente discrimina as pessoas através de mecanismos institucionais subtis.¹⁰⁶⁰ Quando a escravatura foi abolida nos EUA, em meados do século XIX, os negros foram sujeitos a uma sociedade em que não lhes proporcionava as mesmas estruturas de oportunidade e de liberdade que oferecia aos imigrantes italianos ou judeus. De facto, nesse período, as forças estruturais do racismo foram reconstruídas nas esferas sociais do trabalho, da educação, da saúde e da família, entre outras, e foi criado um racismo institucional que permeia todas as estruturas sociais de uma forma sistemática. Este racismo institucional tem consequências ao nível microsocial, no modo como as pessoas das comunidades negras desenvolvem as suas consciências, vivem o seu dia-a-dia, formam o seu sentido de dignidade, integridade, respeito por si mesmos e pelos outros, e de igual forma, ao nível económico, nos salários e rendimentos que lhes vão permitir ter acesso a diversos bens como a habitação, a educação e a saúde, por exemplo. Embora os EUA, ao longo dos últimos 70 anos, estejam a tornar-se num país menos racista, como é demonstrado por estudos e sondagens por exemplo em relação à exogamia, a «raça» é um factor que continua a ser uma importante força estrutural na vida social estado-unidense. Ainda hoje, a diferença entre riqueza negra e riqueza branca é bastante desviada na direcção da branca (a taxa é de 1 para 7), sendo esta assimetria muito maior do que em relação à variação de ordenados (os salários dos negros correspondem a 67% do valor dos salários dos brancos). Estas relações são importantes para explicar porque é que, na actualidade, em geral, os brancos têm maior capacidade de empreendedorismo, de proporcionar melhor educação aos filhos, de usufruir de melhores cuidados médicos e de melhores empregos, entre muitos outros privilégios, em relação aos negros.¹⁰⁶¹

Enquanto estudante, Pindell foi desencorajada de seguir um programa de ensino que lhe permitia adquirir rapidamente um determinado grau académico, em favor de um aluno

¹⁰⁶⁰ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁶¹ Idem, *ibidem*.

branco, e o seu nome foi retirado de uma lista de elegíveis para um posto académico, pois foi considerado inapropriado pela própria instituição. Como potencial trabalhadora na arena social, foram-lhe recusados vários empregos, tendo os mesmos sido oferecidos a candidatos brancos. Como conviva de uma festa de casamento, a artista foi segregada pelos outros convidados, quando apertavam as mãos entre si, recusando-se a apertar a mão dela. Além disso, na mesma festa, foi olhada fixamente pelos demais comensais enquanto comia, transformada no Outro do sujeito branco privilegiado. O vídeo termina com a mulher branca dizendo:

Sua ingrata ... Após tudo o que fizemos por ti. Não acreditamos nos teus símbolos. Tens de usar os nossos símbolos. Estes só serão válidos após a nossa validação. Deves mesmo estar paranóica. Eu nunca vivi uma experiência como essa, mas está claro que eu sou livre, branca e tenho 21 anos!¹⁰⁶²

No período moderno actual, os contextos institucionais, formados por leis, regras, organizações e pelos governos, assentam em mecanismos sociais de desigualdade, tais como os de género e de etnicidade, oferecendo a cada pessoa tanto a possibilidade de auto-realização, capacitação e emancipação da sua pessoa como a sua exclusão e marginalização.¹⁰⁶³ Assim, no respeitante à desigualdade entre as mulheres brancas e negras estado-unidenses, notamos, por exemplo, que as mulheres brancas beneficiam frequentemente pelo facto de o trabalho doméstico em suas casas ser realizado por mulheres pobres de grupos étnicos como os negros ou os latinos. Esta deslocação do trabalho doméstico das mulheres brancas de classe média para as outras permitiu-lhes prosseguir carreiras profissionais sem necessitarem de colocar pressão nos seus parceiros masculinos de classe média, para que eles partilhassem mais as tarefas domésticas, no âmbito da sua vida pessoal.¹⁰⁶⁴ Hoje em dia, os estilos de vida das pessoas formam-se no âmbito de contextos institucionais que os auxiliam a dar forma às suas próprias acções. E, de certa forma, mesmo os indivíduos ou grupos particulares desprivilegiados vivem as suas hipóteses de vida de modo diferente dos excluídos nos contextos tradicionais, podendo ter

¹⁰⁶² «You ungrateful little ... After all we've done for you. We don't believe in your symbols. You must use our symbols. They're not valid unless we validate them. And you really must be paranoid. I've never had an experience like that, but then of course I'm free, white and twenty-one». In PINDELL, Howardena – *Free, White and 21*. EUA, 1980. Vídeo (12:15): color., son..

¹⁰⁶³ GIDDENS, Anthony – *Modernidade e identidade pessoal*, p. 5.

¹⁰⁶⁴ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 142.

lugar construções criativas de estilos de vida.¹⁰⁶⁵ Assim, entre indivíduos ou grupos particulares desprivilegiados, tal como sucede entre os estratos mais afluentes, podem emergir estilos de vida que possibilitem a constituição reflexiva da auto-identidade. Porém, uma mulher negra à frente de um lar monoparental com várias crianças, num contexto social desfavorecido, embora seja conhecedora dos seus direitos, no respeitante às suas crianças, relações sexuais e amizades, e a sua vida seja afectada pela posição das mulheres em geral no universo social em que vive, as carências a que está sujeita poderão tornar as suas actividades diárias num fardo pesado e insustentável e não numa oportunidade de auto-enriquecimento.¹⁰⁶⁶

Pindell estudou pintura em Boston e em Yale e as suas pinturas abstractas e colagens de papel não atendiam às expectativas do mundo da arte, que esperava da parte das artistas negras a produção de uma arte de carácter primitivista ou naïf, isto é, uma arte de base natural, instintiva, autodidacta, e não baseada numa formação académica artística, uma arte que tantas vezes rejeita os preceitos da arte tradicional, apresentando um carácter a um tempo inocente e, simultaneamente, exagerado e excêntrico. Nos finais dos anos 1970, a artista começou a centrar-se em temas políticos e sociais, como o racismo e o sexismo. Inicialmente, Pindell esteve envolvida com o movimento da arte feminista nos EUA, todavia, a artista desiluiu-se, devido à focalização predominante do movimento nos problemas das mulheres brancas. No período em que esta peça de vídeo foi realizada, nos anos 1980, a nova esquerda tinha-se fragmentado e o Movimento de Libertação das Mulheres, enquanto movimento coerente, tinha terminado, dividido entre opiniões divergentes quanto a tópicos de sexualidade, «raça» e relações com o Estado.¹⁰⁶⁷ No exterior do movimento, o feminismo confrontava-se com uma oposição forte, vinda da mobilização religiosa contra o direito ao aborto e às liberdades sexuais. Nos EUA, uma reacção política mais ampla obstaculizou uma proposta de alteração às leis que pretendiam garantir direitos iguais às mulheres – «Equal Rights Amendment», em 1982 –, e a tendência conservadora então instituída no mundo ocidental levou ao poder as administrações Reagan, Thatcher e Kohl. Em países onde os governos de centro-esquerda foram eleitos na década de 1980, incluindo a França e a

¹⁰⁶⁵ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 81.

¹⁰⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 81. A este respeito ver também secção *A mercantilização e estratificação do corpo* no subcapítulo I.2.1. *Da sociologia do corpo*.

¹⁰⁶⁷ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 41.

Austrália, as aberturas iniciais no sentido do feminismo foram reduzidas em virtude da influência crescente da ideologia de mercado neoliberal.¹⁰⁶⁸

Outra peça de vídeo que trata, tal como a de Pindell, de questões de alteridade, etnicidade e racismo é o vídeo musical *Absolute Exotic* (Dinamarca, 2005, Fig. 68), da artista dinamarquesa de origem filipina Lilibeth Cuenca Rasmussen (1970, Filipinas). Desde a década de 1990, que os feminismos da Terceira Vaga têm empregado metodologias pertencentes a diferentes correntes feministas, como o feminismo pós-moderno e o do Terceiro Mundo, abraçando uma política de hibridismo e de coligação, adoptando linguagens e imagens de multiplicidade e diferença e superando contradições de uma forma afirmativa, ou seja, reconhecendo as diferenças, com o fim de alcançar a solidariedade. Estes feminismos são anti-dualistas e anti-essencialistas, rejeitando as categorias fixas de género e de sexualidade e apropriando-se dos «media» contemporâneos e da cultura pop para divulgarem as suas mensagens, sendo críticos do feminismo da Segunda Vaga e denunciando-o como monolítico, branco, de classe média e heterossexual.

Segundo a artista, este vídeo trata de questões de:

(...) exotismo e das circunstâncias complexas da hierarquia de raças existente entre os emigrantes e as minorias étnicas da sociedade. Eu estou a representar o papel da rapariga asiática posando como um estereótipo exótico, enquanto pronuncio um rap malicioso sobre a popularidade das raparigas negras. A minha inspiração foi o primeiro fenómeno exótico na Europa, a cantora afro-americana Josephine Baker.¹⁰⁶⁹

Tal como as artistas feministas das décadas anteriores, Rasmussen utiliza material autobiográfico, cruzando as fronteiras entre o espaço público e o privado. Nesta peça de vídeo, a artista, descalça e vestindo uma saia de folhas e uma coroa de flores representa a imagem cliché da dançarina asiática enquanto Outro étnico, cantando ao mesmo tempo que dança, inspirada em coreografias da Índia, do Havai e de África. A música é uma estratégia fundamental no seu trabalho e ela constrói este vídeo em torno de uma música em que a narrativa se revela na interacção da letra com as imagens. A canção é sobre as relações inter-raciais e as minorias étnicas, sobre o posicionamento da artista enquanto objecto

¹⁰⁶⁸ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 41.

¹⁰⁶⁹ «(...) exoticism and the complex circumstances of the existing race-hierarchy between emigrants and ethnic minorities in society. Here I am acting out the role of the Asian girl posing as an exotic stereotype while delivering a bitchy rap about the popularity of black girls. My inspiration was the first exotic phenomenon in Europe, African-American singer Josephine Baker.» RASMUSSEN, Lilibeth – Staging Josephine Baker and Yves Klein... In FURTADO, Teresa, ed., op. cit., p. 42.

exótico, devido à sua aparência étnica, numa cultura dinamarquesa pós-colonial e simultaneamente devido ao sexismo que as mulheres dessas minorias sofrem. O vídeo explora a intersecção das dimensões de «raça» com a de género e evoca a ideia de orientalismo¹⁰⁷⁰, introduzida por Edward Said na sua obra *Orientalism*, 1978. Segundo este autor, o Ocidente criou diversos estereótipos em relação ao Oriente, definindo-o como um lugar misterioso de pessoas exóticas que se vestem com roupas estranhas e têm o costume de se entreterem umas às outras. Assim, por exemplo, os turcos são tidos como pessoas sensuais e os asiáticos como indivíduos enigmáticos. Nesse sentido, os orientais são tidos como seres inferiores e o Outro dos brancos.¹⁰⁷¹ Na medida em que o Ocidente chegou primeiro ao Oriente, e não o inverso, colonizou-o material e intelectualmente através da exploração e do poder militar, atribuindo-lhe um nome que serve os seus interesses e que dá sentido ao que os outros povos representam para si. Este tipo de classificação possui uma natureza intrinsecamente redutora e, além do mais, trata regiões muito diferentes do mesmo modo. De certa forma, o orientalismo é equivalente ao sexismo, na medida em que ambos objectificam as pessoas: o primeiro, os povos orientais; o segundo, as mulheres.¹⁰⁷² As feministas, em particular, e as mulheres, em geral, queixam-se, não por serem representadas nas diferentes esferas sociais como seres sexualmente atraentes, mas, por ser essa a única e quase exclusiva forma de se representar as mulheres.

A letra da canção de Rasmussen refere a sua revolta perante a objectificação das mulheres asiáticas, não só na Europa, mas também no seu país de origem:

(Eu estou) tão cansada de ser um alvo
Neste supermercado étnico
Quando eu saio para beber uma cerveja
Os tipos perguntam-me: De onde és, querida?
Eu sou uma exportação de Manila
Metade Filipina
Senhor - Eu não sou a Miss Saigão
Qual achas que é a tua missão? ¹⁰⁷³

¹⁰⁷⁰ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 158, 887. A ideia de orientalismo já foi referida anteriormente no subcapítulo IV.1.2. *Corpos vigiados e manipulados*.

¹⁰⁷¹ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 4: Culture and Ethnocentrism Part II*. [Em linha]. [Registo vídeo].

¹⁰⁷² Idem, *ibidem*.

¹⁰⁷³ (I'm) so sick of being a target; In this ethnic supermarket; When I go out for a beer; Fellas ask: Wher(e) you from dear?; I'm an export from Manila; A half Filipina; Mister - I ain't miss Saigon; What'cha think is your mission? *Lilibeth Cuenca Rasmussen. Ego Show*. [Catálogo], p. 52.

A artista faz referência, de um modo indirecto, à prostituição na cidade de Saigão, desencadeada pelas missões militares norte-americanas no período da Guerra do Vietname, de 1965 a 1973. Saigão, desde 1976 Ho Chi Minh, foi quartel general das tropas norte-americanas e nesse período a Tailândia estabeleceu um contrato com os EUA para fornecer serviços de prostituição às tropas norte-americanas aí estacionadas.¹⁰⁷⁴ O turismo sexual no Extremo Oriente tem também as suas origens no fornecimento de prostitutas para as tropas americanas durante as guerras na Coreia, na década de 1950. Os centros de «repouso e lazer», na Tailândia, Filipinas, Vietname, Coreia e Formosa, remontam a estes períodos dos anos 1950 e 1960. Os regimes pós-coloniais são em geral patriarcais e, por vezes, também profundamente misóginos e homofóbicos, sendo os homens das elites locais cúmplices, com os empresários da metrópole, na exploração do trabalho das mulheres.¹⁰⁷⁵ Actualmente, em particular nas Filipinas, os clientes da prostituição são tanto o turismo sexual como os militares instalados no país.¹⁰⁷⁶ Os empresários das indústrias de turismo sexual tiram proveito da alta taxa de desemprego, e das atitudes e estereótipos tradicionais em relação às mulheres asiáticas, tidas como dóceis e condescendentes, e ao suposto exotismo do Oriente para venderem estes serviços aos seus clientes heterossexuais. O turismo sexual é consequência, por conseguinte, tanto das relações desiguais entre os países que vendem o sexo e os países que o podem comprar, como das desigualdades de género a um nível local e global.¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷⁴ KIMMEL, Michael; ARANSON, Amy, op. cit., p. 340.

¹⁰⁷⁵ CONNELL, Raewyn, op. cit., p. 149.

¹⁰⁷⁶ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 136.

¹⁰⁷⁷ KIMMEL, Michael; ARANSON, Amy, op. cit., p. 340.

iv.2. Violências

No decorrer deste subcapítulo, dedicamo-nos a analisar questões relacionadas com as violências de género. Foram, com este fim em vista, seleccionados 13 vídeos, quer por terem assinalada alguma das categorias de análise de conteúdo de violência, quer por as violências serem neles abordadas nas suas narrativas ou textos, conforme adiante descrito. São os seguintes os vídeos que aqui foram objecto de selecção:

- Yoko Ono, *Cut Piece*, (EUA, 1965);
- Ana Mendieta, *Untitled (Chicken Piece)*, (EUA, 1972);
- Marina Abramovic, *Rhythm 10*, (Jugoslávia, 1973);
- Marina Abramovic, *Art must be beautiful, artist must be beautiful*, (Jugoslávia, 1975);
- Helena Almeida, *Ouve-me*, (Portugal, 1979);
- Howardena Pindell, *Free, White and 21*, (EUA, 1980);
- Sanja Iveković, *Osobni rezovi - Personal Cuts*, (Jugoslávia, 1982);
- Pipilotti Rist, *I'm Not The Girl Who Misses Much*, (Suíça, 1986);
- Katarzyna Kozyra, *Olympia*, (Polónia, 1996);
- Pilar Albarracín, *Tortilla a la española*, (Espanha, 1999);
- Tania Bruguera, *El peso de la culpa*, (Cuba, 1999);
- Sigalit Landau, *Barbed Hula*, (Israel, 2000);
- Tracey Rose, *Black Woman Walking*, (EUA, 2007).

Na Tabela 5, na parte pertinente da Tabela 8, e no Gráfico 4, referentes aos 23 vídeos cujo tema dominante é o Não-sujeito como Agente Principal, podemos observar 13 ocorrências das categorias de análise de conteúdo de violência em 11 peças separadas. Incluímos também nesta nossa análise, 2 vídeos em que não estão assinaladas quaisquer das categorias relativas à violência, sendo esta, no entanto, claramente abordada, quer no texto

falado, como sucede no vídeo *Black Woman Walking*, de Tracey Rose, 2007, em que se descrevem situações de perseguição e assédio pelas mulheres que são delas objecto, mencionando-se, aliás, que um desses momentos resultou na morte da jovem assediada, e *Ouve-me*, de Helena Almeida, 1979, mostrando um ambiente de vida de silêncio sufocante em que uma mulher pede socorro, sendo toda a circunstância observada asfixiante, torturante e brutal. Temos, deste modo, na Tabela 5, um total de 13 vídeos relacionados com as violências. Trata-se de vídeos que têm em comum tratarem das vivências das mulheres em relação a diferentes tipos de violência, violência essa desencadeada sobretudo por questões ligadas às forças sociais de género e de «raça», tanto no contexto da vida privada do lar como no da esfera pública. Todas as três categorias de análise de conteúdo referentes às violências se encontram assinaladas nestes vídeos, a saber, «Violência de terceiro sobre a mulher», «Violência auto-infligida», também designada «Uso da violência, física ou outra, da mulher sobre si própria», e «Violência de mulher ou terceiro sobre objecto ou animal».

No Gráfico 3.2, respeitante à selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal», podemos verificar existirem apenas 2 casos de violência; já no Gráfico 4.2, que trata da selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», e na secção pertinente da Tabela 8, observam-se 13 ocorrências, distribuídas da seguinte maneira: 6 nos anos 1960 e 1970, 2 na década de 1980, e 5 nos anos 1990 e 2000. No que concerne ao confronto entre o Sujeito e o Não-sujeito enquanto Agentes Principais, tal pode ser observado em pormenor no Gráfico 5.2, que compara os 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal», com os 23 vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal» relativamente às categorias de violência. Destacamos nestes gráficos a presença da categoria de análise de conteúdo de «Violência auto-infligida» com uma expressão mais marcada para o «Não-sujeito como Agente Principal», com 4 ocorrências nos anos 1960 e 1970, 2 na década de 1980 e 3 nos anos 1990 e 2000, enquanto se verifica uma única ocorrência, nos anos 1960 e 1970, sendo inexistente nos restantes intervalos de tempo, para o «Sujeito como Agente Principal».

Os dados sobre a abordagem do tema da violência podem também ser observados, na secção adequada da Tabela 8, e no Gráfico 2.2, indicando este último a frequência absoluta das categorias de análise de conteúdo no âmbito da violência da década de 1960 à

de 2000 na selecção de 46 vídeos, ou seja para o conjunto dos trabalhos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal» e aqueles cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal». A informação contida neste gráfico revela a perda gradual de importância do referido tópico, que, apesar disso, ainda se encontra presente. Verifica-se, na Tabela 8, que os valores das frequências absolutas para as violências passam de 8 ocorrências, para 2 e, finalmente, para 5, nos intervalos de tempo das décadas de 1960 e 1970, 1980 e 1990 e 2000, respectivamente, o que, considerando os valores das populações para cada um desses períodos de 19, 6 e 21 vídeos, resulta na diminuição gradual de importância relativa de que falámos (os valores mencionados resultam nas razões de 0.4, 0.3, 0.2, respectivamente).

Durante séculos, em diferentes contextos e culturas, a violência contra as mulheres foi minimizada, justificada, negada e legitimada, e embora tenham sido produzidos desafios consideráveis a essas abordagens tradicionais, persistem formas de tolerância: por exemplo, particularmente os jovens rapazes expressam sentimentos de incerteza ou mesmo de legitimação, quando se lhes coloca certas questões relativas ao uso da violência, e ainda mais relevante é a sua aceitação do uso da pressão ou força nas relações sexuais em certas circunstâncias.¹⁰⁷⁸ A mudança social no respeitante à igualdade de género não é um processo linear, mas, antes de mais, uma luta em curso, que sofre constantes avanços e recuos nas esferas do poder, do conhecimento e da autoridade.¹⁰⁷⁹ As sociedades ocidentais estão a passar, nas últimas décadas, por uma fase de transição no interior do regime de género público no sentido de uma maior igualdade de género. Nas sociedades modernas, há uma maior consciência e reflexividade sobre as desigualdades de género do que nas tradicionais, porém, isso não eliminou a conflitualidade entre os géneros e por vezes contribui mesmo para o aumento de tensões entre eles.¹⁰⁸⁰ A violência de género é um padrão particular de violência que se alarga e renova à medida que o poder masculino é crescentemente ameaçado.¹⁰⁸¹ Os homens continuam a dominar na maioria das esferas sociais e são, em geral, muito mais violentos em relação às mulheres do que o oposto, e tal violência é

¹⁰⁷⁸ KELLY, Liz; LOVETT, Jo – *What a Waste*. p. 8. [Em linha].

¹⁰⁷⁹ GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W., op. cit., p. 103.

¹⁰⁸⁰ LISBOA, Manuel – Capítulo 3: Contexto social da vitimação. In LISBOA, Manuel (coord.); CARMO, Isabel [et al.] – *Prevenir ou remediar*, p. 53-54.

¹⁰⁸¹ LISBOA, Manuel; PATRÍCIO, Joana; LEANDRO, Alexandra – Capítulo 1: Considerações teóricas e conceptuais relevantes para o estudo. In LISBOA, Manuel (coord.); BARROSO, Zélia [et al.] – *Violência e Género*, p. 26.

fundamentalmente direccionada para o controlo e continuada subordinação das mulheres.¹⁰⁸² Nas sociedades ocidentais actuais, são as mulheres, juntamente com os trabalhadores e os emigrantes dos países pobres, que sofrem mais a perda de sentido de si mesmas. Neste contexto de desigualdade, a imagem da mulher é manipulada, sobretudo como objecto sexual, e as mulheres são sujeitas à violência masculina com grande frequência e gravidade.¹⁰⁸³ A violência de género pode ocorrer em todos os espaços sociais e culturais, sendo construída tanto na esfera das interacções quotidianas como nos contextos sociais mais amplos a um nível institucional.¹⁰⁸⁴

Os principais domínios institucionais de uma formação social são a esfera da violência, a esfera da economia, a esfera da política e a esfera da sociedade civil, não sendo estes domínios estanques entre si, mas passíveis de se entrecruzarem e influenciarem mutuamente. Em cada um destes domínios desenvolvem-se relações de género particulares que se intersectam com as dos outros domínios e, quando consideradas na sua totalidade, constituem um sistema que se designa por regime de género. Entre os regimes de género destacam-se os neoliberais e os sociais-democráticos, caracterizando-se estes últimos, ao contrário dos primeiros, pela procura do fortalecimento da democracia, a fim de regular a violência, o capital e os mercados no interesse da maioria da população.¹⁰⁸⁵

A violência contra as mulheres é um fenómeno de género histórico, multidimensional nos seus aspectos económico, político, social e cultural, e, por conseguinte, não pode ser solucionada somente através da tomada de medidas jurídicas ou policiais.¹⁰⁸⁶ Na actualidade, como refere Luísa Vicente:

A violação, o espancamento e outras formas de violência sobre as mulheres são ainda comuns e relativamente toleradas no mundo inteiro, embora a crescente amplitude deste fenómeno verdadeiramente transnacional e transcultural esteja a preocupar drasticamente algumas instâncias internacionais: na última década, 70 milhões de mulheres e crianças foram vítimas de tráfico sexual no Sudeste Asiático; durante a guerra

¹⁰⁸² GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 595.

¹⁰⁸³ TOURAINE, Alain – *Um Novo Paradigma*, p. 85.

¹⁰⁸⁴ LISBOA, Manuel – Capítulo 3: Contexto social da vitimação. In LISBOA, Manuel (coord.); CARMO, Isabel [et al.] – *Prevenir ou remediar*, p. 57. LISBOA, Manuel; FRANCO, Luísa – Capítulo 8: A Violência no Plural: Olhar os Números e Procurar as Pessoas. In Idem, *Ibidem*, p. 122.

¹⁰⁸⁵ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 8, 104.

¹⁰⁸⁶ LISBOA, Manuel – Nota Prévia. In LISBOA, Manuel (coord.); CARMO, Isabel [et al.], op. cit., p. 13.

dos Balcãs, campos de estupro foram organizados para salvaguarda de uma «limpeza étnica».¹⁰⁸⁷

A violência é um processo que tem como base diferentes factores culturais, económicos e políticos. Entre os aspectos culturais, destacam-se: a socialização diferenciada assente no género; as definições culturais dos papéis sociais; as expectativas respeitantes aos papéis de género no interior das relações, designadamente a crença na superioridade do masculino sobre o feminino; os valores que legitimam os direitos de posse dos homens sobre as mulheres (do seu corpo, rendimento, autonomia, sociabilidade, etc.); a ideia de que a família pertence à esfera do privado e de que ao homem assiste o direito de a controlar; os costumes tradicionais associados ao casamento e à legitimação da violência como resposta ao conflito nas relações.¹⁰⁸⁸ Entre os factores económicos, salientam-se: a dependência económica da mulher em relação ao homem; o acesso desigual ao emprego e à ocupação dos lugares de topo das carreiras profissionais¹⁰⁸⁹. Entre as condições políticas distinguem-se: a representação desigual das mulheres nos órgãos de poder político e nos meios de comunicação social; os contextos em que a família e outras formas das relações amorosas, como as uniões de facto, são circunscritas à esfera privada, fugindo assim ao controlo jurídico do Estado.¹⁰⁹⁰

Importa, igualmente, definir o conceito de acto de violência, nas palavras de Lisboa:

Assim, um acto é violento na medida em que alguém o classifica como tal: a vítima, o autor ou a sociedade a que ambos pertencem. (...) Seja qual for a representação social de um acto e do nível de gravidade que lhe possa ser atribuído, o seu carácter violento está essencialmente associado ao facto de ele poder produzir efeitos físicos ou psíquicos que contrariem as inclinações, propensões e necessidades de outrem, assumindo-se assim como poder arbitrário não aceite. Igualmente, a violência pode expressar-se segundo características mais marcantes – física, psicológica, sexual, discriminação e constrangimento social – ou combinar algumas destas formas. Ocorre, também, em diferentes contextos: no espaço doméstico, no local de trabalho ou em locais públicos.

¹⁰⁸⁷ VICENTE, Luisa Branco – Capítulo 6: Custos Psicológicos das mulheres vítimas de violência. In Idem, *ibidem*, p. 95.

¹⁰⁸⁸ LISBOA, Manuel; FRANCO, Luísa – Capítulo 8: A Violência no Plural: Olhar os Números e Procurar as Pessoas. In Idem, *ibidem*, p. 122

¹⁰⁸⁹ Ver a este respeito a secção *Estratificação e mobilidade social* no subcapítulo 1.1.1. *A condição feminina: processos sociais de mudança e processos sociais de constância*.

¹⁰⁹⁰ LISBOA, Manuel; FRANCO, Luísa – Capítulo 8: A Violência no Plural: Olhar os Números e Procurar as Pessoas. In LISBOA, Manuel (coord.); CARMO, Isabel [et al.], op. cit., p. 122

Pode, ainda, corresponder a um acto isolado ou inserir-se numa trajectória de violência mais ou menos prolongada no tempo.¹⁰⁹¹

Os agentes sociais são avaliados, positiva ou negativamente, consoante o modo como desempenham os seus papéis de género, entendidos como construções sociais, sedimentadas pelo tempo, que assentam em crenças, comportamentos, normas, valores e expectativas socioculturais, e são reguladores das condutas e das formas de sentir e de pensar dos homens e das mulheres, referentes da sua identidade de género, incorporados desde os primeiros anos de vida das pessoas e que lhes conferem uma identidade e coerência social.¹⁰⁹²

A violência pode decorrer das normas explícitas e implícitas associadas ao desempenho dos papéis de género, como as «lavagens de honra» com sangue por adultério praticado por mulheres, ou seja, o recorrer a actos físicos violentos contra os adúlteros que podem resultar no verter de sangue, considerando-se deste modo reposta perante a opinião pública a dignidade do homem enganado, bem como outras atitudes autoritárias dos homens, como certas formas de agressão física e sexual.¹⁰⁹³ Assim, os papéis de género, assentes num desequilíbrio de poder, estão muitas vezes na origem tanto dos comportamentos de agressor como nos da vítima, na medida em que os rapazes são orientados para adoptarem atitudes instrumentais de afirmação e de agressividade, e as raparigas para a adopção de comportamentos de passividade, flexibilidade, concórdia e suporte do outro, sendo destinadas para a conjugalidade e a família (esposa e mãe).¹⁰⁹⁴ Por conseguinte, os agentes sociais, de forma a construírem uma identidade positiva, evitam condutas correntemente compreendidas como pertencentes a um género diverso daquele que lhes é socialmente concedido, condutas essas vistas como sendo moralmente condenáveis segundo os padrões tradicionais dos papéis de género. Assim, muitas vezes, as mulheres têm dificuldade em opor-se à dominação masculina por esta não estar prevista no seu papel de género e não são capazes de construir projectos de vida alternativos para se

¹⁰⁹¹ LISBOA, Manuel – Contexto social da vitimação. In LISBOA, Manuel (coord.); CARMO, Isabel [et al.], op. cit., p. 41, 43-44.

¹⁰⁹² LISBOA, Manuel; FRANCO, Luísa – Capítulo 8: A Violência no Plural: Olhar os Números e Procurar as Pessoas. In Idem, *ibidem*, p. 132.

¹⁰⁹³ LISBOA, Manuel – Capítulo 3: Contexto social da vitimação. In Idem, *ibidem*, p. 53

¹⁰⁹⁴ LISBOA, Manuel; FRANCO, Luísa – Capítulo 8: A Violência no Plural: Olhar os Números e Procurar as Pessoas. In Idem, *ibidem*, p. 133; LISBOA, Manuel; FRANCO, Luísa – CAPÍTULO 10: Vítimas No Singular: Percursos, Processos e Dinâmicas Sociais In Idem, *ibidem*, p. 213.

libertarem dessa dominação.¹⁰⁹⁵ A violência é, pois, um processo social de aprendizagem, tanto da parte dos agressores como da parte das vítimas, intimamente ligado aos papéis de género.

Na actualidade, a violência constitui uma questão fundamental para as feministas e, no passado, tanto o feminismo da Primeira Vaga¹⁰⁹⁶ como o da Segunda Vaga procuraram reduzir a violência contra as mulheres. No entanto, somente o da Segunda Vaga conseguiu criar grupos dentro do próprio governo que promoveram este objectivo.¹⁰⁹⁷ A partir do final da década de 1970, a inclusão do tópico da violência contra as mulheres nos textos jurídicos internacionais da modernidade, como a *Declaração Universal de Direitos Humanos* (DUDH), desencadeou um processo que permitiu a presença autónoma das mulheres como seres humanos nas declarações internacionais.¹⁰⁹⁸ O Direito é um discurso e uma prática, entre outros, como as tradições e costumes, as religiões e ciências, que cria, separa e diferencia identidades de forma hierarquizada, que desempenha um papel social de grande poder, dada a sua qualidade de discurso de autoridade e a sua aptidão para legitimar modos e práticas de vida.¹⁰⁹⁹ Nas palavras de Teresa Beleza:

O Direito – as leis, a jurisprudência, as práticas jurídicas de variados níveis – tem (teve, historicamente) um papel *constitutivo* importante na segregação discursiva de uma hierarquia entre pessoas: homens/mulheres. (Como em relação a outras dicotomias: «brancos» e «negros», senhores e escravos, colonizadores e colonizados, «primitivos» e «civilizados», etc.). Inversamente, o Direito pode – deve, por *responsabilidade* histórica – ajudar a desfazer essas hierarquias, não só proibindo tratamentos discriminatórios inferiorizantes, mas sobretudo obrigando as devidas instâncias a tomar medidas que contrariem a real situação de inferioridade social de algumas pessoas: sejam elas a introdução de «quotas» para a participação política das mulheres ou dos imigrantes, a abertura de casas de abrigo para vítimas de violência conjugal, ou a promoção de atribuição de bolsas de estudo a alunos mais carenciados.¹¹⁰⁰

¹⁰⁹⁵ LISBOA, Manuel; FRANCO, Luísa – Capítulo 8: A Violência no Plural: Olhar os Números e Procurar as Pessoas. In Idem, *ibidem*, p. 133. LISBOA, Manuel; FRANCO, Luísa – CAPÍTULO 10: Vítimas No Singular: Percursos, Processos e Dinâmicas Sociais. In Idem, *ibidem*, p. 232.

¹⁰⁹⁶ Vide também *Emergência das ciências sociais e dos movimentos feministas da Primeira Vaga* no subcapítulo I.2.2. *Da sociologia do género*.

¹⁰⁹⁷ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 9, 12.

¹⁰⁹⁸ BELEZA, Teresa – «Clitemnestra Por Uma Noite»: A Condição Jurídica das Mulheres Portuguesas no Séc. XX. In *Século XX. Panorama da cultura portuguesa*, p. 13-14. [Em linha].

¹⁰⁹⁹ Idem – *Género e Direito: da Igualdade ao «Direito das Mulheres»*, p. 6-7. Idem – *Direito das Mulheres e da Igualdade Social*, p. 46.

¹¹⁰⁰ Idem – *Género e Direito: da Igualdade ao «Direito das Mulheres»*, p. 3.

No passado, a ausência das mulheres nos textos internacionais, não expressamente declarada mas bem patente (*Declaração Universal dos Direitos do Homem*, «Todos os homens nascem livres e iguais em dignidade e direitos», por exemplo), como sucedeu na *Declaração de Independência dos EUA* (*Declaration of Independence of the USA*), de 1776, e na *Declaração dos direitos do homem e do cidadão* (*Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*), enquanto declaração revolucionária francesa de 1789, deu, no século XX, lugar à sua presença autónoma na *Convenção para a Eliminação de todas as Formas de Discriminação Contra as Mulheres*, de 1979, que, por sua vez, veio a inspirar outros textos, como a *Declaração de Viena*, de 1993, ou a *Plataforma de Beijing*, de 1995.¹¹⁰¹ Segundo Beleza, as mulheres surgem pela primeira vez no contexto internacional «como seres autónomos, desligados da sua função maternal e *pensadas* como seres cuja definição não é puramente heterónoma, isto é, dependente de uma contraposição ao masculino».¹¹⁰² Na sequência destes eventos, a conferência da ONU sobre direitos humanos, de 1993, em Viena, sob a influência de uma coligação global de mulheres de todos os continentes, entre as quais numerosas activistas feministas, aprovou a já mencionada *Declaração de Viena*, que considerou os direitos das mulheres como direitos humanos, e, por conseguinte, a violência contra as mulheres é uma violação desses mesmos direitos, devendo os governos de cada país fortalecer a resposta dos seus sistemas de justiça em favor das mulheres.¹¹⁰³ A *Declaração sobre a Eliminação da Violência contra a Mulher*, adoptada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 1993, define a violência contra a mulher como «qualquer acto de violência de género que resulte ou possa resultar em dano físico, sexual ou dano psicológico ou sofrimento para a mulher, incluindo as ameaças de tais actos, coerção ou privação arbitrária de liberdade, seja na vida pública ou privada».¹¹⁰⁴

Nesta declaração, é recomendado aos estados que não aleguem qualquer costume, tradição ou consideração de ordem religiosa para evitarem as suas obrigações no combate à violência contra as mulheres. No entanto, a retórica da diferença cultural entre homens e mulheres foi usada por alguns estados, a fim de resistirem ao alargamento dos direitos humanos às mulheres. A inclusão dos direitos das mulheres nos direitos humanos ajudou a

¹¹⁰¹ Idem – «Clitemnestra Por Uma Noite»: A Condição Jurídica das Mulheres Portuguesas no Séc. XX. In *Século XX. Panorama da cultura portuguesa*, p. 13-14. [Em linha].

¹¹⁰² Idem, *ibidem*, p. 14.

¹¹⁰³ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 41-42, 99, 133.

¹¹⁰⁴ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 374.

ultrapassar o argumento da diferença entre os homens e as mulheres, por um lado, e, do outro, a disseminar e a legitimar o combate à violência contra as mulheres. As feministas foram levadas a ultrapassar a sua filosofia da «diferença» e a trabalharem transversalmente à diversidade entre as mulheres com fundamento na grande variedade de perspectivas provenientes de numerosas organizações de base, redes e coligações, em vez de formas organizacionais de natureza monolítica. Deste compromisso, resultaram respostas políticas fluidas e flexíveis, no âmbito do objectivo comum de acabar com a violência masculina contra as mulheres, utilizando a retórica dos direitos humanos que se repercutiram tanto nas organizações de base nacionais como internacionais.¹¹⁰⁵

Estas directivas da ONU foram reiteradas e implementadas pela Plataforma de Acção de Pequim, em 1995, elaborada e assinada pelos governos dos Estados-Membros das Nações Unidas, a qual afirma que a violência contra as mulheres é uma das principais barreiras para alcançar a igualdade de género. Aborda a violência contra as mulheres como uma das suas doze áreas de preocupação, apelando aos governos para tomarem medidas integradas, holísticas e multidisciplinares, no sentido de a prevenir e eliminar com medidas expressas a serem tomadas nas esferas da legislação, educação, saúde, justiça, serviços sociais e organizações não-governamentais.¹¹⁰⁶

Em 1996, a ONU estabeleceu um fundo de apoio a acções destinadas a eliminar a violência contra as mulheres – Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher (UNIFEM). Na actualidade, as agências da ONU incentivam tanto as ONGs como os Estados a partilharem conhecimentos sobre os efeitos da violência e os meios eficazes de combatê-la.¹¹⁰⁷ No respeitante à esfera da violência contra as mulheres, a UE, embora tenha competências limitadas, considera que esta é uma questão de saúde pública, um crime que atravessa fronteiras, como o assédio no local de trabalho, constituindo uma violação dos direitos fundamentais das pessoas. O combate à violência é uma das estratégias desenvolvidas pela UE para alcançar a igualdade entre mulheres e homens. Com esse propósito, financia parcialmente uma rede de ONGs, Mulheres Contra a Violência na Europa (Women Against Violence in Europe – WAVE), para o intercâmbio e desenvolvimento das melhores práticas neste âmbito, e auxiliou a disseminação de projectos feministas. O

¹¹⁰⁵ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 67.

¹¹⁰⁶ KELLY, Liz; LOVETT, Jo, op. cit., p. 18.

¹¹⁰⁷ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 67.

Parlamento Europeu, particularmente a Comissão dos Direitos das Mulheres e de Igualdade de Género, propôs uma série de iniciativas sobre a violência contra as mulheres, baseando-se na igualdade de direitos das pessoas. Em 2001, o Parlamento Europeu criou o Programa Daphne que financiou o desenvolvimento de um grande número de medidas inovadoras e de redes de ONGs que operam na área do combate da violência contra as mulheres.¹¹⁰⁸

A directiva europeia sobre os direitos das vítimas de crime, adoptada em 2012, é outra das medidas importantes neste combate, estabelecendo normas mínimas no respeitante aos direitos, ao apoio e à protecção das vítimas, referenciando de forma específica as vítimas de diferentes formas de violência, como a baseada no género, a sexual e a realizada em relações de intimidade. De igual forma, a *Convenção do Conselho da Europa para a Prevenção e o Combate à Violência contra as Mulheres e a Violência Doméstica*, designada por *Convenção de Istambul*, foi adoptada em 2011 pelo Conselho da Europa, devendo entrar em vigor após dez ratificações, e constitui o primeiro instrumento regional vinculativo ao nível jurídico na Europa que trata de um modo abrangente a violência contra as mulheres, como a psicológica, a física, a sexual, a perseguição e o assédio sexual.¹¹⁰⁹ Na perspectiva de Liz Kelly e Jo Lovett, a violência contra as mulheres deve ser tratada de uma forma integrada, ou seja: considerando simultaneamente todas as formas desta violência, e, deste modo, combinando iniciativas interministeriais díspares; sublinhando as ligações entre as formas de violência e de abuso, até mesmo em relação às suas causas subjacentes, e impactos a curto e longo prazo; integrando esta violência em todas as áreas relevantes da política do Governo; e incentivando e permitindo a integração em áreas políticas específicas, como a prevenção e consciencialização pública, e em actividades, como fóruns entre diferentes organismos.¹¹¹⁰

Embora organizações como a ONU e da UE desempenhem um importante papel no combate à violência, as mesmas não têm sido isentas de críticas da parte das feministas, que apontam a existência da desigualdade de género nas próprias instituições da UE e no Programa Daphne e a violação dos direitos humanos das mulheres na ONU e nas suas

¹¹⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 44-45, 65-66.

¹¹⁰⁹ *Violência contra as mulheres: um inquérito à escala da União Europeia. Relatório de Síntese da Agência dos Direitos Fundamentais da União Europeia* (FRA), p. 1. [Em linha].

¹¹¹⁰ KELLY, Liz; LOVETT, Jo, op. cit., p. 27.

agências.¹¹¹¹ A inscrição da dimensão do género transversalmente na política governamental, legislativa e social – isto é a integração das questões e igualdade de género de forma sistemática nessas políticas, por vezes designada simplesmente pela expressão inglesa «gender mainstreaming» –, tem sido muitas vezes criticada pela sua ineficácia ou não cumprimento.¹¹¹²

IV.2.1. Talhando a feminilidade

O vídeo *Cut Piece* (EUA, 1965, Fig. 14), da artista Yoko Ono (Japão, 1933), consiste na documentação de uma performance em que a artista, sentada num palco, convida os espectadores a cortarem-lhe a roupa com o auxílio de uma tesoura. Esta performance, que resulta de uma inter-relação participativa do espectador com a artista, trata de temas relacionados com o género, o voyeurismo, a agressão, a subordinação sexual da mulher, a violação e a vulnerabilidade do espaço corporal pessoal. No decorrer desta performance, o cortar da roupa da artista pelos espectadores quebra a relação supostamente neutra entre o artista e o espectador e revela, a agressividade inerente à objectificação do corpo da mulher pelo olhar patriarcal. Embora a passividade e a agressão não sejam prerrogativas de qualquer dos sexos e constituam atributos que possam ser outorgados a cada um deles, a verdade é que as mulheres são treinadas pela educação, pelas expectativas sociais, pelos paradigmas que interiorizam, para a passividade e para o medo perante agressões masculinas, enquanto os homens o são para a agressividade, a coragem física e a liberdade de aventuras sexuais extraconjugais.¹¹¹³

Numerosas instituições como os meios de comunicação social, o sistema educativo e o sistema religioso, criam representações do feminino, elegem práticas e estabelecem modelos de conduta e de acção para as mulheres, que assentam em perspectivas patriarcais.¹¹¹⁴ Nas palavras de Beleza:

¹¹¹¹ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 45.

¹¹¹² BELEZA, Teresa – *Direito das Mulheres e da Igualdade Social*, p. 54. Ver também secção *A política e o poder* no subcapítulo *I.1.1. A condição feminina: processos sociais de mudança e processos sociais de constância*.

¹¹¹³ Idem – *Legítima Defesa e Género Feminino: Paradoxos da «Feminist Jurisprudence»*, p. 148, 150 e 158. [Em linha].

¹¹¹⁴ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 119.

(...) as mulheres são tradicionalmente treinadas para a passividade (relacional, sexual, em relação a agressões) para a docilidade, para o serviço acolhedor aos outros, em especial aos seus maridos. Mas essa «ética de comportamento» ultrapassa largamente o âmbito doméstico: as mulheres não só burguesas mas também de classes mais «humildes» foram tradicionalmente ensinadas a não serem agressivas, a comportarem-se como «senhoras» ou «mulheres de bem» – e a capacidade de reagir a uma agressão masculina foi-lhes coarctada por esse condicionamento psicológico, fortemente agravado pela interiorização de que a agressão masculina era (é) desencadeada pela «provocação» feminina.¹¹¹⁵

A performance de Ono pode ser analisada recorrendo ao conceito de hiper-ritualização de Goffman, na medida em que a artista exhibe, tal como na publicidade, de um modo exagerado e exponencial, a passividade e a obediência, supostamente próprias da feminilidade. Porém, na medida em que a artista revela, de um modo intencional, a natureza genderizada da passividade feminina articulada com a cultura visual e as estruturas do olhar, podemos recorrer simultaneamente, para um melhor entendimento deste vídeo, ao conceito de *mimésis* produtiva de Irigaray. Segundo esta pensadora feminista, sempre que a mulher utiliza intencionalmente os estereótipos de feminilidade, coloca-se na posição de arquitecta e emissora consciente do discurso que a reifica e, por conseguinte, nega a sua própria exploração e impede a sua redução a um mero objecto. A mulher é identificada, no sistema dualista de dominação masculina, com o pólo inferior da matéria e do perceptível, e a *mimésis* produtiva é um modo de agir activamente na linguagem e de aceder ao domínio das ideias que sobre si são elaboradas. Importa sublinhar que, estando as mulheres claramente dotadas de um tão exímio talento mimético produtivo, tal denuncia indubitavelmente o facto de não terem sido totalmente absorvidas e subjugadas pelo sistema de dominação masculina. Neste sentido, o corpo de Ono, aparentemente passivo, pode ser considerado um corpo assertivo e controlador.¹¹¹⁶ Ao longo da performance, Ono torna-se a agente da sua própria reificação, pois, embora assuma o papel de «Serva» quando se oferece para ser a vítima de um acto violento, nomeadamente, o cortar das suas roupas pelos espectadores, não deixa de desempenhar simultaneamente uma acção positiva, já que obriga o espectador a tomar consciência do seu papel de «Senhor», no sentido de

¹¹¹⁵ BELEZA, Teresa – «Clitemnestra Por Uma Noite»: A Condição Jurídica das Mulheres Portuguesas no Séc. XX. In *Século XX. Panorama da cultura portuguesa*, p. 22. [Em linha].

¹¹¹⁶ JONES, Amelia – Genital Panic. La menace des corps féministes et le paraféminisme. In *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*. [Catálogo], p. 291.

patrão, enquanto agente de um acto opressivo e, por isso mesmo, cúmplice na construção da mulher como o Outro.¹¹¹⁷

Esta peça assemelha-se à performance *Tapp und Tastkino*, de Export, na medida em que em ambas as performances as artistas apelam aos espectadores para concretizarem por meio de uma acção – o cortar das roupas e o desnudar do corpo, na performance de Ono, e o tocar nos seios, na performance de Export – o seu desejo voyeurista, associado ao olhar masculino que objectifica as imagens dos corpos das mulheres. Os dois trabalhos representam explicitamente o «devenir» («tornar-se») beauvoiriano do género – «Ninguém nasce mulher, torna-se mulher»¹¹¹⁸ –, no modo como desvendam as estruturas responsáveis pela formação do género na cultura ocidental.

Na maioria das sociedades, os aspectos biológicos, como a faculdade de fecundar, pelo homem, e a gravidez, o parto, a maternidade, a menstruação, pela mulher, são os aspectos em torno dos quais se adicionam inúmeras definições e se forma o significado de homem e de mulher, bem como as relações entre eles e com o mundo. Assim, os significados envolventes dos aspectos biológicos do homem e da mulher, como os atributos físicos e as qualidades morais, resultam de processos culturais e sociais e não são a consequência natural destes traços biológicos, isto é, a condição social do homem e da mulher não é predestinada pelos seus corpos, mas é construída.¹¹¹⁹

O reconhecimento de alguém como homem ou mulher é fundamental para a interacção social, não existindo nada de natural nesse reconhecimento, na medida em que ele depende de um conjunto de sinais que os seres humanos comunicam entre si e que lhes permite posicionarem-se a si mesmos e aos outros numa das categorias de género de homem ou de mulher.¹¹²⁰ Esses sinais, respeitantes ao género, devem ser enviados de maneira clara, de forma a que os outros os entendam facilmente, sem quaisquer ambiguidades, para que seja possível prosseguir com uma interacção social no quotidiano. Portanto, as pessoas têm que aprender tanto a enviar os sinais certos como a ler os sinais

¹¹¹⁷ Jones refere-se aqui à dialéctica do Senhor e do Servo descrita no clássico texto hegeliano *Fenomenologia do Espírito*. Vide secção I.3.2. *Agente masculino transcendente versus corpo feminino imanente*. Idem, *ibidem*, p. 291.

¹¹¹⁸ «On ne nait pas femme, on le devient». Simone de Beauvoir, *Le Deuxieme Sexe: L'Expérience Vécue*, 1949, Éditions Gallimard, p. 13.

¹¹¹⁹ LE BRETON, David – *A sociologia do corpo*, p. 65.

¹¹²⁰ JHALLY, Sut, op. cit., p. 1.

transmitidos pelas outras. Assim, não há nada de natural ou biológico no respeitante ao género, na medida em que aprendemos a habitar a categoria de género que nos foi atribuída pelo mundo exterior, ou seja, pela cultura.¹¹²¹

As acções propostas por Ono e Export funcionam como uma espécie de armadilha, ao revelarem o processo de tornar as mulheres no Outro. Na década de 1970, foram vários os trabalhos feministas que tornaram visível o carácter artificial do feminino enquanto produto do discurso social.

No vídeo *Osobni rezovi - Personal Cuts* (Jugoslávia, 1982, Fig. 37), cujo título significa «Cortes pessoais», Sanja Iveković (Croácia, 1949), centra-se no poder dos meios de comunicação social sobre as pessoas, em geral, e, em particular, na discriminação sociocultural em relação às mulheres. Este tipo de discriminação, recorrendo às palavras de Lisboa, refere-se a «imagens ou frases associadas à condição de ser mulher na televisão, jornais, rádio e/ou publicidade»¹¹²² bem como a outras atitudes, normas e valores sociais discriminadores, e é considerada como um acto de violência contra as mulheres, que faz com que elas se sintam prejudicadas. Segundo o autor, na actualidade, há uma crescente percepção:

(...) de que há imagens e frases veiculadas pelos órgãos de comunicação social/publicidade e pela Escola que podem afectar a imagem da mulher e reforçar os valores da desigualdade de género. Tal pode ser um indicador de maior percepção da importância daquela dimensão e, portanto, um espaço favorável à intervenção no domínio da prevenção sobre a igualdade de género.¹¹²³

A artista intercala imagens de um grande plano da sua cabeça, totalmente coberta por uma meia preta que vai retalhando com auxílio de uma tesoura, com anúncios de publicidade e imagens documentais históricas sobre a Jugoslávia, do programa «The History of Yugoslavia» da televisão estatal jugoslava. Iveković alterna cada golpe de tesoura com as imagens televisivas que destacam papéis de género masculinos e femininos como imagens

¹¹²¹ Idem, *ibidem*, p. 4.

¹¹²² LISBOA, Manuel – Capítulo 3: A violência contra as mulheres numa perspectiva comparativa. In LISBOA, Manuel (coord.); BARROSO, Zélia [et al.] – *Violência e Género*, p. 42.

¹¹²³ LISBOA, Manuel – Conclusão. In Idem, *ibidem*, p. 116.

de soldados, jogadores de futebol, mulheres em desfiles de moda, montras de sapatos de mulher, trabalhadoras fabris, trabalhadores administrativos, por exemplo.¹¹²⁴

Nas sociedades ocidentais capitalistas, quando, pela primeira vez na década de 1950, a televisão cativou a atenção e a imaginação do público, colocou o sector dominante da população, isto é, os homens brancos, no centro do palco. Até ao início da década de 1970, as minorias raciais e étnicas estiveram ausentes da televisão, e apenas a partir da década de 1990, as mulheres começaram a desempenhar papéis de destaque. Quando ambos os sexos apareciam em frente das câmaras, os homens geralmente desempenhavam os papéis de detectives brilhantes, exploradores destemidos e cirurgiões qualificados e as mulheres, inversamente, continuaram a desempenhar os papéis das personagens menos capazes, só valorizadas, frequentemente, pelo seu grau de atracção sexual.¹¹²⁵ A mudança em relação a uma menor discriminação de papéis de género tem chegado muito paulatinamente à esfera da publicidade, que comercializa os produtos de forma em geral estereotipada, de acordo com as normas culturais estabelecidas para os dois géneros. As mulheres são representadas em casa, alegremente utilizando os produtos de limpeza, a servir alimentos, a tratar das roupas e a experimentar novos aparelhos domésticos e os homens sobressaem em anúncios de carros, viagens, serviços bancários, empresas industriais e de bebidas alcoólicas.¹¹²⁶

Na opinião de Iveković, as sociedades ocidentais socialistas, como a da antiga Jugoslávia, sofrem, tal como as capitalistas, das mesmas práticas discriminatórias no respeitante ao género. Assim, a artista afirma:

Tentei reflectir sobre a minha própria situação de mulher numa cultura patriarcal que estava, apesar de uma política oficialmente igualitária, bem viva no socialismo. Um dos temas recorrentes destas primeiras obras [dos anos 1970] era o aspecto político da representação do feminino nos «media». Eu declarei-me publicamente como artista feminista e, desse modo, ocupei uma posição verdadeiramente específica.¹¹²⁷

¹¹²⁴ Ver secção *Paradigmas da beleza feminina na Europa do Leste* no subcapítulo 1.3.3. *O corpo feminino: das belas-artes ao pornofeminismo*.

¹¹²⁵ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 378.

¹¹²⁶ Idem, *ibidem*, p. 378.

¹¹²⁷ «J'ai essayé de réfléchir à ma propre situation de femme dans une culture patriarcale qui était, en dépit de la politique officiellement égalitaire, toujours vivace dans le socialisme. L'un des thèmes récurrent de ces premières oeuvres était l'aspect politique de la représentation de la féminité dans les médias. Je me suis publiquement déclarée comme artiste féministe et, de cette manière, j'ai occupé une position vraiment spécifique.» Iveković *apud* Ebersberger *apud* Bajac. BAJAC, Quentin – Feu à Volonté. [Sanja Iveković]. In *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*. [Catálogo], p. 54.

Neste vídeo, as imagens padronizadas e normativas veiculadas pelos «media» confundem-se com as imagens do quotidiano pessoal dos sujeitos e convidam o espectador a reflectir sobre a relação entre os comportamentos sociais femininos e os estereótipos das mulheres presentes nos meios de comunicação social. A artista adverte para a influência dos meios de comunicação social, bem como para a autoridade exercida pelas estruturas de poder do estado na construção da identidade das mulheres. A relação entre género e mecanismos do poder é central ao longo de todo o seu trabalho. Iveković trabalhou nas décadas de 1970 e 1980, durante o regime comunista da antiga Jugoslávia, com imagens dos meios de comunicação social – imagens da televisão, de revistas, de jornais e de publicidade – articuladas com imagens de si mesma, que revelam o poder patriarcal e a influência dos «media» sobre o quotidiano das mulheres jugoslavas. No seu trabalho, combina o campo do pessoal com a esfera do político, revelando como ambos os campos se entrecruzam e como moldam a identidade das pessoas e das mulheres em particular. Evocando a história do seu país e a sua própria, a artista combina o público e o privado, o individual e o colectivo, as preocupações históricas e as biográficas, através de uma montagem de imagens que alternam os registos colectivos e os íntimos.

Iveković foi a primeira artista croata a denominar-se feminista, tendo sido fundadora, em 1994, da instituição «Electra – The Women Arts Center» em Zagreb.¹¹²⁸ Na década de 1970, apenas algumas mulheres eram visíveis na cena artística jugoslava socialista e os promotores das práticas artísticas eram sobretudo homens. Desde o início do seu percurso artístico, Iveković interessou-se pelos temas da identidade sexual e pelos papéis atribuídos aos sexos na sociedade. A artista, profundamente consciente da vasta gama de efeitos que os noticiários e a publicidade, nos meios de comunicação social, provocam nas pessoas, nomeadamente no seu entendimento do presente e do passado, procurou nos seus trabalhos contrapor às representações de uma objectividade imaculada e perfeita, construída pelos «media», imagens do quotidiano contingente, incompleto e dissonante das pessoas.¹¹²⁹

Na Jugoslávia, existiam, por um lado, trabalhos artísticos onde as diferenças de género e as desigualdades se encontravam abertamente presentes, realizados por artistas

¹¹²⁸ Sanja Iveković. Biography. [Em linha].

¹¹²⁹ ADLER, Esther – Sanja Iveković. In *Wack! Art and the Feminist Revolution*. [Catálogo], p. 250.

influenciadas pelo feminismo (como é o caso de Iveković) e, por outro, trabalhos em que esta temática não era explícita, mas apenas se revelava após uma cuidadosa análise conceptual, recorrendo a modelos críticos feministas (como é caso com Abramovič).¹¹³⁰ Iveković foi uma das poucas artistas que, muito cedo no seu trabalho, abordou claramente questões de género de um ponto de vista feminista analítico e crítico, revelando, apesar de viver numa sociedade que proclamava a igualdade de género nas arenas legais e sociopolíticas, o poder dos «media» para veicular os mesmos valores patriarcais em vigor nas sociedades capitalistas ocidentais. Quando comparada com épocas anteriores, a Croácia, na década de 1970, foi marcada por um liberalismo e por uma abordagem mais permissiva em relação ao consumismo, o que possibilitou o florescer da publicidade nas revistas e na televisão pública. Tal permitiu o uso das temáticas específicas dos trabalhos de Iveković que rapidamente se transformaram em símbolos da arte feminista na ex-Jugoslávia.¹¹³¹

A questão da violência na esfera da vida privada é tratada, de uma forma simbólica, pela artista Pilar Albarracín (Espanha, 1968), no vídeo *Tortilla a la española* (Espanha, 1999, Fig. 56). Ao longo do vídeo, a artista vestida de vermelho, no interior de uma cozinha do tipo industrial, ambiente esse que evoca um programa televisivo de gastronomia, bate vigorosamente numa taça de vidro vários ovos, aos quais adiciona pedaços de tecido cortados directamente do seu vestido. Parece-nos que, no decorrer do vídeo, Albarracín satiriza o papel da dona de casa altruísta, disciplinada, que literalmente corta a sua própria roupa para a utilizar como ingrediente na confecção da tortilha perfeita.¹¹³²

O lado abusivo da vida familiar foi negligenciado por muito tempo no âmbito da sociologia, oferecendo esta, pelo contrário, uma imagem positiva e optimista das famílias enquanto refúgio das pessoas num mundo hostil. As feministas desmistificaram esta ideia, revelando o «lado obscuro da família», ou seja, as dimensões da violência doméstica, a violação conjugal e o abuso sexual de crianças, demonstrando, através de pesquisas, que o ambiente familiar, privado e íntimo, é um local chave de abuso emocional ou físico associado à opressão de género.¹¹³³

¹¹³⁰ MILEVSKA, Suzana, op. cit., p. 194.

¹¹³¹ Idem, *ibidem*, p. 194.

¹¹³² NOCHLIN, Linda – Women Artists Then and Now: Painting, Sculpture and the Image of the Self. In *Global Feminisms*. [Catálogo], p. 67-68.

¹¹³³ GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W., op. cit., p. 121-122.

Nas sociedades industriais modernas, até aos anos 1960, o trabalho doméstico não remunerado era realizado pelas mulheres, consistindo num trabalho muitas vezes bastante árduo e esgotante. Hoje em dia, o trabalho doméstico ainda continua a ser, na maioria das vezes, uma tarefa que cabe às mulheres. A este respeito, Teresa Beleza advoga:

Na verdade, em geral as mulheres são obrigadas a uma dupla ou às vezes tripla tarefa: além do trabalho fora-de-casa, ainda têm o encargo de tomar conta dos filhos e da casa e frequentemente dos parentes e dos afins idosos. Assim como é verdade que em geral as mulheres ganham, em todas as profissões, menos dinheiro do que os homens.¹¹³⁴

Diz-nos ainda esta autora num outro texto:

É fácil verificar que a forma de vida de certos profissionais da política, da alta finança, ou simplesmente de trabalhadores em turnos de fábricas implicam que os problemas da subsistência, para já não dizer da reprodução, estejam resolvidos ou assegurados por outra pessoa – normalmente, uma mulher, esposa, mãe, sogra, avó. A figura do trabalhador ou do profissional é alguém que não tem pessoas a cargo em termos de cuidado e presença (virtualmente) constantes.¹¹³⁵

Os papéis de género desiguais foram a base da sociedade industrial do século XIX, que separou o sector da produção do da reprodução, ou seja, deslocou o trabalho, para um lado, e o lar, para o outro, sectores que haviam estado anteriormente fundidos nas sociedades tradicionais, o que, na prática, resultou na aplicação das ideias modernas apenas aos homens.¹¹³⁶ Assim, no momento do nascimento da sociedade industrial, ao género masculino envolvido no trabalho na esfera pública foram concedidos os princípios da liberdade e da igualdade, e ao sexo feminino segregado no lar foram retirados esses mesmos princípios, tornando a sociedade industrial tanto moderna quanto feudal. Na modernidade industrial, uma aliança masculina, composta por filósofos, eclesiásticos e cientistas, rotulou os fenómenos sociais como dotados ora de uma «essência» masculina ora de uma «essência» feminina, acabando com a sociedade agrária e criando regras feudais que, na fase seguinte da industrialização, a partir de meados do século XX, se tornaram inválidas. A divisão sexual do trabalho na modernidade industrial deu origem à família nuclear e aos modos de vida burgueses em que o trabalho estava dividido de acordo com os sexos, cabendo a cada homem assalariado na esfera pública uma mulher trabalhadora doméstica.

¹¹³⁴ BELEZA, Teresa – «Clitemnestra Por Uma Noite»: A Condição Jurídica das Mulheres Portuguesas no Séc. XX, p. 6. [Em linha].

¹¹³⁵ BELEZA, Teresa – *Direito das Mulheres e da Igualdade Social*, p. 157.

¹¹³⁶ BECK, Ulrich; BECK-GERNSHEIM, Elisabeth – *The Normal Chaos of Love*, p. 25-27.

Aos homens e às mulheres era atribuída uma posição hierarquizada no momento do seu nascimento – os homens no topo e as mulheres na base, tal como sucedia com a relação polarizada entre os patrões e os operários. Após a Segunda Guerra Mundial, instituiu-se o Estado-providência nas sociedades industriais modernas e o mercado de trabalho começou a incluir cada vez mais mulheres, assistindo-se, desde então, ao enfraquecimento do paradigma da família nuclear que emergira no século XIX. De igual forma, para que possam existir tanto homens como mulheres no mercado de trabalho, procura-se recombina o que a sociedade industrial tinha separado, ou seja, o trabalho assalariado do trabalho doméstico e o espaço de produção do espaço de reprodução. No entanto, este objectivo colide com as tendências individualistas e dá origem a conflitos profundos entre os casais. Assim, enquanto no passado os conflitos eram travados na esfera pública, resultantes da luta de classes que eclodiu devido à pobreza e miséria generalizadas da população trabalhadora, hoje, os conflitos emergem na esfera privada e são travados no interior do lar, entre os parceiros.¹¹³⁷

Hoje em dia, quanto mais os homens e as mulheres se tornam iguais entre si e dão maior valor às suas vidas pessoais e profissionais, mais frágeis se tornam os fundamentos do casamento, da paternidade e da sexualidade da família nuclear tradicional, baseados nas esposas como cuidadoras de uma casa e da família e nos maridos que sustentam tanto a esposa como o lar com o seu salário.¹¹³⁸ As mulheres libertaram-se do seu destino de reprodutoras e de subordinação a um marido, e entraram no mercado de trabalho, obrigando à difícil tarefa de adaptação das biografias do casal ao novo paradigma de divisão igualitária dos encargos domésticos, numa sociedade conduzida pelo movimento de individualização em que os indivíduos desejam, antes de mais, serem eles mesmos e libertarem-se das tarefas domésticas habituais. O processo de individualização que conduz as pessoas nas sociedades actuais é contraditório, na medida em que, por um lado, os indivíduos procuram libertar-se das normas tradicionais e buscam uma vida própria afastada do casamento e da família, e, por outro, à medida que o mundo se torna opressivo, impessoal e em permanente mudança, o amor torna-se cada vez mais importante e as

¹¹³⁷ Idem, *ibidem*, p. 25-28. De acordo com Giddens, Beck e Beck-Gernsheim foram criticados por se centrarem nas relações heterossexuais, bem como por não reconhecerem a importância da classe social e das comunidades na estruturação das oportunidades e na formação das relações sociais nas sociedades dos nossos dias. GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 374.

¹¹³⁸ BECK, Ulrich; BECK-GERNSHEIM, Elisabeth, op. cit., p. 24

pessoas buscam a felicidade numa relação próxima com o outro, de forma a compartilharem os seus sentimentos, e é essa busca do amor que os conduz de novo ao casamento ou a uma união. O amor é uma procura de si mesmo, um desejo de entrar em contacto consigo e com o outro, de partilhar corpos e pensamentos, encontrar-se um ao outro sem nada esconder, fazer confissões e ser perdoado, é compreender, confirmar e apoiar no que foi e no que é, é o desejar um lar e confiar na capacidade de contrabalançar as dúvidas e ansiedades que a vida moderna gera. No entanto, depois da união, os casais entram num processo potencialmente conflituoso, quando surgem outras opções de vida, como ir trabalhar para outro lugar, dividir as tarefas domésticas de forma diferente, rever o planeamento familiar, ter uma relação amorosa com outra pessoa, decidir qual dos parceiros ficará a cuidar dos filhos, qual a carreira profissional a que se dará prioridade e, por conseguinte, providenciará o sustento da família, com todas as outras implicações e custos associados.¹¹³⁹

Hoje em dia, as consequências destas escolhas continuam a ter uma dimensão de género muito intensa assente em assimetrias e desigualdades. Assim, por exemplo, os agregados monoparentais têm-se tornado cada vez mais comuns desde os anos 1970, e em meados dos anos 1990 cerca de noventa por cento eram encabeçados por mulheres e situam-se, na maioria das vezes, entre os grupos sociais mais pobres. E muitos dos progenitores, quer tenham estado casados ou não, defrontam a insegurança financeira e a desaprovação social, sendo rotulados por meio de termos discriminatórios, como «mulher abandonada», «famílias sem pai» e «lares desfeitos», muito embora estes termos tenham tendência a desaparecer.¹¹⁴⁰

A partir da década de 1980, os homens, na sua maioria, começaram a expressar mais os seus sentimentos e a admitir as suas fraquezas, ao mesmo tempo que adoptavam uma nova atitude em relação ao sexo, baseada mais na relação emocional com os parceiros e não somente na pulsão sexual.¹¹⁴¹ No entanto, a palavra igualdade continua a possuir um significado bastante diferente para cada sexo, na medida em que ela não é compatível com a velha divisão do trabalho. Para os homens não significa o mesmo que para as mulheres, para as quais quer dizer mais educação, mais oportunidades e menos tarefas domésticas, designando, em termos gerais, para os primeiros, o inverso disso, nomeadamente, maior

¹¹³⁹ Idem, *ibidem*, p. 24-25, 175.

¹¹⁴⁰ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 184.

¹¹⁴¹ BECK, Ulrich; BECK-GERNSHEIM, Elisabeth, op. cit., p. 22.

concorrência no mundo do trabalho, bem como a possibilidade de se verem confrontados com a renúncia a uma carreira e com mais trabalho doméstico. E, no momento em que os direitos das mulheres se transformam numa ameaça, surgem novamente apelos à natureza e à biologia para justificar as desigualdades vigentes, da capacidade de uma mulher para dar à luz saltam para a conclusão de que as mulheres são responsáveis pelas crianças, trabalho doméstico e família, e que, por conseguinte, devem renunciar a uma vida profissional ou permanecer numa posição subordinada. O modelo da família nuclear tradicional assente na desigualdade de género continua, nos nossos dias, a constituir a directriz principal da esfera pública, designadamente do trabalho, da legislação social, do planeamento urbano, dos currículos escolares, por exemplo. Assim, os agentes sociais são incentivados no sentido da competitividade e da mobilidade pelo mercado de trabalho, esquecendo-se os empregadores de que o antigo modelo da família nuclear já não funciona devido à entrada das mulheres no mercado de trabalho, sendo esperado que cada um sacrifique os próprios interesses em favor dos outros e invista no projecto colectivo chamado família. Nesse sentido, os conflitos na esfera privada agravam-se devido à falta de tempo dos casais para se dedicarem aos encargos domésticos e à família. Portanto, nas decisões sobre as vidas dos parceiros, a esfera do pessoal e a esfera do público estão intimamente ligadas, na medida em que, sem a ajuda externa adequada, como o apoio de creches públicas, de horários de trabalho flexíveis e de cobertura de seguros adequados, as batalhas privadas entre o casal, quanto às oportunidades e obrigações que caberão a cada um, poderão ser agravadas.¹¹⁴²

Neste vídeo, a higiene extremada da cozinha serve para amplificar um acto metafórico e sacrílego, em que a preparação da tortilha com ingredientes retirados da pessoa da artista alude a um ritual antropofágico evocando a violência e a morte.¹¹⁴³ A tortilha é uma iguaria que, como toda a obra de Albarracín, vem acompanhada de sátira, crítica e revolta. O quotidiano doméstico é profanado: uma parte da cozinheira é transformada literalmente em comida. Depois de colocar a mistura numa frigideira ao lume, Albarracín dispõe a tortilha pronta num prato e exhibe-a com um sorriso para a câmara, encarando directamente os espectadores.

¹¹⁴² Idem, *ibidem*, p. 22, 25-26, 28.

¹¹⁴³ MEDINA, Cuauhtémoc – Pilar Albarracín: *La perversión de la Spanish Doll*. [Em linha].

Tal como Iveković e Ono, Albarracín golpeia com a tesoura a sua roupa, denotando, deste modo, o controlo e agressão exercidos sobre as mulheres por uma sociedade patriarcal. No caso de Albarracín, os cortes simbolizam o sofrimento provocado pela persistente e quase exclusiva atribuição das tarefas domésticas às mulheres, meio século após as reivindicações feministas pela igualdade na esfera privada, quando, como refere Conceição Nogueira, se continua a verificar que, nas sociedades ocidentais «[a] partilha das tarefas é feita apenas por uma minoria de casais, já que poucos são os casos em que os homens partilham todas as responsabilidades da casa ou o cuidado prestado às crianças»¹¹⁴⁴.

Albarracín centra o seu trabalho na análise dos discursos de poder dominantes e nos clichés sobre a identidade andaluz, a partir de uma perspectiva emocional e subversiva.¹¹⁴⁵ A artista desconstrói criticamente o papel das mulheres na economia rural, no folclore, nas tradições populares e nos rituais gastronómicos e religiosos andaluzes que, constituindo os aspectos mais estereotipados da Andaluzia, foram transformados pelo regime franquista em chavões da identidade espanhola. Foca-se nas mulheres como objectos de estereótipos, ordens e comportamentos de submissão. Os seus trabalhos apresentam frequentemente um ritmo hipnótico que se intensifica até culminar num momento extático em que o espectador é interpelado quanto aos seus preconceitos. Nos seus vídeos performativos, a artista incorpora várias «personae» como a camponesa, a imigrante, a mulher espancada, a doméstica, a cantora ou a dançarina de flamenco, que representa de modo lúdico e crítico.¹¹⁴⁶ É importante salientar que, nos nossos dias, há forças sociais retrógradas que estão novamente a conduzir as mulheres às suas posições tradicionais de subordinação.¹¹⁴⁷

A actual viragem neoliberal das sociedades ocidentais conduz a uma crescente desigualdade, ao enfraquecimento da democracia, à especulação financeira e à crise ambiental, dificultando tanto a realização dos projectos feministas como o alcançar da igualdade de género.¹¹⁴⁸ A crise financeira de 2008 e os seus rescaldos, que afectaram profundamente as sociedades ocidentais, foram consequência dos excessos do neoliberalismo e impediram a expansão económica ao empurrarem o governo para

¹¹⁴⁴ NOGUEIRA, Conceição – *Um novo Olhar sobre as Relações Sociais de Género: Feminismo e Perspectivas Críticas na Psicologia Social*, p. 144.

¹¹⁴⁵ Rosa Martinez citada em *Pilar Albarracín*. [Em linha].

¹¹⁴⁶ Idem, *ibidem*. [Em linha].

¹¹⁴⁷ BECK, Ulrich; BECK-GERNSHEIM, Elisabeth – *The Normal Chaos of Love*, p. 30.

¹¹⁴⁸ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 157.

reduções nos défices orçamentais que conduzem a cortes nos postos de trabalho em geral e no sector dos serviços públicos em particular. Assim, na medida em que as mulheres europeias, comparativamente aos homens, estão sobretudo empregadas no sector público e são as principais utilizadoras do mesmo, os cortes nas despesas do Estado com este sector podem ser definidos como sendo cortes genderizados. Por conseguinte, esses cortes ampliam a desigualdade de género através do seu impacto desproporcional sobre os postos de trabalho e o bem-estar das mulheres, criando um contexto político menos favorável a um empenhamento político das mulheres nas instituições da sociedade civil e do Estado, e para o desenvolvimento de políticas de género inovadoras. No contexto neoliberal, os serviços públicos, deixam de estar sob o controlo democrático do Estado e são privatizados, assim como são intensificadas medidas de segurança contra a guerra e o terror que reduzem as liberdades civis. Inversamente, os programas públicos destinados a combater a violência baseada no género contra as mulheres podem ser reduzidos. O discurso em defesa do neoliberalismo alega que a política que coloca o mercado no centro dos seus interesses, ao contrário das políticas estatais, dá maior prioridade à «livre escolha» e ao «crescimento económico», opondo-se ao Estado como sendo uma entidade sobretudo «burocrática» em vez de «democrática». Do mesmo modo, no contexto de uma formação social neoliberal, a crise ambiental provocada pelo período de maior abundância do petróleo, que por sua vez desencadeou a subida de temperaturas no planeta, é susceptível de conduzir a padrões de vida mais baixos e, eventualmente, a travar o aumento da longevidade das pessoas, na medida em que o aquecimento global vai provocar uma redução na produção de comida e um aumento de eventos climáticos extremos. A escassez da oferta energética irá aumentar a probabilidade de recurso a guerras, sendo as mulheres as grandes perdedoras no âmbito da crise ambiental. Nem a intensificação do neoliberalismo nem a sua substituição por um proteccionismo nacionalista e xenófobo, ou capitalismo de Estado, é inevitável, sendo a social-democracia uma alternativa a essas políticas.¹¹⁴⁹

IV.2.2. Agredindo o Outro: intersecções de género e de «raça»

No que concerne as discriminações sociais que resultam do cruzamento das dimensões de «raça», de género e de orientação sexual, Beleza afirma:

¹¹⁴⁹ WALBY, Sylvia, op. cit., p. 34, 155, 157-158.

(...) há uma conexão profunda, íntima, entre as relações sociais de género e as relações sociais de raça e de sexualidade (ou de orientação sexual). (...) Há um lado certo e um lado errado nestas separações, que em grande medida consistem em atribuir uma identidade baseada supostamente em aspectos biológicos que são tomados como essenciais na definição da maneira de ser das pessoas.¹¹⁵⁰

Nas décadas de 1960 e 1970, a arte do corpo floresceu internacionalmente e os artistas latino-americanos que a praticavam abordavam temas sociais, distanciando-se, portanto, de uma arte do corpo norte-americana e europeia, sobretudo, de natureza minimalista.¹¹⁵¹ Ao contrário dos europeus e norte-americanos que utilizavam, muitas vezes, uma estratégia artística de desmaterialização para fugir às práticas mercantilistas e objectificadoras do mercado da arte, os artistas latino-americanos, frequentemente excluídos do mercado por motivos racistas, usavam as mesmas estratégias de desmaterialização como modo de evitar o controlo estatal repressivo. As performances que realizavam em espaços públicos eram efémeras e, por isso, difíceis de controlar pelas autoridades públicas. A desmaterialização do objecto de arte nos países latino-americanos, pode ser designada como não-objectualista.¹¹⁵²

O tema da violência de que são vítimas as mulheres é abordado, de uma forma simbólica, pela artista Ana Mendieta (Cuba, 1948 – EUA, 1985) no seu vídeo *Untitled (Chicken Piece)* (EUA, 1972, Fig. 18) e inscreve-se numa série de performances da artista, realizadas em 1972 e 1973, sobre este assunto. Esta performance de Mendieta, realizada na Universidade de Iowa, onde estudava na altura, foi a primeira de uma série de trabalhos que evocam a violência social exercida sobre as mulheres e, por um lado, inspira-se nas acções dos Accionistas Vienenses que representavam a virilidade masculina, enquanto, por outro, evocam o sacrifício e a violência presentes nos rituais das antigas civilizações mexicanas e no vudu cubano.¹¹⁵³

Desde os anos 1970 que feministas, como Kate Millet, e, na década seguinte, outras pensadoras, como Andrea Dworkin e Liz Kelly, defendem que o patriarcado deforma as relações entre as mulheres e os homens e encoraja a violência contra as mulheres, sob a forma de estupro, violência doméstica, assédio sexual e pornografia, e, na actualidade, a

¹¹⁵⁰ BELEZA, Teresa – *Direito das Mulheres e da Igualdade Social*, p. 33-34.

¹¹⁵¹ FUSCO, Coco – Introduction: Latin American Performance and the Reconquista of Civil Space. In Idem, ed. – *Corpus Delecti. Performance Art of the Americas*, p. 1.

¹¹⁵² Idem, *ibidem*, p. 1.

¹¹⁵³ Ana Mendieta. [Em linha].

eliminação da violência de género é um dos principais objectivos dos projectos feministas.¹¹⁵⁴ As feministas chamam a atenção para o facto de que muitas mulheres têm as suas vidas afectadas por actos de violência perpetrados pelos homens, assumindo estes actos, muitas vezes, características sexuais. Entre estes actos destacamos os assobios na rua, as fotografias pornográficas penduradas nos escritórios, os telefonemas obscenos, a perseguição, o assédio, a agressão e as relações sexuais sob coacção. Neste último acto de violência, em que a mulher é pressionada para ter relações sexuais contra a sua vontade, não é empregue qualquer tipo de força de uma forma directa sobre a mulher mas uma imposição de carácter psicológico. Entre estes tipos de violência contra as mulheres, que são enquadrados pelos principais sistemas de exclusão, como a classe, a «raça» e o género, o mais visível é o sexo por coacção e o mais extremado o sexo por estupro, assassinato ou genocídio. O relatório do Fundo das Nações Unidas para o Desenvolvimento (UNFPA), de 2000, apresenta os seguintes dados: nos EUA, uma mulher é espancada, geralmente pelo seu parceiro íntimo, a cada 15 segundos; a um nível global mundial, pelo menos uma em cada três mulheres já foi espancada, coagida a fazer sexo ou violada, geralmente por alguém que ela conhece; tantas quanto 5000 mulheres e meninas são mortas anualmente nos chamados crimes de «honra» (muitos deles pela «desonra» de serem violadas...); anualmente, cerca de 4 milhões de mulheres e meninas são compradas e vendidas no mundo, para fins de casamento, prostituição ou escravidão; a violação na guerra é uma prática comum; globalmente, cerca de 130 milhões de meninas e jovens mulheres foram submetidas à mutilação genital feminina; anualmente, as mulheres realizam cerca de 50 milhões de abortos, 20 milhões dos quais não são seguros e 78000 mulheres morrem e milhões delas sofrem. Por conseguinte, embora estes dados sejam muitas vezes de difícil interpretação, pode afirmar-se que há muita violência contra as mulheres a nível mundial, não devendo esta ser tratada como uma «questão de mulheres», mas como resultante de um regime de género em que o patriarcado tem um papel fundamental.¹¹⁵⁵

Mendieta, nesta performance, centrou-se nas actividades quotidianas e no estudo de textos antropológicos que relatavam rituais universais de associação da feminilidade ao sacrifício. Nesta performance, a artista utiliza pela primeira vez sangue, pretendendo com este gesto demarcar-se das práticas artísticas conceptuais da altura, «muito limpas»,

¹¹⁵⁴ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 383.

¹¹⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 376, 388.

segundo a sua opinião. Este ritual de Mendieta evoca uma das práticas da Santeria, na qual galinhas são sacrificadas e o seu sangue oferecido aos orixás (que correspondem aos santos cristãos). Nesta prática, o som de instrumentos de percussão e a dança levam os participantes a um estado de transe e, por vezes, à incorporação de um orixá e da sua fala.¹¹⁵⁶

No início da performance, vemos três pessoas, a artista nua à direita, encostada a uma parede, e, do lado esquerdo, dois homens. Um deles segura uma galinha, colocada sobre uma placa de madeira no chão, e o outro homem, com o auxílio de um machado, corta a cabeça à galinha. Em seguida, o homem que segurava a galinha levanta-se e entrega o corpo da galinha à artista, que a segura pelas patas, olhando para ela. Seguidamente, vemos de novo a totalidade da performance registada a partir do ponto de vista de outra câmara, mais próxima. O vídeo termina com imagens do corpo da galinha no chão coberto de penas e do que aparenta ser sangue. O grão da imagem não nos permite ver concretamente o sangue da galinha, no entanto, imaginamo-lo.

Neste período, os artistas latino-americanos incluíam frequentemente nas suas performances rituais específicos das culturas afro-latinas, como por exemplo, elementos da Santeria¹¹⁵⁷. Para Mendieta, as culturas primitivas são dotadas de uma sabedoria e de uma proximidade com os recursos naturais que se reflectem nas respectivas iconografias. A artista afirma que:

É este sentimento de magia, de conhecimento e de poder da arte primitiva que influencia a minha atitude pessoal para com a arte. Durante estes últimos cinco anos, trabalhei no exterior, na natureza, explorando a relação entre mim, a terra e a arte. Ao utilizar o meu corpo como referência para criar obras, sou capaz de me transcender numa submersão voluntária na natureza e numa identificação total com ela. Através da minha arte, quero exprimir o imediatismo da vida e a eternidade da natureza.¹¹⁵⁸

¹¹⁵⁶ *Santeria* [Em linha].

¹¹⁵⁷ Ver o termo «Santeria» no *Glossário*.

¹¹⁵⁸ «C'est ce sentiment de magie, de connaissance et de pouvoir de l'art primitif qui influence mon attitude personnelle envers l'art. Pendant ces cinq dernières années, j'ai travaillé en extérieur, dans la nature, explorant la relation entre moi, la terre et l'art. En utilisant mon corps comme référence pour créer des œuvres, je suis capable de me transcender dans une submersion volontaire dans la nature et une identification totale avec elle. À travers mon art, je veux exprimer l'immédiateté de la vie et l'éternité de la nature.» Mendieta *apud* Viso *apud* Lavigne. MENDIETA, Ana – Ana Mendieta Papers, New York, Galerie Lelong, 1978. In VISO, Olga – *Unseen Mendieta, The Unpublished works of Ana Mendieta*. p. 296. Munich: Prestel, 2008. LAVIGNE, Emma – Ana Mendieta. In *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*. [Catálogo], p. 114.

No entanto, Mendieta recusa-se, neste trabalho, a relacionar directamente a sua performance com os rituais afro-latinos, na medida em que o título do vídeo não lhes faz qualquer referência. Este facto pode ser interpretado como uma forma de a artista relacionar, de uma forma subtil, o carácter sacrificial e violento da sua performance, não com os rituais tradicionais, mas com o próprio contexto social norte-americano da altura, racista e imperialista relativamente a outros povos.¹¹⁵⁹

De meados de 1960 a meados de 1980, os regimes militares controlaram a maior parte da América Latina e foram responsáveis por uma grande onda de violência com o desaparecimento de cidadãos, brutalidade da polícia, censura de vozes contestatárias e guerra aberta à oposição política, situação essa que ainda não desapareceu totalmente, tendo sido uma das causas de vagas de emigração sucessivas. A situação da população imigrante e dos seus descendentes nos EUA, em particular das classes pobres, é bastante precária, estando esta população frequentemente sujeita a xenofobia, segregação em bairros pobres, maus tratos pelas guardas fronteiriças, polícia e grupos neofascistas, exploração por donos de fábricas, entre muitas outras situações marginalizadoras.¹¹⁶⁰

Nos EUA, desde a Segunda Guerra Mundial, não obstante as famílias não brancas terem experienciado ganhos substanciais no seu rendimento familiar, os sociólogos e os economistas documentaram o fosso persistente entre os rendimentos familiares dos lares brancos e dos não brancos, desde os anos 1970 até ao presente, embora a diferença entre os salários das famílias brancas e os das minorias tenha estreitado a seguir aos movimentos de direitos civis. Em 1972, o rendimento médio de uma família hispânica era 74 % do das famílias brancas e em 2010 correspondia a 69%, tendo as famílias hispânicas, tal como as famílias negras, uma maior probabilidade de cair abaixo da linha de pobreza. A «raça» está ainda associada com diferenças pronunciadas no estatuto socioeconómico respeitante à saúde, à educação e ao emprego, por exemplo, ocupando, a este respeito, nos EUA, os negros, os hispânicos e os índios uma posição menos importante e menos valorizada do que a detida pelos brancos e asiáticos.¹¹⁶¹

¹¹⁵⁹ MEREWETHER, Charles – From Inscription to Dissolution. An essay on expenditure in the work of Ana Mendieta. In FUSCO, Coco, ed. – *Corpus Delecti. Performance Art of the Americas*, p. 134-151.

¹¹⁶⁰ FUSCO, Coco, op. cit., p. 1-20.

¹¹⁶¹ MOLOTCH, Harvey; MANZA, Jeff [et al.], op. cit., p. 276, 287-288.

O trabalho de Mendieta surge enquadrado pelo contexto artístico da «land art» que, tal como a performance e a arte conceptual, procurava fugir ao sistema modernista mercantilista do mercado da arte, das galerias e dos museus, e desmaterializar o objecto artístico. Com a sua arte, Mendieta, exilada em criança, involuntariamente, nos EUA, pretendia: tornar-se una com a terra maternal; marcar a sua alteridade em relação à cultura imperialista norte-americana branca e mesmo ao próprio feminismo (que denunciou como movimento de mulheres brancas de classe média); abraçar o espaço geográfico através da representação de si mesma com os seus recursos naturais (sendo a natureza entendida pela artista como uma força libertadora e capaz de reflectir a sua identidade) e; recusar o tempo histórico e político (entendido como hegemónico e colonialista).¹¹⁶²

Apesar disso, o seu trabalho foi interpretado e criticado, na década de 1980, como sendo antropomórfico, narcísico e próximo dos paradigmas da paisagem antropocêntrica, pastoral e binária. As suas imagens foram entendidas como representações de uma subjectividade romântica, traumatizada pelo exílio, e de uma alteridade cubana exótica, natural e primitiva, inscritas numa dimensão apolítica, a-histórica e intemporal. Segundo as mesmas análises críticas, os seus trabalhos não se centravam na história do lugar, já que a artista procedia a um «des-historicizar» próprio do pastoral, ao contrário da maioria dos artistas da «land art» (por exemplo, o artista norte-americano Carl André) ou de artistas activistas que tratavam a paisagem como local específico de lutas históricas e políticas.¹¹⁶³

A artista norte-americana Jane Gilmore, em defesa da sua colega e amiga Ana Mendieta, considera infundadas as críticas realizadas no interior e exterior do feminismo relativamente à catalogação como essencialistas de artistas que recorreram a imagens de deusas, por, alegadamente, estas associarem as mulheres à esfera da natureza e implicitamente os homens à da cultura. Críticas análogas foram apontadas ao «WAM» (Women's Art Movement), ao qual Mendieta e Gilmore pertenciam, acusado de uma prática excludente, esquecendo-se que o «WAM» era muito mais democrático e inclusivo do que as vanguardas artísticas existentes na altura, tendo mesmo estado na origem de debates frutíferos que conduziram à elaboração das teorias feministas pós-modernas dos anos 1980 e 1990. Para Gilmore:

¹¹⁶² RAINE, Anne, opus cit, p. 228-237.

¹¹⁶³ Idem, *ibidem*, p. 228-237.

Pode ser reconhecido às mulheres artistas, historiadoras e críticas do movimento dos anos 70 o mérito de terem contribuído para o início de uma enorme barafunda ao contestarem a hierarquia masculina branca ocidental na vanguarda da cultura artística.¹¹⁶⁴

Desde os anos 1970, que as mulheres artistas, como consequência directa da política de consciencialização e de outras estratégias feministas, foram incentivadas a passar do silêncio à representação, a falar e a mostrar por meio de múltiplos suportes artísticos as suas experiências. O que anteriormente fora proibido, escondido e ignorado era agora revelado, nomeadamente o corpo feminino, o desejo e a sexualidade, incluindo a lésbica. Iconografias diversas, ora lúdicas, ora poéticas, relativas à menstruação e a rituais colectivos; a padrões circulares, como metáfora dos órgãos femininos; e a imagens da sexualidade entre mulheres reflectem a análise feminista da época sobre a especificidade da experiência das mulheres e do poder feminino, que associava essa mesma análise feminista aos ritmos naturais e funções corporais das mulheres. Uma facção do movimento feminista considerava o lesbianismo como a forma mais importante de expressão do poder feminino, sendo um período idealista, em que algumas mulheres, tal como a contracultura em geral, acreditavam que podiam formar melhores comunidades e melhores pessoas, criando tradições mais humanas e mais femininas, se abandonassem a cultura da corrente dominante patriarcal e punitiva.

Nos anos 1960 e 1970, as artistas reclamavam ser o seu corpo performativo, transparente e verdadeiro e ser por isso um corpo autêntico, literal, que oferecia uma imagem positiva ou essencial da mulher, não mediada por interesses económicos, mas antes por causas sociais. Influenciadas pelas teorias feministas radicais, recusaram as subjectividades impostas pela ordem patriarcal e o essencialismo ancorado no conceito de mulher. Porém, paradoxalmente, fizeram-no, através da iconografia assente, muitas vezes, na biologia da mulher, que reflectia a crença na sexualidade feminina como essência inata da identidade da mulher e que se contrapunha à iconografia fálica, e ainda por meio da redescoberta de narrativas escondidas que celebravam a história colectiva das mulheres, tanto real como mitológica. Foram, por isso, acusadas de reproduzir uma concepção

¹¹⁶⁴ «The women artists, historians and critics of 1970's movement can be credited with helping open this kettle of worms by questioning the Western white male hierarchy in the avant-garde culture of the art world.» GILMOR, Jane – Backing Forwards: The 1976 All-American Glamour Kitty (runner-up) Finally Meets the High Heel Sisters. In FURTADO, Teresa, ed., op. cit., p. 27.

biologicamente determinada da mulher, isto é, essencialista patriarcal. A necessidade demonstrada pelas mulheres artistas de criarem uma iconografia respeitante a uma subjectividade feminina associada à categoria universalista de mulher talvez possa ser explicada pelo contexto histórico e político que as mulheres viviam naquele período. Neste primeiro período do feminismo, o objectivo primeiro era dar visibilidade a uma subjectividade da mulher, até aí desvalorizada e representada exclusivamente de acordo com o desejo masculino e não segundo a vontade e desejo das mulheres.

As mulheres, influenciadas pelo feminismo radical cultural, valorizavam uma «cultura da mulher» numa perspectiva separatista e possuíam um desejo ambivalente de, por um lado, negarem um ser essencial (tanto no que respeita à categoria homem como à categoria mulher) e, por outro, buscarem uma «Mulher» essencial, um verdadeiro Eu equivalente ao sujeito universal humanista «Homem», que levou a que as tendências dominantes estéticas expressas na arte situassem a vivência e a subjectividade femininas, ou seja, as suas qualidades, processos e experiências que tinham sido menosprezados e degradados ao longo da história, dentro de pressupostos universalistas. Daí o interesse crescente, na época, por formas alternativas de religião e espiritualidade não ocidentais, a ênfase no ritual, enquanto conjunto de acções e comportamentos que veiculavam determinados significados dentro de uma crença cultural, e nas deusas míticas ligadas à natureza, fertilidade e espiritualidade benevolente, revelando, no seu conjunto, um desejo de comunidade e história, tendo sido fonte de inspiração romântica para o movimento artístico feminista florescente.

A estratégia adoptada pelo feminismo para constituir uma solidariedade política entre as mulheres deu origem à procura de uma característica essencial, de uma diferença em relação ao sexo masculino – a natureza, a biologia ou uma identidade e sensibilidade feminina – resultando por vezes em expressões ingénuas e contraditórias, que repetiam os modelos opressivos dicotómicos e colocavam as mulheres à parte da cultura, tendo acabado por isolar e alienar muitas mulheres, que não se identificavam com uma perspectiva predominantemente ocidental, branca, de classe média e heterossexual. As artistas que utilizaram formas vulvares e vaginais defendiam-nas enquanto signos de uma linguagem artística feminina, natural e inata, arriscando-se, no entanto, a cair inadvertidamente na defesa de um determinismo biológico ou essencialismo, contestado pelo movimento das

mulheres. Ao reduzirem a identidade feminina a sinais corporais, associavam-na a uma noção universal de mulher que elidia o carácter político e histórico daquela categoria. O feminismo, como teoria monocausal essencialista, que pretendia revelar a verdade das coisas, e como metanarrativa a-histórica não havia incluído na categoria de mulher as especificidades da classe, «raça» e orientação sexual, elidindo assim as diferenças entre as mulheres.

Este posicionamento feminista, centrado na especificidade da experiência da mulher, muito ligada ao corpo, foi na década de 1980 criticado e denominado de essencialista ou de feminismo cultural, corrente que sublinha a existência de uma essência feminina e destaca a importância dos atributos por si considerados exclusivamente femininos. Nessa altura, foram rejeitadas figurações de um corpo ou sexualidade femininos essenciais, e adoptadas imagens centradas no modo como os sistemas de representação cultural figuravam o corpo e a sexualidade das mulheres. No entanto, sem as primeiras experimentações essencialistas de autodescoberta da subjectividade, reflectindo, por um lado, um desejo de inscrição social das mulheres numa cultura que lhes tinha negado a possibilidade de subjectivação, oportunidade essa que, pelo contrário, fora oferecida ao sujeito masculino, e, por outro, revelando as opressões e marginalizações a que as mulheres haviam sido sujeitas, não poderiam ter sido realizadas, num segundo tempo, as teorizações feministas pós-modernistas sobre a identidade. Esse primeiro momento essencialista foi fundamental para o entendimento do facto de as mulheres serem alienadas e representadas como projecções ilusórias do desejo masculino, de forma a que, num momento ulterior, pudessem vir a reconstruir as suas subjectividades de modo assertivo e positivo. Nesse sentido, a partir de finais dos anos de 1980, e até à actualidade, assiste-se a um reabilitar da arte feminista das primeiras décadas de 1960 e 1970.

Nos finais da década de 1970, a teoria feminista do filme realiza uma mudança rápida, mas decisiva, passando da celebração da representação da verdade e da essência das mulheres para o questionamento de como o cinema era cúmplice da criação de um modo de visionamento patriarcal, conseguido, por sua vez, por meio da linguagem, do voyeurismo, do fetichismo, do desejo e da imagem. Este interesse reflectia as análises académicas feministas

denominadas construcionistas¹¹⁶⁵, fundamentadas na psicanálise e na semiótica, que eram anti-essencialistas e giravam em torno da construção do significado.¹¹⁶⁶ Assim, o feminismo da década de 1980 opunha-se às crenças que inspiraram o feminismo radical cultural da década anterior, o feminismo da diferença, fundamentado no corpo ou na biologia, isto é, na convicção de que existem características biológicas e outras que tornam as mulheres diferentes dos homens, e ainda de que é em torno dessas características comuns que as mulheres se devem unir. Estes debates, que contrapunham a corrente feminista essencialista à social construcionista, não eram meras lutas retóricas, procuravam, isso sim, entender as estruturas de poder e de opressão das mulheres.

Na década de 1980, os debates polémicos entre as diferentes correntes feministas produziram efeitos nefastos na vida real de artistas associadas ao que nesta altura algumas facções do movimento das mulheres consideravam um feminismo essencialista dos anos 1960. Estas artistas perderam prestígio, dinheiro e apoio, beneficiaram de menos bolsas e conseguiram menos exposições, o que teve como consequência directa que os seus filmes e vídeos não fossem convenientemente arquivados, pelo que se deterioraram com maior facilidade. A falta de estudos académicos sobre a obra de artistas influencia também o seu sucesso: quando professores leccionam e escrevem sobre o trabalho de determinado realizador, para além de a sua iconografia e posicionamento ideológico serem transmitidos, é estabelecido um mercado e uma audiência para os seus filmes. Todavia, o pensamento académico e artístico renova-se ciclicamente e, nos anos 1990, os trabalhos de artistas como Mendieta, Hammer e Schneemann, centrados no corpo e realizados nos anos 1970, foram novamente reconhecidos como fundamentais para a história do filme experimental.

No respeitante às análises das manifestações artísticas latino-americanas, a artista e activista americana de ascendência cubana Coco Fusco refere que o estereótipo tropicalista do corpo erótico latino é frequentemente propagado pela publicidade turística ocidental, verificando-se muitas vezes, nas abordagens críticas simplistas uma redução da diferença cultural dos artistas a chavões banais.¹¹⁶⁷ As experimentações nas artes visuais, literatura e teatro têm sido catalogadas segundo a sua maior ou menor relação com elementos

¹¹⁶⁵ Ver a este respeito a secção *O construcionismo social* no subcapítulo 1.2.1. *Da sociologia do corpo*.

¹¹⁶⁶ A respeito dos feminismos essencialistas e construcionista, vide secção 1.2. *Feminismos da igualdade, da diferença e pós-feministas*.

¹¹⁶⁷ FUSCO, Coco, op. cit., p. 1.

regionais e nacionais ou com vocabulários internacionais e limitadas a fórmulas redutoras. De igual modo, artistas e críticos podem cair no perigo de recorrerem a estratégias activistas anti-racistas de um modo que, pelo seu uso repetido e pela sua institucionalização, lhes retira o potencial transformador. Para Coco Fusco, as manifestações artísticas latino-americanas têm de ser interpretadas à luz do interculturalismo que as caracteriza, podendo este referir-se, nomeadamente, a diálogos entre artistas de diferentes países, à absorção de influências de outras culturas ou à exploração de conceitos como mestiçagem, criouliização, transculturalismo, sincretismo, etc.¹¹⁶⁸

Fusco advoga que as diversas expressões da performance artística latino-americana apresentam, em geral, as seguintes características (não esquecendo a inevitável limitação de qualquer generalização):

- O exagero melodramático influenciado pelas formas populares do teatro como o «sainete crioulo»¹¹⁶⁹, a «carpa»¹¹⁷⁰ mexicana, e os cabarés tropicalistas das Caraíbas (onde o drama dos encontros inter-raciais, interculturais e interclasses pode ser exibido) e as suas variações televisivas que constituem expressões culturais atractivas para os artistas pela sua estrutura não linear, atitudes anti-elitistas, personagens arquetípicas e interacção com a audiência;

- Os vocabulários corporais eloquentes dos performers que evocam os gestos simbólicos presentes nos rituais e religiões das tradições pré-colombianas, coloniais, africanas e católicas. O catolicismo propõe uma continuidade maior do que o protestantismo entre o humano e o divino, o corpóreo e o espiritual. O corpo é entendido como receptáculo do Espírito Divino e os diversos rituais de submissão oferecem acesso a estados extáticos através do sacrifício ou da dor física;

- As expressões de assimilação das formas euro-americanas inspiradas nos processos de adaptação e modelos extraordinariamente ricos do sincretismo afro-latino e;

- O emprego de estratégias performativas de orientação sociopolíticas em espaços públicos, de modo a exercer um confronto simbólico com as instituições estatais.

¹¹⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 1.

¹¹⁶⁹ Ver o termo «Sainete» no *Glossário*.

¹¹⁷⁰ Ver o termo «Carpa» no *Glossário*.

A artista cubana Tania Bruguera (Cuba, 1968) refere que em 1985, ano da morte de Mendieta, começou a realizar uma série de obras, nas quais se ocuparia cerca de dez anos, consistindo na reprodução do trabalho de Mendieta, reconstruindo e dando continuidade às suas performances das décadas de 1960 e 1970.¹¹⁷¹ Era sua intenção apresentar aos artistas cubanos a riqueza do trabalho de Mendieta, para eles desconhecida, já que Mendieta trabalhou a maior parte da sua vida nos EUA e não chegara a Cuba qualquer informação sobre o seu trabalho. Contudo, o que começou como uma pesquisa pessoal da parte de Bruguera em torno da sua própria experiência, utilizando a arte como modo de recuperar espaços de desejo e de encontro com os outros por meio da performance, tornou-se político, pelo carácter do trabalho de Mendieta enquanto artista cubana exilada nos EUA. O regime político cubano actual é sistematicamente criticado por Bruguera de um modo literal ou implícito nos seus trabalhos, e a artista é uma participante activa da pequena rede de espaços artísticos independentes do estado, surgida em Havana na década de 1990, na medida em que utiliza uma parte do seu apartamento como local aberto ao público para realização de performances.¹¹⁷² Os trabalhos efémeros de fácil adaptação constituem os meios ideais de evitar o poder do estado sobre as manifestações artísticas. Esta opção de trabalhos de índole activista política deve-se ao facto de o Estado continuar a ser o mais importante patrono das artes, ao contrário do que sucede na Europa e nos EUA, e a defender a noção de uma cultura nacional homogénea, transmitida através da sua produção artística.

Para a artista, os poderes político, estatal, sexual, ideológico, económico, entre outros, veiculados sobretudo através dos meios de comunicação social, compreendidos como mecanismos privilegiados de disseminação de ideologias, exercem sobre a pessoa um avassalador domínio constrangedor, sufocante e paralisante, podendo o sujeito, em última análise, contar apenas com o seu corpo como instrumento com o qual expressa resistência e dá voz à sua opinião, e como sede de um contrapoder próprio, onde situa os seus pensamentos e emoções.¹¹⁷³

O seu vídeo *El peso de la culpa* (Cuba, 1999, Fig. 57), parte de uma série de performances intituladas *Memorias de la postguerra*, apresenta em comum com *Untitled*

¹¹⁷¹ Tania Bruguera. [Em linha]. [Registo vídeo].

¹¹⁷² FUSCO, Coco, op. cit., p. 152.

¹¹⁷³ Tania Bruguera. [Em linha].

(*Chicken Piece*) de Mendieta, uma perspectiva feminista, política e poética, inspirada na cultura e religião afro-cubanas, a utilização de um animal morto e do seu próprio corpo. A performance foi realizada na casa da artista, aberta ao público, em Havana, na mesma altura em que decorria a «Sexta Bienal de Havana», um acontecimento institucional estatal, para o qual a artista não foi convidada. A artista encontra-se em pé, descalça frente a uma parede ostentando uma bandeira cubana, que ela própria teceu com cabelo de vários cidadãos cubanos, tendo suspenso do pescoço e sobre a frente do tronco um cordeiro morto decapitado. Ao longo da performance, Bruguera mistura cuidadosamente com as suas mãos, num prato fundo colocado no chão, terra cubana, que vai retirando de uma taça disposta ao lado daquele, com água e sal, e, de seguida, come a mistura lentamente durante cerca de uma hora.¹¹⁷⁴ A performance de Bruguera foi inspirada numa história transmitida oralmente sobre um grupo de indígenas cubanos que, quando confrontados com os colonizadores espanhóis, em 1492, cometeram suicídio colectivo como estratégia defensiva de auto-eliminação.¹¹⁷⁵ Ingerindo grandes quantidades do solo cubano onde haviam nascido, ou seja, comendo os seus ancestrais, as suas memórias e, deste modo, consumindo-se a si próprios, os indígenas executaram um derradeiro e irrevogável acto de protesto profundamente poético e simbólico. Este povo não se podia rebelar de outro modo, já que não possuía armas nem tradição guerreira, sendo simples agricultores e oleiros. A erradicação dos indígenas coincidiu com a génese do país. A prática de comer terra, entendida como o símbolo sagrado de permanência, é originária da África e da América Latina e era utilizada como modo de o sujeito transportar consigo o lugar de pertença quando viajava, como suplemento nutricional e para alimentar física e simbolicamente o feto que iria nascer.

No final do século XV, os europeus começaram a explorar sistematicamente e a conquistar as Américas, a oeste, o continente massivo da África, ao sul, e a vasta extensão da Ásia, a leste. A partir deste período, mas em particular durante o século XIX, os impérios coloniais europeus, como o britânico, o português, o espanhol, o francês, o belga e o holandês, estabeleceram-se por todo o mundo e os povos indígenas da Ásia, África e

¹¹⁷⁴ MUÑOZ, José – Performing Greater Cuba: Tania Bruguera and the Burden of Guilt. [Em linha].

¹¹⁷⁵ Idem, *ibidem*. [Em linha].

América foram sujeitos a uma conquista cultural que os conduziu à escravidão e por vezes mesmo ao genocídio.¹¹⁷⁶

As populações nativas da América foram dizimadas, após a chegada dos exploradores e colonizadores europeus, através de um processo de genocídio.¹¹⁷⁷ Esta destruição dos indígenas não se deveu apenas a um factor, mas a muitos, que se sucediam sequencialmente, como as campanhas de violência, o privar as pessoas do seu meio de sobrevivência, a infecção, muitas vezes intencional, com doenças para as quais os povos não tinham defesas naturais, e os realojamentos forçados. Assim, a um tipo de catástrofe seguia-se outro, subtraindo-lhes a capacidade de subsistirem de um modo ou de outro, o que não permitiu qualquer crescimento populacional, tendo, ao invés, reduzido de forma rápida o pequeno número de pessoas a um número ainda mais diminuto. As populações de origem africana sobreviveram em grandes números, contrariamente aos indígenas americanos, na medida em que o seu trabalho era requerido para o bom funcionamento do sistema económico dos colonizadores. Assim, eram mantidos vivos, de forma a terem capacidade física para trabalharem nas plantações, e a reproduzirem-se para que os seus filhos, por sua vez, se tornassem em escravos saudáveis e vigorosos. Ao longo da história, os indivíduos detentores de poder procuram estabelecer diferenças essenciais, como a cor da pele ou outras variáveis, como a classe ou o género, redefinindo o Outro, o grupo que exploram e dominam. Dizem, por exemplo, que o modo de pensar dos indígenas é estruturalmente diferente da forma de raciocinar dos exploradores que são oriundos de um mundo moderno, e que o modo de pensar das mulheres é essencialmente diverso da forma de raciocinar dos homens que são capazes de produzir análises e resultados científicos de natureza rigorosa.¹¹⁷⁸

A colonização trouxe grande riqueza para as nações europeias e, por volta do século XIX, a maior parte do mundo estava sob o domínio de governos europeus. Espanha e Portugal colonizaram quase toda a América Latina e o poder dos EUA, originalmente treze pequenas colónias britânicas na costa leste, estendeu-se por todo o continente, por meio da compra do Alasca, do controlo do Haiti, de Porto Rico e parte de Cuba, bem como da Ilha de

¹¹⁷⁶ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 285, 335.

¹¹⁷⁷ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 20: Race and Ethnicity Part I*. [Em linha]. [Registo vídeo].

¹¹⁷⁸ Idem, *ibidem*.

Guame, das Filipinas e das ilhas do Havai.¹¹⁷⁹ Os europeus, em colaboração com alguns africanos, estabeleceram uma forma de exploração desumana assente no comércio de escravos, que persistiu desde cerca de 1500 até 1850. Durante as últimas décadas, o colonialismo visível praticamente desapareceu do mundo, todavia, a libertação política não se traduziu em autonomia económica e as sociedades pobres mantêm, hoje em dia, relações económicas com os países ricos que reproduzem o padrão de exploração colonial, sendo este neocolonialismo alimentado por uma economia mundial capitalista. No presente, embora velhas formas de racismo, supostamente «científico», centrado na ideia de que existem «raças» biológicas inferiores, ainda existam, emergiram novas formas de pensamento como a teoria pós-colonial que tem sido fundamental para a reflexão sobre a «raça», centrando-se na crítica ampla feita pelas pessoas que foram colonizadas no passado pelas culturas ocidentais.¹¹⁸⁰ Esta teoria, embora reconheça que o pensamento ocidental, em particular o europeu e o estado-unidense, dominou e marcou profundamente o mundo ao longo do século XIX e princípio do XX, recusa a sua superioridade e dá voz às pessoas que foram omitidas da história pelo processo de colonização.¹¹⁸¹ Entre os seus pensadores, destacam-se Edward Said e Bell Hooks, já referidos nos capítulos anteriores.

Bruguera descreve a sua performance como sendo um processo de consciencialização destinado a explicar a origem do sentimento de culpa dos cubanos, já que a quase totalidade dos indígenas morreu em consequência do violento embate colonial associado à fundação da nação, mas também como prática de identificação com o povo nativo e de penitência pelas ofensas contra ele cometidas. A água salgada, que a artista mistura com a terra, simboliza as lágrimas de arrependimento. O cordeiro morto, tal como a galinha de Mendieta, evoca os rituais da Santeria em que os animais são sacrificados. Bruguera afirma:

O tema principal é de facto o cordeiro abatido suspenso do pescoço como um escudo, como uma ferida aberta revelando o que está no interior. O cordeiro é o peso carregado como consequência, bem como uma atitude simbólica; a emoção, água salgada que escorre como lágrimas e lava a terra, que é a culpa, antes de ser digerida.¹¹⁸²

¹¹⁷⁹ MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken, op. cit., p. 285.

¹¹⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 285, 336.

¹¹⁸¹ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 259-260.

¹¹⁸² «The burden is really the slaughtered lamb that hangs from the neck like a shield, like an open wound that reveals what's inside. The lamb is the weight that is carried as a consequence, as well as a symbolic attitude;

Igualmente, a artista refere que lhe interessa no seu trabalho a documentação da memória do seu país, não a partir de uma perspectiva e de uma representação históricas, mas sim através da reencenação de emoções e do estabelecimento de um diálogo com o que aconteceu no passado.¹¹⁸³ A artista pretende que o seu trabalho seja lembrado pelo público sob a forma das emoções que ele experimentou e das memórias que viveu.

Com o novo milénio, a artista deu início a uma série de performances realizadas, não a partir do seu próprio corpo, mas sim dos corpos e experiências dos outros, no seu país ou noutros lugares, ou seja, a partir de um corpo social colectivo. A artista, para tornar mais eficazes os seus trabalhos, decidiu começar a utilizar os instrumentos de exaltação e validação do poder, ou seja, os «media». Editou em Cuba um jornal clandestino, «Memoria de la Postguerra», para que artistas, incluindo os emigrantes, falassem sobre a situação social em Cuba, tendo conseguido publicar dois números antes de o jornal ser encerrado pelas autoridades cubanas. Igualmente, a artista considera que a educação é uma ferramenta importante para veicular discursos oficiais do poder e que um dos modos de fazer arte política é intervir nesse processo.¹¹⁸⁴ A artista refere ainda que, vendo muitos jovens artistas realizar trabalhos que eram basicamente cópias de imagens da revista «Art Forum», não entendia como era possível quererem produzir arte internacional e auto-referencial e semelhante ao trabalho dos demais, quando viviam numa sociedade a passar um processo social particularmente interessante que poderia ser abordado de forma original e especialmente frutífera a partir da arena artística. Por estas razões, fundou, em 2002, o projecto educacional «Arte de Conducta», o primeiro programa de estudos de performance na América Latina, localizado no Instituto Superior de Arte em Havana, dedicado a contribuir para a formação de uma nova geração de artistas cubanos – aos quais chama participantes e não estudantes – que estejam empenhados em abordar politicamente as suas realidades sociais.

the emotion, saltwater which drops like tears and washes the earth, which is the guilt, before it is digested». BRUGUERA, Tania – *The Burden of Guilt*. In FUSCO, Coco, ed., op. cit., p. 153.

¹¹⁸³ Bruguera *apud* Goldberg *apud* Lavigne. RoseLee Goldberg, Interview II, *51st International Exhibition of Visual Arts 2005: Venice Biennale, The Experience of Art*, p. 27, Marsilio, Itália, 2005 em LAVIGNE, Emma – *Corps Slogan*. In *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*. [Catálogo], p. 111.

¹¹⁸⁴ Tania Bruguera. [Em linha]. [Registo vídeo].

Na análise dos fenómenos de violência de género não devem ser descuradas as outras dimensões, como a de classe, de orientação sexual ou de «raça», entre outras, que tornam cada biografia um caso particular. Nas últimas décadas, o conceito de interseccionalidade tem vindo a crescer de importância, na tentativa de se compreender a experiência diferenciada não apenas da pobreza, mas também da vida social como um todo.¹¹⁸⁵

No vídeo documental *Black Woman Walking* (EUA, 2007, Fig. 73), a artista Tracey Rose (África do Sul, 1974), regista relatos das experiências de assédio sexual e de violência física sofridas por mulheres negras, e praticadas por homens negros, quando elas se deslocam no seu quotidiano pelas ruas das cidades norte-americanas. Este tipo de violência contra as mulheres, como o assédio nas ruas e a exposição sexual indecente, é frequentemente marginalizado pelas políticas e práticas no combate à violência contra as mulheres.¹¹⁸⁶ Rose, no decorrer do vídeo, dá voz a diferentes mulheres negras, fazendo com que este não se torne num documentário de carácter monolítico e unidimensional. Este vídeo é dedicado a uma jovem negra de 16 anos, Adilah Gaither, morta a tiro por se ter recusado a fornecer o seu número de telefone a um jovem negro, quando foi interpelada por ele numa paragem de autocarro. A respeito da violência dos homens contra as mulheres, Giddens advoga:

As sociedades modernas têm uma história emocional oculta, que, não obstante, deve ser completamente exposta. É a história das actividades sexuais dos homens, mantida separada dos seus selfs públicos. O controlo sexual dos homens pelas mulheres é muito mais do que um facto accidental da vida social moderna. À medida que esse controlo começa a declinar, vemos revelar-se o carácter compulsivo da sexualidade masculina – e este controlo em declínio produz simultaneamente um fluxo crescente de violência dos homens em relação às mulheres. Abriu-se hoje um abismo emocional entre os sexos cuja extensão é impossível prever.¹¹⁸⁷

A artista optou pelo formato documental e pela entrevista, como modo de consciencialização das mulheres negras norte-americanas, recuperando, deste modo, as práticas activistas dos primeiros grupos feministas. Rose nasceu durante o regime do Apartheid (1950-1991), no período das grandes revoltas dos anos 1970, em que diversas leis serviam para classificar racialmente os indivíduos em brancos, negros, indianos ou mestiços.

¹¹⁸⁵ GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W., op. cit., p. 99.

¹¹⁸⁶ KELLY, Liz; LOVETT, op. cit., p. 6-7.

¹¹⁸⁷ GIDDENS, Anthony – *Transformações da Intimidade*, p. 3.

A escolha de uma dessas categorias de classificação racial, era determinada, designadamente, pela distinção entre cabelo liso e encaracolado, encarada como método de aferição de uma herança branca ou negra¹¹⁸⁸. Assim, o cabelo é um signo recorrente no trabalho desta artista, pertencente à comunidade mestiça, que se vale regularmente destes estereótipos de classificação para desconstruir os mitos relativos a grupos étnicos. A artista nasceu num país em que ser mulher pode ser uma maldição, pois as estatísticas indicam que uma violação tem lugar em cada oitenta e três segundos.¹¹⁸⁹ Esta peça de vídeo emprega técnicas de endereçamento das mulheres entrevistadas que se traduzem numa análise política das experiências subjectivas que os meios de comunicação de massas raramente permitem tratar. Rose conta histórias com um objectivo político: a promoção da resistência activa a envolvimento sexual não desejados e da recusa da afirmação dos privilégios masculinos.

Ao longo da peça, o diálogo entre as participantes documenta diferentes formas de assédio cometidas por homens negros sobre mulheres negras, nas ruas dos EUA. Através de narrativas e análises pessoais, as mulheres entrevistadas revelam como esta forma de violência social afecta o modo como se vêem a si mesmas e aos homens das suas comunidades. Para analisar esta peça devem ser tomadas em consideração tanto as dimensões de «raça», e de classe como a de género. No entanto, é importante sublinhar que o poder patriarcal funciona em vantagem dos homens e em detrimento das mulheres, onde quer que estas estejam situadas nas estruturas de classe ou de «raça», entre outras, embora as desigualdades sofridas pelas mulheres nas posições de base dessas estruturas possam exacerbar os múltiplos problemas enfrentados por elas.¹¹⁹⁰ As mulheres de grupos específicos, que possuam recursos mais limitados para resistir ou encontrar apoio e/ou que se encontram em contextos onde existe uma elevada incidência de assaltos, vêem aumentada a sua vulnerabilidade para serem um alvo de violência e de abuso.¹¹⁹¹ Assim, no respeitante ao assédio sexual que sofre nas ruas, uma das mulheres entrevistadas afirma:

¹¹⁸⁸ JONES, Kellie, ed. – *EyeMinded: Living and Writing Contemporary Art*, p. 72, 92, 297-302. WILLIAMSON, Sue – A feature on an artist in the public eye. Tracey Rose. [Em linha].

¹¹⁸⁹ FALL, N'Goné – Providing a Space of Freedom: Women Artists from Africa. In *Global Feminisms*. [Catálogo], p. 72-73.

¹¹⁹⁰ GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W., op. cit., p. 201.

¹¹⁹¹ KELLY, Liz; LOVETT, Jo, op. cit., p. 6.

Eu detesto isto. Eu estou a andar na rua, eu tenho um emprego das 9 às 5 onde trabalho mais de 8 horas por dia. Eu esforço-me para chegar ao meu destino. Eu não tenho ar de prostituta. Eu não faço nada destas coisas, e ainda assim um irmão negro, chama por mim na rua em público, à frente de toda a gente, e diz a primeira coisa que lhe vem à cabeça. Como é que isso me faz sentir? Com que aspecto é que eu fico quando aceito esta situação? O que é que isso me faz parecer?¹¹⁹²

Este discurso revela, para além de um sentimento de indignação perante a situação, uma certa autoculpabilização que se expressa na procura de um motivo para o assédio. As mulheres entrevistadas referem o modo como a sua reacção ao assédio pode determinar a sua vida ou morte, ou mesmo uma incapacidade física permanente, se o assédio evoluir para a violência física. As mulheres sentem mais medo, em relação aos homens, de serem vítimas de crimes, particularmente de crimes violentos, sendo o grau de segurança sentido por elas em relação à violência um elemento fundamental a ter em consideração para as tomadas de decisão e planeamento de actividades do dia-a-dia.¹¹⁹³ As mulheres negras incorporam, desde cedo, o medo e a insegurança em relação ao assédio sexual, à perseguição e à violência física de que podem ser vítimas nas ruas, como consequência de uma assimetria de género, num universo social de natureza patriarcal violenta. Nas palavras de uma das entrevistadas: «Sei histórias de mulheres que levaram com tijolos na cabeça por rejeitar homens na rua, assim, e por isso não faço comentários e digo apenas ‘não obrigado’»¹¹⁹⁴. E, de acordo com outra:

Porque isto é um medo subtil, não é tanto o medo que tu sentes durante o dia quando estás a andar na rua e estás com medo e olhas por cima do ombro. É mais do tipo, bom, o que me vai acontecer se eu não lhe responder bem. E não se trata sequer de pensar no pior, nem sequer pensas nisso, desse modo exagerado. Isso tu já sabes. É algo que tu simplesmente sabes, assim como sabes que respiras.¹¹⁹⁵

No caso das mulheres negras, na nossa opinião, na base da sua formação identitária

¹¹⁹² «I hate it. I'm walking down the street, I've a 9 to 5 job which I work more than 8 hours a day. I bus my ass to get where I'm going. I don't look like a ho. I don't do none of these things, and yet a brother will call me out my name on the street in public, in front of everybody, and say whatever he wants to say. How does that make me feel? How does that make me look when I take it? What does that make me look?» ROSE, Tracey – *Black Woman Walking*. [Em linha]. [Registo vídeo].

¹¹⁹³ KELLY, Liz; LOVETT, Jo, op. cit., p. 6.

¹¹⁹⁴ «I've heard about women get hit over the head with bricks because they like rejected dudes on the street, so I kind of leave with my comments and I just say 'oh no thank you'.» ROSE, Tracey, op. cit..

¹¹⁹⁵ «Because that's a subtle fear, it's like it's not so much the fear like you're walking and you're afraid, and you're looking over your shoulder during the day. It's a... Ok if I don't respond right what would happen then. You know and not even the worst thing, you don't even think about it, that extreme. That you just know. It is something that you just know as you know that you're breathing.» ROSE, Tracey, op. cit..

não se encontra uma dupla consciência¹¹⁹⁶, tal como sucede em relação aos homens negros, mas, antes de mais, encontra-se uma tripla consciência. Esta, resulta de três instâncias: do olhar que têm sobre si mesmas; do olhar dos brancos em geral e do olhar dos homens negros. Assim, nas palavras de uma das entrevistadas:

Parece que estou sempre sob escrutínio, sempre a ser inspecionada, sempre a ser classificada, sempre a ser avaliada. E como isto [esta inspecção continuada] me estava a acontecer desde tão nova, quer dizer, tu és uma adolescente, e isto acontece enquanto estás a amadurecer, o teu sentido de identidade está desorganizado, e depois ainda tens essa outra coisa a acontecer também.¹¹⁹⁷

A propósito deste tipo de violência, Bourdieu defende que «o assédio sexual nem sempre tem por fim a posse sexual que parece exclusivamente visar: pode acontecer que vise a posse pura e simples, afirmação pura da dominação em estado puro».¹¹⁹⁸ Mais uma vez, o princípio de dominação do masculino sobre o feminino organiza todas as interações sociais, porém, as circunstâncias de desigualdade social das mulheres negras em relação aos homens negros é agravada pela discriminação que ambos os géneros sofrem nas sociedades ocidentais dominadas por brancos.

Ao longo da história, as relações desiguais de poder entre as mulheres e os homens resultaram numa discriminação sistemática e, na actualidade, apesar dos avanços que têm sido feitos no âmbito da igualdade de género, nomeadamente o acesso das mulheres à justiça, ao trabalho, ao lazer, à participação na comunidade e política, e à liberdade de movimento, fundamentais para a cidadania, este legado ainda permanece.¹¹⁹⁹ Somente a partir da década de 1990 a violência contra as mulheres e crianças foi reconhecida como um verdadeiro obstáculo para alcançar a igualdade e, ainda hoje, embora sendo uma premissa fundamental da ONU, da UE e da política do Conselho da Europa, raramente é colocada no centro das discussões sobre a melhor forma de criar uma sociedade mais segura, justa e equitativa e os governos e os serviços públicos não têm tomado medidas eficazes para a combater. As mulheres e as raparigas preocupam-se frequentemente com a sua segurança

¹¹⁹⁶ A propósito da dupla consciência dos negros norte-americanos ver subcapítulo IV.1.3. *Sátiras à feminilidade enfatizada e ao racismo*.

¹¹⁹⁷ «There's a feeling of just always being under scrutiny, always being inspected, always being seized up, always being rated, always being evaluated. And I think because it was happening at such a young age, I mean you're a teenager, and that's how you're coming of age, your sense of identity is like all over the place, and you then have this other thing going on too.» ROSE, Tracey – *Black Woman Walking*. [Em linha]. [Registo vídeo].

¹¹⁹⁸ BOURDIEU, Pierre – *A Dominação Masculina*, p. 18.

¹¹⁹⁹ KELLY, Liz; LOVETT, Jo, op. cit., p. 17.

peçoal quando pretendem andar ou viajar sozinhas, ou participar numa reunião à noite, limitando a sua participação e o seu envolvimento na comunidade e na vida pública, a sua produtividade e resultados na educação e no emprego, na medida em que não podem ocupar e usar o espaço público com a mesma liberdade e facilidade que os membros do género masculino.¹²⁰⁰ De igual modo, as relações interpessoais são muitas vezes marcadas pela ameaça ou abuso e, quando as mulheres são vítimas destas, a sua família e vida pessoal são marcadas por sentimentos de dor e de traição. O acesso das mulheres a recursos económicos pode atenuar as restrições, mas nunca as elimina totalmente, obrigando-as a uma autovigilância permanente e a serem colocadas sob vigilância por outras. Assim, a partir de uma perspectiva dos direitos humanos, na medida em que a segurança pessoal têm um enorme peso na tomada de decisões das pessoas no seu quotidiano, a violência de género nega às mulheres e às raparigas o direito à vida plena, à integridade física, à liberdade de movimento e à dignidade, na medida em que restringe as suas escolhas, opções e comportamentos. A violência de género não é um assunto privado, mas um problema do foro público, ou seja, os governos podem e devem ser responsabilizados pela ocorrência de actos de violência contra as mulheres, bem como pela tolerância em relação aos mesmos, e pela não adopção de medidas preventivas adequadas e eficazes.¹²⁰¹

IV.2.3. Exorcizando a dor

A partir da década de 1960, mulheres artistas, como Gina Pane, Sonia Knox, Marina Abramovic, Mary Coble e Sigalit Landau, escolheram, por meio de actos de automutilação corporal, enfatizar o papel da violência na vida social e confrontar o espectador com a passividade e a insensibilidade com que este, muitas vezes, lida com estas questões no seu quotidiano.¹²⁰² Estas artistas analisaram de modo crítico as esferas sociais dominadas pela estrutura patriarcal e exprimiram a sua frustração perante as injustiças provocadas por esta dominação e a angústia que sentiam perante os constrangimentos sociais. Estas performances auto-sacrificiais funcionavam como exorcismo e expiação da violência das

¹²⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 18.

¹²⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 17-18.

¹²⁰² Ver secção *Reivindicando a violência como estratégia crítica ao regime patriarcal* no subcapítulo I.3.3. *O corpo feminino: das belas-artes ao pornofeminismo*.

sociedades contemporâneas e dos efeitos da guerra e de outros tipos de conflito nas mulheres.

Catherine Elwes, na década de 1980, advogou que uma grande parte dos trabalhos das mulheres realizados na década anterior, desde as peças do foro mais psicológico às imagens mais violentas, não apresentavam um carácter marcadamente masoquista, mas antes o que poderíamos classificar de exorcista, visto cuidarem de descrever, esconjurar e afastar tabus relacionados com experiências sociais dolorosas sofridas pelas pessoas. De igual forma, quando as mulheres se ferem, como parte das suas propostas artísticas, impedem o entendimento tradicional da dor feminina como patológica ou masoquista.¹²⁰³

Muitas vezes, as artistas teatralizam e estetizam, de forma simbólica, o seu próprio sofrimento, como forma de alcançarem a empatia dos espectadores em relação a diferentes situações de constrangimento social, por exemplo, em relação a conflitos de guerra – na Irlanda do Norte (Knox), no Vietname (Pane), ou na Palestina (Landau) –, à discriminação sexual – homofóbica (Pane, Coble)¹²⁰⁴ – ou ao modo como a dor é experienciada nas sociedades ocidentais (Abramovič). Estas artistas, ao atingirem situações de sofrimento e de êxtase máximos, experienciam sentimentos universais que vão muito além das suas próprias circunstâncias individuais psicológicas, sociais e culturais, em que estão inseridas.

Na performance *Rhythm 10* (Reino Unido, 1973, Fig. 19), Marina Abramovič executa, durante cerca de uma hora, rituais gestuais com facas, evocando um jogo tradicional de origem russa. A artista explora frequentemente nas suas performances situações físicas e psicológicas extremas, colocando-se em situações de enorme exigência corporal e mental, que resultam na exaustão, que impossibilitam o funcionamento do pensamento racional e anulam quaisquer mecanismos culturais. Nas palavras de Abramovič:

(...) o elemento do perigo, a confrontação com a dor e a exaustão das forças físicas eram muito importantes, porque são esses os estados da «presença» total do corpo, estados que mantêm uma pessoa em alerta e consciente.¹²⁰⁵

¹²⁰³ ELWES, Catherine – Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women. In *Women's Images of Men*. [Catálogo], p. 180.

¹²⁰⁴ Ver subcapítulo *Violência homofóbica* no anexo *Vídeos cujo tema dominante não é o Sujeito como Agente Principal nem o Não-sujeito como Agente Principal*.

¹²⁰⁵ «(...) l'élément du danger, la confrontation avec la douleur et l'épuisement des forces physiques étaient très importants, car ce sont les états de la 'présence' totale du corps, états qui maintiennent une personne sur le qui-vive et consciente». Abramović *apud* Denegri *apud* Lavigne. LAVIGNE, Emma – Corps slogan. In

Como refere Touraine, o indivíduo que sofre e que consiga dominar a sua dor pode ser sujeito; inversamente, se não o conseguir, não é mais do que sofrimento.¹²⁰⁶ Na opinião de Abramovič, contrariamente aos orientais, os ocidentais têm demasiados medos e nunca desenvolveram técnicas de controlo e superação das limitações da mente e do corpo, como em certas tradições asiáticas de que são exemplo o ioga, as artes marciais e as fortes correntes ascéticas no seio do budismo e do hinduísmo. As suas performances permitem-lhe superar essas barreiras. O corpo é entendido pela artista como o único veículo capaz de a levar a experimentar situações autênticas, e os espectadores constituem um elemento indispensável para a realização das suas performances. No decorrer delas, a artista estabelece um diálogo permanente com a audiência, levando-a a participar activamente na construção de um ambiente dramático de antecipação e de tensão, intensificando os efeitos da experiência vivida. As acções ritualizadas desafiam os limites da sua resistência física e psicológica e revelam a vulnerabilidade do corpo, suscitando o sentimento de medo na assistência, o que a conduz a reflectir no modo como este afecta e condiciona as suas acções e pontos de vista sobre o mundo.

Na década de 1920, Marcel Mauss advogou que os sentimentos como o amor, a amizade, o sofrimento, a humilhação, a alegria e a raiva constituem manifestações emocionais cujos conteúdo e forma são impostos aos indivíduos pelos grupos e sociedade de pertença, de acordo com a especificidade da circunstância moral.¹²⁰⁷ A forma como as pessoas vivem, reproduzem e expressam as emoções não é espontânea nem assenta na sua vontade ou livre arbítrio mas é, de modo diverso, normativa, dependendo de regras colectivas implícitas de natureza sociocultural. Assim, os sentimentos, que se inscrevem no rosto, no corpo, nos gestos, posturas e condutas das pessoas, são condicionados, organizados e simbolizados por meio dos sistemas significantes da sua cultura. Os sentimentos não são transponíveis de um grupo social para outro e, para poderem ser vivenciados e expressos entre as pessoas, devem estar inscritos no repertório cultural do seu grupo de pertença. Vários investigadores, de áreas como a etologia ou as ciências naturais, na continuidade do darwinismo social do século XIX, procuraram provar, sem sucesso, que a

elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle. [Catálogo], p. 112.

¹²⁰⁶ TOURAINE, Alain; KHOSROKHAVAR, Farhad, op. cit., p. 118.

¹²⁰⁷ LE BRETON, David – *A sociologia do corpo*, p. 51.

essência, a expressão e o número das emoções são universais. Inversamente, a perspectiva sociológica advoga que as emoções são manifestações afectivas entre as pessoas, que colocam em evidência o vínculo social entre si e assentam na partilha de uma simbologia comum, embora cada pessoa as expresse por meio de um estilo particular e singular. Os fenómenos da esfera fisiológica, como a dor, a fome e a sede, são influenciados por normas sociais, latentes, informais ou formais, que escapam, muitas vezes, ao controlo consciente do indivíduo e que foram interiorizadas ou rejeitadas pelo indivíduo no decorrer da sua socialização – por exemplo, da relação parental – de forma a reconhecer e interpretar do sentido e valor destas sensações. Por conseguinte, as pessoas experienciam e atribuem valores e significados, no âmbito de sistemas significantes próprios de cada cultura, a um determinado alimento ou agressão. O limite a partir do qual cada pessoa reage à dor, a emotividade que exprime pela palavra ou pelo gesto, o interesse pela dor em si ou pelo problema da qual esta é sintoma, a aceitação de analgésicos e tratamentos médicos, a agonia após o término da dor, entre outras condutas, variam de uma pessoa para outra e são fenómenos determinados por factores psicossociais.¹²⁰⁸

Nas sociedades ocidentais, tanto as expressões da dor quanto as atitudes perante esta possuem uma dimensão social de género, sendo a maior resistência à dor associada à ideia de virilidade e de força de carácter, consideradas como qualidades masculinas que os homens devem incorporar, desde cedo, na sua infância. Inversamente, os excessos de emotividade, como o pranto e os queixumes, entre outras expressões emocionais, são tolerados e até mesmo encorajados às crianças de sexo feminino que são socialmente consideradas mais delicadas.¹²⁰⁹ Ao longo da infância, ambos os sexos aprendem o código de género e são punidos pela não conformidade a este pelos agentes de socialização, como os pais, os professores e os grupos de pares. Os rapazes que o transgridem talvez sejam mais punidos que as raparigas, na medida em que os atributos masculinos são mais valorizados do que os femininos. Assim, as raparigas que são fortes, agressivas, barulhentas e atléticas são rotuladas de forma positiva de «maria-rapaz», enquanto os rapazes que são sensíveis,

¹²⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 51-54.

¹²⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 54.

passivos, calmos e que não praticam desportos são rotulados de modo crítico de «maricas».¹²¹⁰

O processo de estigmatização dos géneros, quando cada um transgride as suas fronteiras, funciona de um modo assimétrico na nossa sociedade, sendo para os homens mais importante serem distinguidos das mulheres do que o oposto, porquanto o estigma exercido numa mulher masculina é menor do que aquele que recai sobre um homem feminino.¹²¹¹ A razão desta diferença de tratamento deve-se ao facto de a masculinidade estar associada ao privilégio, ou seja, a um maior estatuto, maior poder e maior prestígio social em relação à feminilidade e, portanto, as raparigas que têm comportamentos, supostamente, masculinos, são, muitas vezes, elogiadas, pois o seu comportamento é interpretado como visando um maior prestígio social. Pelo contrário, os rapazes que adoptam condutas classificadas como femininas são punidos com a perda de prestígio social.¹²¹² Observa-se, muitas vezes, como consequência de uma socialização de género assimétrica, que as raparigas, por não serem muito reprimidas na infância no respeitante aos papéis de género, começam por adoptar comportamentos assertivos e confiantes na infância. Todavia, no período da adolescência, devido a uma maior pressão social, passam a adoptar comportamentos passivos e inseguros, suprimindo a sua ambição, inversamente ao que sucede com os rapazes, que ampliam a sua aspiração. Os rapazes, desde crianças, são encorajados a serem fortes, dominadores, ambiciosos, a não exibirem qualquer tipo de vulnerabilidade e a suprimirem as suas emoções, como a dor e o sofrimento, não devendo partilhá-las com ninguém. É por isso que, muitas vezes, transformam a sua raiva em violência, por assumirem que essa é a única forma de expressão emocional aceitável para o «verdadeiro» homem.¹²¹³

O grau de intensidade deste tipo de socialização de género não diminui ao longo da vida e são várias as esferas, públicas e privadas, onde é exercida essa pressão: nos meios de comunicação social somos bombardeados diariamente com imagens sobre a masculinidade e a feminilidade; a expectativa social é de que os romances heterossexuais sejam entre géneros polarizados – homens de Marte e mulheres de Vénus –, e que os homossexuais

¹²¹⁰ KIMMEL, Michael; ARANSON, Amy, op. cit., p. 162.

¹²¹¹ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 2: The Sociological Imagination Part II*. [Em linha]. [Registo vídeo].

¹²¹² KIMMEL, Michael; ARANSON, Amy, op. cit., p. 162.

¹²¹³ Idem, *ibidem*, p. 162.

adoptem também esta dualidade, ou seja, que as lésbicas sejam masculinas e os gays femininos; nas trivialidades do dia-a-dia, como manusear o controlo remoto de televisão, espera-se que os homens mudem rapidamente de canal para canal e que as mulheres permaneçam no mesmo; em casa ou entre amigos, a família e os grupos de pares reforçam, políam e punem, constantemente, qualquer transgressão aos códigos de género, por meio de atitudes de desprezo, olhares fixos e reprovadores, piadas e ostracismo.¹²¹⁴ Como refere Beleza, «os discursos de produção da identidade giram em torno de *dicotomias hierarquizadas* que estruturam o nosso pensamento, a nossa maneira de ver e conceptualizar o mundo e a maneira de nos vermos a nós próprios e a nós próprias».¹²¹⁵

A performance Abramovič pode ser, de igual forma, analisada segundo a sua relação com os códigos, polarizados e hierarquizados, de género. Nesta performance, a artista coloca dez facas de diferentes formatos sobre uma folha de papel branco no chão, dispondo dois gravadores com microfones próximos de si e ligando um deles. De seguida, pega em cada uma das facas e golpeia a um ritmo acelerado os espaços entre os dedos da sua mão esquerda, aberta sobre a folha de papel. Devido ao ritmo acelerado com que golpeia o chão, não consegue evitar, por vezes, o golpear acidental dos seus próprios dedos. De cada vez que isso sucede substitui a faca. É de notar que cada uma das facas produz determinados sons característicos ao ritmo dos golpes aplicados pela artista, compondo-se assim um trecho sonoro particular associado à utilização de cada faca individual. Uma vez usadas todas as facas, a artista rebobina a cassette e ouve atentamente a composição sonora completa da sua primeira performance. Logo de seguida, liga o segundo gravador e repete com exactidão a performance anterior, executando os mesmos golpes nos dedos das mãos, de modo a conseguir uma sincronia entre as acções do passado e as do presente, fundindo, metaforicamente, os dois períodos temporais. Finalmente, rebobina ambas as cassetes e toca-as em simultâneo escutando o ritmo duplo das facas, retirando-se do espaço da performance uma vez terminada a audição.¹²¹⁶ Nesta performance, explora os limites da sua resistência física e mental, no contexto de uma situação de perigo e tensão. Os gritos de dor combinam-se com os sons provocados pelos golpes das facas no chão e nos dedos, entretecendo-se os sons do passado com os da sua réplica mais recente.

¹²¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 162.

¹²¹⁵ BELEZA, Teresa – *Direito das Mulheres e da Igualdade Social*, p. 71.

¹²¹⁶ Descrição da artista em Marina Abramovic: Rhythm 10. [Em linha].

Por conseguinte, neste vídeo, Abramovič realiza uma dupla transgressão das fronteiras da feminilidade, como esta é tradicionalmente entendida, ao procurar, por um lado, atingir limites elevados de resistência à dor próprios da conduta do género masculino, e, por outro lado, ao manipular uma faca está a recorrer a um instrumento de corte simbolicamente masculino. De acordo com Bourdieu, a faca, tal como o acto de cortar e de exercer violência, são tipicamente masculinos.¹²¹⁷ Segundo este autor:

(...) a metáfora da faca ou da lâmina, que a interpretação ingenuamente freudiana trivializaria, e que, como acontece entre os Cabilos, situa o papel masculino – a palavra e a metáfora teatrais, por uma vez, impõem-se – do lado do corte, da violência, do assassinato, quer dizer do lado de uma ordem cultural construída contra a fusão originária com a natureza materna e contra o abandono ao deixar correr e ao deixar passar, às pulsões e aos impulsos da natureza feminina.¹²¹⁸

A artista Sigalit Landau (Israel, 1969) no seu vídeo *Barbed Hula* (Israel, 2001, Fig. 59), tal como Abramovič, infringe as normas de género tanto pelo manipular de um objecto cortante como pela sua resistência à dor que inflige a si mesma. No decorrer da performance, a artista utiliza um aro de arame farpado com 90 cm de diâmetro que faz girar em volta da cintura. O aro de arame farpado evoca a imagem simbólica de uma fronteira territorial que ao ser empurrada para fora dos seus limites originais gera uma situação de conflito, aqui expressa, de forma literalmente acutilante, pelas feridas e cortes na pele.¹²¹⁹ Segundo a artista, o feminismo é um ponto de partida sempre revigorante e por vezes subversivo, constituindo um campo bem definido, marcado pelo trabalho de mulheres que, desde a década de 1960, alteraram o mundo da arte.¹²²⁰ Igualmente, um dos tópicos que aborda muitas vezes nos seus trabalhos é o do lugar/território. Nas palavras de Landau:

A história gera o perigo que contamina de seguida a arte e a cultura. Neste vídeo em repetição contínua, faço uma demonstração da minha versão da dança do ventre.¹²²¹

A artista afirma, de igual modo:

¹²¹⁷ BOURDIEU, Pierre, op. cit., p. 23, 63.

¹²¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 63.

¹²¹⁹ Sigalit Landau. [Em linha]. [Registo vídeo].

¹²²⁰ Idem, *ibidem*.

¹²²¹ «L'histoire engendre le danger qui contamine ensuite l'art et la culture. Dans cette vidéo en boucle, je fais une démonstration de ma version de la danse du ventre.» Landau *apud* Ruth Ronen em BAJAC, Quentin – Sigalit Landau. In *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*. [Catálogo], p. 69.

O litoral é a única fronteira calma e natural que Israel tem... Esta dança do ventre é um acto pessoal e sensorial-político sobre as fronteiras invisíveis, subcutâneas, que rodeiam o corpo e a identidade, activa e incessantemente.¹²²²

Landau encontra-se nua, ao alvorecer do dia, numa praia mediterrânica israelita, onde madrugadores pescam enquanto idosos fazem o seu exercício físico matinal, e faz girar um aro de arame farpado – símbolo das fronteiras geopolíticas do território de Israel – em volta da cintura, dançando o «hula-hoop» ao som do rumor das vagas.

Este gesto repetitivo de carácter ritualista coloca propositadamente em contraste, por um lado, de um modo subversivo, uma leitura religiosa e sagrada, evocando práticas sacrificiais que remontam à génese das religiões – como o uso de cilícios sobre a pele para mortificação ou penitência – com a acção profana de dançar o «rock'n'roll», simbolizada pelo movimento das ancas da artista; e, por outro lado, a violência e degradação inerentes à linha de demarcação cultural desenhada pela sociedade humana em geral e pelo estado israelita em particular, com a fronteira natural representada pelo mar. Como revolta e manifesto de oposição a um sistema político, religioso e social inflexível, severo e implacável, Landau executa uma dança que, tal como o sistema político rígido, desencadeia perigos, sofrimentos e lesões sérias, no entanto, a sua resistência à dor significa uma oposição em acção contra esse sistema, num espaço territorial, político e social terrível e gravemente limitado.¹²²³ Como refere Touraine: «durante os últimos anos tornou-se evidente que o centro dos conflitos mundiais se situa na fatia de terra que israelitas e palestinianos partilham».¹²²⁴

No respeitante às performances automutilatórias, não podemos deixar de referir que, tanto no passado como na actualidade, autoras feministas, como Lucy Lippard, nos anos 1970, e Catherine Elwes, recentemente, em 2005, esta última contrariando a sua opinião anterior na década de 1980, adoptaram um posicionamento crítico em relação aos trabalhos em que figuram representações de mulheres a automutilarem-se. Lucy Lippard, embora diferenciase os trabalhos da artista Gina Pane, dos actos masoquistas e repulsivos dos homens artistas, como Vitto Acconci e Dennis Oppenheim, que queimaram e marcaram com

¹²²² «The seashore is the only calm and natural border Israel has...This belly dance is a personal and senso-political act concerning invisible, sub-skin borders, surrounding the body and identity actively and endlessly.» Sigalit Landau: *Barbed Hula*. [Em linha].

¹²²³ DÉSANGES, Guillaume – *Sigalit Landau. Barbed Hula*. [Em linha].

¹²²⁴ TOURAINE, Alain – *Um Novo Paradigma*, p. 40.

cicatrizes os seus próprios corpos devido a ansiedades a respeito dos papéis sociais atribuídos ao sexo masculino, não deixa de atribuir às performances de Pane tanto um carácter exorcista como um carácter masoquista e repulsivo.¹²²⁵ Elwes, na mesma linha de pensamento que Lippard, defende que os trabalhos que representam as mulheres a automutilarem-se não devem, no entanto, ser considerados como uma forma de capacitar mulheres que são sujeitas a situações de violência, mas, antes de mais, devem ser interpretados como imagens ritualizadas e deprimentes. Na opinião da autora, as mulheres, voltam com demasiada frequência a violência contra si mesmas e, inversamente, deveriam lutar contra as desigualdades de uma sociedade dividida e alienada.¹²²⁶ A propósito do vídeo *It's About How People Judge Appearances*, 2001, da artista canadiana Paulette Philips, que regista uma mulher a partir a própria cabeça, ao bater repetidamente com ela contra uma parede de tijolo, numa rua suburbana, diz Elwes:

Desde há muito que as mulheres, com grande competência, se conformam com as caracterizações sociais de feminilidade como o lado obscuro da lua, a zona louca e vulnerável da civilização. Isto não deve ser celebrado; nem isto nem as performances automutilatórias de Gina Pane ou de Sonia Knox, que caminhava regularmente sobre arame farpado em resposta à situação na Irlanda do Norte. Phillips, tal como Pane e Knox antes dela, não nos dá liberdade de um qualquer resgate feminista fácil.¹²²⁷

IV.2.4. Escutando os corpos estigmatizados

No vídeo *Ouve-me* (Portugal, 1979, Fig. 35), o corpo/tela da artista Helena Almeida (Portugal, 1934) procura incessantemente ganhar visibilidade e, tal como sugere o título, ser ouvida pelo espectador que é interpelado pela artista. A violência é, neste vídeo, sugerida pela acção da artista que parece estar sufocada e impedida de falar atrás da tela, tratando-se aqui, na nossa opinião, sobretudo da evocação simbólica de uma violência sociocultural, resultante de um sistema de dominação masculina. Almeida, de um modo metafórico, chama a atenção para as limitações culturais, simultaneamente físicas e psicológicas, impostas às mulheres, por meio de diferentes gestos, como o escrever/riscar da palavra

¹²²⁵ LIPPARD, Lucy R., op. cit., p. 135-137.

¹²²⁶ ELWES, Catherine – *A Canadian in London*. [Em linha].

¹²²⁷ «With considerable skill, women have long complied with society's characterisation of femininity as the dark side of the moon, the mad underbelly of civilisation. This is nothing to celebrate; neither here nor in the self-lacerating performances of Gina Pane or Sonia Knox, who regularly trod through barbed wire in response to the situation in Northern Ireland. Phillips, like Pane and Knox before her, will not let us off the hook with any easy feminist rescue.» Idem, *ibidem*.

«Ouve-me» na tela metamorfoseada em corpo. Tal metamorfose, é conseguida por meio do encostar do seu corpo à tela, que ocupa todo o espaço da composição, e por detrás da qual podemos visualizar o corpo da artista, que se pressiona e funde no plano da tela, no qual se destacam, em particular, as mãos e a boca. A artista procura sair/incorporar, sublinhar/negar o suporte através de gestos performativos que denunciam uma grande insatisfação em relação ao espaço, uma insatisfação simultaneamente artística e política. O espaço que o seu corpo é forçado a habitar é denunciado por si enquanto espaço de dominação e reclusão do qual a artista procura escapar. O corpo da artista funde-se com uma tela semitransparente que o cobre, transformando-se em tela antropomórfica e suporte da criação. Assim, não existe distinção entre o plano da tela e a artista; o exterior, representado pela tela, absorve e é simultaneamente absorvido pelo interior, significado pelo corpo. Frequentemente, Almeida coloca a tela sobre si, veste-se com ela, chegando mesmo a engolir/vomitare e incorporar os elementos da própria pintura – a tinta, as manchas e as linhas – ou então é penetrada e coberta por eles, sendo os limites do seu corpo incessantemente destruídos, evocando aqui a artista a categoria do abjecto. Tal como em outros dos seus primeiros trabalhos, a artista rejeita a bidimensionalidade e a opticalidade ancorada na pintura, enfatizando e explorando uma dimensão táctil, de espaço que pode ser habitado e penetrado por uma corporalidade.¹²²⁸

A pintura/desenho/fotografia são antropomorfizados, tornados corpo de mulher, ao contrário do tradicional processo da história da arte que transformava o corpo da mulher em superfície limitada, matéria transformada em forma, retirando-lhe a sua subjectividade própria. A tela corporizada e o corpo entelado (transformado em tela) de Almeida recusam a tradição de representação da história de arte do nu feminino, enquanto matéria desordenada, transformada em forma organizada e recipiente do desejo masculino. Nos seus cenários performativos, a artista rompe com as dicotomias tais como forma/matéria, interior/exterior, dentro/fora, adequado/abjecto, especificidade/hibridez. As matérias como as linhas, as manchas de tinta e a tela, são metamorfoseadas em formas corporizadas, habitadas pelo corpo e desejos da própria artista. A artista coloca em causa toda uma tradição que não permitia a expressão da subjectividade feminina, reclamando e

¹²²⁸ PHELAN, Peggy – Helena Almeida: O Interior de Nós. In *Intus. Helena Almeida*. [Catálogo], p. 63-65.

inscrevendo o seu corpo e a sua voz no território da arte, tornando-se mestre e modelo de si mesma.¹²²⁹

Este vídeo faz parte de um projecto que, de acordo com Delfim Sardo, relaciona o sensorial, presente «no vocativo dirigido ao espectador, com a ironia do seu carácter projectivo: vê-me é um som; ouve-me está escrito na boca, como se fosse uma sutura; sente-me refere-se a relações com objectos inanimados».¹²³⁰

No respeitante ao significado da palavra «Ouve-me» expressa pela artista no decorrer da sua performance, importa salientar que, no âmbito da comunicação verbal, a fala desempenha um papel importante na produção e reprodução da vida social, sendo a forma que toma o processo de conversação e o seu conteúdo determinados pela pessoa mais poderosa que o domina. Em geral, na conversação entre homens e mulheres, podemos observar o modo como operam as normas assimétricas de género. Assim, os homens têm mais direito do que as mulheres a dar início a uma conversa e de igual forma interrompem-nas com muito maior frequência do que as mulheres os interrompem a eles, sendo a decisão masculina a responsável pela escolha do tópico principal da discussão. Deste modo, o conteúdo da conversa vai ser por isso moldado por um processo assente numa assimetria de género, ou seja, a perspectiva da vida que nela vai vigorar é a defendida por uma visão masculina.¹²³¹

Esta peça constitui, assim, uma reflexão sobre a condição da artista, a sua urgência e dificuldade em comunicar, remetendo-nos para duas leituras matriciais que se fundem: a primeira, entende esta peça como uma crítica profunda à representação do corpo feminino na história de arte, e a segunda, como um reflexo da situação das mulheres num Portugal do pós 25 de Abril de 1974, saído recentemente de uma longa ditadura do Estado Novo salazarista.¹²³² Segundo Lisboa, o 25 de Abril de 1974 foi «[s]em dúvida, um acontecimento

¹²²⁹ A propósito da representação do nu feminino ver secção I.3.3. *O corpo feminino: das belas-artes ao pornofeminismo*.

¹²³⁰ Helena Almeida: *pés no chão, cabeça no céu / Feet on the ground, head in the sky*. [Catálogo], p. 9.

¹²³¹ MOLOTCH, Harvey – *Lecture 8: Selves and interaction Part II*. [Em linha]. [Registo vídeo].

¹²³² Ver a este respeito a secção *A tecnologia vídeo em Portugal* no subcapítulo I.1.4. *Mudanças no campo cultural: a génese da videoarte*.

que marcou o acelerar de mudanças ao nível das condições económicas, políticas, sociais e culturais que afectavam sobretudo as mulheres».¹²³³

No âmbito legal, antes do 25 de Abril de 1974, existia uma distinção marcada entre a esfera da vida pública, tida como masculina e a da vida privada, como feminina, sendo ambas fortemente hierarquizadas, desiguais e dominadas pelos homens, tendo como fundamento uma, suposta, fraqueza de entendimento e fragilidade da mulher, e ideais como o da harmonia familiar.¹²³⁴ No respeitante à vida pública, a exclusão das mulheres era explícita ou subentendida em numerosos domínios, como o das Forças Armadas e o do Governo da República, e, de igual modo eram-lhe negados diversos direitos como o de voto, o de ser eleita e nomeada, fazendo-se sentir ainda hoje os resquícios destas limitações, por exemplo, na baixa taxa de presença das mulheres no poder local. No que se refere à esfera do mercado de trabalho, existiam proibições expressas de acesso a profissões como a magistratura judicial, a carreira no Ministério Público, a prática profissional da diplomacia, os cargos de chefia na administração local, bem como a hábitos de vida política e profissional, que lhes vedavam certos trabalhos e carreiras. Igualmente, em determinadas profissões, como a de professoras primárias, enfermeiras e hospedeiras, estavam associadas limitações ao respectivo estatuto pessoal, como o casamento, na medida em que essas profissões, supostamente obrigariam a uma dedicação a tempo inteiro, incompatível, segundo a ideologia dominante, com o papel exigido à mulher no seio da família. O foro da família era regulado pela autoridade do Estado, cabendo ao marido o papel de representá-lo no governo da vida íntima familiar, pelo que detinha na sua pessoa o poder de decisão em todos os assuntos de importância, como o voto, bem como o poder sobre a mulher e os filhos.¹²³⁵ As mulheres eram divididas conforme a sua relação de pertença aos homens e a sua sexualidade era regulamentada para ser passiva, sendo activamente reprimida. Era tolerada apenas na medida em que fosse dirigida para a conquista de um homem – com o intuito, honesto, de se casar e conseguir um sustento e de cumprir o papel social que lhe era destinado de criar família –, e posteriormente, quando casada, de prover a satisfação do marido. A suposta natureza predadora e promíscua da sexualidade masculina, ao contrário

¹²³³ LISBOA, Manuel – Conclusão. In LISBOA, Manuel (coord.); BARROSO, Zélia [et al.] – *Violência e Género*, p. 118.

¹²³⁴ BELEZA, Teresa – *Direito das Mulheres e da Igualdade Social*, p. 118.

¹²³⁵ Idem, *ibidem*, p. 118-119.

da feminina, levava a que as relações sexuais com uma mulher, fora do casamento, fossem tidas como uma vitória para ele e uma derrota para a mulher. O casamento, inversamente, era uma conquista para a mulher e uma armadilha e perda de liberdade para o homem. É de salientar que a revogação destas normas rígidas começou alguns anos antes da Revolução de 1974, com a extinção da distinção entre filiação legítima e ilegítima, a concessão do voto feminino para a Assembleia Nacional e a abolição da exigência de autorização do marido para a mulher poder sair do país, mas é apenas nos anos seguintes à Revolução de 1974 que a legislação discriminatória é revogada em bloco. Entre os exemplos possíveis, avulta a revogação do preceito do Código Penal que concedia a quase impunidade ao marido que matasse a esposa em flagrante adultério.¹²³⁶

No período que se seguiu ao 25 de Abril de 1974, as mulheres portuguesas procuraram romper o cerco de 48 anos de um regime que tinha reprimido os direitos e liberdades essenciais dos cidadãos portugueses e no qual à mulher cabia o papel de ser o sustentáculo da família, cuidando da casa, educando os filhos e tratando do marido que detinha a qualidade de chefe da família e representante da autoridade suprema.¹²³⁷ A um nível estrutural profundo, a mulher funcionava como um objecto trocado entre homens, existindo dentro do discurso masculino patriarcal, pelo que, nestes termos, a mulher é falada, a mulher não fala. Como refere Manuela Tavares:

Após Abril de 74, milhares de mulheres sentiram, pela primeira vez, o que significava «participar» e «tomar a palavra» em reuniões, manifestações em pequenas e grandes assembleias. Para quem tinha tido como principal horizonte o espaço da casa e dos filhos, esta participação assume um especial significado histórico (...).¹²³⁸

Este vídeo da artista inscreve-se no contexto histórico e político, de um Portugal recém-saído de uma ditadura que não permitia a liberdade de expressão a vozes incómodas, sendo o processo crime movido contra as escritoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, em 1972, as autoras da obra *As Novas Cartas Portuguesas*,¹²³⁹ disso exemplo, e em que as mulheres, ainda sujeitas à dominação masculina, procuravam tomar a palavra e ser ouvidas.

¹²³⁶ Idem, *ibidem*, p. 84-85, 119.

¹²³⁷ TAVARES, Manuela – *Movimentos de mulheres em Portugal: Décadas de 70 e 80*, p. 21.

¹²³⁸ Idem, op. cit., p. 113.

¹²³⁹ BELEZA, Teresa, op. cit., p. 85.

As corporizações de Almeida, na década de 1970, já anunciam, de algum modo, as preocupações das feministas pós-estruturalistas, da década de 1980, que rejeitam a categoria mulher, substituindo-a pela multiplicidade das identidades das mulheres. Nesse sentido, em 1994, Almeida, referindo-se às suas peças, afirma: «[n]ão são auto-retratos porque não encontro nelas a minha própria *subjectividade*, mas antes a minha *pluralidade*, que faço aparecer numa espécie de cenário de um palco»¹²⁴⁰. A artista não procura uma subjectividade essencial unívoca, uma personagem auto-representativa, mas sim uma corporeidade plural constituída por múltiplos Eus performativos. O corpo de Almeida encontra-se sempre presente no seu trabalho, literal ou metaforicamente, como elemento questionador do espaço, entendido como uma construção social e produto de um discurso de poder. O seu trabalho híbrido, que combina técnicas de criação manual/corporal, como o desenho, a pintura, a performance, com técnicas de reprodução mecânica, como o filme, o vídeo e a fotografia, situa-se entre as diferentes categorias disciplinares, o que dificulta a tradicional catalogação da arte segundo disciplinas inflexíveis e denuncia a sua descrença na pintura enquanto discurso cultural dominado por normas rígidas constrangedoras. As suas pesquisas artísticas inscrevem-se na vaga de desmaterialização do objecto de arte, que acontecia em particular na Europa setentrional e EUA e que rompia com as fronteiras entre as disciplinas tradicionais da arte, recusando o formalismo e especificidade da arte modernista. Almeida é uma artista pioneira na cena artística portuguesa, na medida em que, desde a década de 1970, transgride os formatos e processos artísticos tradicionais. A artista aproxima-se da arte feminista, reivindicando o controlo sobre o seu próprio corpo e rejeitando as representações tradicionais da mulher na história da arte como alegorias de eventos históricos, religiosos e mitológicos e projecção da sexualidade masculina. Ao longo da história, a arte tem desempenhado um importante papel na criação de práticas e discursos que hierarquizam as pessoas, como os homens e as mulheres, por exemplo. Em relação ao período dos anos 1970, Phelan refere:

Até essa altura, parecia muitas vezes que a principal relação das mulheres com a arte, senão a única relação, consistia em serem a imagem mais celebrada pela própria arte. A possibilidade de imaginar o seu próprio corpo como qualquer coisa que não o objecto de contemplação, uma possibilidade permitida pelo encarar do corpo como *medium*,

¹²⁴⁰ Almeida *apud* Helena Almeida, catálogo, *apud* Phelan. PHELAN, Peggy – Helena Almeida: O Interior de Nós. In op. cit., p. 69.

permitiu-lhes imaginar-se na dupla qualidade de artista e de objecto, de criador e de coisa criada.¹²⁴¹

Almeida contraria essas categorias hierarquizadas, como a de mulher modelo e musa e de homem artista e mestre, na medida em que no seu trabalho decide quais as posições em que se quer colocar, as atitudes, expressões e significados que deseja assumir – a inclinação do corpo, o levantar ou baixar de uma perna, o alongar ou encolher de um braço – e como pretende conceber o cenário. O modo como a artista dirige o seu próprio trabalho, uma vez que é ela própria quem escolhe o posicionamento, a composição, as expressões e as atitudes corporais a adoptar, associa-a às artistas feministas dos anos 1970, que reclamavam a inscrição de uma nova figura da mulher na história de arte.¹²⁴²

A instalação *The Olympia* (Polónia, 1996, Fig. 52) da artista Katarzyna Kozyra (Polónia, 1963) trata da pressão social exercida sobre os corpos doentes e, também, da coacção e discriminação sociocultural sobre as mulheres, realizada por meio de vários discursos, nomeadamente, o das belas-artes. As instalações de Katarzyna Kozyra tratam, frequentemente, de tópicos de identidade e da transgressão de tabus e de estereótipos culturais, provocando debates acesos e críticas violentas no contexto cultural polaco.

Este trabalho foi criado como resposta às críticas ferozes e à invasão da sua privacidade pelos meios de comunicação polacos, desencadeadas pela sua instalação escultórica *Piramida zwierząt*¹²⁴³. Desta vez, em *The Olympia*, foi a artista que escolheu, por vontade própria, expor a sua privacidade ao público e ser conscientemente exibicionista, e, ao contrário do que sucedeu com a referida instalação escultórica, teve imenso retorno de pessoas comuns, que entenderam e apreciaram o seu trabalho.¹²⁴⁴ Esta instalação é constituída por um tríptico fotográfico de grande formato e um vídeo. O tríptico fotográfico é constituído por três imagens: uma das fotografias representa a artista, num cenário que

¹²⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 70-72.

¹²⁴² ADLER, Esther – Helena Almeida. In *Wack! Art and the Feminist Revolution*. [Catálogo], p. 212-13.

¹²⁴³ A instalação *Piramida zwierząt*, (*The Pyramid of Animals*, Polónia, 1993), constituída por uma escultura e por uma peça de vídeo, foi realizada por Kozyra como prova final para a obtenção do seu diploma de escultura na Academia de Artes de Varsóvia, tendo recebido grande notoriedade da parte dos «media» que a consideraram uma obra escandalosa. Inspirada no conto «Die Bremer Stadtmusikanten» (Os Músicos de Bremen), dos irmãos Grimm, publicado em 1815, a artista criou uma escultura com quatro animais embalsamados uns sobre os outros e um vídeo a documentar a morte do cavalo. Kozyra pretendeu, assim, tecer uma crítica à hipocrisia social que aceita a morte dos animais desde que esta sirva propósitos concretos e pragmáticos que favoreçam exclusivamente os interesses dos seres humanos. SIENKIEWICZ, Karol – Katarzyna Kozyra. [Em linha].

¹²⁴⁴ KOZYRA, Katarzyna, op. cit.. [Em linha].

evoca o quadro *Olympia* de Manet, no papel de Olympia; uma outra apresenta-a numa cama de hospital móvel; e a última representa uma mulher idosa no papel de Olympia.

Em 1863 Manet realizou a pintura *Olympia* (França, 1863, Fig. 53), cuja personagem principal é uma prostituta reclinada que lembra a pose da figura feminina na pintura *La Venere di Urbino* (Itália, 1538, Fig. 54), de Tiziano Vecellio (Itália, 1480/1485 - 1576)¹²⁴⁵, e também a da mulher representada na pintura *La Maja Desnuda*¹²⁴⁶ (Espanha, 1797), de Goya (Espanha, 1746 - 1828).

Desde 1865, altura em que foi exibida pela primeira vez em Paris, que a pintura de Manet tem atraído a atenção de apreciadores e críticos de arte devido ao seu tema, que muitos entendem como sendo a representação de uma prostituta.¹²⁴⁷ Esta, confronta o espectador com um olhar fixo e frio, que se opõe ao olhar tímido, sensual e indirecto da Vénus de Ticiano, revelando-se indiferente ao ramo de flores oferecido por um admirador que a sua empregada negra segura, chamando a atenção para a desconexão entre os símbolos de romance e de afecto representados pelo ramo de flores e as transacções económicas na base dos seus relacionamentos com clientes. Ao escolher representar uma prostituta que sobrevive por meio da venda do seu corpo e do seu trabalho, em vez de uma deusa idealizada envolta no contexto sentimental da mitologia clássica, Manet revela os valores de uma sociedade moderna. Nesta sociedade, centrada no mercado, vigorava um padrão sexual duplo que, por um lado, esperava das mulheres casadas a castidade e a virtuosidade mas, por outro, admitia que os homens explorassem um mercado próspero de prostituição e de pornografia, oferecendo aos cônjuges a possibilidade de terem uma vida sexual extramarital, embora esta fosse um assunto tabu no contexto da família nuclear. Neste período, os poetas e pintores da vanguarda, como Henri Toulouse-Lautrec, Édouard Manet e Charles Baudelaire, eram livres para tomarem parte deste submundo sexual ao qual a arte moderna foi buscar muita inspiração.¹²⁴⁸

¹²⁴⁵ Tiziano. [Em linha].

¹²⁴⁶ *La Maja Desnuda*. [Em linha].

¹²⁴⁷ ROTHENBERG, Julia, op. cit., p. 37-38.

¹²⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 40, 86-87.

Nesta pintura de Manet, os discursos da arte, da sexualidade, da «raça» e da classe encontram-se ao serviço do desejo sexual masculino, ocidental e patriarcal.¹²⁴⁹ No que se refere a figurações de mulheres recostadas, Goffman refere que:

As camas e os chãos são lugares, em situações sociais, em que as pessoas recostadas ficam mais abaixo do que quem esteja numa cadeira ou levantado. (...) E a posição reclinada é aquela em que a defesa física da própria pessoa é mais dificilmente iniciada, sendo assim a posição que deixa o indivíduo dependente da bondade do ambiente circundante. (Claro que estar deitado no chão ou num sofá ou numa cama parece também ser uma expressão convencional de disponibilidade sexual.) A questão é que, aparentemente, as crianças e as mulheres são retratadas em chãos e camas mais do que os homens.¹²⁵⁰

De igual forma, em todas as pinturas mencionadas acima, as mulheres nuas e reclinadas, tal como nas imagens publicitárias a que se refere Goffman, constituem representações simbólicas de um feminino, quase sempre de pele nua e absorvendo todo o seu ser, que é fraco e está à disposição de quem o quiser e para o que essa outra pessoa quiser: disponível para tudo e para todos.

O vídeo de Kozyra, inspirado na pintura de Manet, é um registo autobiográfico da própria deitada nua sobre uma cama de hospital. Em 1992 a artista descobriu sofrer da doença de Hodgkin, uma enfermidade de origem cancerígena, sendo assistida por uma enfermeira que lhe administra um fluido medicamentoso quimioterapêutico, por meio de um cateter. Nas palavras da artista:

[e]u vivi em hospitais, clínicas ambulatoriais, serviços de radioterapia, entre aquela minoria, e talvez uma maioria, que sofre de doença. Estava presa aos cuidados médicos, dependia deles como um cão depende do homem.¹²⁵¹

Nas sociedades ocidentais, como referimos anteriormente, o corpo deve ser apagado nas interações ritualizadas do dia-a-dia, de forma a passar despercebido, e qualquer

¹²⁴⁹ O artista norte-americano Robert Morris inspirou-se de igual modo nesta obra para realizar a performance *Site* (EUA, 1964), na qual Carolee Schneemann desempenha o papel de Olímpia.

¹²⁵⁰ GOFFMAN, Erwin – *Gender Advertisements*, p. 41. «Beds and floors provide places in social situations where incumbent persons will be lower than anyone sitting on a chair or standing. (...) And a recumbent position is one from which physical defense of oneself can least well be initiated and therefore one which renders one very dependent on the benignness of the surround. (Of course, lying on the floor or on a sofa or bed seems also to be a conventionalized expression of sexual availability.) The point here is that it appears that children and women are pictured on floors and beds more than are men».

¹²⁵¹ «I lived in hospitals, outpatient clinics, radiation sections, among that minority, and maybe a majority, that suffers from illness. I was bound to medical care, depended on it as a dog depends on man». KOZYRA, Katarzyna – *The Olympia*. Artist statement. [Em linha].

transgressão a esta norma suscita desconforto e angústia nos outros membros do grupo social, impedindo o fluir e o bom funcionamento das interações sociais.¹²⁵² Enquanto parte das actividades sociais quotidianas, as normas respeitantes ao uso do corpo orientam as interações das pessoas, de forma a evitar ameaças provenientes daquilo que é desconhecido, assegurando trocas controladas entre os membros do grupo social. As pessoas devem poder encontrar na figura do outro como que um reflexo espelhado de si mesmo, ou seja, condutas que não as intimidem nem surpreendam. Quando o outro é diferente, sendo possuidor, por exemplo, de alguma deficiência física, o seu reflexo não oferece uma imagem segura e controlada e chama a atenção para a fragilidade e precariedade da condição humana, destruindo a segurança ontológica que garante a ordem simbólica.¹²⁵³ No entanto, é importante salientar que viver com uma doença é experienciado e interpretado numa multiplicidade de modos, tanto pelas pessoas doentes como por aqueles em torno delas.¹²⁵⁴

Na opinião da própria artista, o registo de si mesma no hospital a receber tratamentos, permitiu-lhe criar uma certa distância em relação à sua doença.¹²⁵⁵ O filme mostra uma profusão de brancura hospitalar e o interior asséptico da sala de operações, onde movimentos lentos da câmara são entrecortados por outros bruscos, traduzindo o olhar que se detém, ora na figura da artista, ora na enfermeira, mas que salta bruscamente de uma para a outra.¹²⁵⁶

Num primeiro momento, a sua figura evoca a personagem Olympia da pintura de Manet, todavia, numa segunda leitura, apercebemo-nos de que o corpo fetichista de formas voluptuosas da Olympia foi substituído pelo corpo magro e doente de Kozyra, desprovido de cabelo, sobrancelhas e pestanas, o que transgride os protocolos do nu feminino da história de arte, não respeitando as fronteiras e as normas tradicionais. Assim, o corpo doente de Kozyra, tal como o da mulher idosa, nua e representada numa das fotografias desta instalação, são corpos aos quais a artista recorre, intencionalmente, para transgredir os protocolos culturais do nu feminino. Estes corpos, em geral, são classificados como repugnantes e imperfeitos e, portanto, excluídos e apagados do sistema de significação

¹²⁵² LE BRETON, David, op. cit., p. 74.

¹²⁵³ Idem, *ibidem*, p. 74-75.

¹²⁵⁴ GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W., op. cit., p. 162.

¹²⁵⁵ RUSH, Michael – *Video Art*, p. 110.

¹²⁵⁶ ŻMIJEWSKI, Artur – MORBUS HODGKIN. *A Deadly Disease*. [Em linha].

social. É de salientar, de igual modo, que o sistema das relações de género é continuamente entrecruzado, classificado, ampliado e recriado pelos sistemas com os quais se entrecruza, como os relativos à idade, à deficiência e à classe, por exemplo, e que definem as pessoas hierarquicamente.

O envelhecimento, por exemplo, não é um fenómeno vivido de igual modo entre os idosos, dependendo a sua autonomia e o seu bem-estar de factores diversos, como o género, a classe social e a «raça», que influenciam a natureza dos seus recursos económicos e o acesso a cuidados médicos e a apoio emocional.¹²⁵⁷ Frequentemente, os idosos tendem a ter menos recursos materiais do que outros sectores da população, nomeadamente a activa, pois a reforma resulta, muitas vezes, numa diminuição dos seus rendimentos, o que pode originar uma elevada redução nos seus estilos de vida. O envelhecimento é um fenómeno de género, na medida em que as mulheres têm tendência a ter uma vida mais longa do que os homens, sendo a terceira idade um período sobretudo vivido pelas mulheres. Uma vez que os padrões de desigualdade presentes nas fases de vida anteriores tendem a manter-se na velhice, com frequência, na última fase da vida, as idosas, em relação aos idosos, devido a os encargos domésticos e de criação dos filhos recaírem ao longo da sua vida sobretudo nelas, não usufruem, muitas vezes, de um emprego remunerado e também, quando este existe é, não raras vezes, menos bem pago do que o dos homens.¹²⁵⁸ Assim, a situação material das mulheres idosas, em particular quando o seu apoio económico provém de pensões, públicas ou privadas, de uma forma geral é inferior ao dos homens e o seu acesso a habitação ou carro próprios é igualmente menor, o que se traduz numa mobilidade geral mais reduzida, num acesso a assistência médica e ao poder de compra mais limitado, e, nesse sentido, a ligação com os outros também é mais diminuta. De igual forma, elas sofrem mais, em relação aos homens idosos, de estados incapacitantes, necessitando, para desempenhar tarefas quotidianas e rotinas, de cuidados pessoais de maior assistência e apoio.¹²⁵⁹

Kozyra reclama, por conseguinte, um lugar e visibilidade, tanto para o seu corpo frágil e doente como para o corpo da mulher idosa, submetida a fenómenos discriminatórios interligados e de origens diversas, nomeadamente, de género, idade e doença, no âmbito

¹²⁵⁷ GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 167.

¹²⁵⁸ Ver a este respeito a secção *A saúde* no subcapítulo *1.1.1. A condição feminina: processos sociais de mudança e processos sociais de constância*.

¹²⁵⁹ GIDDENS, Anthony, op. cit., p. 167-168.

dos discursos e práticas sociais. A preocupação moderna pelo corpo na nossa sociedade origina práticas e imaginários diversos, centrados no corpo entendido como sendo o principal factor de individualização, na medida em que é um signo ao qual se associam diferentes valores e normas culturais, que distinguem uma determinada pessoa das outras.¹²⁶⁰ No entanto, este corpo está dissociado do Eu, como consequência do legado dualista da modernidade setecentista que ainda pesa sobre as pessoas no Ocidente. Assim, ao mesmo tempo que se apregoa a libertação do corpo, a herança dualista da modernidade, que omite que a condição do ser humano é corporal e que o Eu é indivisível do corpo que lhe dá consistência e sensibilidade no mundo, limita e apaga o corpo do universo social da vida pública. Este apagar do corpo traduz-se em numerosos rituais da vida quotidiana, como o preconceito perante o contacto físico com o outro no dia-a-dia, sendo esta uma das estruturas primárias de sociabilidade, em outras sociedades não ocidentais. De igual forma, a angústia difusa que provocam na nossa sociedade as pessoas com incapacidades físicas, os dementes ou os idosos torna contraditória a tão proclamada libertação do corpo.¹²⁶¹ Hoje em dia, se existe hoje um corpo libertado, é o corpo jovem, bonito, sem qualquer problema físico, e, neste sentido, estamos ainda muito longe de uma verdadeira libertação do corpo.¹²⁶²

Segundo Teresa Beleza:

Cada vez mais o mundo – e o nosso País em especial – está feito para jovens, able-bodied, excluindo os mais velhos ou os que sofrem de qualquer problema de mobilidade, entendimento, rapidez ou o que seja. A própria obsessão com a juventude e a beleza (certos tipos de beleza) reforça essa exclusão progressiva da velhice, da doença, de qualquer espécie de «diminuição de capacidades», do que frequentemente é descrito – quantas vezes problemáticamente – como «diferença».¹²⁶³

A relação que a sociedade ocidental estabelece com a diferença corporal manifesta nos corpos das pessoas idosas, moribundas, doentes, desfiguradas ou deficientes, que não obedecem ao paradigma da corporalidade normal, ou seja, o corpo belo e jovem é, muitas vezes, ambígua.¹²⁶⁴ Esta ambiguidade deve-se à existência de um discurso que advoga que os indivíduos diferentes são pessoas com igual valor e dignidade, comparativamente aos

¹²⁶⁰ LE BRETON, David – *Antropologia del cuerpo y modernidad*, p. 9.

¹²⁶¹ Ver secção *A sociologia da incapacidade e a sociologia da idade* no subcapítulo 1.2.1. *Da sociologia do corpo*.

¹²⁶² Idem, *ibidem*, p. 9-10.

¹²⁶³ A «diferença» abordada por Teresa Pizarro Beleza. [Em linha].

¹²⁶⁴ LE BRETON, David – *A sociologia do corpo*, p. 73.

restantes membros do grupo social e, a uma posição estigmatizada na vida quotidiana, em simultâneo com uma prática social que lhes dificulta regularmente o acesso ao mercado de trabalho e os afasta da vida colectiva, entre outras coisas. A diferença é entendida como algo prejudicial e transformada em estigma, trazendo uma grande insegurança à pessoa portadora dessa diferença que, a cada novo encontro, não pode prever se irá ser aceite e respeitada ou rejeitada e discriminada.¹²⁶⁵

Goffman advogou que o estigma é uma relação social de desvalorização e de controlo social, em que as pessoas são marginalizadas, parcial ou totalmente, sendo a estigmatização uma das formas de a sociedade controlar o comportamento de um grupo.¹²⁶⁶ A estigmatização muitas vezes surge em circunstâncias médicas, quando as pessoas ficam doentes e a sua identidade é alterada, temporária ou permanentemente, como, por exemplo, em caso de doença crónica. No entanto, uma das lacunas dos estudos do estigma é a falta de análise das resistências dos agentes sociais em relação ao rótulo estigmatizante e das diversas formas, sobretudo colectivas, de combate contra o estigma, sendo os processos estigmatizantes, talvez, mais abertos a mudanças do que muitas das teorias do estigma defendem. Diversos grupos sociais, como gays, lésbicas e pessoas com deficiência, muitas vezes rejeitam os estigmas que lhes são impostos e que são ao mesmo tempo motivo de vergonha para os estigmatizados e os tornam socialmente desprezados, sob a forma de protestos e de campanhas de acção directa. Os seus protestos simbólicos, frequentemente de grande visibilidade social, e o combate levado a cabo por eles à linguagem discriminatória e à rotulagem desencadeiam novas legislações para direitos iguais e à mudança de atitudes sociais.¹²⁶⁷

Assim, em nossa opinião, o vídeo de Kozyra pode ser lido como duplamente transgressor, ao dar visibilidade tanto aos corpos das mulheres idosas como aos corpos das mulheres doentes que são habitualmente discriminados e sujeitos a processos de estigmatização.

¹²⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 75.

¹²⁶⁶ GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W., op. cit., p. 169.

¹²⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 169-170.

IV.3. Estudo final sobre as categorias de análise de conteúdo para os vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal»

Ver Tabela 5, e, nas partes pertinentes, Tabelas 7 e 8; bem como Gráficos 4 a 4.9 e a comparação com o Sujeito nos Gráficos 5 a 5.9.

Quanto ao Sujeito como agente principal, ver Tabela 4, e, nas partes pertinentes, Tabelas 7 e 8; bem como Gráficos 3 a 3.9; e, novamente, a comparação com o Não-sujeito nos Gráficos 5 a 5.9.

Sexualidades

Nos 23 vídeos cujo tema dominante é o Não-sujeito como Agente Principal, verificam-se 5 ocorrências de categorias de análise de conteúdo de sexualidades, estando 4 delas distribuídas pelo período que vai de 1968 a 1979, valor superior às 2 ocorrências que podem ser observadas, nesse mesmo período, para os 23 vídeos cujo tema dominante é o Sujeito como Agente Principal, tempo esse que coincide com a altura em as críticas feministas sobre os perigos da representação do corpo feminino se fizeram ouvir com maior intensidade. Há, portanto, neste período, mais vídeos a tratar das sexualidades na selecção de vídeos relativos ao Não-sujeito do que na selecção de vídeos associados ao Sujeito. No entanto são diferentes as vivências e os significados das sexualidades para o Não-sujeito e para o Sujeito. De facto, verifica-se nestes vídeos que, enquanto o Não-sujeito vive as sexualidades de modo globalmente negativo, o Sujeito vive-as de forma positiva.

No nosso entender, no caso dos 23 vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», as sexualidades são exibidas globalmente enquanto sofrimento, tortura, lamento, súplica e rogo plangente. No caso dos 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal», as sexualidades são exibidas, pelo contrário, de um modo geral, enquanto asserção positiva, afirmação, grito e rugido peremptório. A vivência das sexualidades no caso do Não-sujeito parece-nos ser bastante mais reduzida, e cerceada de modo imposto e forçado, do que no caso do Sujeito. No período de 1968 a 1979, a que nos referimos, isto é, ainda durante a Segunda Vaga, experimentava-se o que se pode chamar de

etapa de política reivindicativa e emancipatória, em que se apontava o que se entendia estar errado na vivência das sexualidades, com uma perspectiva fortemente negativa, e sublinhando, designadamente, a percepção das sexualidades como meras mercadorias dessubjectivadoras e o modo como eram usadas na subjugação das mulheres. Repare-se, aliás, como, neste período, a grande maioria dos vídeos do Não-sujeito têm como agente actuante um Sujeito (3 do total de 4 vídeos deste período), enquanto do total de 5 vídeos que existem na Tabela 5, relativamente às ocorrências de sexualidades, são 4 os que exibem o Sujeito como agente actuante. Muito embora represente o Não-sujeito, aparentemente, na opinião das artistas, só o Sujeito estava em condições de falar com uma voz clara, límpida e reivindicativa sobre estas questões. No período seguinte, a partir de 1984 e com o surgir da Terceira Vaga, ocorrem a esmagadora maioria dos vídeos relativos às sexualidades, no caso do Sujeito (Tabelas 4), sendo estas encaradas de modo positivo, assertivo e reluzente.

Violência

As categorias de análise de conteúdo relativas à violência apresentam 13 ocorrências, distribuídas por 11 dos vídeos, desde 1965 até 2000. Este valor contrasta fortemente com as 2 ocorrências em um só vídeo, ou seja, uma quase inexistência, que se verifica na selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o Sujeito como Agente Principal. Além disso, estas 2 ocorrências de violência no Sujeito dizem respeito a formas de hostilidade muito mais suaves, não abertamente agressivas nem destrutivas, do que as que são retratadas nos vídeos do Não-sujeito. A forte presença das violências nos vídeos do Não-sujeito, dá conta, em nosso entender, da necessidade existente por parte das artistas de se debruçarem sobre e denunciarem uma presença constante e quase diária de várias formas de violência exercidas sobre as mulheres no seu dia-a-dia. De facto as mulheres são quotidianamente coisificadas (ver elevada incidência da categoria de análise de conteúdo de «Corpo objectificado» para o Não-sujeito) e tratadas como sacos de boxe ou de pancada, como objectos ou como coisas que podem ser utilizadas ao bel-prazer do seu mestre, sem que lhes sejam sequer reconhecidas a capacidade e a oportunidade de protestar.

Corpo

As categorias de análise de conteúdo relativas ao corpo apresentam 46 ocorrências, distribuídas pela totalidade dos 23 vídeos desta selecção. Trata-se de um valor ligeiramente mais elevado do que o das 39 ocorrências em 23 vídeos da selecção relativa ao Sujeito. Tem

especial relevo a categoria de análise de conteúdo de «Corpo objectificado», com 21 ocorrências em outros tantos vídeos, o que contrasta fortemente com as 11 ocorrências desta categoria na selecção de obras cujo tema dominante é o Sujeito como Agente Principal. A elevada expressão da categoria de «Corpo objectificado» na selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o Não-sujeito como Agente Principal, é um sinal claro da associação da objectificação ao Não-sujeito e, como vimos, da, ainda que longe de desprezível, menor importância que esta assume quando associado ao Sujeito. Constitui, simultaneamente, uma crítica mordaz à repetida, constante e quotidiana coisificação da mulher. Quanto às outras categorias de análise de conteúdo relativas ao corpo, sendo as mais importantes «Corpo presente e sexualmente atractivo», com 12 ocorrências (que contrastam com as 17 do Sujeito), e «Corpo presente e não sexualmente atractivo», com 12 ocorrências (contra 9 do Sujeito), elas parecem sugerir um maior distanciamento do Não-sujeito relativamente à vivência do seu corpo e à experiência sexual assertiva e positiva, voltando a manifestar-se aqui um Não-sujeito mais apartado das experiências de prazer do corpo.

Olhar

A categoria de análise de conteúdo «Mulher olha directamente para a câmara», com 8 ocorrências (contra 10 do Sujeito), encontra-se distribuída pelos vídeos desta selecção, desde 1974 até 2007, representando basicamente o mesmo que representa para o Sujeito. É um olhar activo e explorador que afirma a existência e a presença dos agentes, tentando contribuir para a justa atribuição de importância às mulheres e o reconhecimento do seu valor enquanto pessoas e cidadãos. Podendo parecer desajustado, no Não-sujeito, este olhar ser activo e explorador, a verdade é que ele existe precisamente com essas características, uma vez que, como se verá mais adiante no que diz respeito às categorias de análise de conteúdo de Agentes Actuantes e pela observação da Tabela 5, esse olhar é exercido por um personagem Sujeito, o que torna mais fácil e natural a aceitação dos atributos referidos. Ainda quanto ao olhar, e muito embora tal não mereça sinalização nesta categoria de análise de conteúdo em particular, importa notar que foi Valie Export, na sua peça *Tapp un Tastkino*, de 1968, quem pela primeira vez discutiu o olhar masculino patriarcal no cinema, anos antes de Laura Mulvey escrever a sua obra *Visual Pleasures*, em 1975. É portanto, um exemplo de uma ocasião em que um assunto caro às feministas foi pela primeira vez abordado numa

obra de arte, antecedendo, deste modo, a discussão no seio do próprio movimento feminista.

Incorporação

As categorias de incorporação assumem especial importância nos 23 vídeos cujo tema dominante é o Não-sujeito como Agente Principal, designadamente a categoria de «Incorporação de masculinidade» com zero ocorrências e a «Incorporação de feminilidade» com 14. Isto contrasta com as 5 ocorrências de «Incorporação de masculinidade» e as 6 de «Incorporação de feminilidade» nos vídeos cujo tema dominante é o Sujeito como Agente Principal (Gráfico 5). O que significa, como já dissemos a propósito do Sujeito, uma grande facilidade do Não-sujeito em incorporar e cumprir rigorosamente as normas sociais, em geral, e as normas de género, em particular, bem como todos os ditames patriarcais, pelo que incorpora facilmente a feminilidade, e, ao mesmo tempo, uma muito maior dificuldade em transgredir o quadro normativo instituído, daí a impossibilidade de incorporação da masculinidade. Conseguindo com maior desembaraço e menor esforço não obedecer cegamente aos quadros normativos e tendo maior apetência exploratória, é o Sujeito mulher quem consegue incorporar a masculinidade.

Texto

As categorias de análise de conteúdo relativas ao texto falado ou escrito surgem em 25 ocorrências, em 14 obras, para a selecção de vídeos cujo tema dominante é o Não-sujeito como Agente Principal, em contraste com as também 25 ocorrências, em 17 obras, para a selecção de vídeos cujo tema dominante é o Sujeito como Agente Principal. Há, deste modo, igual número de ocorrências destas categorias para o Não-sujeito e para o Sujeito, encontrando-se as categorias, no entanto, concentradas em menor número de vídeos no caso do Não-sujeito do que no caso do Sujeito em que se encontram dispersas por uma ligeiramente maior quantidade de vídeos e mais distribuídas no tempo. As ocorrências das várias categorias de análise de conteúdo relativas ao texto, a saber, «Vida privada da mulher», «Vida privada do homem» e «Vida pública» não demonstram, no caso do Não-sujeito, a constituição de um padrão claro, nem se revestem de um qualquer significado muito em especial.

Agentes Actuantes

Na selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o Não-sujeito como Agente Principal, há 17 ocorrências de Sujeito como Agente Actuante, e 12 ocorrências de Não-sujeito como Agente Actuante, sendo que metade destas últimas são ocorrências do Não-sujeito como Agente Actuante de modo isolado, desacompanhado, isto é, não coexistindo com um Sujeito como Agente Actuante. O facto de todos os 23 vídeos desta selecção terem como tema dominante o Não-sujeito como Agente Principal, não os impede, assim, de apresentarem como agentes apenas o Sujeito ou apenas o Não-sujeito. Isto quer dizer que, mesmo quanto se pretende discutir o Não-sujeito, tal tarefa tanto pode ficar a cargo de um agente Sujeito como de um agente Não-sujeito, sendo, na realidade, nesta nossa selecção, confiada na maioria das vezes ao agente Sujeito.

Imagens

Figuras



Fig. 1 - Joan Jonas. *Vertical Roll*. EUA, 1972. Vídeo, 19:41, p/b, som.



Fig. 2 - Lynda Benglis. *Now*. EUA, 1973. Vídeo, 12:00, cor, som.

Fig. 3 - Leonardo da Vinci. *L'Uomo vitruviano*. Itália, 1490. Pena, tinta, aguarela e ponta de metal s/ papel, 34 (A) x 24.5 (L) cm. Gallerie dell'Academia, Veneza.

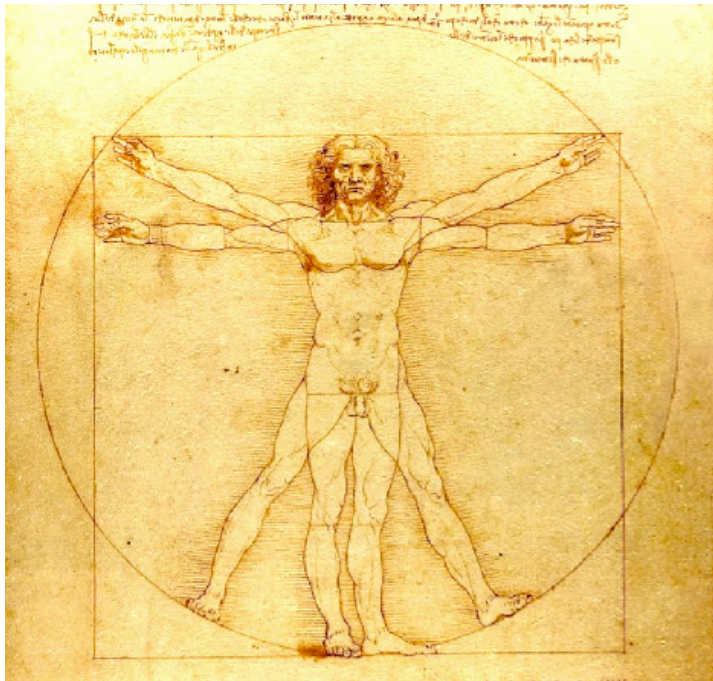


Fig. 5 - Annie Sprinkle. *Dr. Annie Sprinkle's How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps*. EUA, 1991. Vídeo, 50:00, cor, som.

Fig. 4 - Valie Export. *Körperkonfiguration*. Alemanha, 1982. Performance. Fotografia, 185.4 (L) x 124.5 (A) cm.



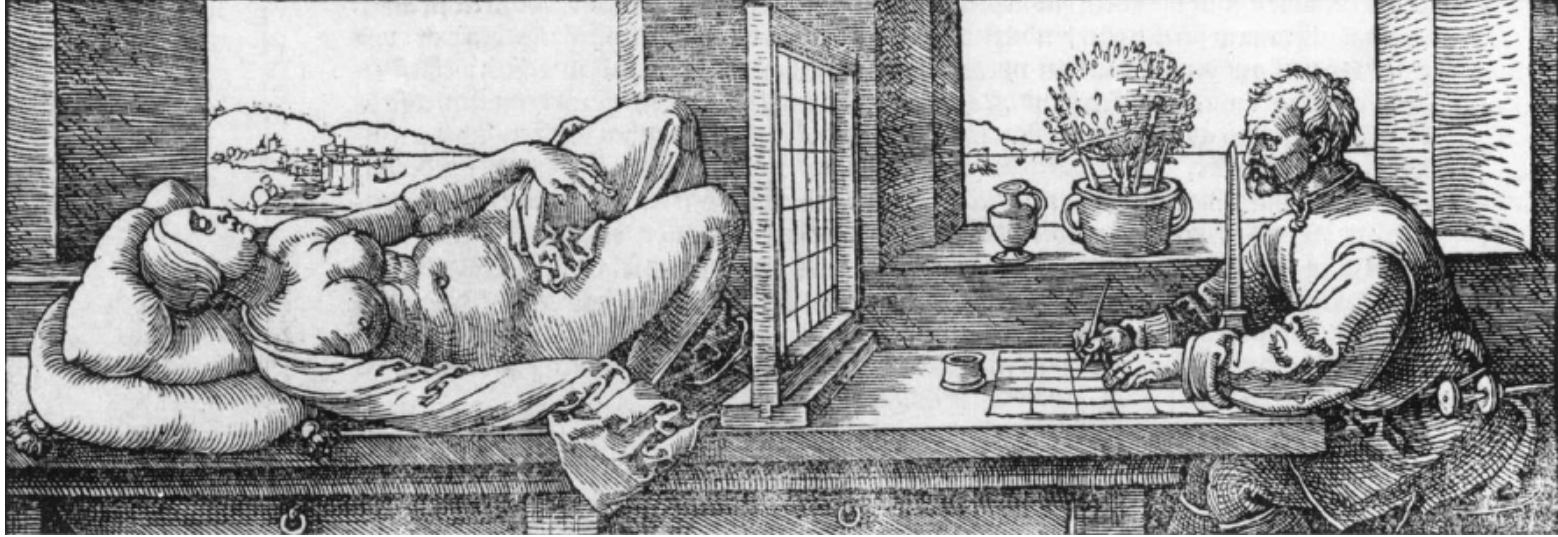


Fig. 6 - A. Dürer. *Der Zeichner des liegenden weibes*. Alemanha, 1525. Xilogravura, 22 (L) x 8 (A) cm. Sammlung Albertina, Viena.



Fig. 7 - Edouard Manet. *Le déjeuner sur l'herbe*. França, 1863. Óleo s/ tela, 264.5 (L) x 208 (A) cm. Museu d'Orsay, Paris.



Fig. 9 - Jean-Auguste Ingres. *Roger délivrant Angélique*. França, 1819. Óleo s/ tela, 147 (A) x 199 (L) cm. Museu do Louvre, Paris.





Fig. 10 - Carolee Schneemann. *Interior Scroll*. EUA, 1975. Performance. Fotografia de A. McCall, 12.7 (L) x 17.8 (A) cm.

Fig. 11 - Judy Chicago. *Red Flag*. EUA, 1971. Fotolitografia, 61 (L) x 51 (A) cm. Museu d'Orsay, Paris.





Fig. 12 - Bernardo Parentino. *Venus and Cupid trampling on a Serpent*. Itália, finais séc. XV / início séc. XVI. Pena e tinta s/ pergaminho, 17,1 (L) x 24,2 (A) cm. Victoria and Albert Museum, Londres.

Fig. 13 - Miguel Ângelo. *La Notte*. Itália, 1526-31. Mármore, c. 194 (L) x 52 (A) x 50 (C) cm. Túmulo de Giuliano de Medici, Sacristia Nova, Capela Medici, Basílica de São Lourenço, Florença.





Fig. 14 - Yoko Ono. *Cut Piece*. EUA, 1965. Vídeo, 9:10, p/b, som.

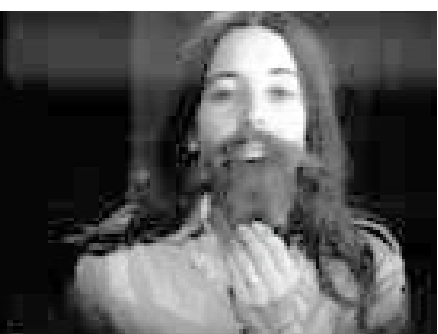
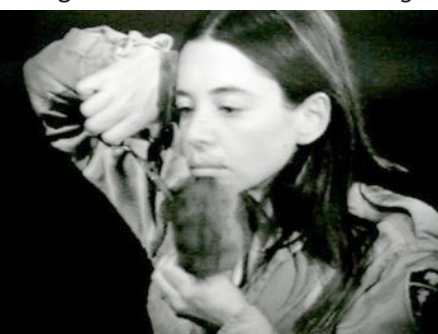
Fig. 15 - Valie Export. *Tapp und Tastkino*. Alemanha, 1968. Vídeo, 1:08, p/b, som.





Fig. 16 - Eleanor Antin. *Representational Painting*. EUA, 1971. Vídeo, 38:00, p/b, sem som.

Fig. 17 - Eleanor Antin. *The King*. EUA, 1972. Vídeo, 52:00, p/b, sem som.



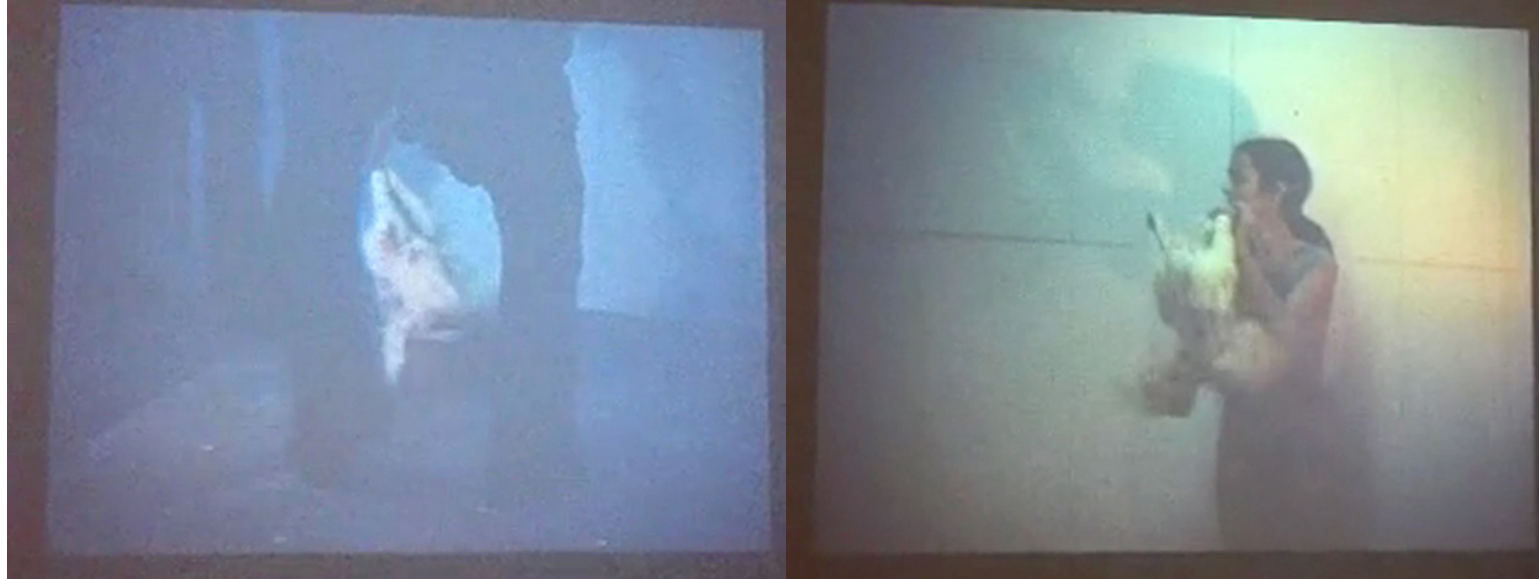


Fig. 18 - Ana Mendieta. *Untitled (Chicken Piece)*. EUA, 1972. Vídeo, 6:23, cor, sem som.

Fig. 19 - Marina Abramović. *Rhythm 10*. Reino Unido, 1973. Vídeo, 60:00, cor, som.

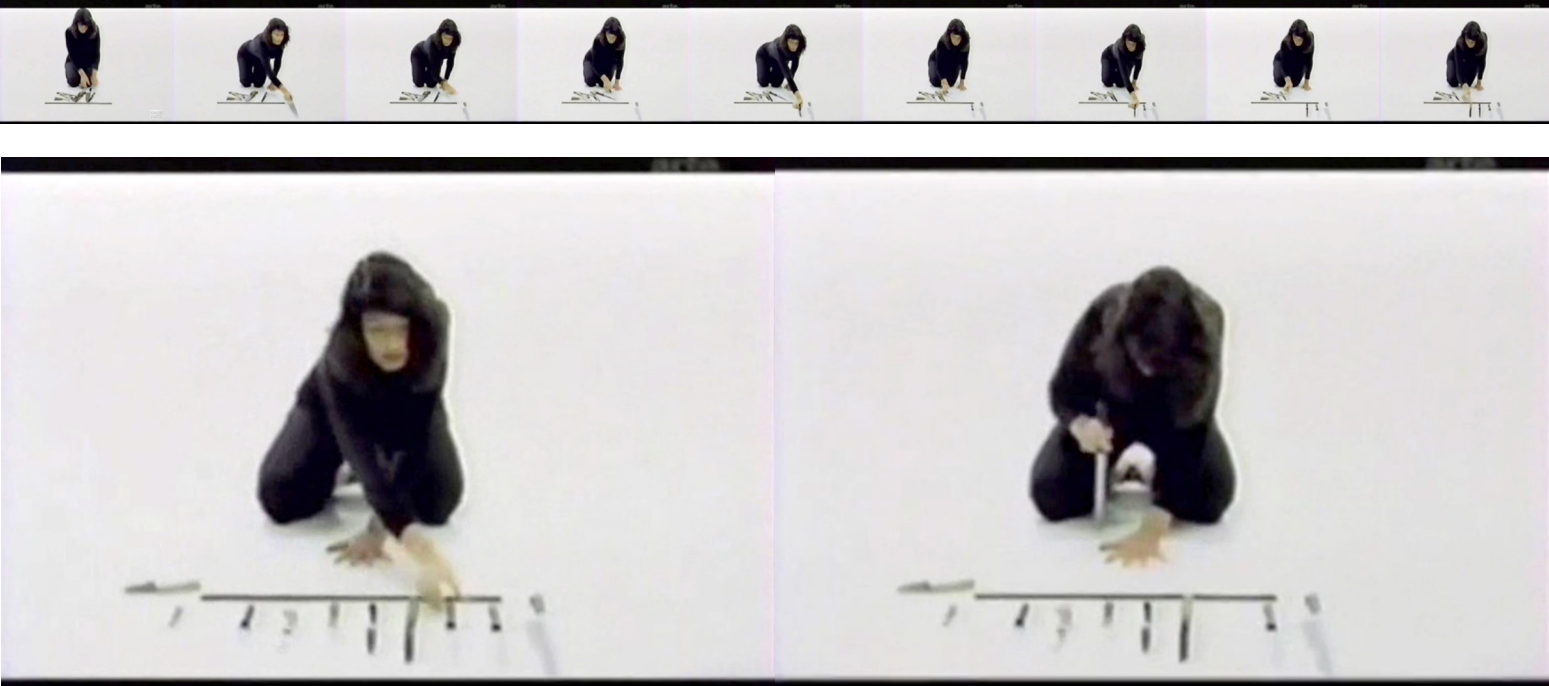




Fig. 20 - Lynda Benglis. *Female Sensibility*. EUA, 1973. Vídeo, 14:00, cor, som.

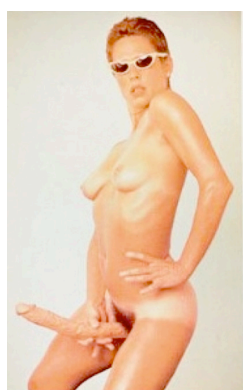


Fig. 21 - Lynda Benglis. *ARTFORUM ad.* EUA, 1974. Fotografia.

Fig. 22 - Friederike Pezold. *Die neue leibhaftige Zeichensprache*. Alemanha, 1973-77. Vídeo, 55:22, p/b, sem som.

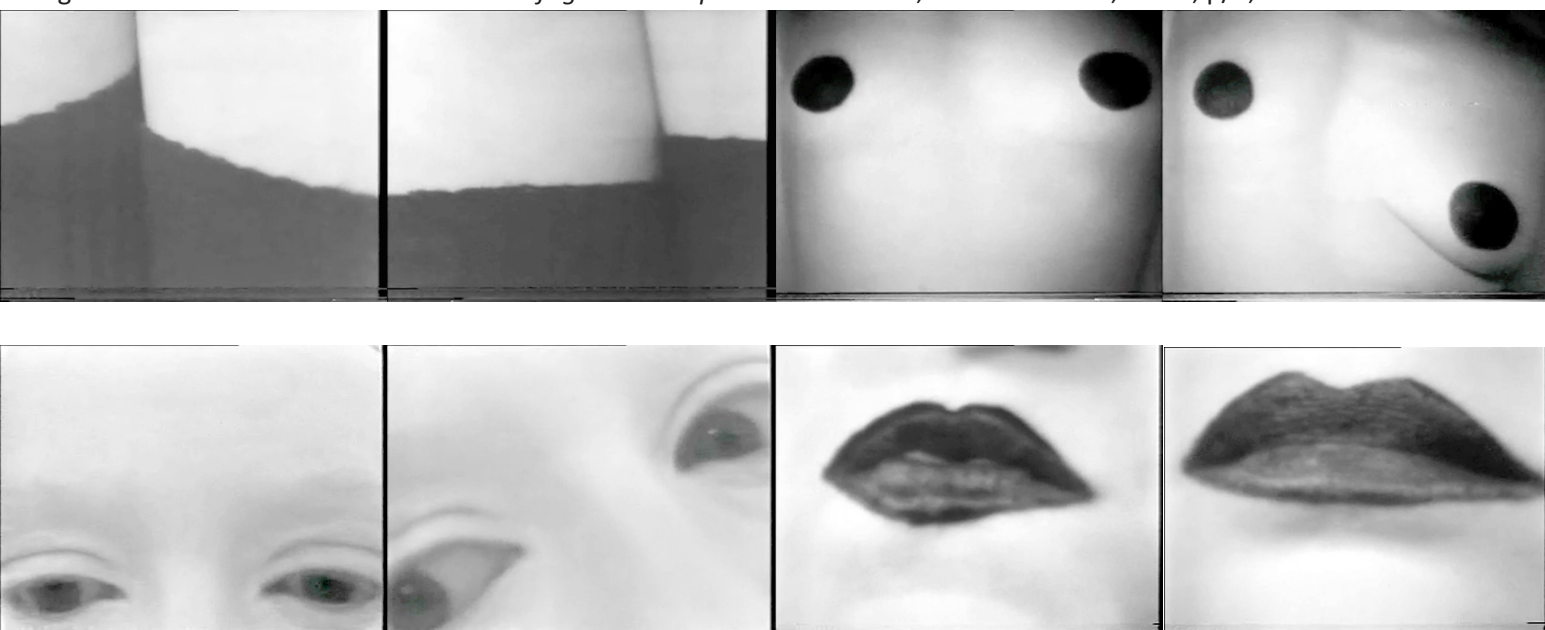




Fig. 23 - Valie Export. *Raumsehen und Raumhören*. Alemanha, 1974. Vídeo, 5:14, p/b, som.



Fig. 25 - Vito Acconci. *Undertone*. EUA, 1972. Vídeo, 9:00, p/b, som.



Fig. 24 - Susan Mogul. *Take Off*. EUA, 1974. Vídeo, 10:30, p/b, som.

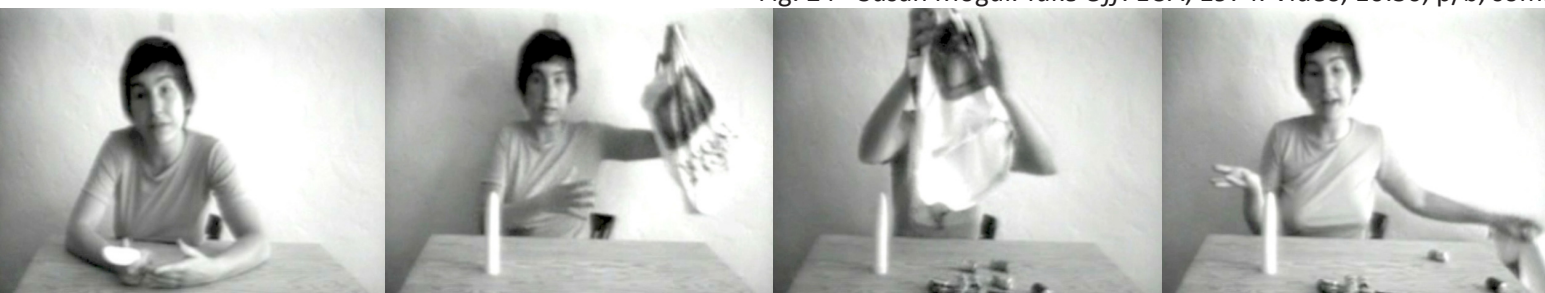




Fig. 26 - Lisa Steele. *Birthday Suit with scars and defects*. Canadá, 1974. Vídeo, 13:26, p/b, som.



Fig. 27 - Gustave Courbet. *L'origine du monde*. França, 1866. Óleo s/ tela, 55 (L) x 46 (A) cm. Museu d'Orsay, Paris.

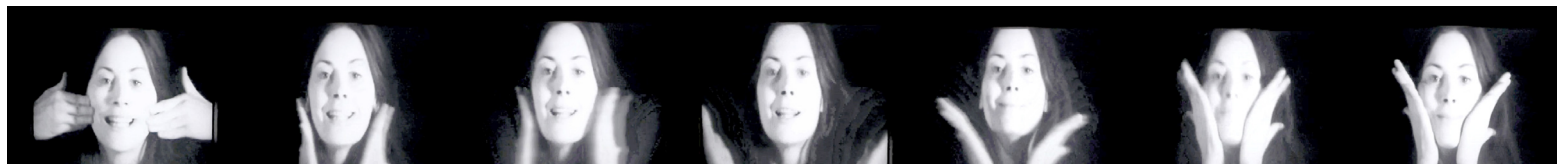
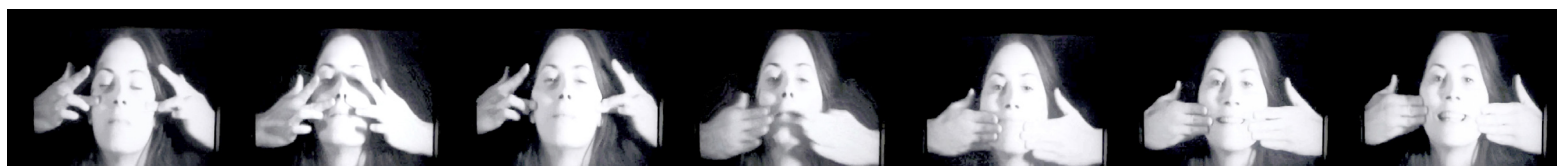


Fig. 28 - Hannah Wilke. *Gestures*. EUA, 1974. Vídeo, 35:30, p/b, sem som.





Fig. 29 - Martha Wilson. *Deformation*. Canadá, 1974. Vídeo, 7:55, p/b, som.

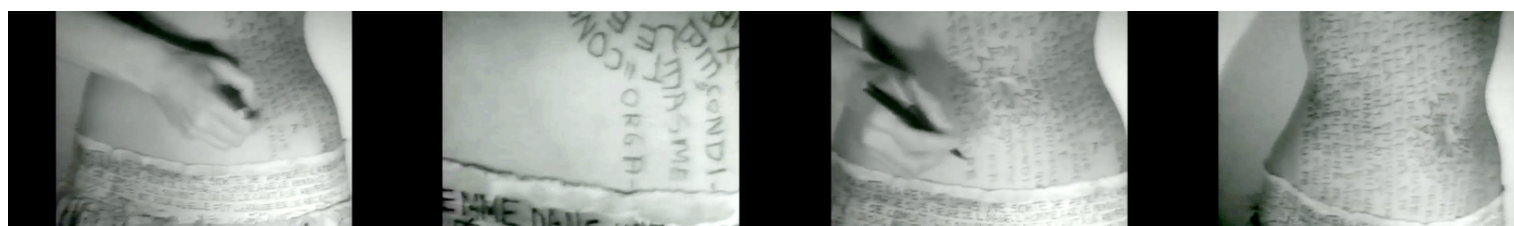


Fig. 30 - Nil Yalter. *La Femme sans tête ou la danse du ventre*. França, 1974. Vídeo, 24:00, p/b, som.

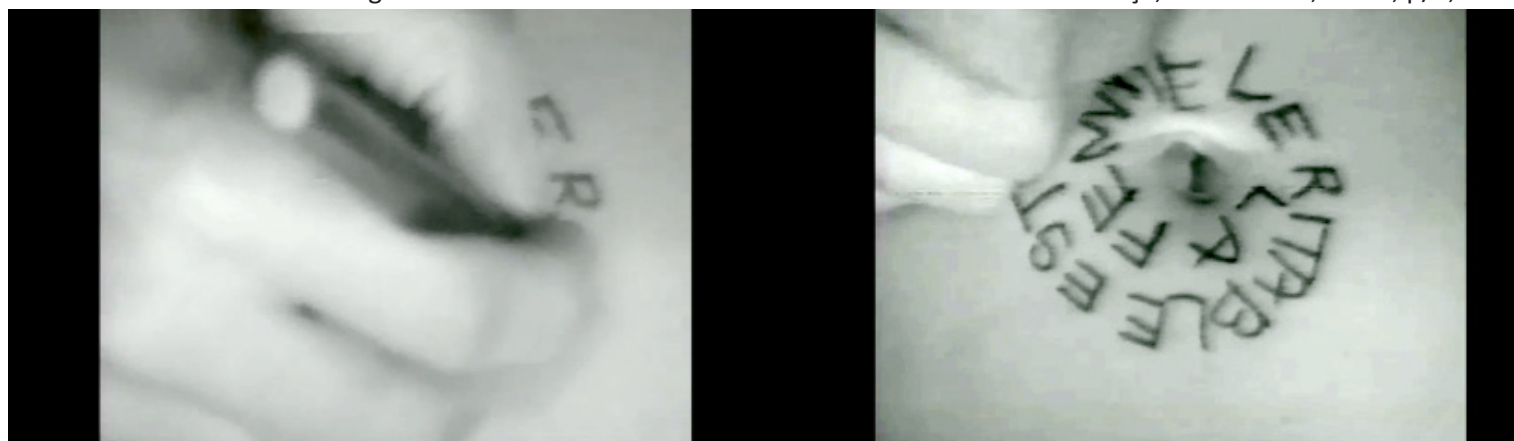




Fig. 31 - Marina Abramović. *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*. Jugoslávia, 1975. Vídeo, 50:56, p/b, som.

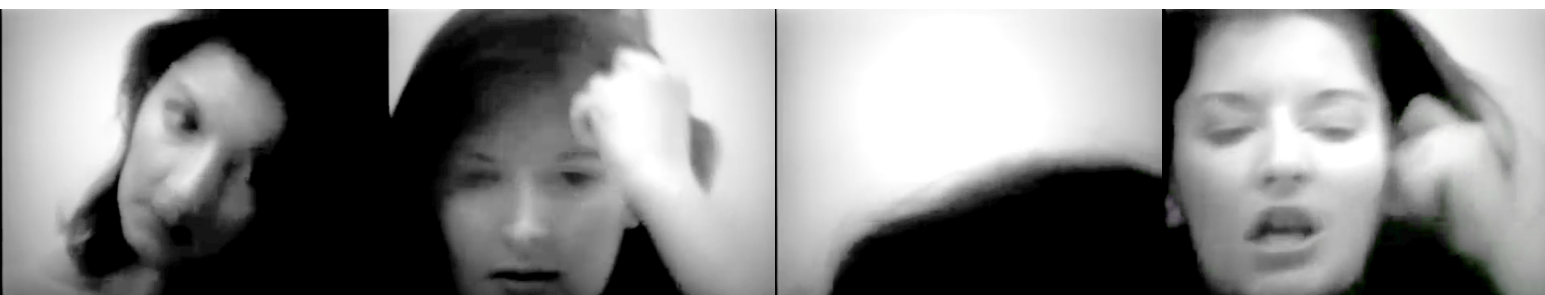
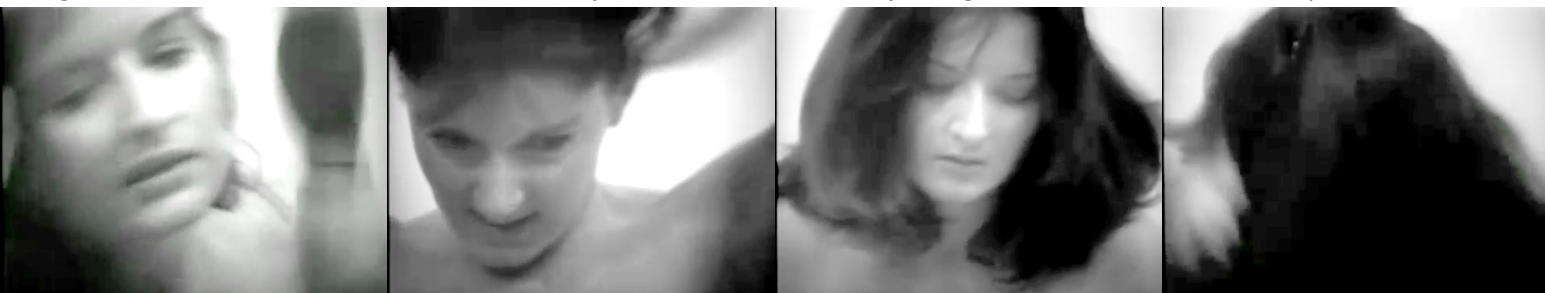


Fig. 32 - Ulrike Rosenbach. *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone Bin*. Alemanha, 1975. Vídeo, 11:37, p/b, som.



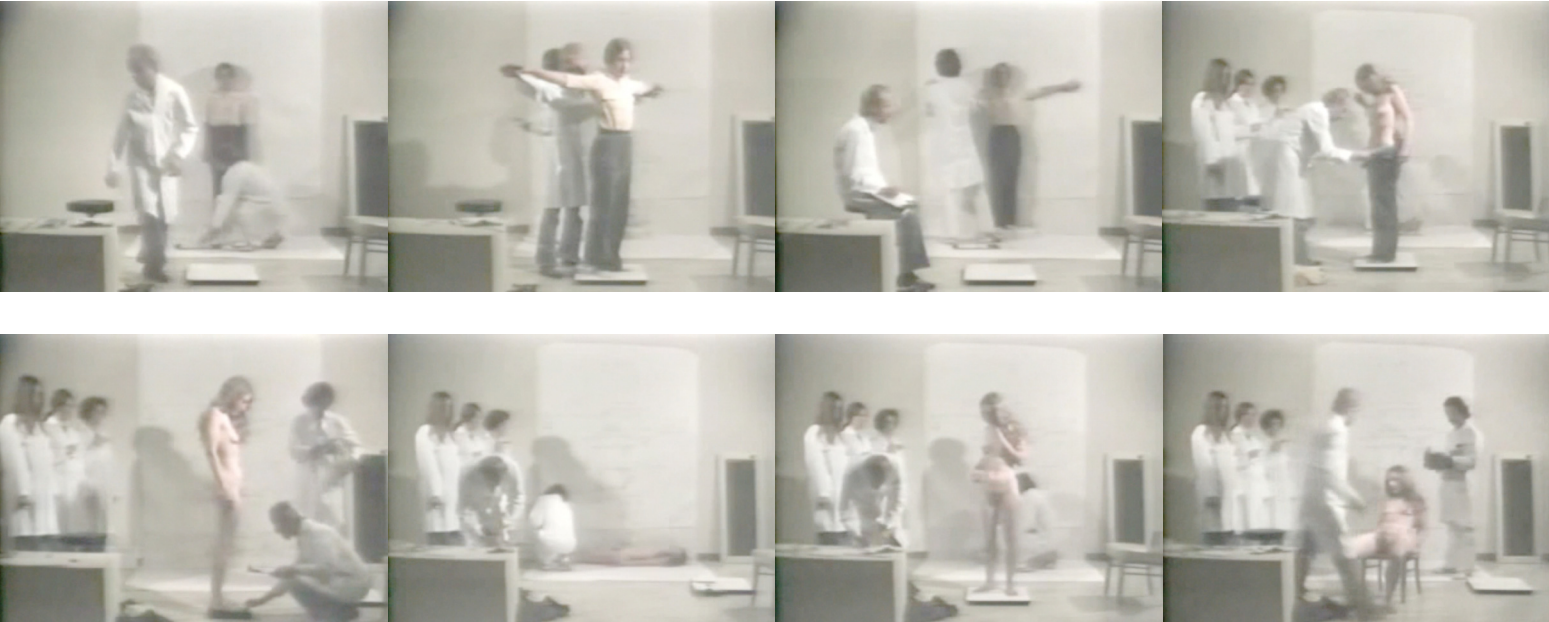


Fig. 33 - Martha Rosler. *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*. EUA, 1977. Vídeo, 39:20, cor, som.



Fig. 34 - Marceline Mori. *Second and Third Identity*. Reino Unido, 1978. Vídeo, 4:52, p/b, som.





Fig. 35 - Helena Almeida. *Ouve-me*. Portugal, 1979. Vídeo, 4:50, p/b, sem som.

Fig. 36 - Howardena Pindell. *Free, White and 21*. EUA, 1980. Vídeo, 12:15, cor, som.





Fig. 37 - Sanja Iveković. *Osobni rezovi - Personal Cuts*. Jugoslávia, 1982. Vídeo, 3:35, cor, som.

Fig. 38 - Elsa Stansfield e Madelon Hooykaas. *Flying Time*. Holanda, 1982. Vídeo, 8:11, cor, som.

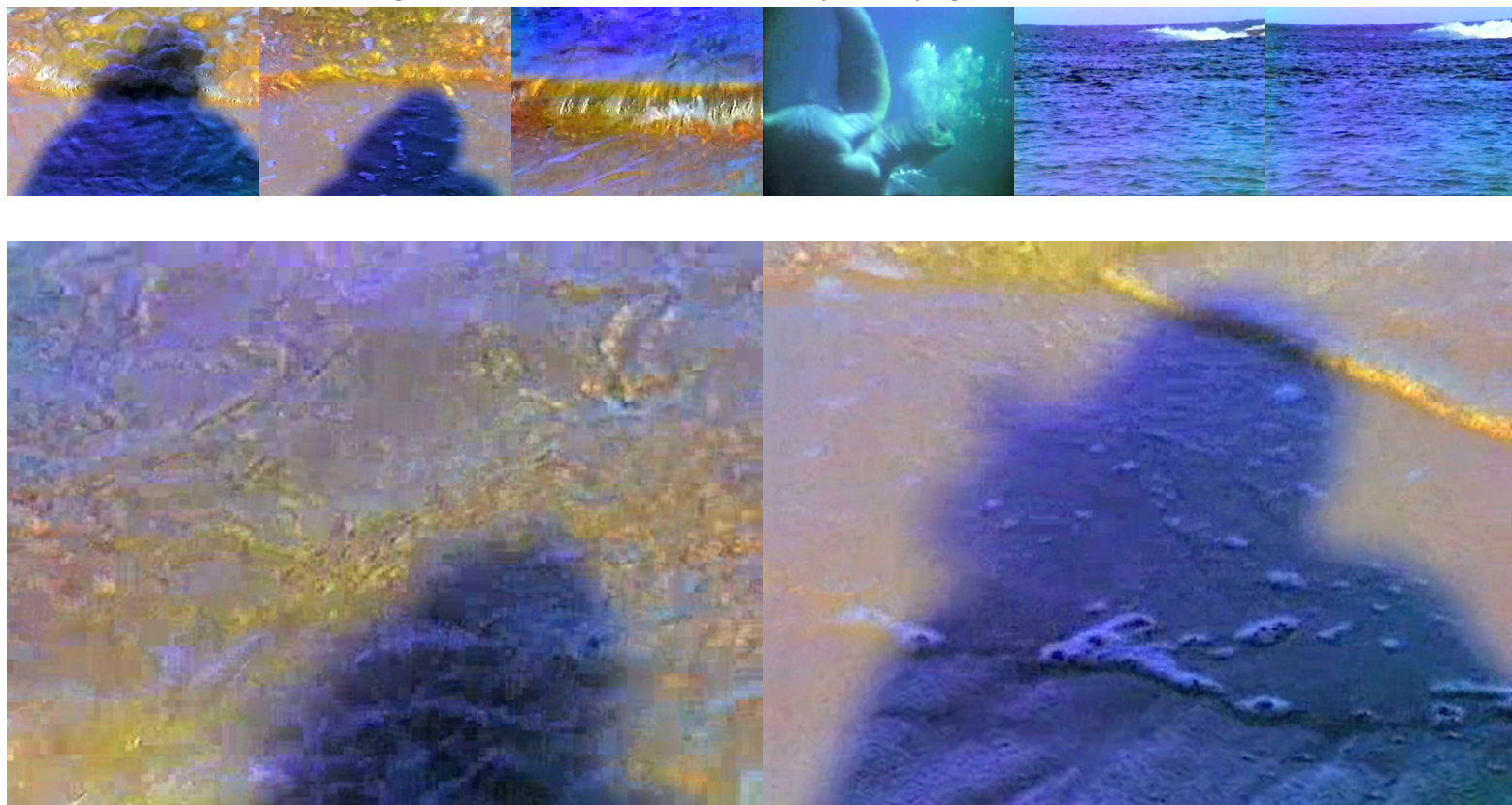




Fig. 39 - Catherine Elwes. *With Child*. Reino Unido, 1984. Vídeo, 18:15, cor, som.

Fig. 40 - Nan Hoover. *Desert*. Holanda, 1985. Vídeo, 12:43, cor, som.

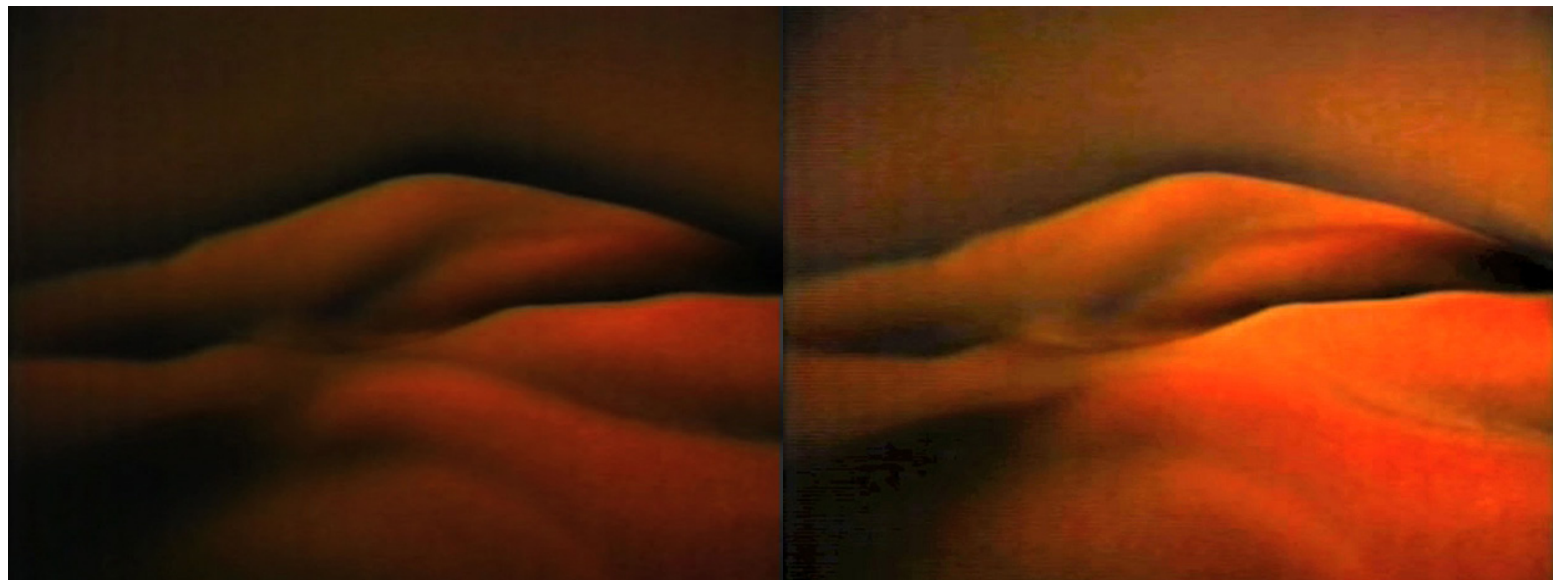
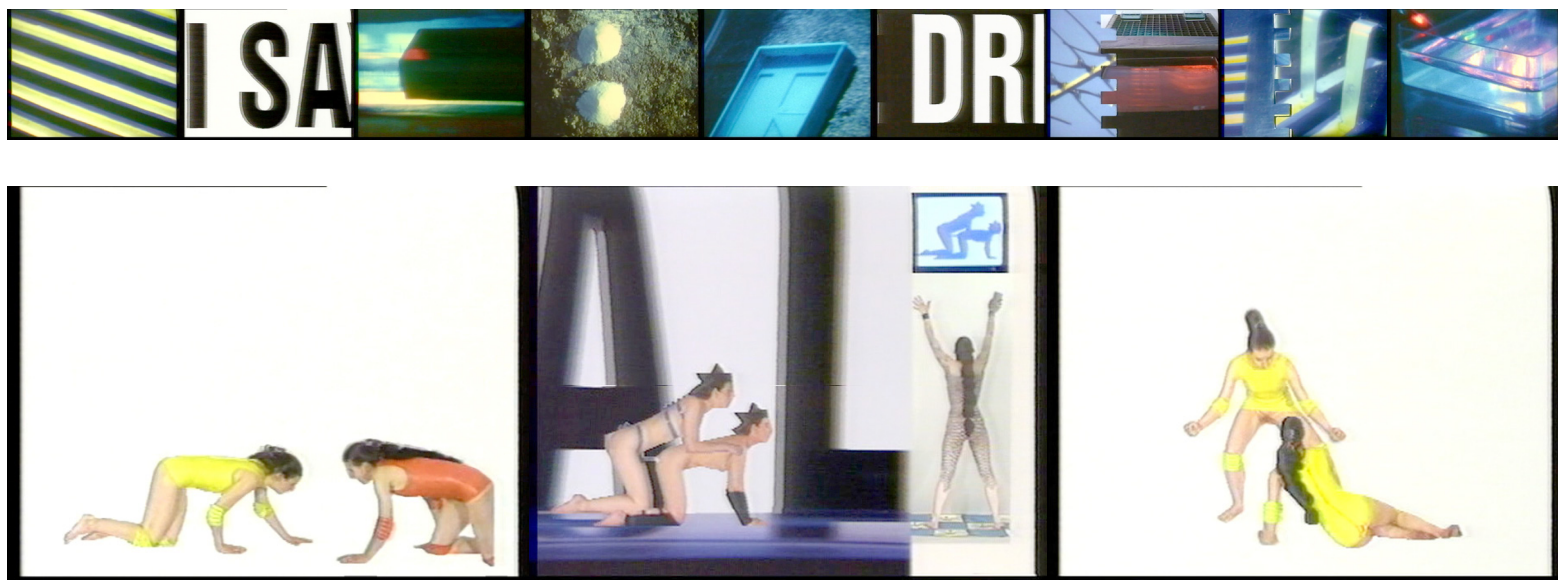




Fig. 41 - Pipilotti Rist. *I'm Not The Girl Who Misses Much*. Suíça, 1986. Vídeo, 5:02, cor, som.

Fig. 42 - Ursula Pürner. *The Drift of Juicy*. Áustria, 1989. Vídeo, 10:25, cor, som.



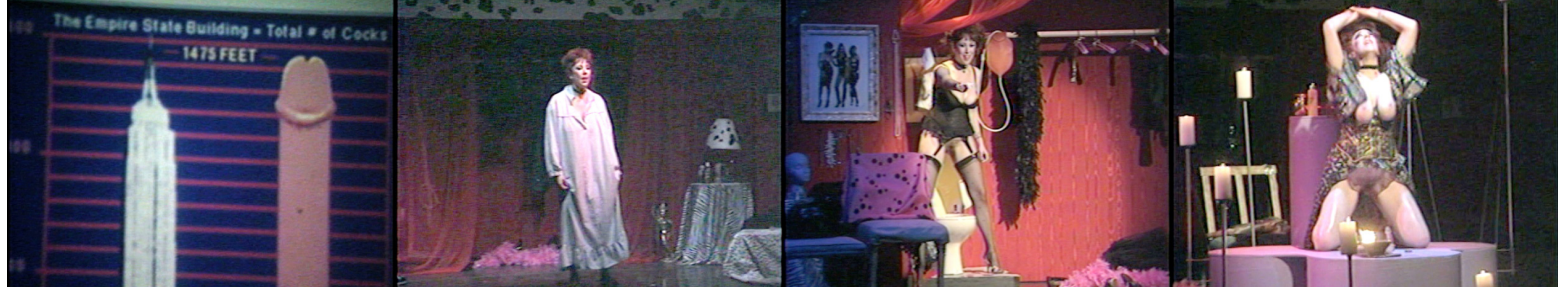


Fig. 43 - Annie Sprinkle. *Post Porn Modernist*. EUA, 1990. Vídeo, 15:40, cor, som.



Fig. 44 - Valie Export. *Aktionshose: Genital Panik*. Alemanha, 1969. Fotografia, 185.4 (L) x 124.5 (A) cm.



Fig. 45 - Annie Sprinkle. *Dr. Annie Sprinkle's How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps*, EUA, 1991. Vídeo, 50:00, cor, som.



Fig. 46 - Cheryl Dunye. *She Don't Fade*. EUA, 1991. Vídeo, 23:48, cor, som.





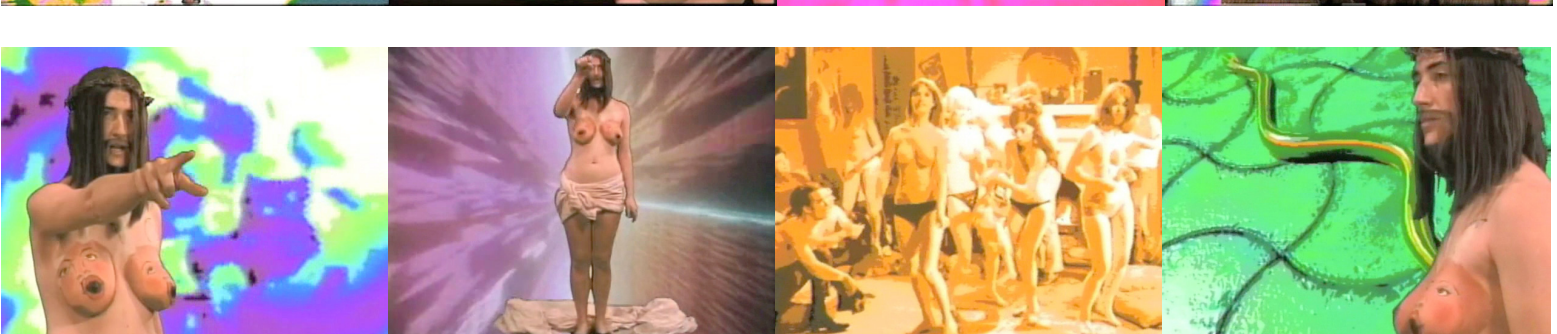
Fig. 47 - Carollee Schneemann. *Vesper's Stampede To My Holy Mouth*. EUA, 1992. Vídeo, 13:00, cor, som.



Fig. 48 - Carollee Schneemann. *Fuses*. EUA, 1964-67. Filme 16 mm, 18:00, cor, sem som.



Fig. 49 - Suzie Silver. *A Spy (Hester Reeve Does The Doors)*. EUA, 1992. Vídeo, 4:35, cor, som.



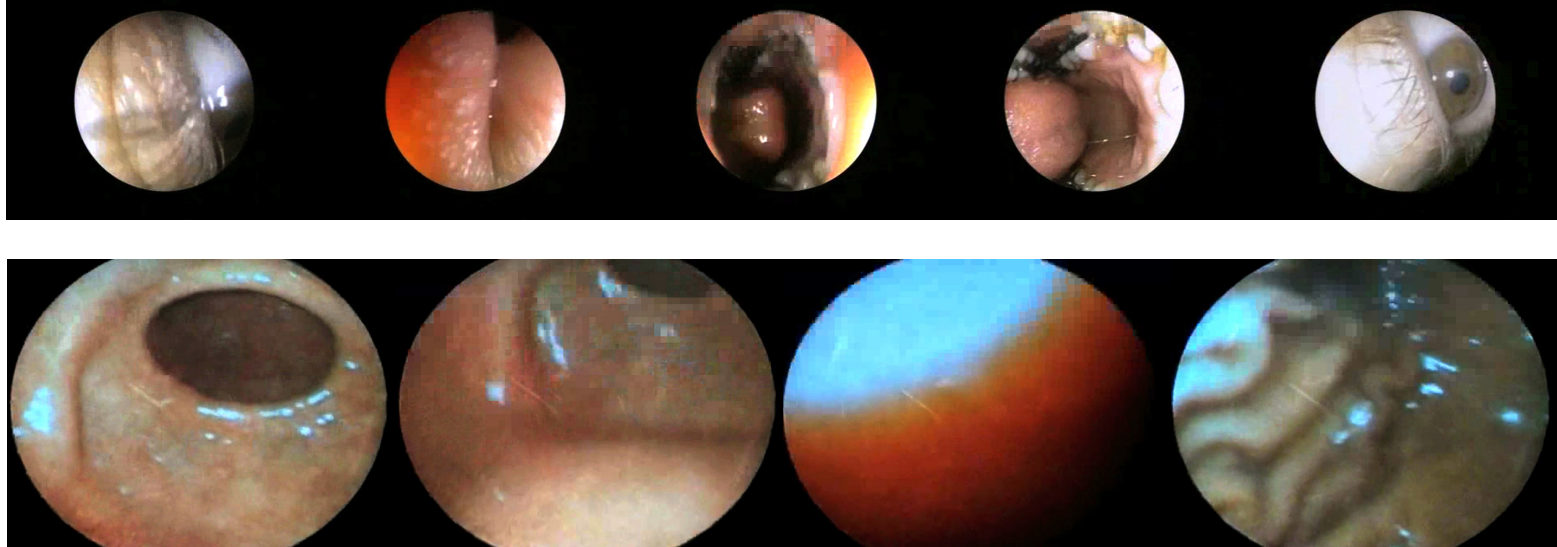


Fig. 50 - Mona Hatoum. *Corps étranger*. França, 1994. Vídeo, 30:00, cor, som. Instalação multimédia.

Fig. 51 - Cabello/Carceller. *Un beso*. Espanha, 1996. Vídeo, 4:00, p/b, som.

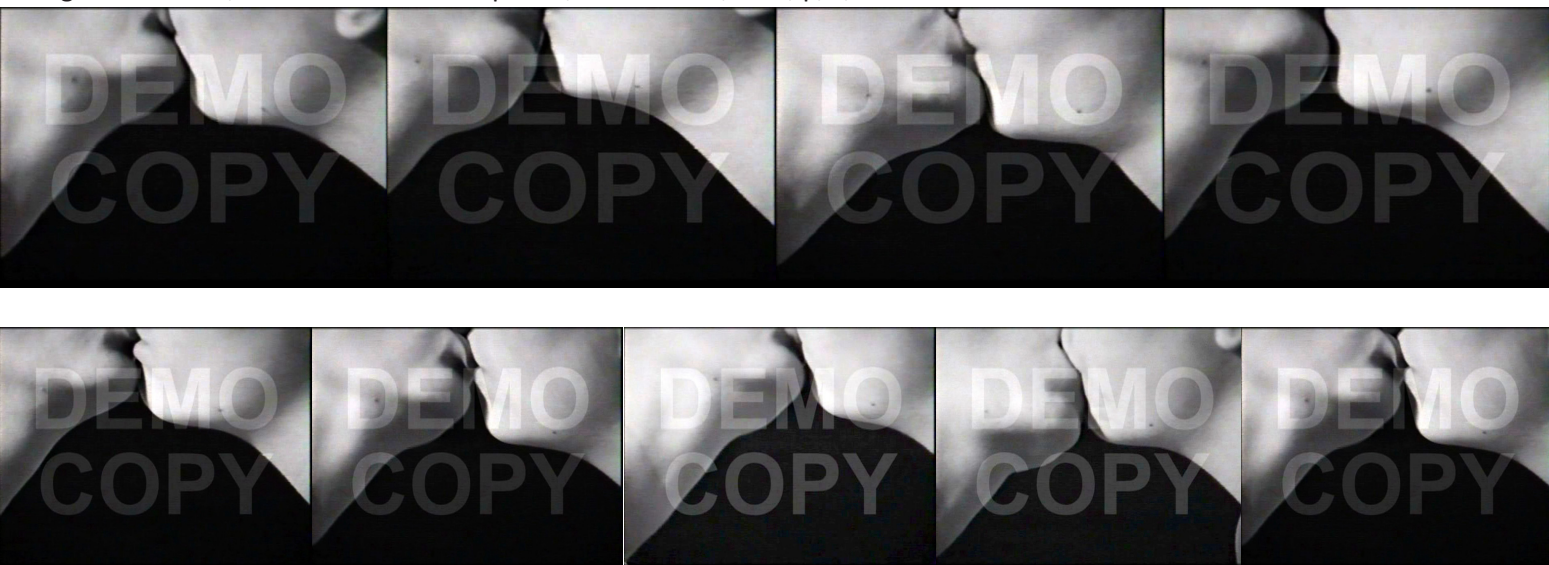




Figura 52 - Katarzyna Kozyra. *Olympia*. Polónia, 1996. Vídeo, 12:40, cor, som, e fotografias. Instalação: vídeo e 3 fotografias.



Figura 53 - Edouard Manet. *Olympia*. França, 1863. Óleo s/ tela, 190 (L) x 130 (A) cm. Museu d'Orsay, Paris.



Fig. 54 - Tiziano Vecellio. *La Venere di Urbino*. Itália, 1538. Óleo s/ tela, 119.2 (A) x 165.5 (L) cm. Galleria degli Uffizi, Florença.

Fig. 55 - Laëtitia Bourget. *L'hygiène corporelle: pour une anthropologie de l'homme moderne*. França, 1998. Vídeo, 9:00, cor, som.



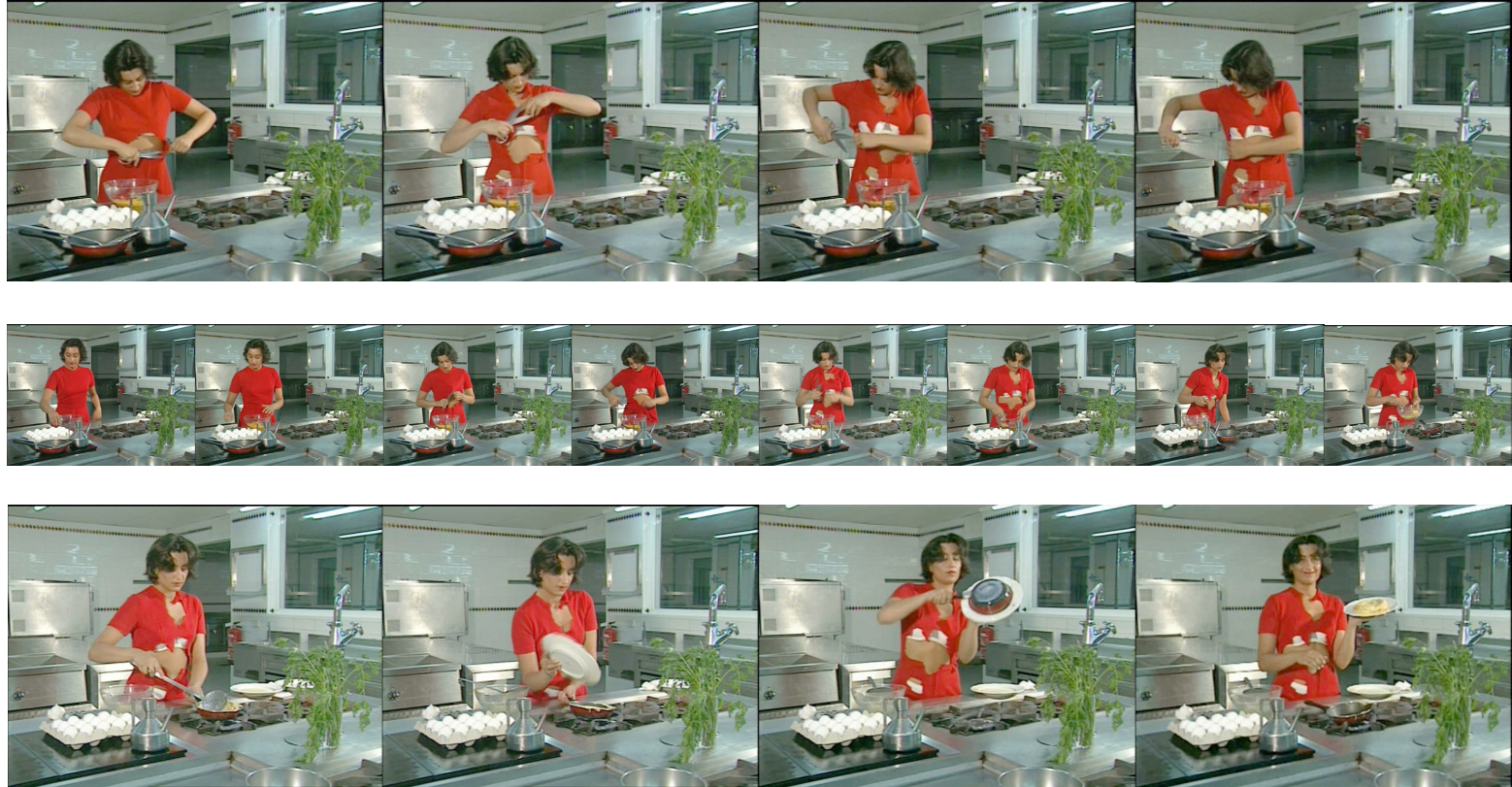


Fig. 56 - Pilar Albarracín. *Tortilla a la española*. Espanha, 1999. Vídeo, 6:07, cor, som.

Fig. 57 - Tania Bruguera. *El peso de la culpa*. Cuba, 1999. Vídeo, 4:52, cor, sem som.

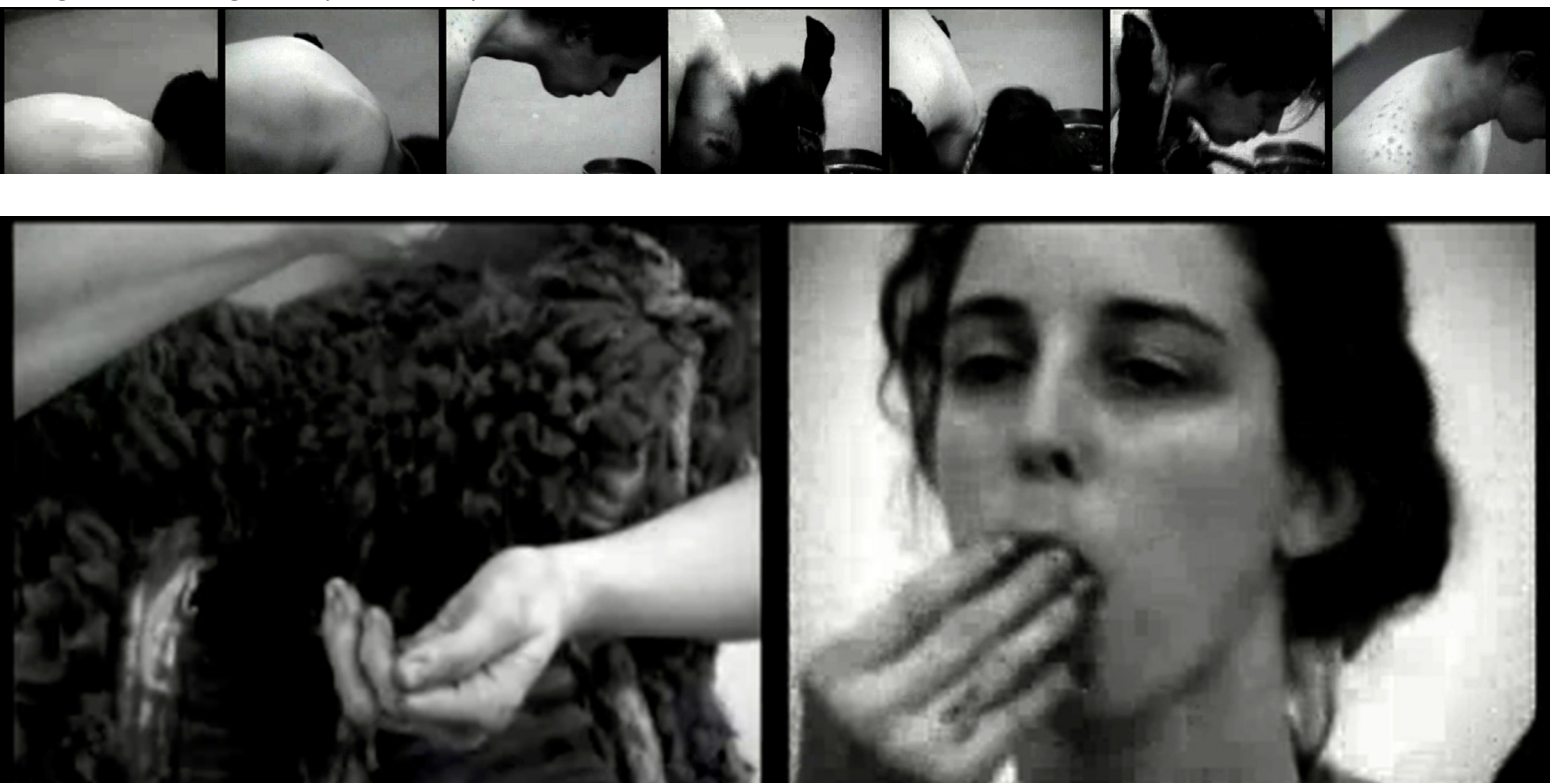




Fig. 58 - Fiona Rukschcio. *Schminki 1, 2 + 3*. Áustria, 1999. Vídeo, 7:17, cor, som.

Fig. 59 - Sigalit Landau. *Barbed Hula*. Israel, 2000. Vídeo, 1:52, cor, som.

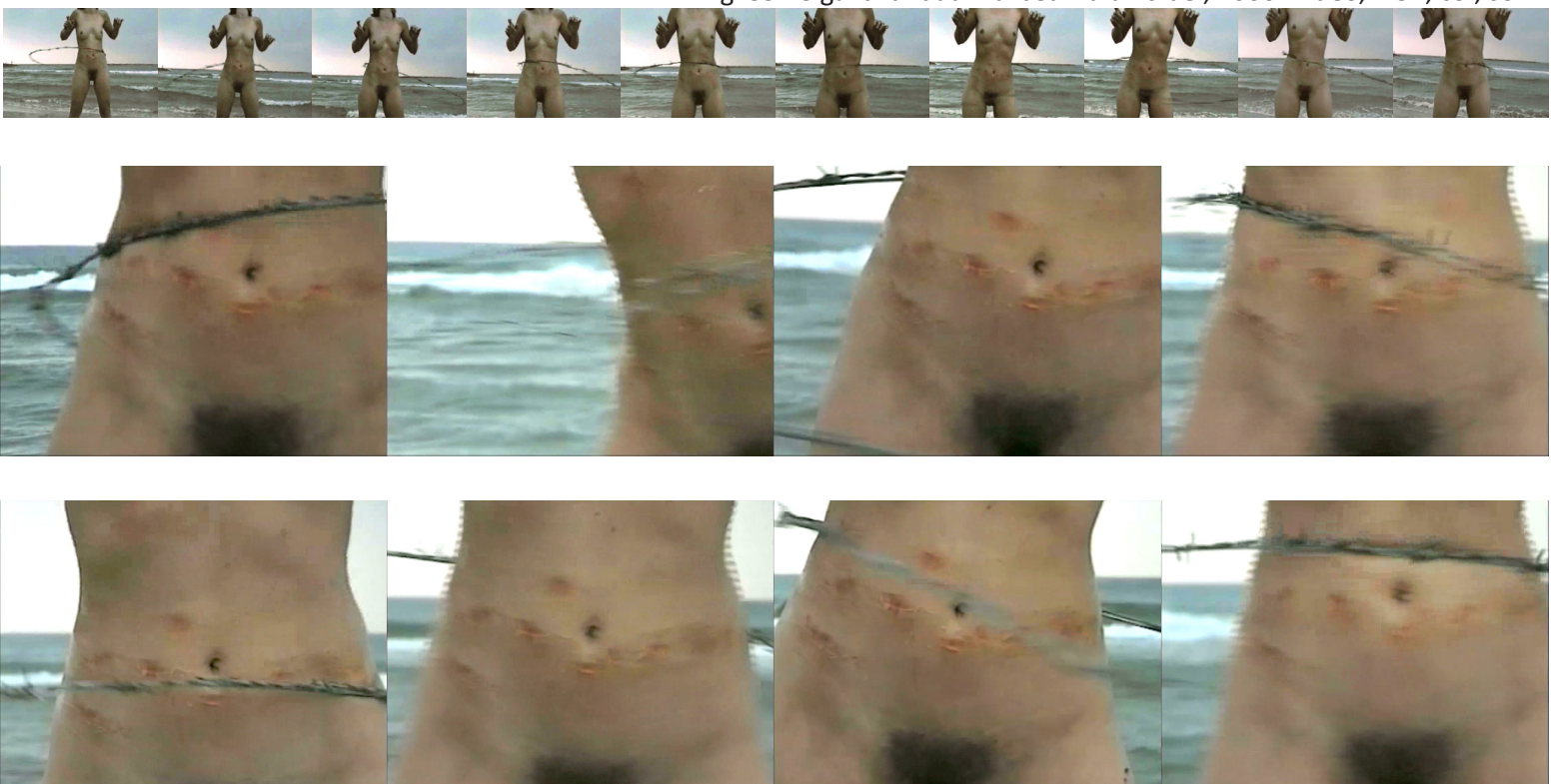




Fig. 60 - Aude du Pasquier Grall. *Cycle masculin n°4, Les 13 séances*. França, 2001–2005. Vídeo, 26:00, cor, som.

Fig. 61 - Aude du Pasquier Grall. *Cycle masculin n°4, Passion 1*. França, 2001–2005. Vídeo, 4:50, cor, som.



Fig. 62 - Karla Solano. *Canvas*. Costa Rica, 2001. Vídeo, 4:46, cor, som.





Fig. 63 - Aurora Reinhard. *Poikatyttö - Boygirl*. Finlândia, 2002. Vídeo, 12:00, cor, som.



Fig. 64 - Joanna Rytel. *Then I'll Take Your Cat*. Suécia, 2002. Vídeo, 8:05, cor, som.

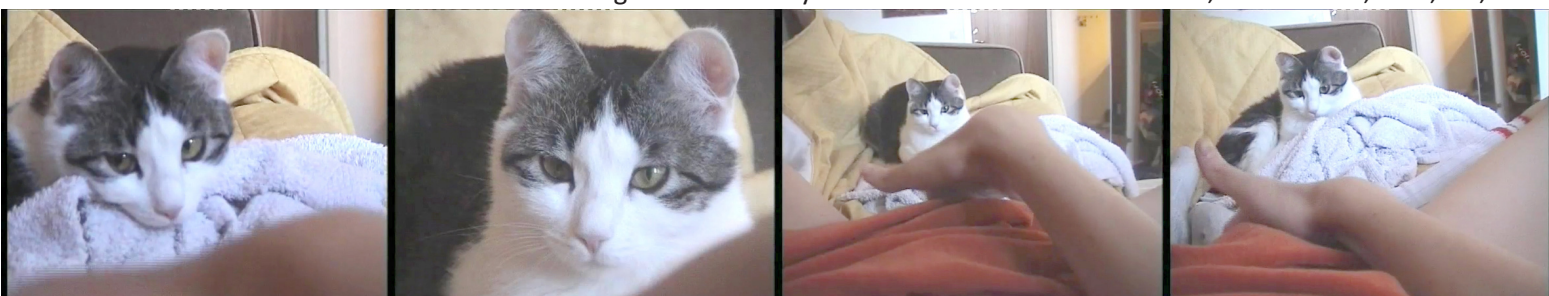




Fig. 65 - Susana Mendes Silva. *Xeque-mate*. Portugal, 2003. Vídeo, 3:22, cor, som.



Fig. 66 - Eve Babitz and Marcel Duchamp playing chess at the Pasadena Art Museum. EUA, 1963. Fotografia de Julian Wasser.

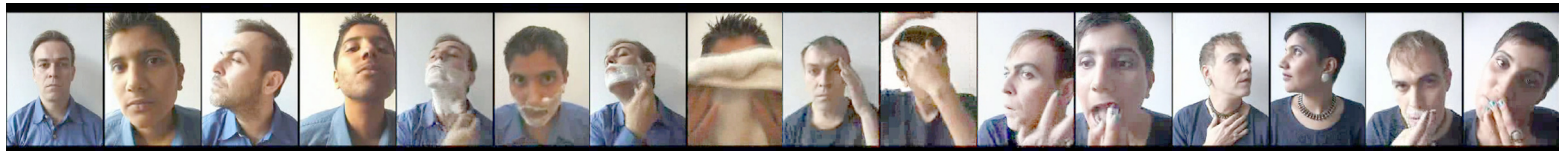


Fig. 67 - Tejal Shah. *Trans-*. Índia, 2004-05. Vídeo, 12:00, cor, som.

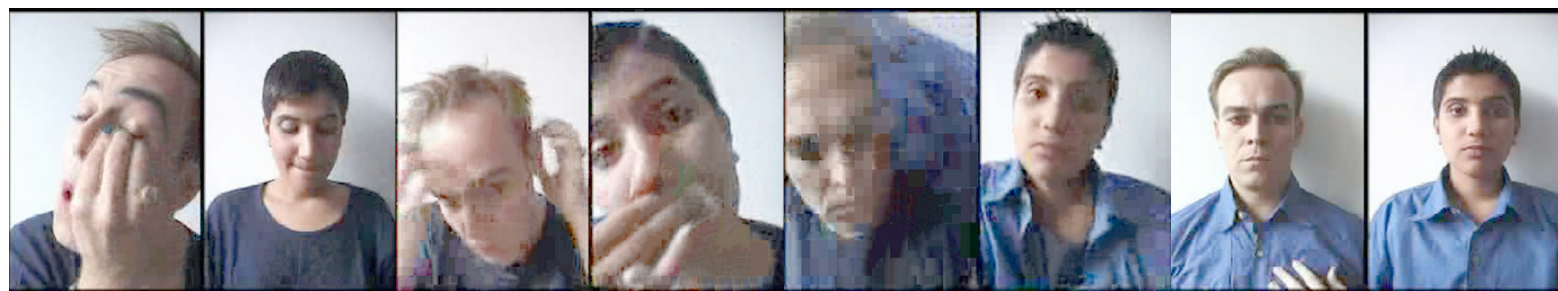




Fig. 68 - Lilibeth Cuenca Rasmussen. *Absolute Exotic*. Dinamarca, 2005. Vídeo, 4:24, cor, som.



Fig. 69 - Girls Who Like Porno. *Piernas Largas*. Espanha, 2006. Vídeo, 5:20, cor, som.



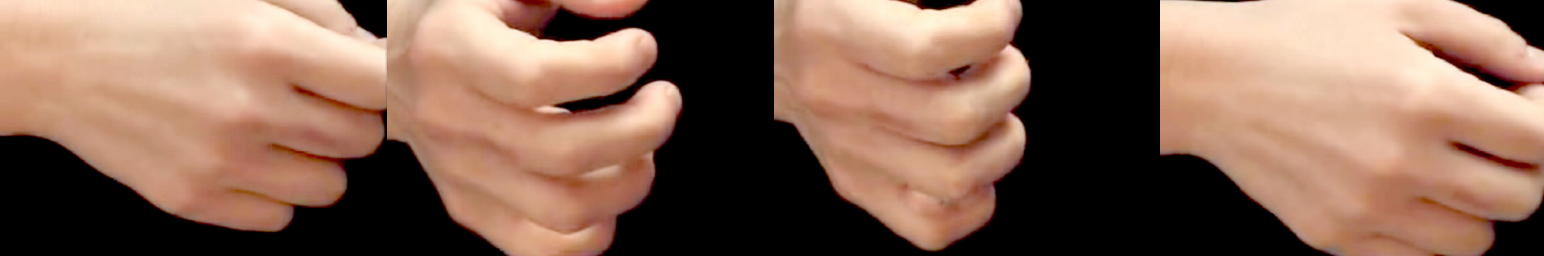


Fig. 70 - Mary Coble. *Session One*. EUA, 2007. Vídeo, 5:00, cor, som.

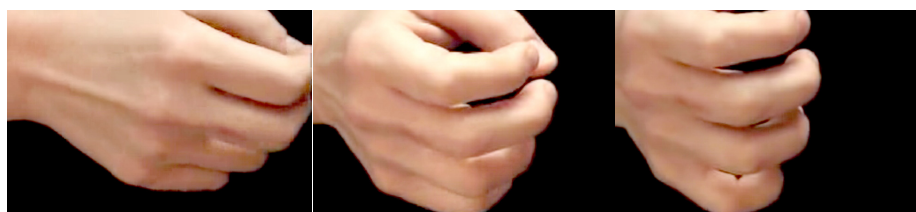
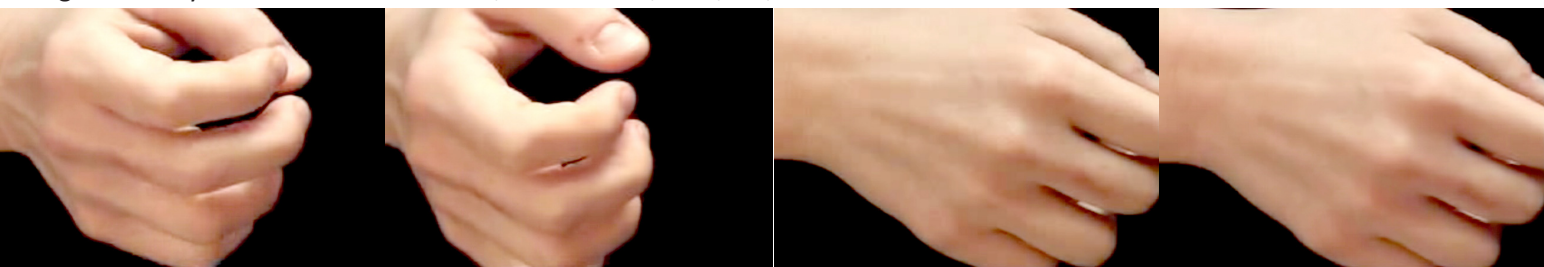


Fig. 71 - Gina Pane. *Azione Sentimentale*. Itália, 1973. Performance. Fotografia, 29 (L) x 19.3 (A) cm.

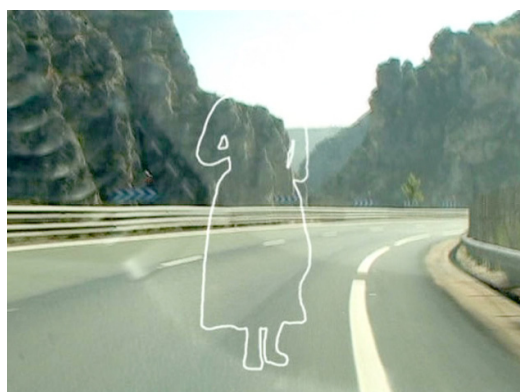


Fig. 72 - Maria Loura Estevão. *La femme qui court*. França, 2007. Vídeo, 30:00, cor, som.

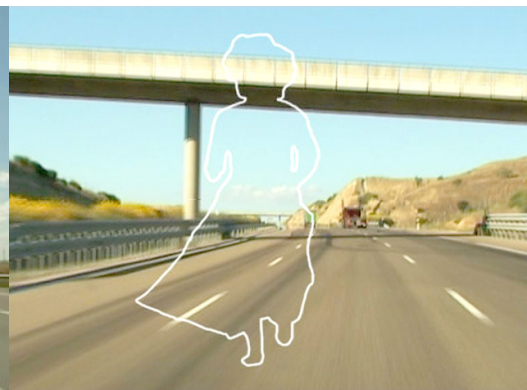
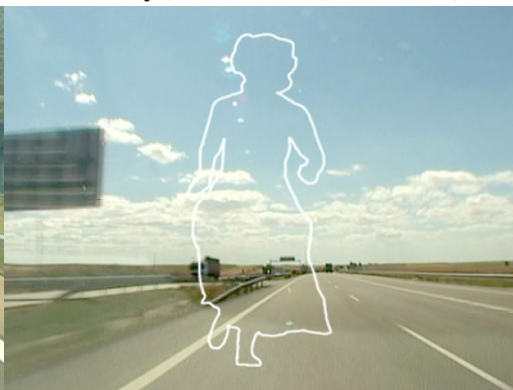
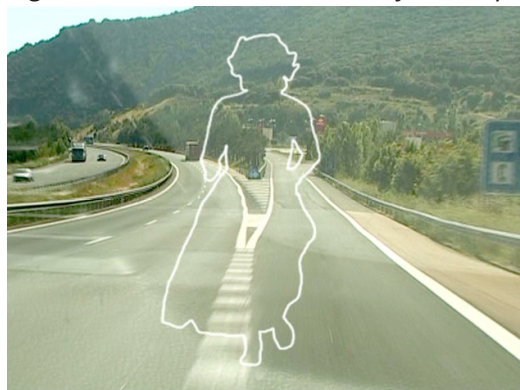




Fig. 73 - Tracey Rose. *Black Woman Walking*. EUA, 2007. Vídeo, 8:03, cor, som.

Tabelas

Tabela 1 – Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes

As Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes dizem respeito a situações directamente reconhecíveis pelo espectador, sendo assim passíveis de serem vistas, audíveis e claramente compreendidas pelo observador

CATEGORIAS DE ANÁLISE DE CONTEÚDO

ANÁLISE DE IMAGEM	SEXUALIDADES	Lesbianismo: observação de conduta e contacto sexual explícito entre mulheres. Heterossexualidade: observação de conduta e contacto sexual explícito entre mulher e homem ou alusão a esse contacto. Bestialidade: observação de conduta e contacto sexual explícito com animais. Outras sexualidades: observação de comportamento sexual indeterminado, isto é, não identificado quanto à sua natureza ou entre pessoas de sexo não especificado. Autoerotismo: observação de auto-erotismo, comportamento auto-erótico ou masturbação. Violência de terceiro sobre a mulher: uso de violência, física ou outra, de terceiro sobre a mulher. Violência auto-infligida: uso de violência, física ou outra, da mulher sobre si própria. Violência de mulher ou terceiro sobre objecto ou animal: uso ou alusão a acto de violência, física ou outra, exercido pela mulher ou terceiro sobre objecto ou animal.
	VIOLÊNCIA	
		Corpo fisicamente presente e sexualmente atractivo: a) Entende-se aqui por corpo sexualmente atractivo um corpo que manifeste um comportamento ou uma alusão a um comportamento sexualmente explícito, isto é, relativo a uma relação sexual consumada nos seus mais diversos aspectos, desde beijos e carícias até uma qualquer outra característica da conduta física sexual propriamente dita, bem como diferentes atitudes que possam ser entendidas pelo espectador como sexualmente estimulantes, entre as quais se inclui, por exemplo, uma simples dança sensual; b) corpo que se comporta de modo a atrair não intencional ou intencional e sexualmente o espectador; c) fragmentação atractiva do corpo, isto é, grandes planos de pormenores do corpo apresentados de modo sexualmente atractivo, incluindo ocasiões em que esses pormenores se encontram em movimento e/ou em relação sendo sugestivos e eróticos.
		Corpo fisicamente presente mas não sexualmente atractivo: Trata-se de um corpo que se encontra fisicamente presente mas que não é sexualmente atractivo por se verificar pelo menos um dos seguintes motivos: a) ocultação da totalidade do corpo com objectos que o encobrem; b) fragmentação não atractiva do corpo, isto é, são exibidos grandes planos de pormenores do corpo apresentados de modo não sexualmente atractivo; c) corpo não definido por estar a imagem desfocada, granulada ou suja, por exemplo; d) distanciamento do corpo que não permite a seu cabal reconhecimento, definição e apreensão, por exemplo; e) corpo repugnante quando avaliado segundo padrão de beleza socialmente aceite como desejável; f) corpo com comportamento automatizado e não sexualmente atractivo.
	CORPO	Corpo fisicamente ausente: não é possível observar o corpo fisicamente presente, sendo este sugerido e representado por um seu substituto como, por exemplo, uma sombra, contorno, volumes ou paisagem, entre outros. Corpo objectificado: cuidado, embelezamento ou desfeamento do corpo pela própria mulher ou corpo tratado de algum outro modo como objecto pela própria mulher ou por terceiros de forma a tornar-se disponível para e/ou sexualmente atractivo para terceiros.
	OLHAR	Olhar: Mulher olha directamente para a câmara.
	INCORPORARAÇÃO	Incorporação de masculinidade: incorporação e apresentação, por uma mulher, de comportamentos e/ou indumentária e/ou padrões estéticos tradicionalmente masculinos. Incorporação de feminilidade e etnicidade: incorporação, apresentação, e, por vezes, exagero, por uma mulher, de comportamentos, indumentária e padrões estéticos tradicionalmente femininos e, ocasionalmente, com alusão a questões étnicas.
	ANÁLISE DO TEXTO FALADO OU ESCRITO	Vida privada da mulher: texto sobre a vida privada e quotidiana da mulher incluindo as sexualidades e/ou atitudes tradicionalmente consideradas femininas e/ou etnicidades. Vida privada do homem: texto sobre a vida privada e quotidiana do homem incluindo as sexualidades e/ou atitudes tradicionalmente consideradas masculinas e/ou etnicidades.
	ANÁLISE DE TEXTO	Vida pública: texto sobre a vida pública, ou seja, sobre tudo aquilo que se opõe à privacidade (que, por sua vez, inclui a vida privada da mulher e do homem) o que é o mesmo que dizer sobre todas as coisas que não estão exclusivamente ligadas com a intimidade e a vida privada, isto é, a vida pessoal e familiar, por exemplo, mas se relacionam com eventos na esfera social e no espaço público. A vida pública associa-se não apenas com a estrutura administrativa do estado e seus órgãos e instituições, abrangendo igualmente a política e a economia, as relações sociais, os movimentos comunitários de vária ordem, os debates sobre questões éticas e morais, ambientais e de minorias várias, bem como a totalidade dos assuntos susceptíveis de importar e informar o interesse e a opinião públicas.
		Sujeito como Agente Actuante: o agente ou agentes observados a agir, estão claramente autoconscientes, conscientes das circunstâncias em que se encontram e com uma nítida medida de liberdade e de poder sobre as opções que se lhes oferecem e sobre o curso dos acontecimentos, estando persuadidos de estarem naquele momento a dominar e a determinar o sentido da sua própria vida.
ANÁLISE DO VÍDEO NA SUA TOTALIDADE	ANÁLISE DE AGENTE ACTUANTE	Não-sujeito como Agente Actuante: neste caso não se verifica pelo menos uma das condições acima enumeradas relativamente à condição de Sujeito como Agente Actuante. No caso do Não-sujeito, o agente não demonstra ser autoconsciente ou não demonstra ter consciência das circunstâncias em que se encontra, nem possuir qualquer nítida medida de liberdade e de poder sobre as opções que se lhes oferecem e sobre o curso dos acontecimentos, não estando de modo algum convicto de que se encontra no domínio e controlo do sentido da sua própria vida. Além disso, o Não-sujeito é muitas vezes retratado como desempenhando o papel de vítima, de escravo de sofredor indefeso e incapaz de se valer a si próprio. O Não-sujeito não é livre nem escolhe conscientemente o que fazer, em determinado momento, com a sua vida individual nem com a vida de terceiros.

TEMAS DOMINANTES

ANÁLISE DO VÍDEO NA SUA TOTALIDADE	TEMAS DOMINANTES NOS VÍDEOS	Agente Presente	Sujeito como Agente Presente: se, no decorrer da narrativa, o agente ou agentes presentes são Sujeitos.
			Não-sujeito como Agente Presente: se, no decorrer da narrativa, o agente ou agentes presentes são Não-sujeitos.
		Agente Principal	Sujeito como Agente Principal: neste caso são Sujeitos o agente ou agentes principais da peça de vídeo.
			Não-sujeito como Agente Principal: neste caso são Não-sujeitos o agente ou agentes principais da peça de vídeo.

Tabela 2 - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na selecção inicial de 50 vídeos

Categorias de análise de conteúdo e Temas		Análise de Imagem										Análise de Texto			Anál. Agente Actuante		Temas dos Vídeos			
Ano	Artista	Sexualidades		Violência			Corpo			Olhar	Incorp.	Análise de Texto			Sujeito como Agente Actuante	Não-sujeito como Agente Actuante	Sujeito como Agente Presente	Não-sujeito como Agente Presente	Sujeito como Agente Principal	Não-sujeito como Agente Principal
Vídeo		Lesbianismo	Heterossexualidade	Bestialidade	Outras sexualidades	Auto-erotismo	Violência de 3º sobre mulher	Violência auto-infligida	Violência mulher/ 3º sobre objecto/animal	Corpo presente e sexualmente atractivo	Corpo fisicamente ausente	Corpo objectificado	Mulher olha directamente para câmara	Incorporação de masculinidade	Incorporação de feminilidade e etnicidade	Vida privada da mulher	Vida privada do homem	Vida pública		
1965	Yoko Ono						X			X		X			X				X	
1968	Valle Export		X							X		X			X		X		X	
1971	Eleanor Antin									X		X			X				X	
1972	Eleanor Antin									X		X	X				X		X	
1972	Ana Mendieta							X	X			X			X		X		X	
1973	Marina Abramović	X						X		X		X			X		X		X	
1973	Lynda Benglis									X										
1973	Frederike Pezold									X		X								
1974	Valle Export									X		X	X					X		
1974	Susan Mogul					X				X			X					X		
1974	Lisa Steele									X									X	
1974	Hannah Wilke				X					X		X	X		X		X			X
1974	Martha Wilson									X		X			X		X		X	
1974	Nil Yalter				X					X		X			X		X		X	
1975	Marina Abramović							X		X		X			X		X		X	
1975	Ulrike Rosenbach							X	X			X	X		X		X		X	
1977	Martha Rosler									X		X	X		X		X		X	
1978	Marceline Mori									X			X						X	
1979	Helena Almeida				X					X		X			X		X			X
1980	Howardena Pindell							X		X		X	X		X		X		X	
1982	Sanja Iveković							X		X		X	X				X		X	
1982	Stansfield Hooykaas									X								X		
1984	Catherine Elwes				X					X			X				X		X	
1985	Nan Hoover									X										
1986	Piplotti Rist							X		X		X			X		X			X
1989	Ursula Purrer	X								X		X	X		X					
1990	Annie Sprinkle		X		X					X		X			X		X		X	
1991	Cheryl Dunye	X								X			X				X			
1992	Carolee Schneemann		X							X		X			X		X		X	
1992	Suzie Silver	X	X		X					X		X			X		X		X	
1994	Mona Hatoum									X		X			X		X		X	
1996	Cabello/Carceller				X					X					X			X		X
1996	Katarzyna Kozyra									X		X	X		X		X		X	
1998	Laëtitia Bourget									X		X	X		X		X		X	
1999	Pilar Albarracín							X		X		X	X		X		X		X	
1999	Tania Bruguera							X	X	X		X			X		X		X	
1999	Fiona Rukschcio									X		X			X		X		X	
2000	Sigalit Landau							X		X		X			X		X		X	
2001	Aude Pasquier Grall				X					X		X			X		X		X	
2001	Aude Pasquier Grall				X					X		X			X		X		X	
2001	Karla Solano				X					X		X			X					
2002	Aurora Reinhard																		X	
2002	Joanna Ryfel			X						X					X		X		X	
2003	Susana Mendes Silva									X							X		X	
2005	Tejal Shah									X							X		X	
2005	Lilibeth Rasmussen									X		X	X		X		X		X	
2006	Girls who like porno	X								X					X		X		X	
2007	Mary Coble									X					X		X			
2007	Maria Loura Estevão														X		X		X	
2007	Tracey Rose														X		X		X	

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Tabela 3 - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na seleção de 46 vídeos

Categorias de análise de conteúdo e Temas:			Análise de Imagem										Análise de Texto			Anál. Agente Actuante		Temas dos Vídeos			
Ano	Artista	Vídeo	Sexualidades	Violência	Corpo	Olhar	Incorp.	Vida privada da mulher	Vida privada do homem	Vida pública	Sujeito como Agente Actuante	Não-sujeito como Agente Actuante	Sujeito como Agente Presente	Não-sujeito como Agente Presente	Sujeito como Agente Principal	Não-sujeito como Agente Principal					
			Lesbianismo																		
1965	Yoko Ono	Cut Piece																			
1968	Valie Export	Tapp und Tastkino																			
1971	Eleanor Antin	Representational Painting																			
1972	Eleanor Antin	The King																			
1972	Ana Mendieta	Untitled (Chicken Piece)																			
1973	Marina Abramović	Rhythm 10																			
1973	Lynda Benglis	Female Sensibility																			
1974	Valie Export	Raumsehen und Raumhören																			
1974	Susan Mogul	Take Off																			
1974	Lisa Steele	Birthday Suit with scars and defects																			
1974	Hannah Wilke	Gestures																			
1974	Martha Wilson	Deformation																			
1974	Nili Yalter	La femme sans tête ou la danse du ventre																			
1975	Marina Abramović	Art must be beautiful, artist must be beautiful																			
1975	Ulrike Rosenbach	Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone Bin																			
1977	Martha Rosler	Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained																			
1978	Marceline Mori	Second and Third Identity																			
1979	Helena Almeida	Ouve-me																			
1980	Howardena Pindell	Free, White and 21																			
1982	Sanja Iveković	Osobni rezovi - Personal Cuts																			
1982	Stansfield, Hooykaas	Flying Time																			
1984	Catherine Elwes	With Child																			
1986	Piplotti Rist	I'm Not The Girl Who Misses Much																			
1989	Ursula Purrer	Drift Of Juicy																			
1990	Annie Sprinkle	Post Porn Modernist																			
1991	Cheryl Dunye	She don't Fade																			
1992	Carolee Schneemann	Vesper's Stampede to My Holy Mouth																			
1992	Suzie Silver	A Spy (Hester Reeve Does The Doors)																			
1994	Mona Hatoum	Corps étranger																			
1996	Cabello/Carceller	Un Beso																			
1996	Katarzyna Kozyra	Olympia																			
1998	Laëtitia Bourget	L'hygiène corporelle: pour une anthropol.																			
1999	Pilar Albarracín	Tortilla a la española																			
1999	Tania Bruguera	El Peso de la Culpa																			
1999	Fiona Rukschcio	Schminki 1, 2 + 3																			
2000	Sigalit Landau	Barbed Hula																			
2001	Aude Pasquier Grall	Cycle Masculin 4 - Les 13 séances																			
2001	Aude Pasquier Grall	Cycle Masculin 4 - Passion 1																			
2002	Aurora Reinhard	Poikatyttö - Boygirl																			
2002	Joanna Rytel	Then I'll Take Your Cat																			
2003	Susana Mendes Silva	Xeque-mate																			
2005	Tejal Shah	Trans-																			
2005	Lilibeth Rasmussen	Absolute Exotic																			
2006	Girls who like porno	Pernas Lungas																			
2007	Maria Loura Estevão	La Femme qui Court																			
2007	Tracey Rose	Black Woman Walking																			

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Tabela 4 - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na seleção de 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Agente Principal

Categorias de análise de conteúdo e Temas:																																					
Ano		Artista		Análise de Imagem										Análise de Texto		Anál. Agente Actuante		Temas dos Vídeos																			
				Sexualidades			Violência			Corpo				Olhar		Incorp.		Vida privada da mulher		Vida privada do homem		Vida pública		Sujeito como Agente Actuante		Não-sujeito como Agente Actuante		Sujeito como Agente Presente		Não-sujeito como Agente Presente		Sujeito como Agente Principal		Não-sujeito como Agente Principal			
				Lesbianismo	Heterossexualidade	Bestialidade	Outras sexualidades	Auto-erotismo	Violência de 3º sobre mulher	Violência auto-infligida	Violência mulher/ 3º sobre objecto/animal	Corpo presente e sexualmente atractivo	Corpo presente e não sexual/ atractivo	Corpo fisicamente ausente	Corpo objectificado	Mulher olha directamente para câmara	Incorporação de masculinidade	Incorporação de feminilidade e etnicidade																			

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Tabela 5 - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na seleção de 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Agente Principal

Categorias de análise de conteúdo e Temas:			Análise de Imagem										Análise de Texto			Anál. Agente Actuante		Temas dos Vídeos					
Ano	Artista	Vídeo	Sexualidades			Violência			Corpo				Olhar	Incorp.	Análise de Texto			Sujeito como Agente Actuante	Não-sujeito como Agente Actuante	Sujeito como Agente Presente	Não-sujeito como Agente Presente	Sujeito como Agente Principal	Não-sujeito como Agente Principal
			Lesbianismo	Heterossexualidade	Bestialidade	Outras sexualidades	Auto-erotismo	Violência de 3º sobre mulher	Violência auto-infligida	Violência mulher/ 3º sobre objecto/animal	Corpo presente e sexualmente atractivo	Corpo presente e não sexual/ atractivo	Corpo fisicamente ausente	Corpo objectificado	Mulher olha directamente para câmara	Incorporação de masculinidade	Incorporação de feminilidade e etnicidade						
1965	Yoko Ono	Cut Piece		X					X		X	X	X		X	X					X		X
1968	Valie Export	Tapp und Tastkino									X										X		X
1972	Ana Mendieta	Untitled (Chicken Piece)							X	X		X											X
1973	Marina Abramović	Rhythm 10							X			X											X
1974	Hannah Wilke	Gestures				X					X												X
1974	Martha Wilson	Deformation				X					X												X
1974	Nil Yalter	La femme sans tête ou la danse du ventre									X										X		X
1975	Marina Abramović	Art must be beautiful, artist must be beautiful							X		X										X		X
1977	Martha Rosler	Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained							X	X	X										X		X
1979	Helena Almeida	Ouve-me				X					X	X									X		X
1980	Howardena Pindell	Free, White and 21							X		X	X									X		X
1982	Sanja Iveković	Osobni rezovi - Personal Cuts							X		X	X									X		X
1986	Pioplotti Rist	I'm Not The Girl Who Misses Much							X		X	X									X		X
1994	Mona Hatoum	Corps étranger									X	X									X		X
1996	Katarzyna Kozyra	Olympia						X				X									X		X
1998	Laëtitia Bourget	L'hygiène corporelle: pour une anthropol.										X									X		X
1999	Pilar Albarracín	Tortilla a la española							X			X									X		X
1999	Tania Bruguera	El Peso de la Culpa							X	X		X									X		X
1999	Fiona Rukschcio	Schminki 1, 2 + 3									X										X		X
2000	Sigalit Landau	Barbed Hula							X			X									X		X
2005	Lililbeth Rasmussen	Absolute Exotic				X															X	X	X
2007	Maria Loura Estevão	La Femme qui Court																			X	X	X
2007	Tracey Rose	Black Woman Walking										X									X	X	X

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Tabela 6 - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes nos 4 vídeos cujo tema dominante não é o Sujeito como Agente Principal nem o Não-sujeito como Agente Principal

Categorias de análise de conteúdo e Temas:			Análise de Imagem														Análise de Texto		Anál. Agente Actuante		Temas dos Vídeos					
Ano	Artista	Vídeo	Sexualidades				Violência				Corpo			Olhar		Incorp.		Análise de Texto		Anál. Agente Actuante		Ag. Presente		Ag. Principal		
			Lesbianismo	Heterossexualidade	Bestialidade	Outras sexualidades	Auto-erotismo	Violência de 3º sobre mulher	Violência auto-infligida	Violência mulher/ 3º sobre objecto/animal	Corpo presente e sexualmente atractivo	Corpo presente e não sexual/ atractivo	Corpo fisicamente ausente	Corpo objectificado	Mulher olha directamente para câmara	Incorporação de masculinidade	Incorporação de feminilidade e etnicidade	Vida privada da mulher	Vida privada do homem	Vida pública	Sujeito como Agente Actuante	Não-sujeito como Agente Actuante	Sujeito como Agente Presente	Não-sujeito como Agente Presente	Sujeito como Agente Principal	Não-sujeito como Agente Principal
1973	Frederike Pezold	Die neue leibhaftige Zeichensprache												✗												
1985	Nan Hoover	Desert										✗		✗												
2001	Karla Solano	Canvas				✗					✗															
2007	Mary Coble	Session One																								

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Tabela 7 - Frequências Absolutas de Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes nos vídeos estudados (N)

Categorias de análise de conteúdo e Temas:			Análise de Imagem										Análise de Texto		Anál. Agente Actuante		Temas dos Vídeos									
			Sexualidades			Violência			Corpo																	
			Heterossexualidade	Bestialidade	Outras sexualidades	Auto-erotismo	Violência de 3º sobre mulher	Violência auto-infligida	Violência mulher/ 3º sobre objecto/animal	Corpo presente e sexualmente atractivo	Corpo fisicamente ausente	Corpo objectificado	Mulher olha directamente para câmara	Incorporação de masculinidade	Incorporação de feminilidade e etnicidade											
Anos	n	Frequência absoluta	5	3	2	11	3	2	10	3	31	24	4	35	18	5	20	26	10	14	40	14	28	28	23	23
TOTAIS Selecção de 50 vídeos iniciais																										
TOTAIS Selecção de 46 vídeos, Sujeito e Não-sujeito																										
1960	2	Frequência absoluta	0	1	0	0	0	1	0	0	2	0	0	2	0	0	2	0	0	1	2	1	0	2	0	2
1970	17	Frequência absoluta	1	0	0	3	1	0	5	2	10	9	0	13	8	1	8	9	3	5	15	3	10	11	8	9
1980	6	Frequência absoluta	1	1	0	2	1	0	2	0	5	2	1	4	3	0	2	4	1	3	5	1	4	2	4	2
1990	11	Frequência absoluta	2	1	1	2	0	1	3	1	6	6	1	9	4	1	5	5	1	1	8	5	5	9	4	7
2000	10	Frequência absoluta	1	0	1	3	1	0	0	0	6	4	1	4	3	3		8	5	4	10	4	9	4	7	3
1960 e 1970	19	Frequência absoluta	1	1	0	3	1	1	5	2	12	9	0	15	8	1	10	9	3	6	17	4	10	13	8	11
1980	6	Frequência absoluta	1	1	0	2	1	0	2	0	5	2	1	4	3	0	2	4	1	3	5	1	4	2	4	2
1990 e 2000	21	Frequência absoluta	3	1	2	5	1	1	3	1	12	10	2	13	7	4	8	13	6	5	18	9	14	13	11	10
TOTAIS	46	Frequência absoluta	5	3	2	10	3	2	10	3	29	21	3	32	18	5	20	26	10	14	40	14	28	28	23	23
TOTAIS SUJEITO como Agente Principal																										
1960	0	Frequência absoluta	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1970	8	Frequência absoluta	1	0	0	0	1	0	1	1	5	4	0	4	5	1	2	4	1	1	8	0	8	2	8	0
1980	4	Frequência absoluta	1	1	0	2	1	0	0	0	3	1	1	2	2	0	1	3	1	2	4	0	4	0	4	0
1990	4	Frequência absoluta	2	1	1	2	0	0	0	0	4	1	1	2	2	1	1	3	1	1	4	1	4	2	4	0
2000	7	Frequência absoluta	1	0	1	2	1	0	0	0	5	3	0	3	1	3	2	5	2	1	7	1	7	1	7	0
1960 e 1970	8	Frequência absoluta	1	0	0	0	1	0	1	1	5	4	0	4	5	1	2	4	1	1	8	0	8	2	8	0
1980	4	Frequência absoluta	1	1	0	2	1	0	0	0	3	1	1	2	2	0	1	3	1	2	4	0	4	0	4	0
1990 e 2000	11	Frequência absoluta	3	1	2	4	1	0	0	0	9	4	1	5	3	4	3	8	3	2	11	2	11	3	11	0
TOTAIS	23	Frequência absoluta	5	2	2	6	3	0	1	1	17	9	2	11	10	5	6	15	5	5	23	2	23	5	23	0
TOTAIS NÃO-SUJEITO como Agente Principal																										
1960	2	Frequência absoluta	0	1	0	0	0	1	0	0	2	0	0	2	0	0	2	0	0	1	2	1	0	2	0	2
1970	9	Frequência absoluta	0	0	0	3	0	0	4	1	5	0	9	3	0	6		5	2	4	7	3	2	9	0	9
1980	2	Frequência absoluta	0	0	0	0	0	0	2	0	2	1	0	2	1	0	1	1	0	1	1	1	0	2	0	2
1990	7	Frequência absoluta	0	0	0	0	0	1	3	1	2	5	0	7	2	0	4	2	0	0	4	4	1	7	0	7
2000	3	Frequência absoluta	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	1	2	0	1		3	3	3	3	3	2	3	0	3
1960 e 1970	11	Frequência absoluta	0	1	0	3	0	1	4	1	7	5	0	11	3	0	8	5	2	5	9	4	2	11	0	11
1980	2	Frequência absoluta	0	0	0	0	0	0	2	0	2	1	0	2	1	0	1	1	0	1	1	1	0	2	0	2
1990 e 2000	10	Frequência absoluta	0	0	0	1	0	1	3	1	3	6	1	8	4	0	5	5	3	3	7	7	3	10	0	10
TOTAIS	23	Frequência absoluta	0	1	0	4	0	2	9	2	12	12	1	21	8	0	14	11	5	9	17	12	5	23	0	23

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Nota bene: quando um valor em qualquer uma das últimas seis colunas da direita, relativas aos agentes como Categoria de Análise de Conteúdo ou como Temas, se encontra destacado sobre um fundo verde claro, isso significa que esse valor corresponde à totalidade do número de elementos do grupo a que se refere, indicada, por sua vez, na coluna "n", a segunda a contar da esquerda.

Tabela 8 - Totais de Frequências Absolutas de Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes nos vídeos estudados (N)

Categorias de análise de conteúdo e Temas:				Análise de Imagem				Texto	Agente	Temas dos Vídeos									
Anos				n				Análise de Texto				Análise de Agente Actuante		Tema Agente Presente		Tema Agente Principal			
TOTAIS Seleção de 50 vídeos iniciais																			
TOTAIS				50				24 15 94 18 25				50				54		56 46	
TOTAIS Seleção de 46 vídeos, Sujeito e Não-sujeito																			
1960				2				1 1 4 0 2				1				3		2 2	
1970				17				5 7 32 8 9				17				18		21 17	
1980				6				5 2 12 3 2				8				6		6 6	
1990				11				6 5 22 4 6				7				13		14 11	
2000				10				6 0 15 3 6				17				14		13 10	
1960 e 1970				19				6 8 36 8 11				18				21		23 19	
1980				6				5 2 12 3 2				8				6		6 6	
1990 e 2000				21				12 5 37 7 12				24				27		27 21	
TOTAIS				46				23 15 85 18 25				50				54		56 46	
TOTAIS SUJEITO como Agente Principal																			
1960				0				0 0 0 0 0				0				0		0 0	
1970				8				2 2 13 5 3				6				8		10 8	
1980				4				5 0 7 2 1				6				4		4 4	
1990				4				6 0 8 2 2				5				5		6 4	
2000				7				5 0 11 1 5				8				8		8 7	
1960 e 1970				8				2 2 13 5 3				6				8		10 8	
1980				4				5 0 7 2 1				6				4		4 4	
1990 e 2000				11				11 0 19 3 7				13				13		14 11	
TOTAIS				23				18 2 39 10 11				25				25		28 23	
TOTAIS NÃO-SUJEITO como Agente Principal																			
1960				2				1 1 4 0 2				1				3		2 2	
1970				9				3 5 19 3 6				11				10		11 9	
1980				2				0 2 5 1 1				2				2		2 2	
1990				7				0 5 14 2 4				2				8		8 7	
2000				3				1 0 4 2 1				9				6		5 3	
1960 e 1970				11				4 6 23 3 8				12				13		13 11	
1980				2				0 2 5 1 1				2				2		2 2	
1990 e 2000				10				1 5 18 4 5				11				14		13 10	
TOTAIS				23				5 13 46 8 14				25				29		28 23	

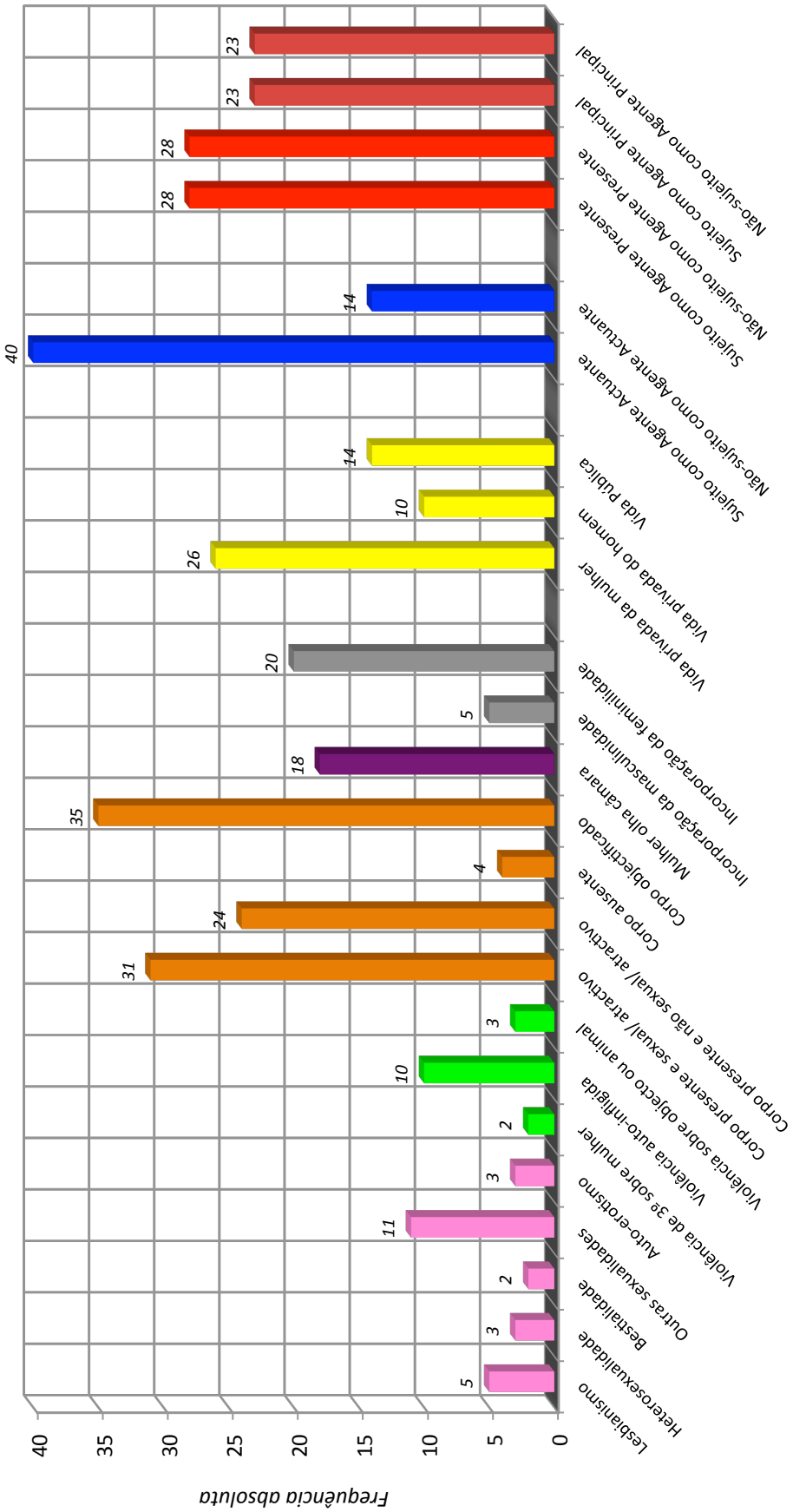
Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Nota bene: quando um valor em qualquer uma das últimas três colunas da direita, relativas aos agentes como Categoria de Análise de Conteúdo ou como Temas, se encontra destacado sobre um fundo verde claro, isso significa que esse valor corresponde à totalidade do número de elementos do grupo a que se refere, indicada, por sua vez, na coluna "n", a segunda a contar da esquerda.

Gráficos

Gráfico 1 - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na seleção de 50 vídeos iniciais (N)

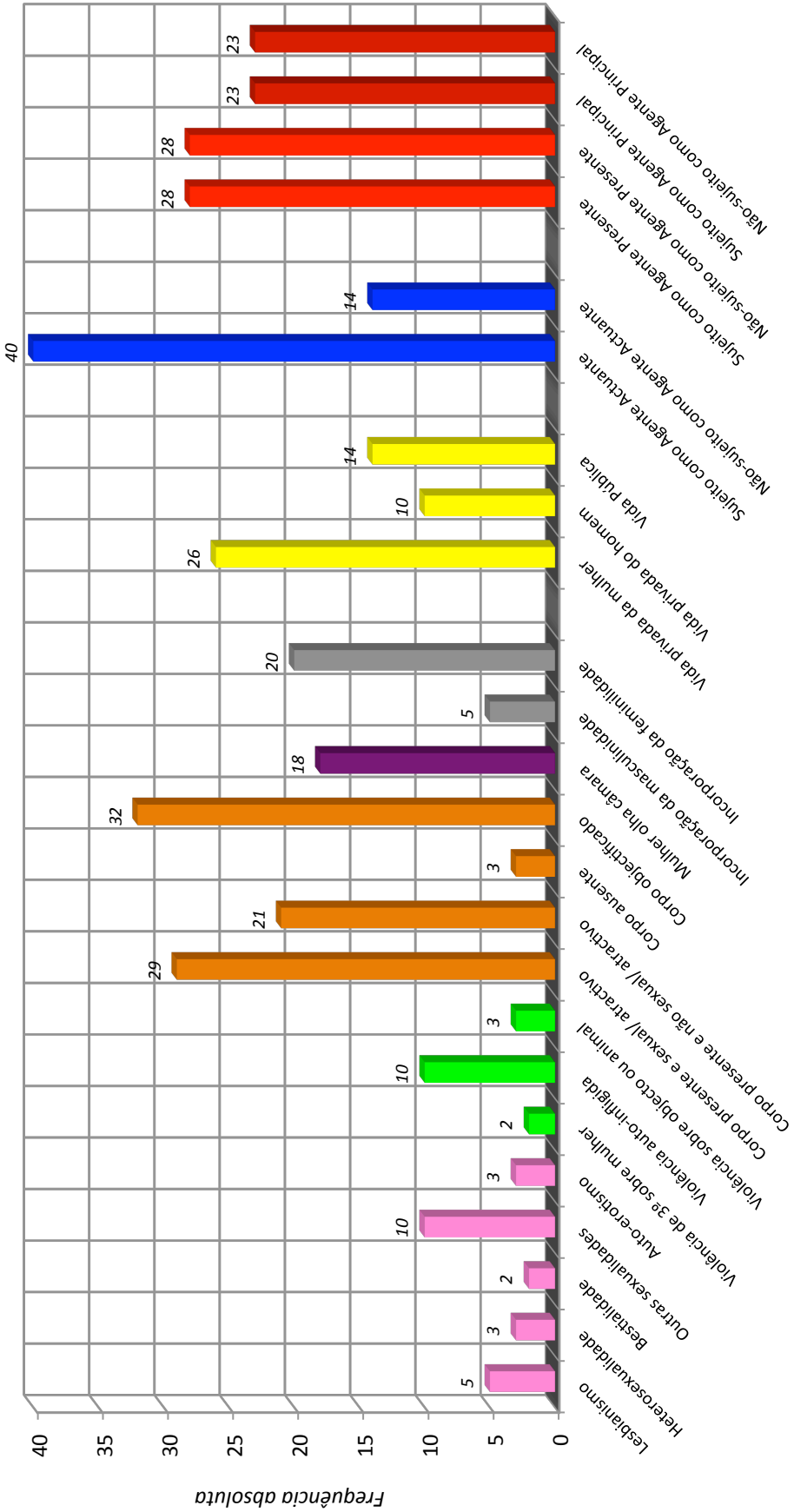
Categorias de Imagem: **Sexualidades** - **Violência** - **Corpo** - **Olhar** - **Incorporação** Categorias de Texto: **Texto** Categorias de Vídeo na sua Totalidade: **Agentes Actuantes** Temas do Vídeo na sua Totalidade: **Temas Dominantes**



Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

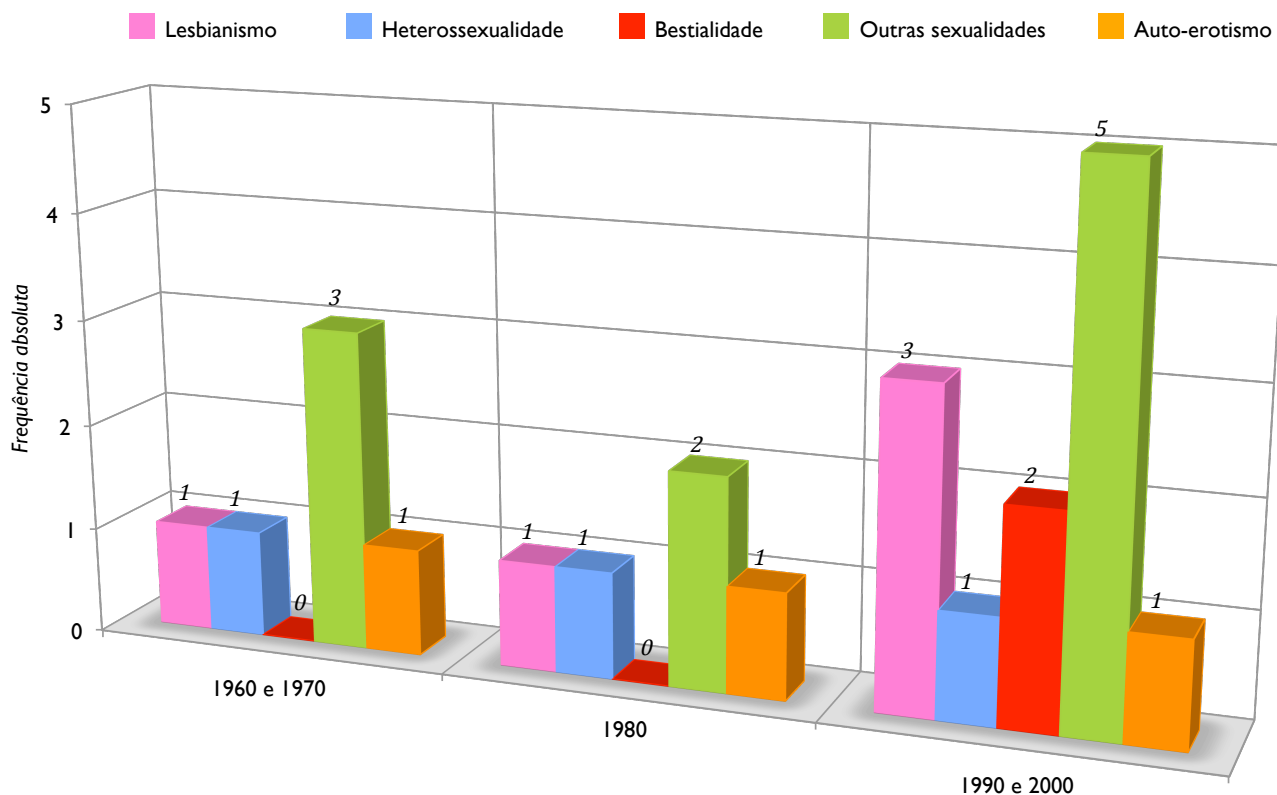
Gráfico 2 – Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na seleção de 46 vídeos (N)

Categorias de Imagem: **Sexualidades** - **Violência** - **Corpo** - **Olhar** - **Incorporação**. Categorias de Texto: **Texto**. Categorias de Vídeo na sua Totalidade: **Agente Actuante**. Temas do Vídeo na sua Totalidade: **Temas Dominantes**



Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

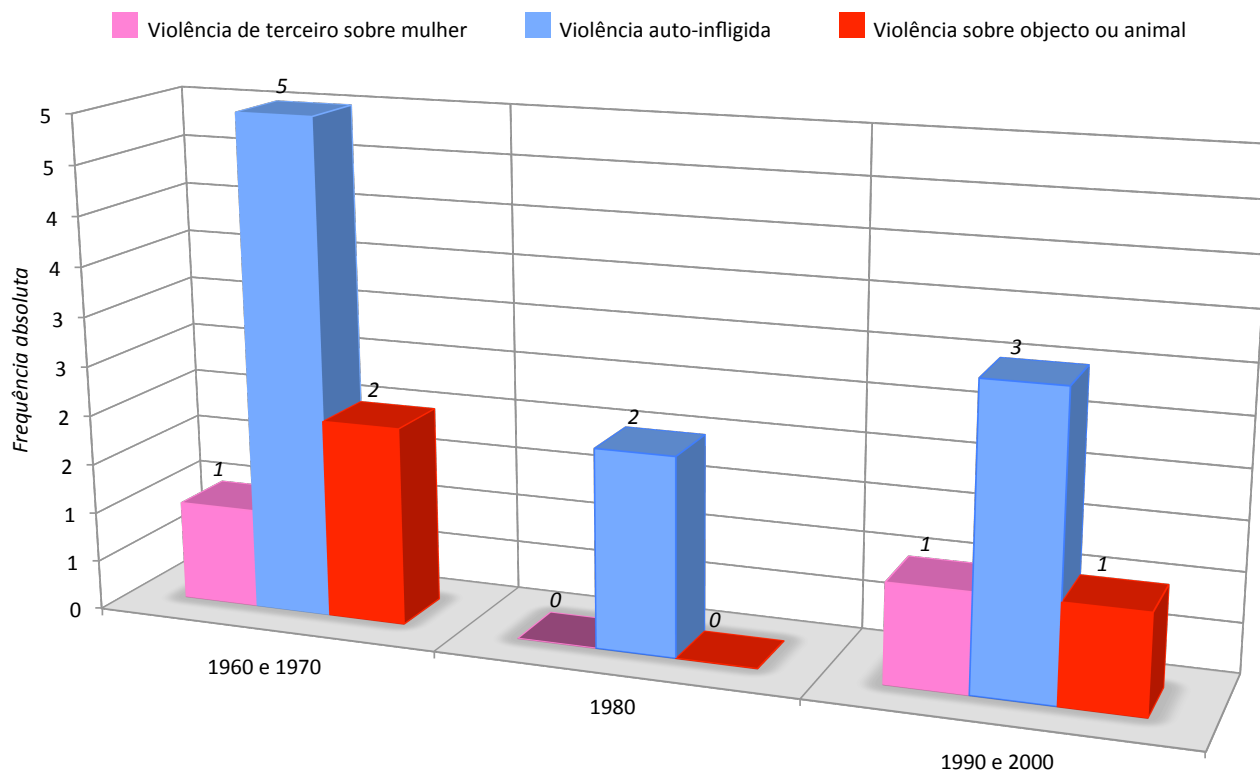
Gráfico 2.1 - Categorias de Análise de Conteúdo: Sexualidades da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)



Selecção de 46 vídeos, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 17 em 1970, 6 em 1980, 11 em 1990 e 10 em 2000 perfazendo assim: 19 em 1960 e 1970, 6 em 1980 e 21 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

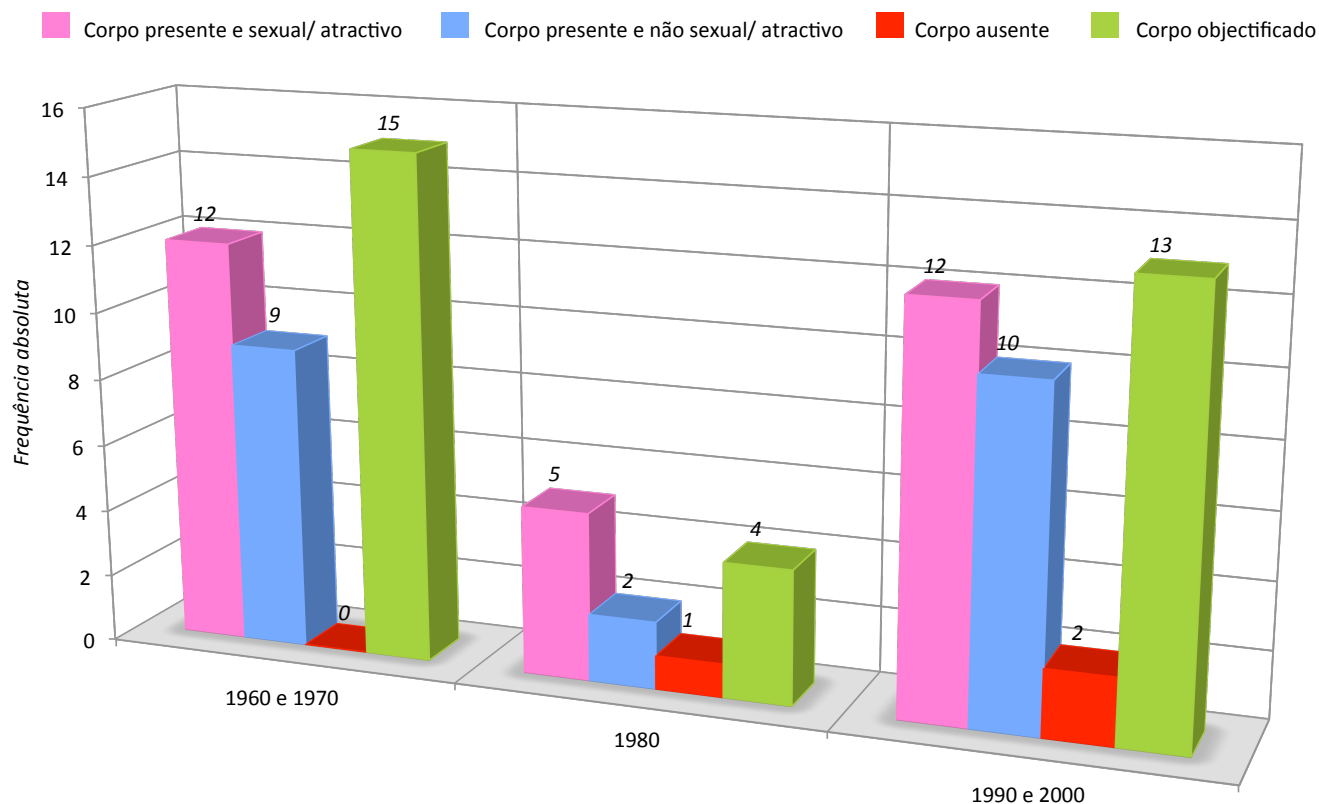
Gráfico 2.2 - Categorias de Análise de Conteúdo: Violência da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)



Selecção de 46 vídeos, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 17 em 1970, 6 em 1980, 11 em 1990 e 10 em 2000 perfazendo assim: 19 em 1960 e 1970, 6 em 1980 e 21 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

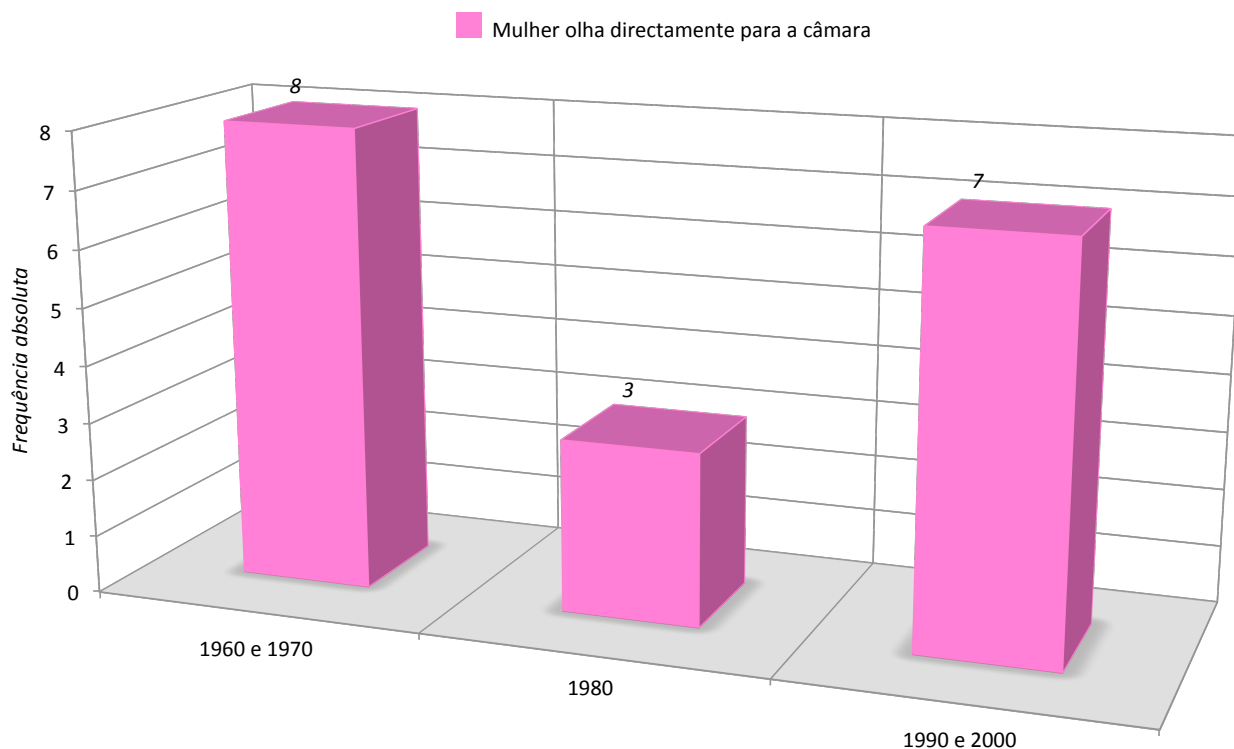
Gráfico 2.3 - Categorias de Análise de Conteúdo: Corpo da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)



Seleção de 46 vídeos, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 17 em 1970, 6 em 1980, 11 em 1990 e 10 em 2000 perfazendo assim: 19 em 1960 e 1970, 6 em 1980 e 21 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

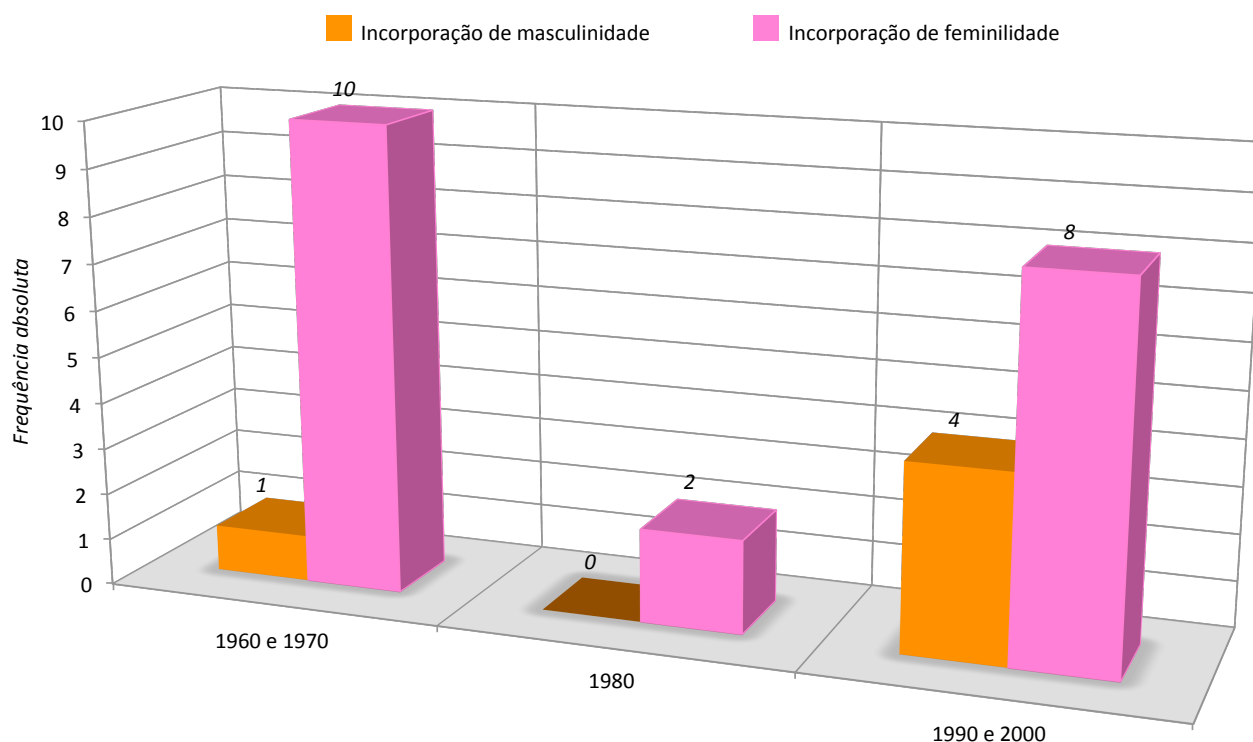
Gráfico 2.4 - Categoria de Análise de Conteúdo: Olhar da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)



Seleção de 46 vídeos, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 17 em 1970, 6 em 1980, 11 em 1990 e 10 em 2000 perfazendo assim: 19 em 1960 e 1970, 6 em 1980 e 21 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

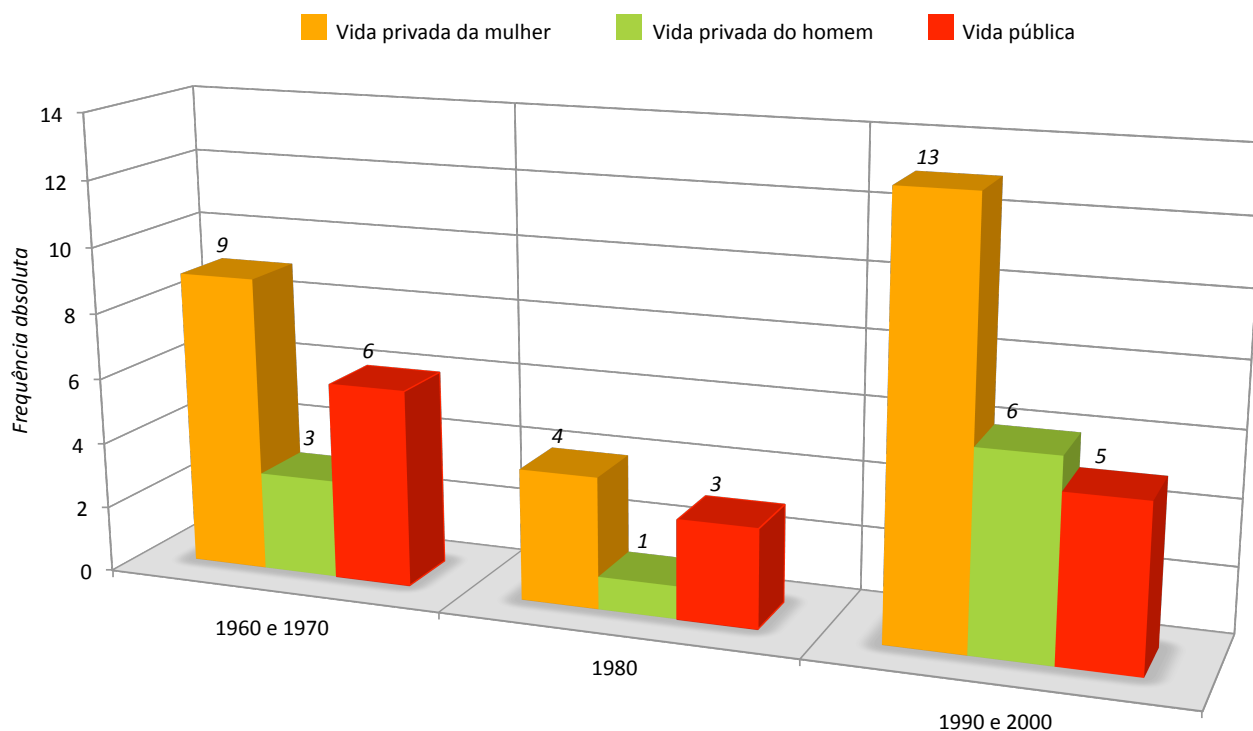
Gráfico 2.5 - Categorias de Análise de Conteúdo: Incorporação da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)



Seleção de 46 vídeos, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 17 em 1970, 6 em 1980, 11 em 1990 e 10 em 2000 perfazendo assim: 19 em 1960 e 1970, 6 em 1980 e 21 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

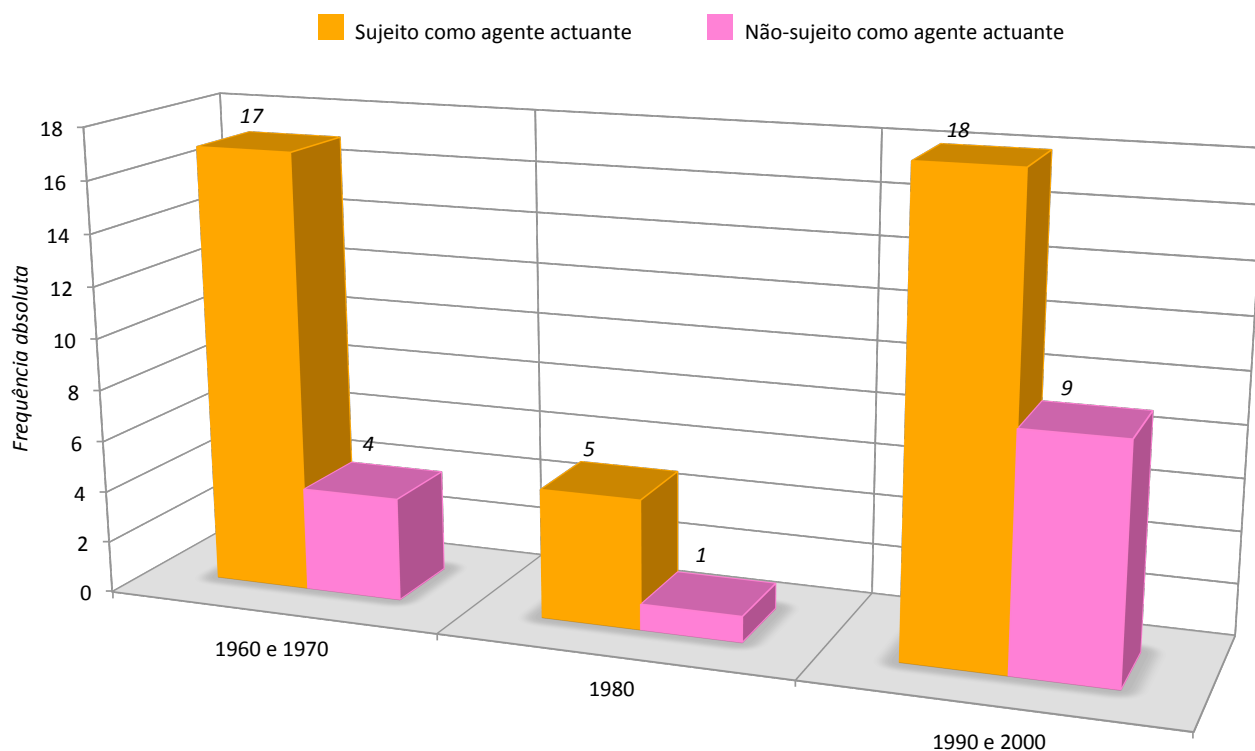
Gráfico 2.6 - Categorias de Análise de Conteúdo: Texto da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)



Seleção de 46 vídeos, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 17 em 1970, 6 em 1980, 11 em 1990 e 10 em 2000 perfazendo assim: 19 em 1960 e 1970, 6 em 1980 e 21 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

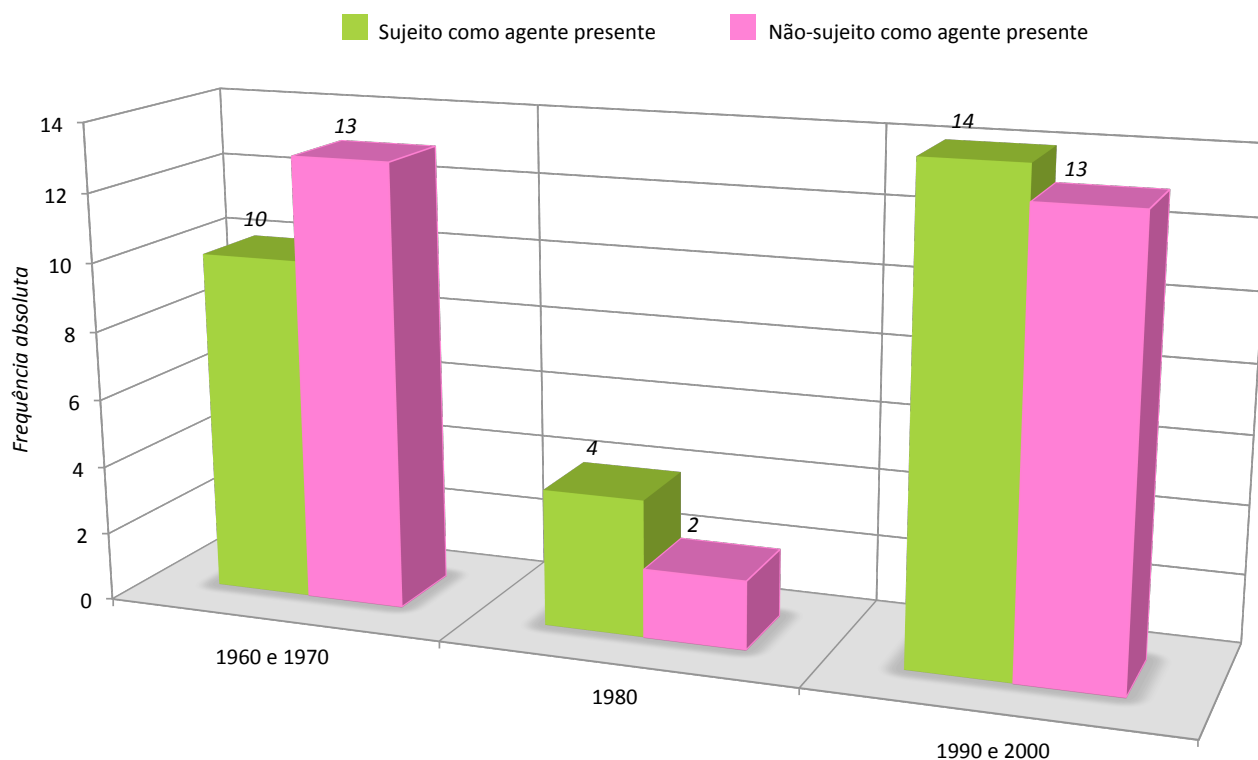
Gráfico 2.7 - Categorias de Análise de Conteúdo: Agentes Actuantes da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)



Seleção de 46 vídeos, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 17 em 1970, 6 em 1980, 11 em 1990 e 10 em 2000 perfazendo assim: 19 em 1960 e 1970, 6 em 1980 e 21 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

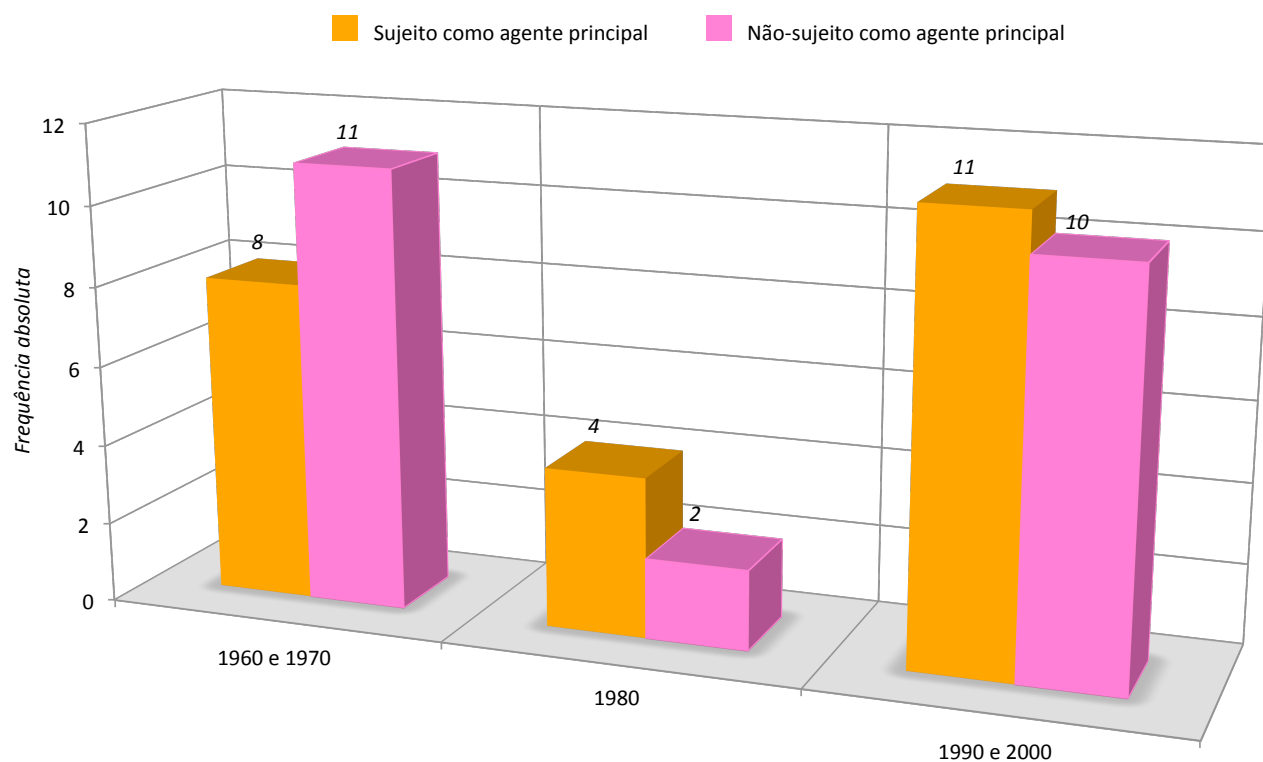
Gráfico 2.8 - Temas Agentes Presentes da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)



Seleção de 46 vídeos, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 17 em 1970, 6 em 1980, 11 em 1990 e 10 em 2000 perfazendo assim: 19 em 1960 e 1970, 6 em 1980 e 21 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Gráfico 2.9 - Temas Agentes Principais da década de 1960 à de 2000 na selecção de 46 vídeos (N)

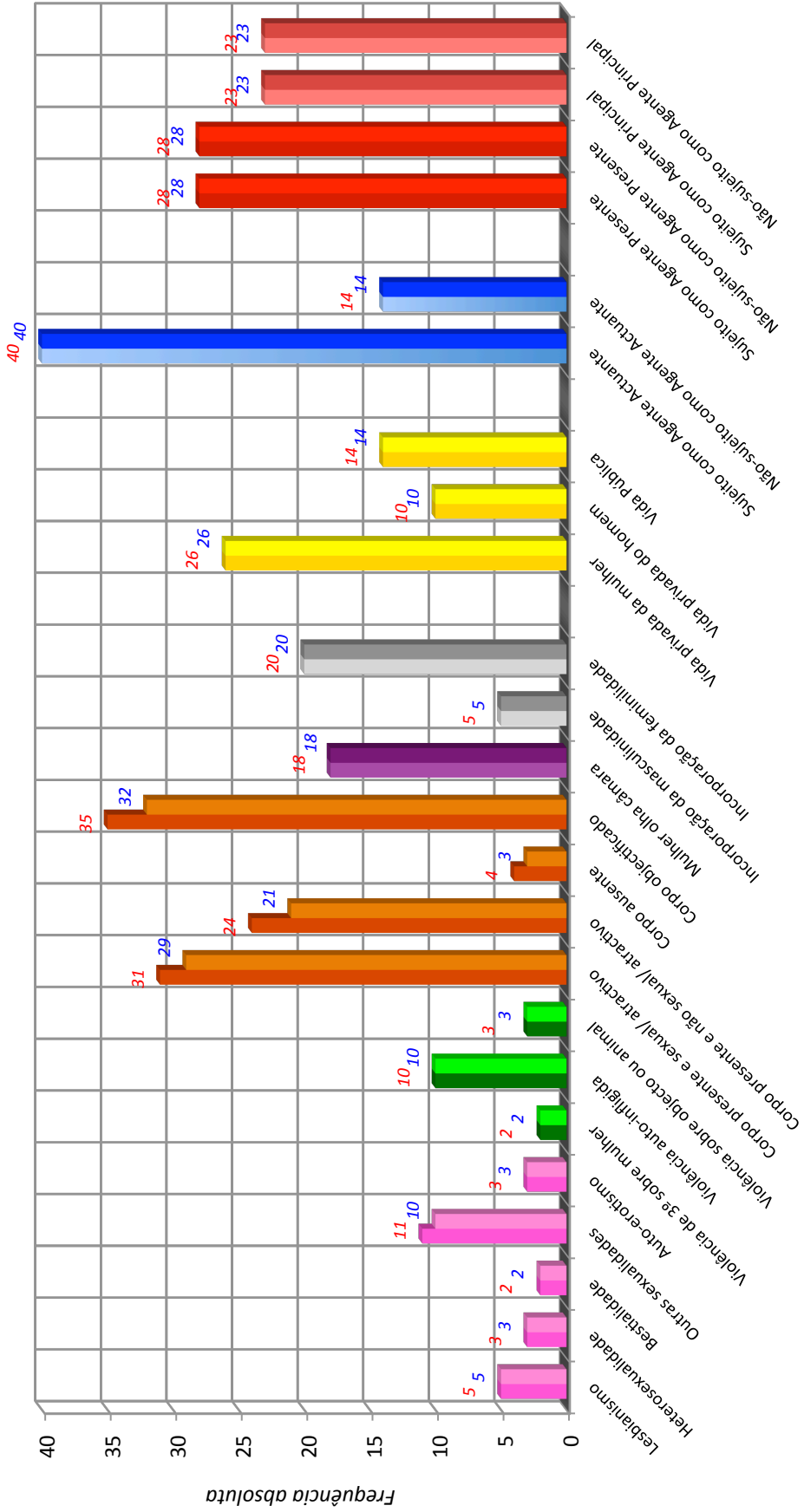


Seleção de 46 vídeos, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 17 em 1970, 6 em 1980, 11 em 1990 e 10 em 2000 perfazendo assim: 19 em 1960 e 1970, 6 em 1980 e 21 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Gráfico 2.A – Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes nas seleções de 50 e de 46 vídeos (N)

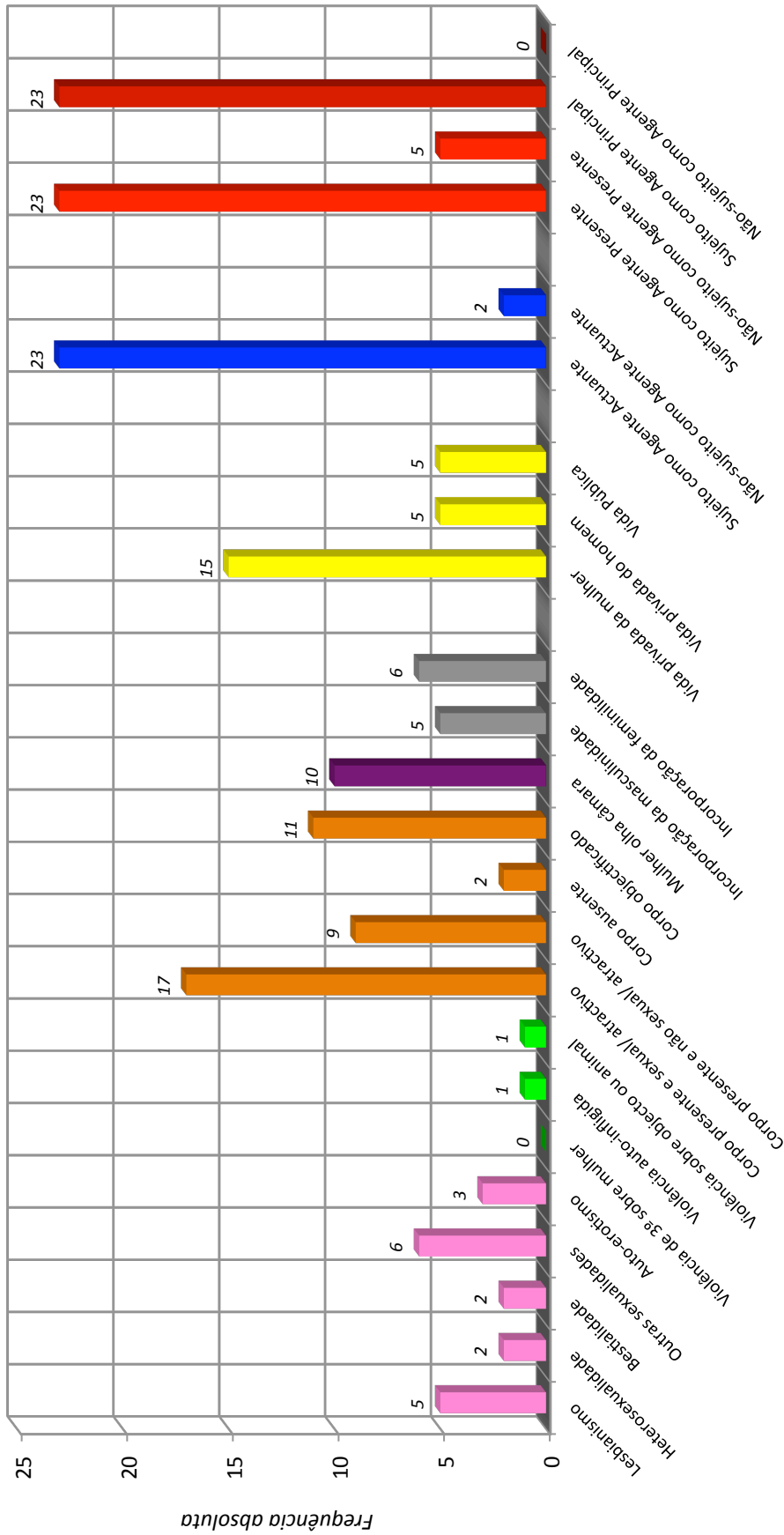
Categorias de Imagem: **Sexualidades** - **Violência** - **Corpo** - **Olhar** - **Incorporação**. Categorias de Texto: **Texto**. Categorias de Vídeo na sua Totalidade: **Agente Actuante**. Temas do Vídeo na sua Totalidade: **Temas Dominantes**.
Seleção de 50 vídeos iniciais: coluna da esquerda. Seleção de 46 vídeos, Sujeito e Não-sujeito: coluna da direita.



Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

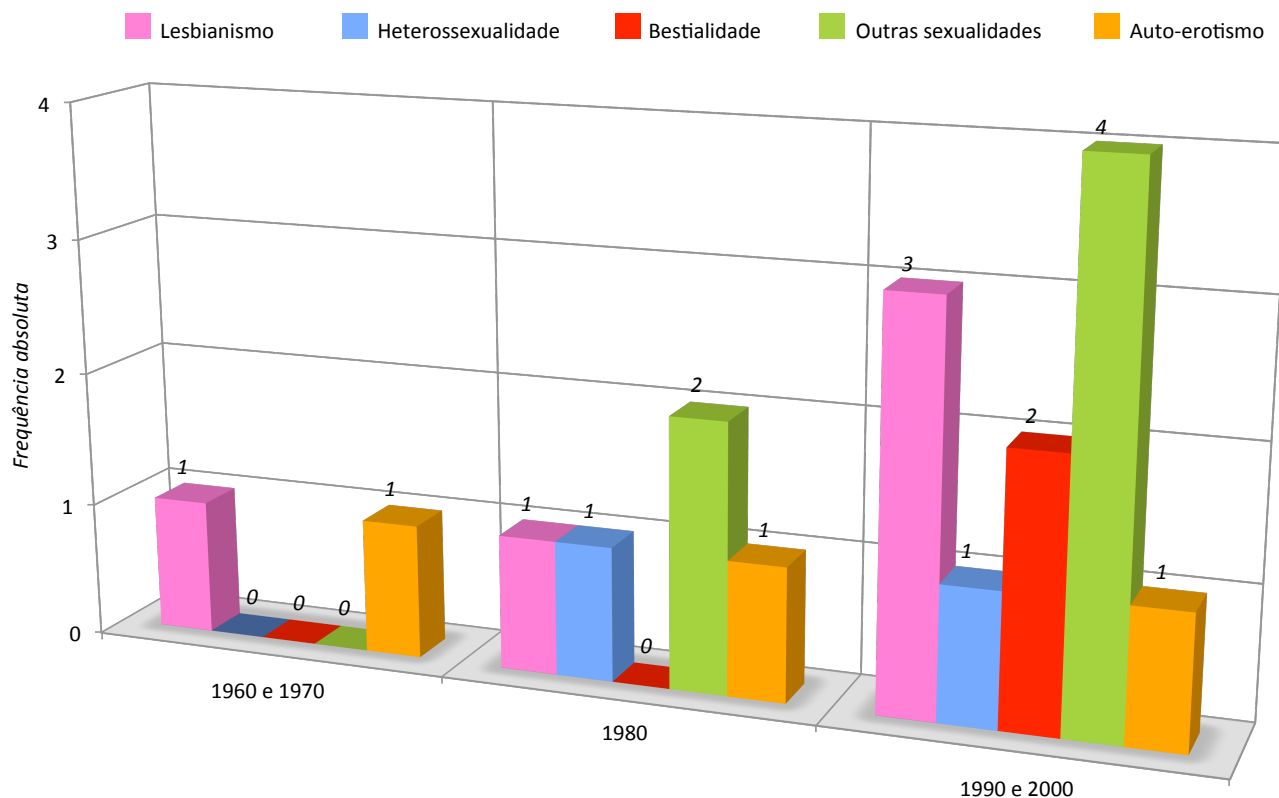
Gráfico 3 – Tema Sujeito como agente principal – Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na seleção de 23 vídeos (N)

Categorias de Imagem: **Sexualidades** - **Violência** - **Corpo** - **Olhar** - **Incorporação** Categorias de Texto: **Texto** Categorias de Vídeo na sua Totalidade: **Temas Dominantes**



Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

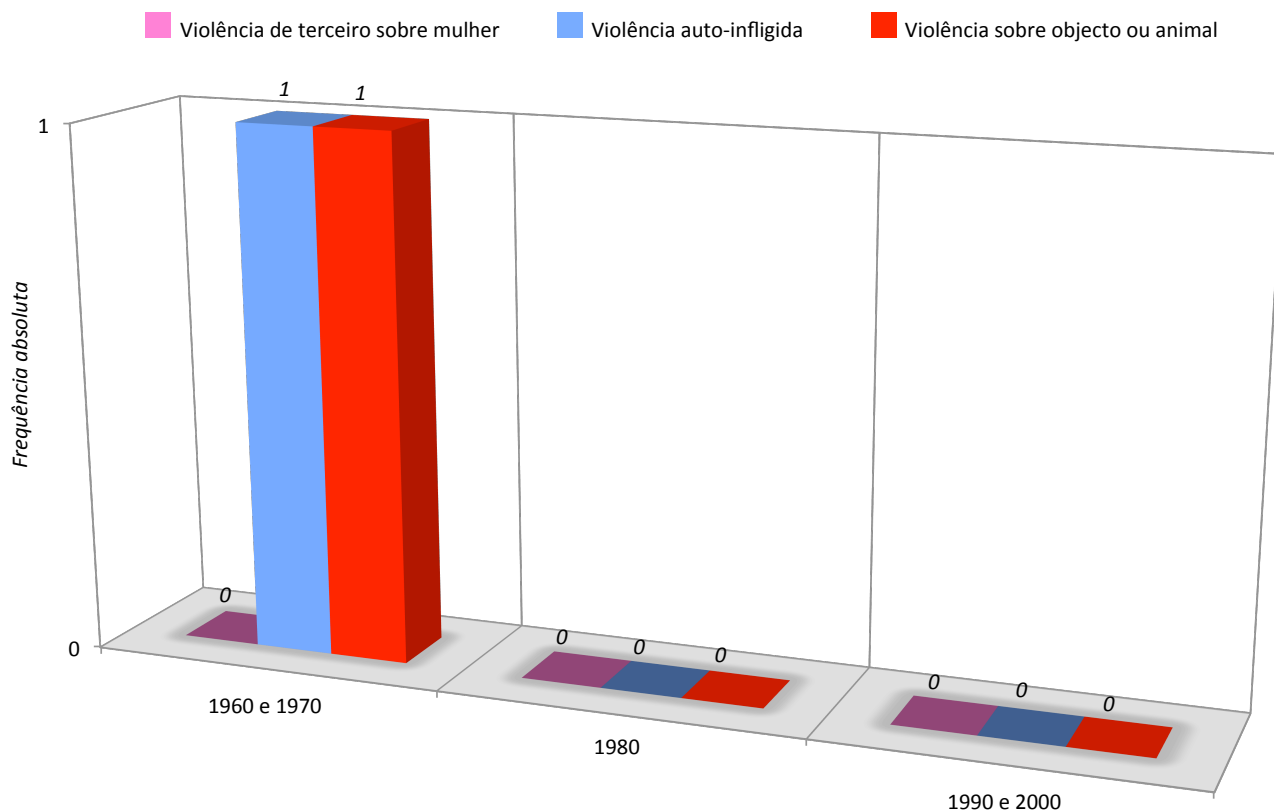
Gráfico 3.1 - Tema Sujeito como Agente Principal - Categorias de Sexualidades da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 0 em 1960, 8 em 1970, 4 em 1980, 4 em 1990 e 7 em 2000 perfazendo assim: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

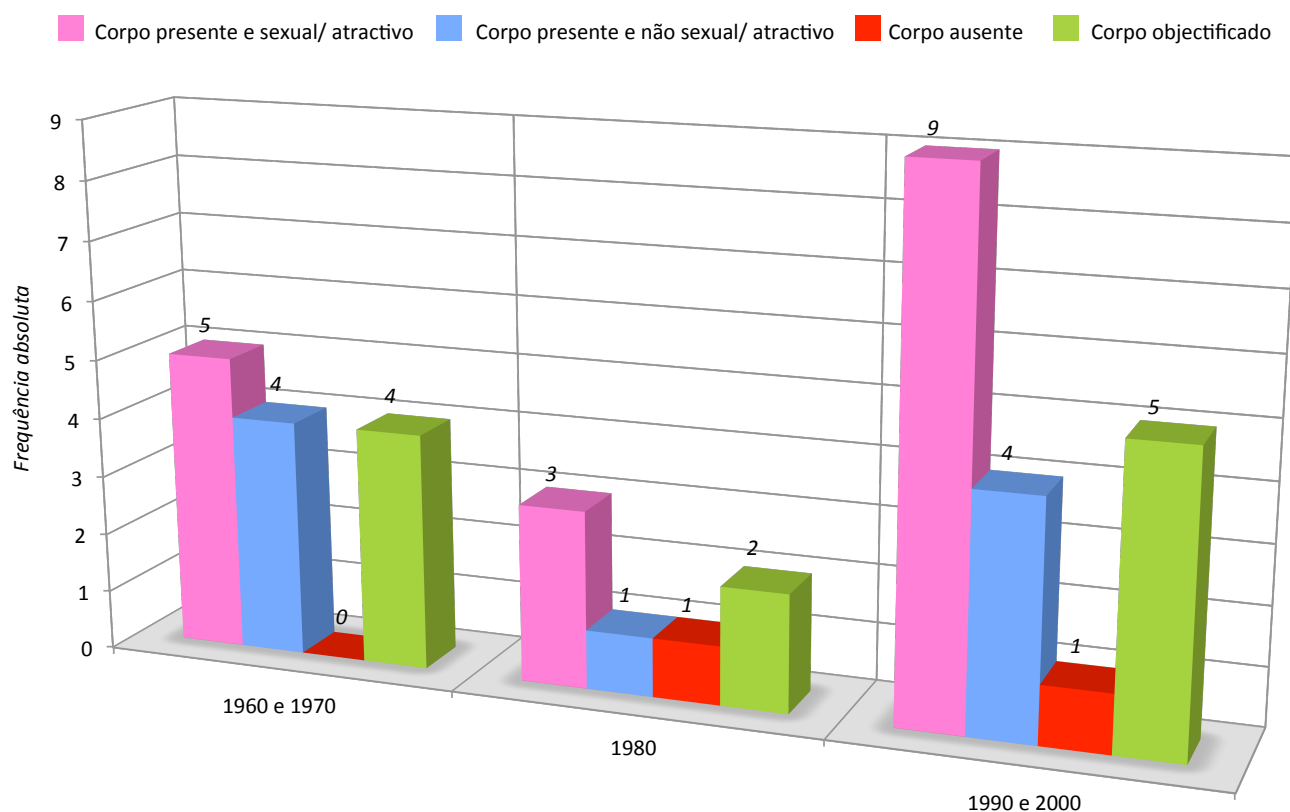
Gráfico 3.2 - Tema Sujeito como Agente Principal - Categorias de Violência da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 0 em 1960, 8 em 1970, 4 em 1980, 4 em 1990 e 7 em 2000 perfazendo assim: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

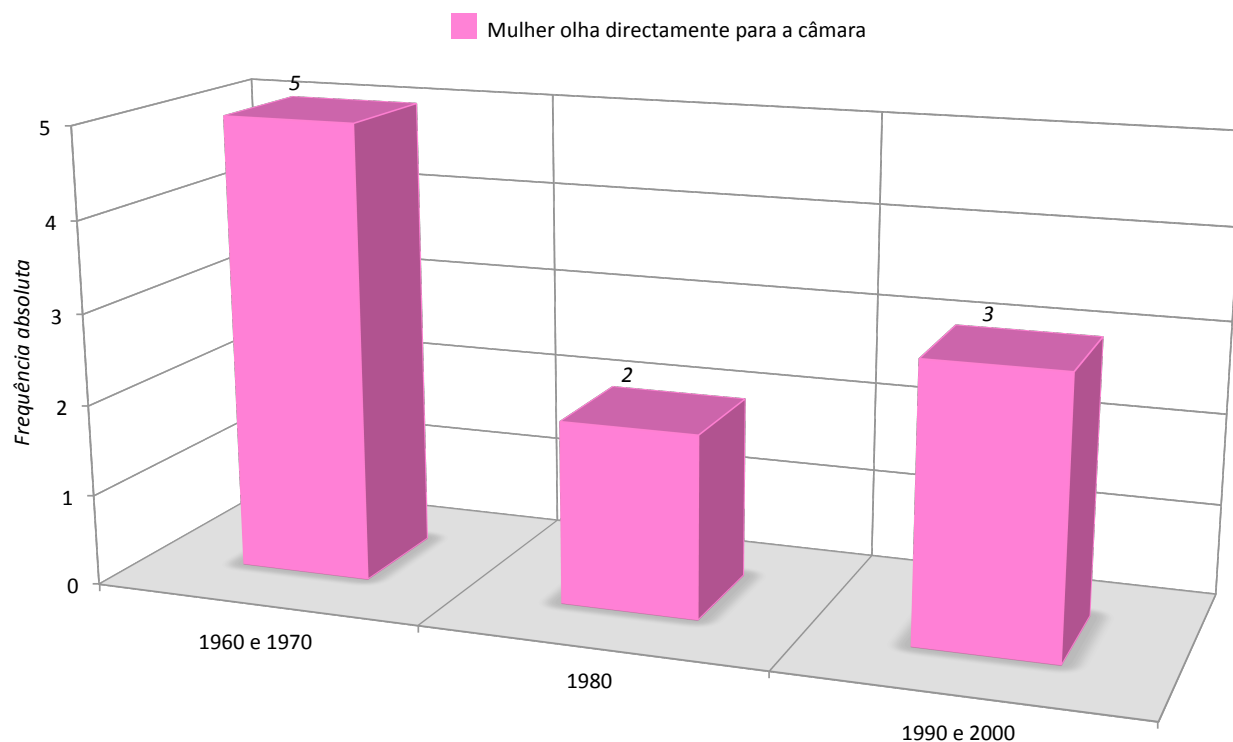
Gráfico 3.3 - Tema Sujeito como Agente Principal - Categorias de Corpo da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 0 em 1960, 8 em 1970, 4 em 1980, 4 em 1990 e 7 em 2000 perfazendo assim: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

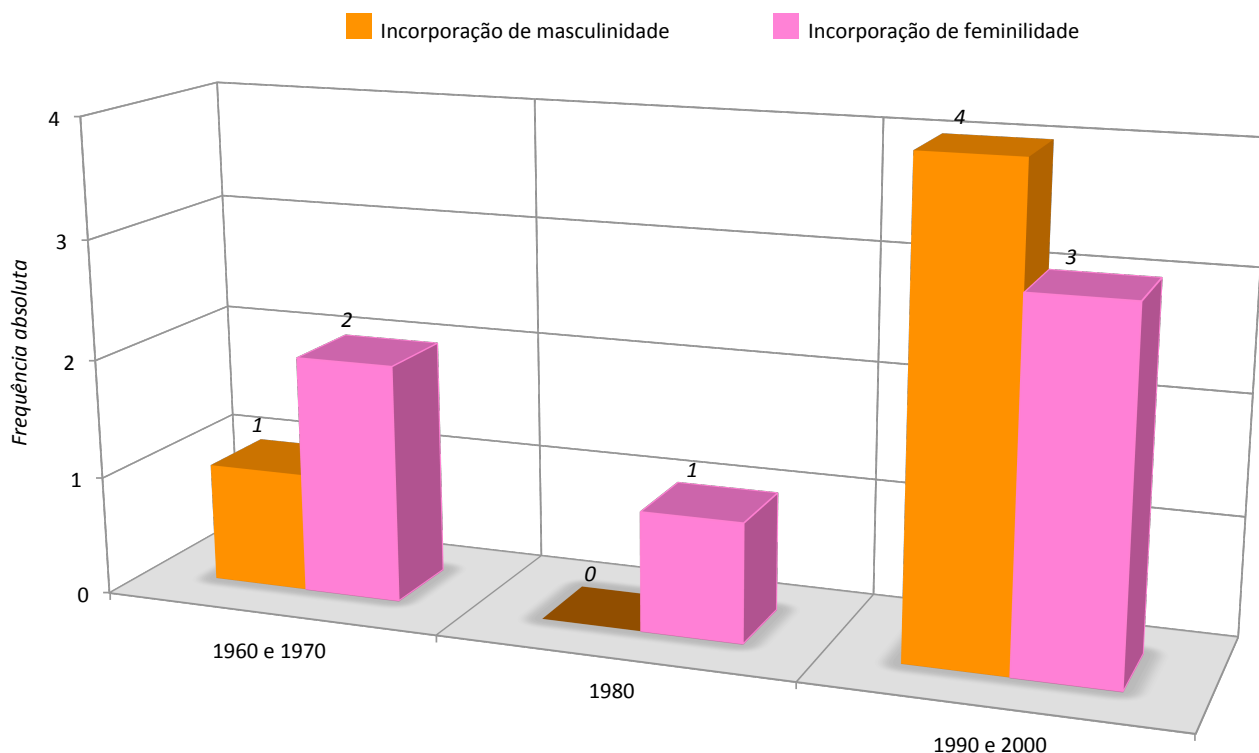
Gráfico 3.4 - Tema Sujeito como Agente Principal - Categoria de Olhar da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 0 em 1960, 8 em 1970, 4 em 1980, 4 em 1990 e 7 em 2000 perfazendo assim: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

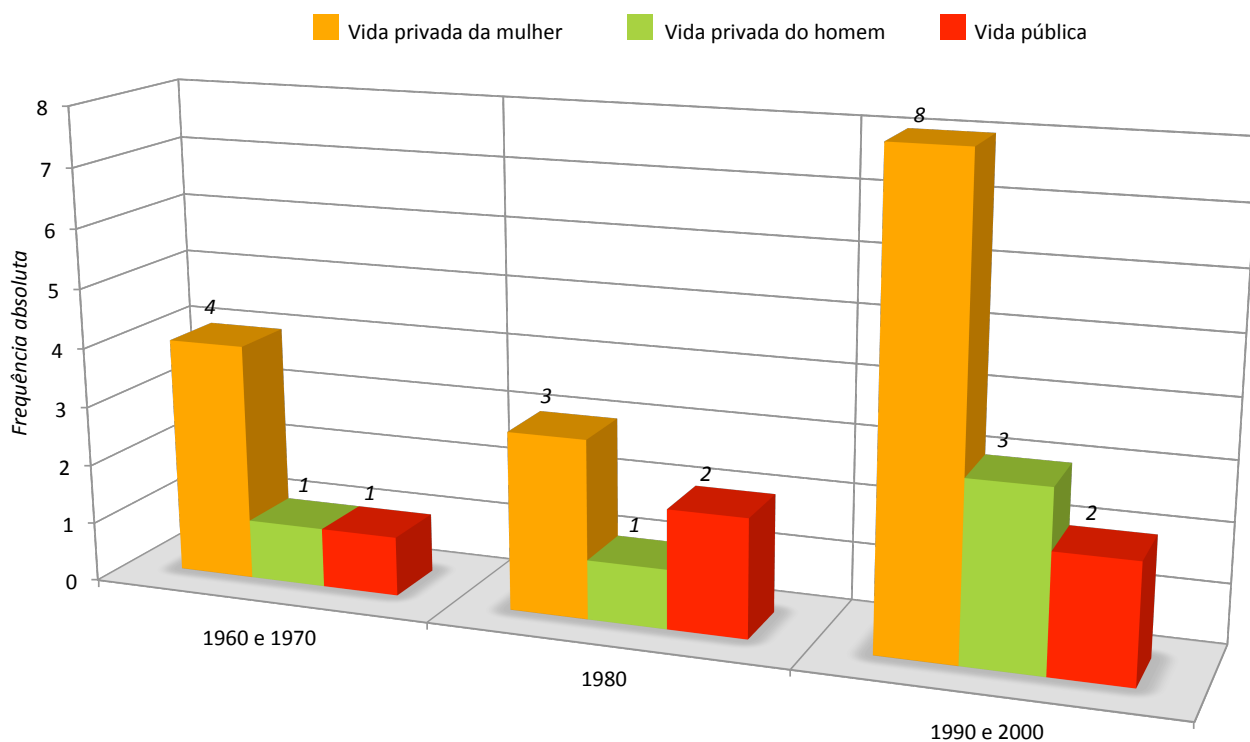
Gráfico 3.5 - Tema Sujeito como Agente Principal - Categorias de Incorporação da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 0 em 1960, 8 em 1970, 4 em 1980, 4 em 1990 e 7 em 2000 perfazendo assim: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

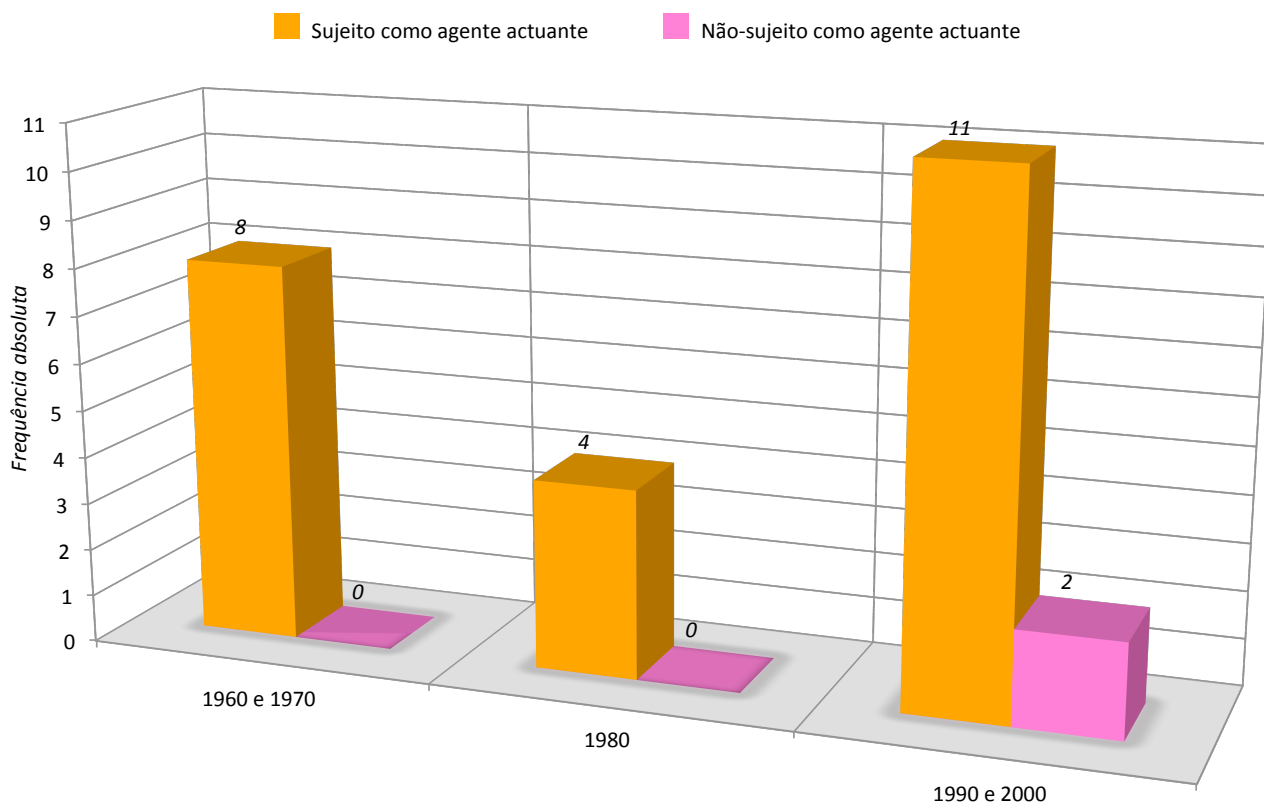
Gráfico 3.6 - Tema Sujeito como Agente Principal - Categorias de Texto da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 0 em 1960, 8 em 1970, 4 em 1980, 4 em 1990 e 7 em 2000 perfazendo assim: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

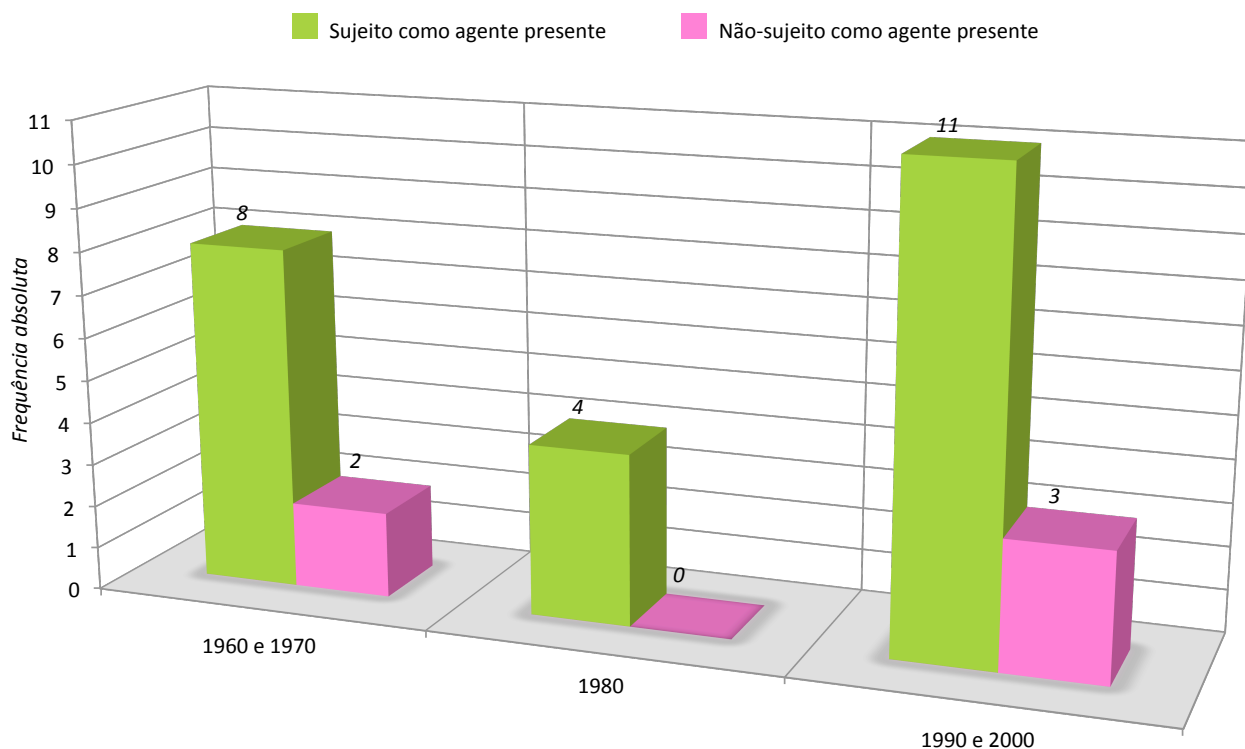
Gráfico 3.7 - Tema Sujeito como Agente Principal - Categorias de Agentes Actuantes da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 0 em 1960, 8 em 1970, 4 em 1980, 4 em 1990 e 7 em 2000 perfazendo assim: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

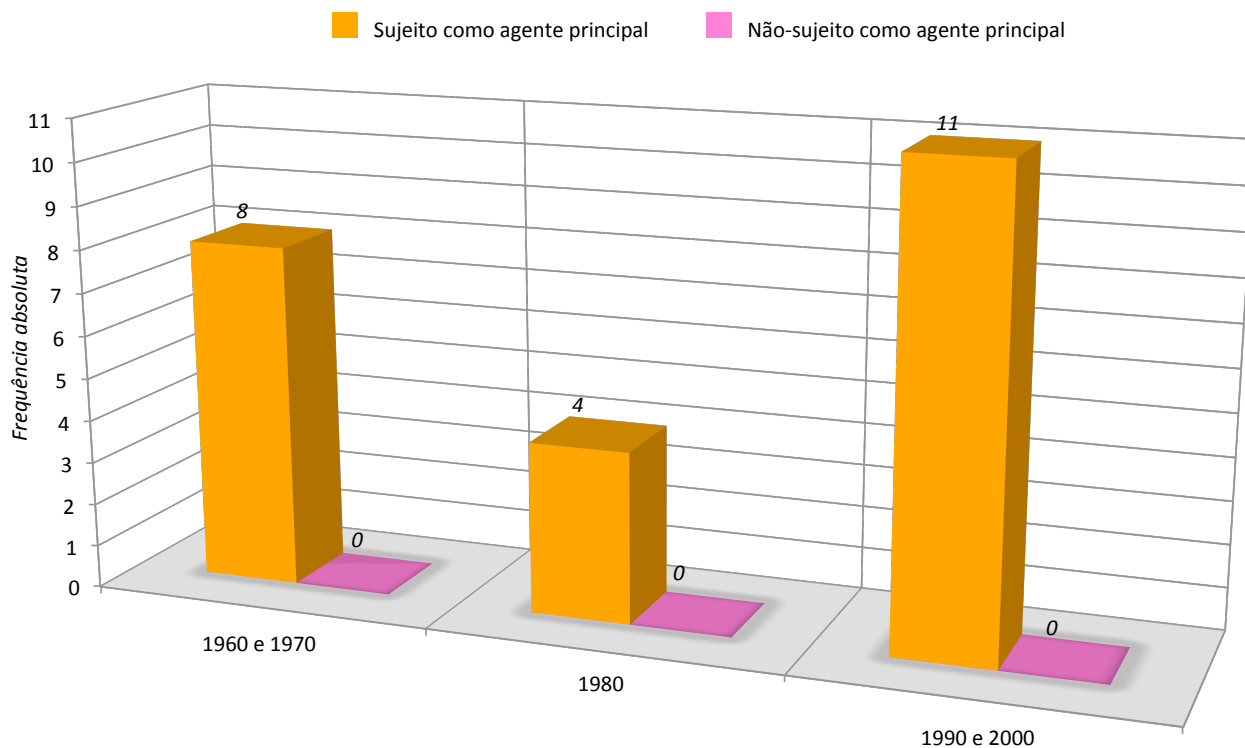
Gráfico 3.8 - Tema Sujeito como Agente Principal - Temas Agentes Presentes da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 0 em 1960, 8 em 1970, 4 em 1980, 4 em 1990 e 7 em 2000 perfazendo assim: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Gráfico 3.9 - Tema Sujeito como Agente Principal - Temas Agentes Principais da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)

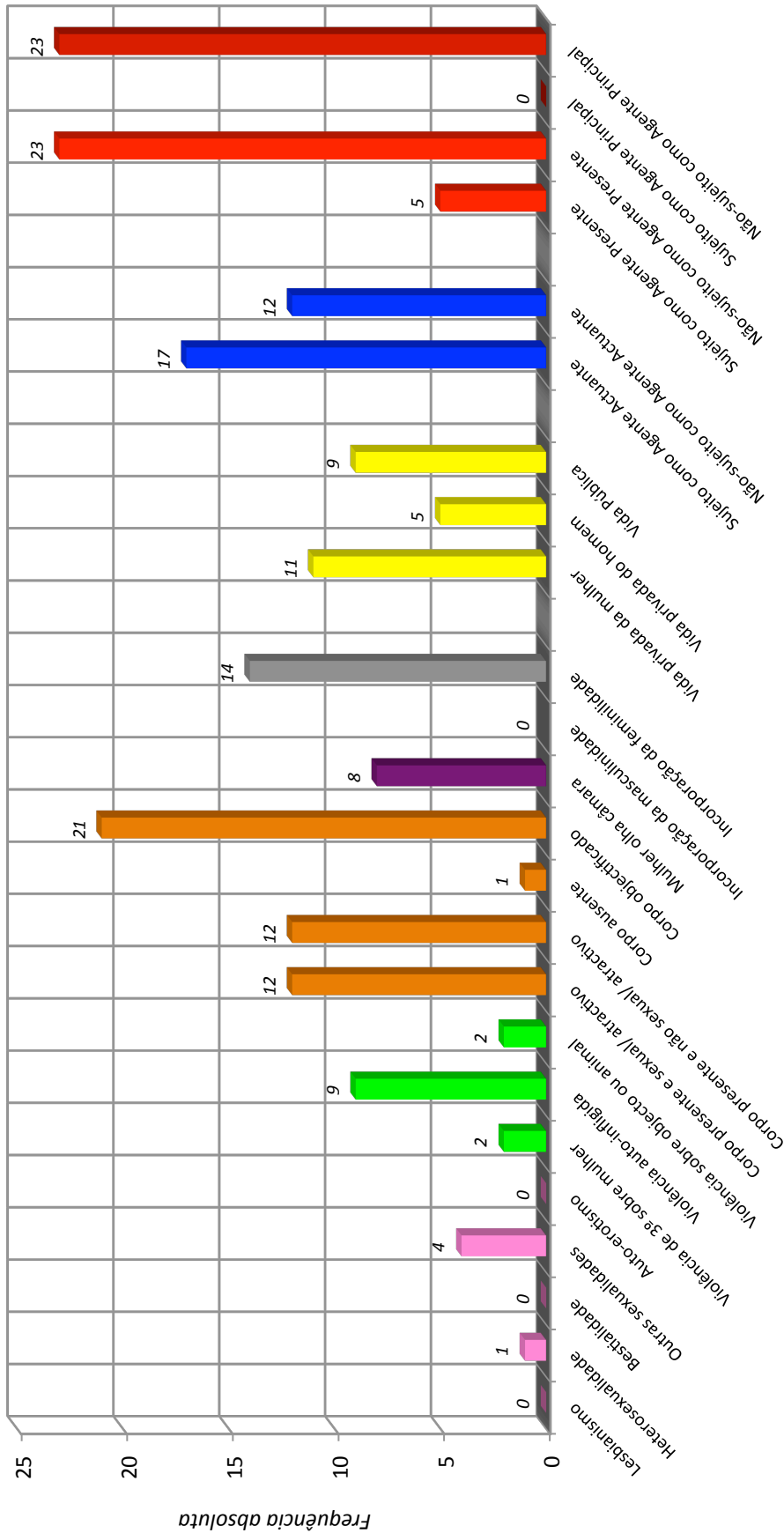


Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 0 em 1960, 8 em 1970, 4 em 1980, 4 em 1990 e 7 em 2000 perfazendo assim: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

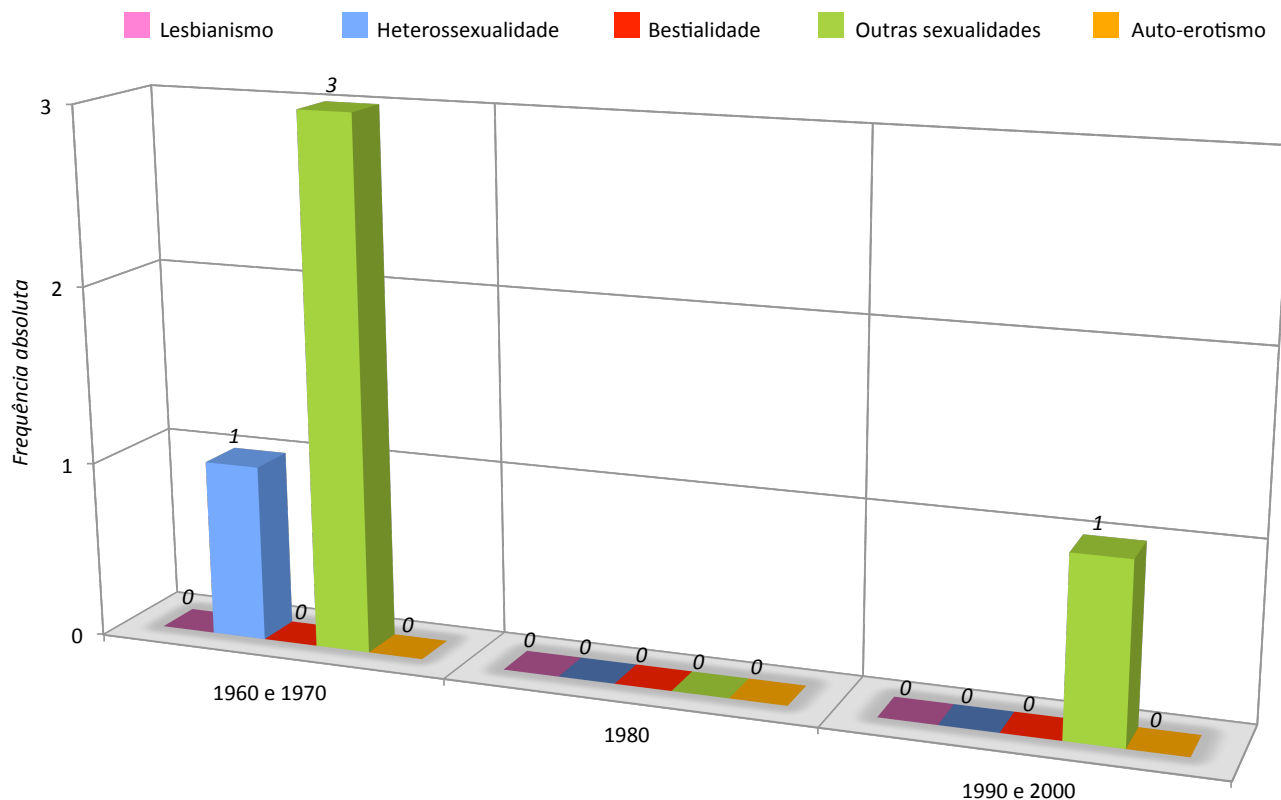
Gráfico 4 - Tema Não-sujeito como agente principal - Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes na seleção de 23 vídeos (N)

Categorias de Imagem: **Sexualidades** - **Violência** - **Corpo** - **Olhar** - **Incorporação** - Categorias de Texto: **Texto** - Categorias de Vídeo na sua Totalidade: **Agentes Actuantes** - Temas do Vídeo na sua Totalidade: **Temas Dominantes**



Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

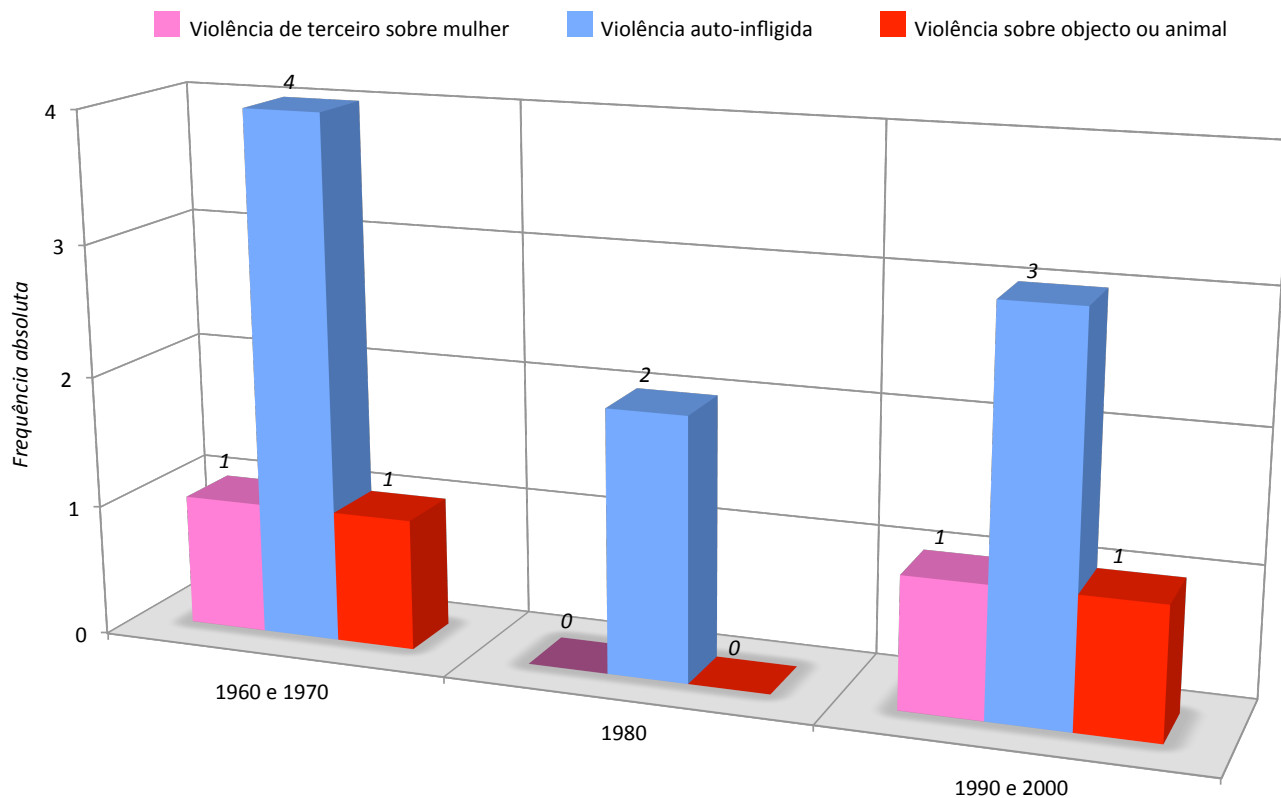
Gráfico 4.1 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Categorias de Sexualidades da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 9 em 1970, 2 em 1980, 7 em 1990 e 3 em 2000 perfazendo assim: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

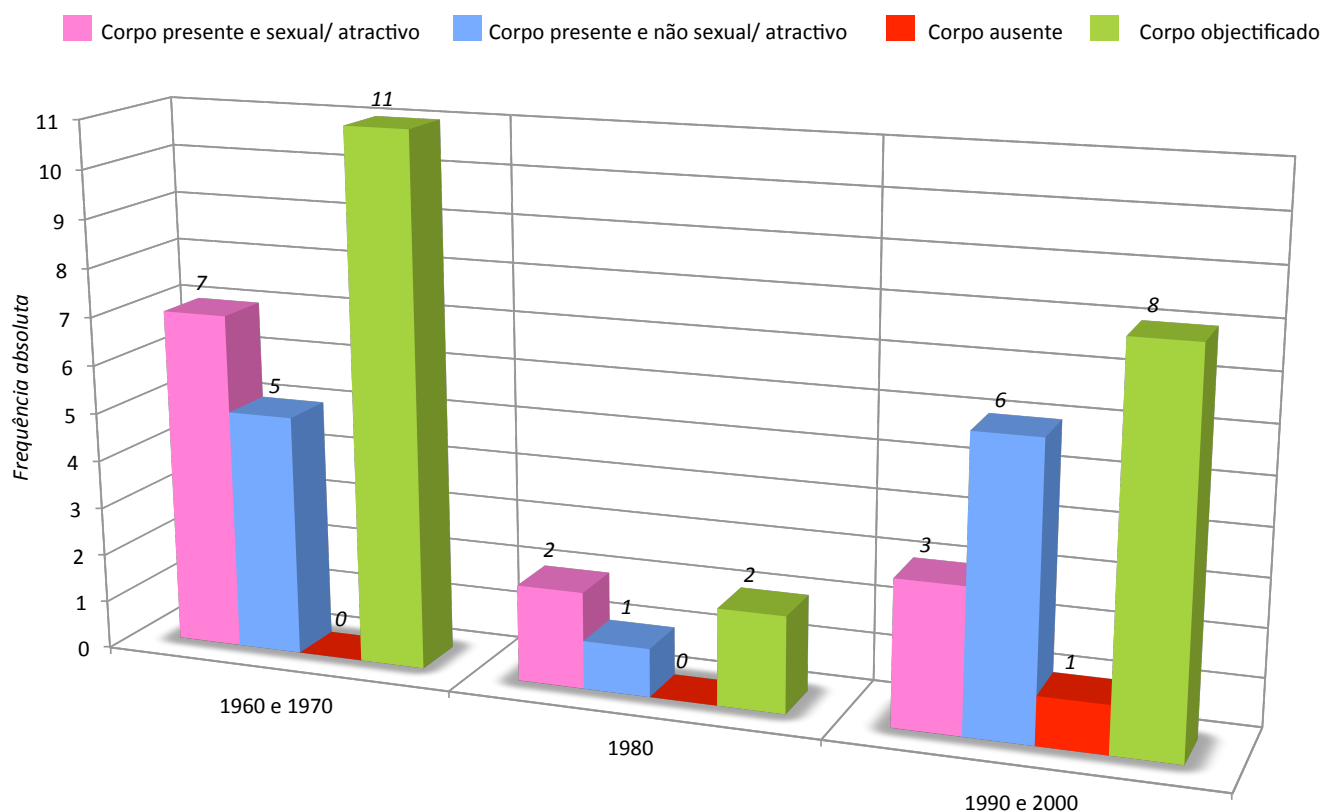
Gráfico 4.2 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Categorias de Violência da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 9 em 1970, 2 em 1980, 7 em 1990 e 3 em 2000 perfazendo assim: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

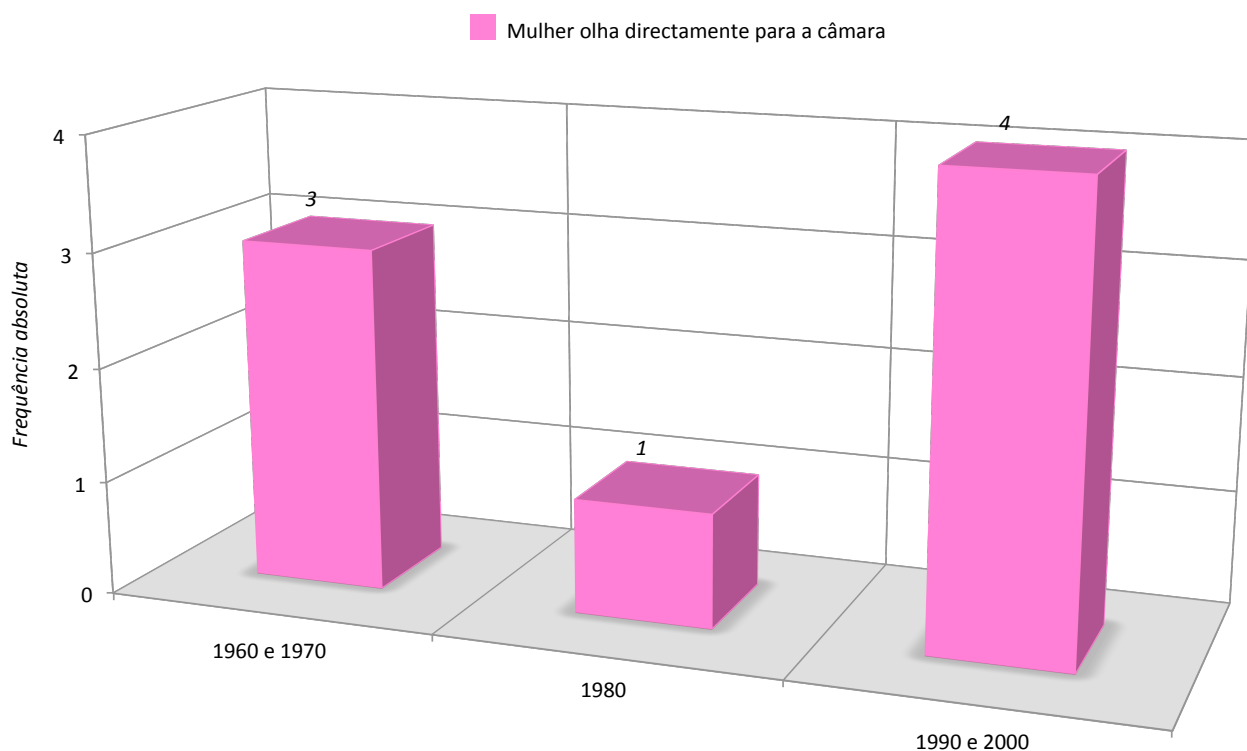
Gráfico 4.3 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Categorias de Corpo da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 9 em 1970, 2 em 1980, 7 em 1990 e 3 em 2000 perfazendo assim: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

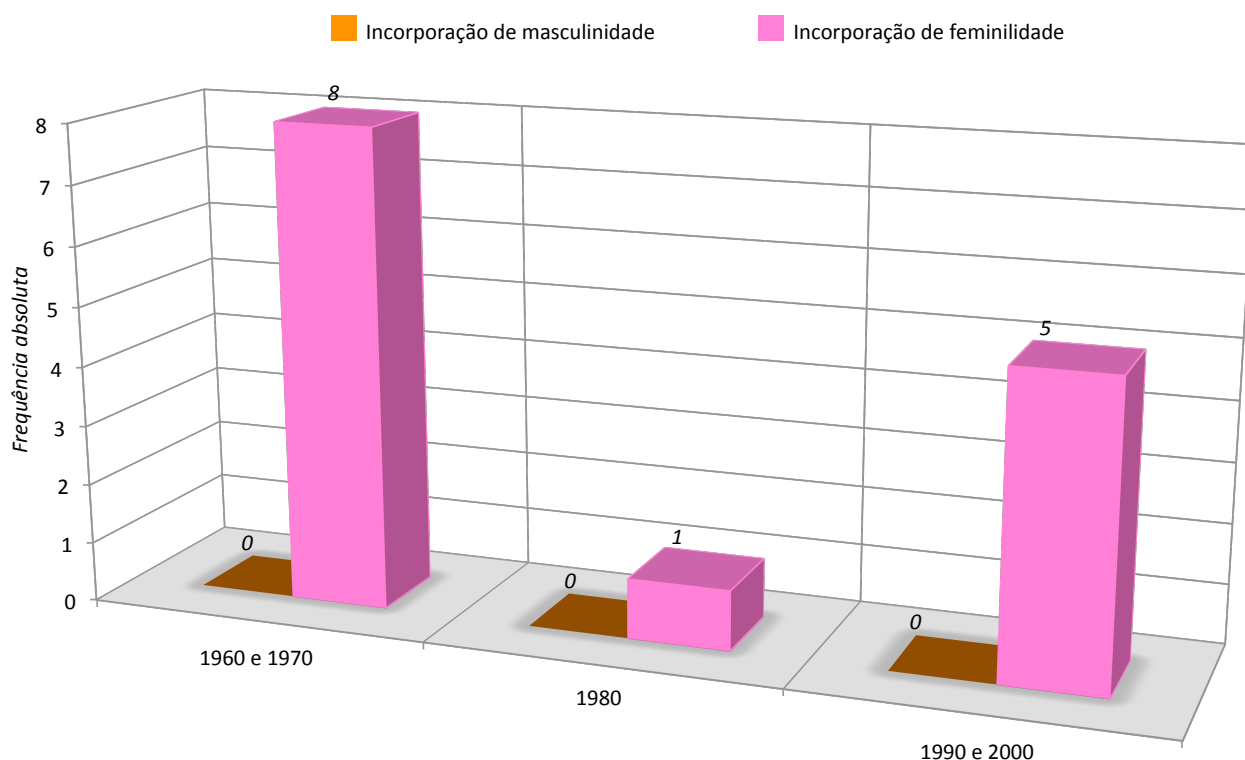
Gráfico 4.4 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Categoria de Olhar da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 9 em 1970, 2 em 1980, 7 em 1990 e 3 em 2000 perfazendo assim: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

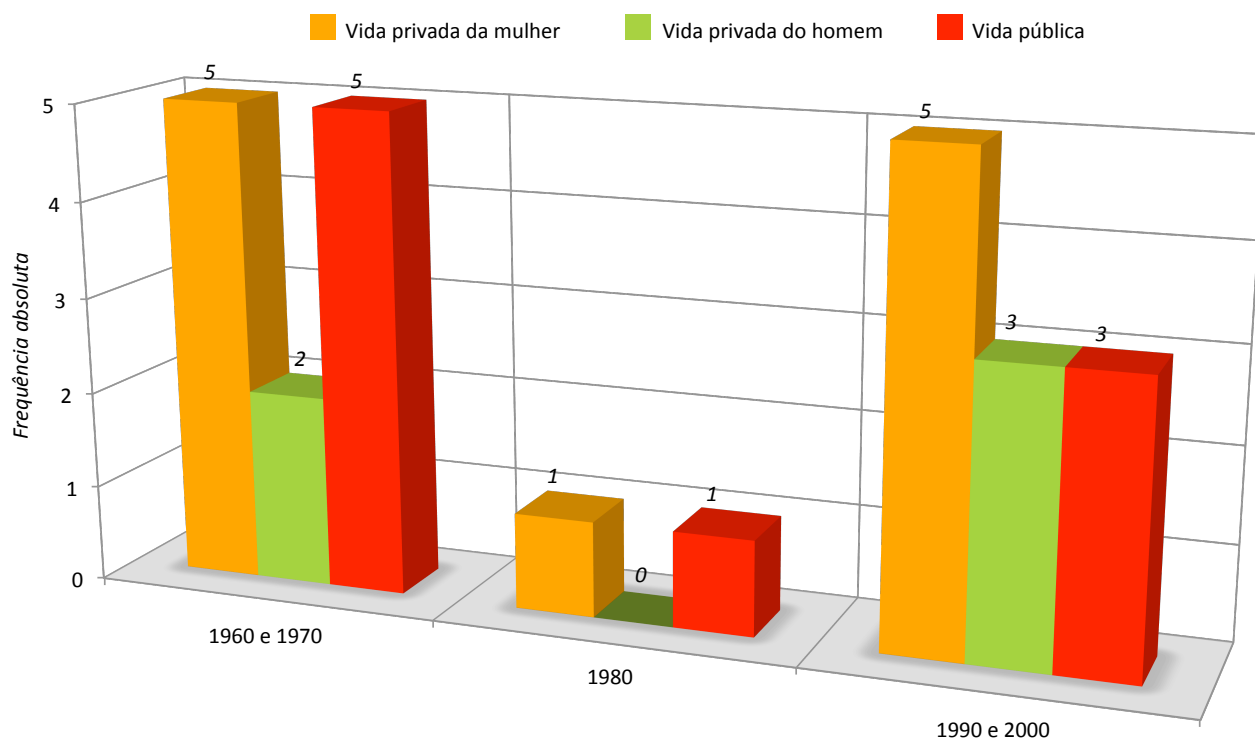
Gráfico 4.5 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Categorias de Incorporação da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 9 em 1970, 2 em 1980, 7 em 1990 e 3 em 2000 perfazendo assim: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

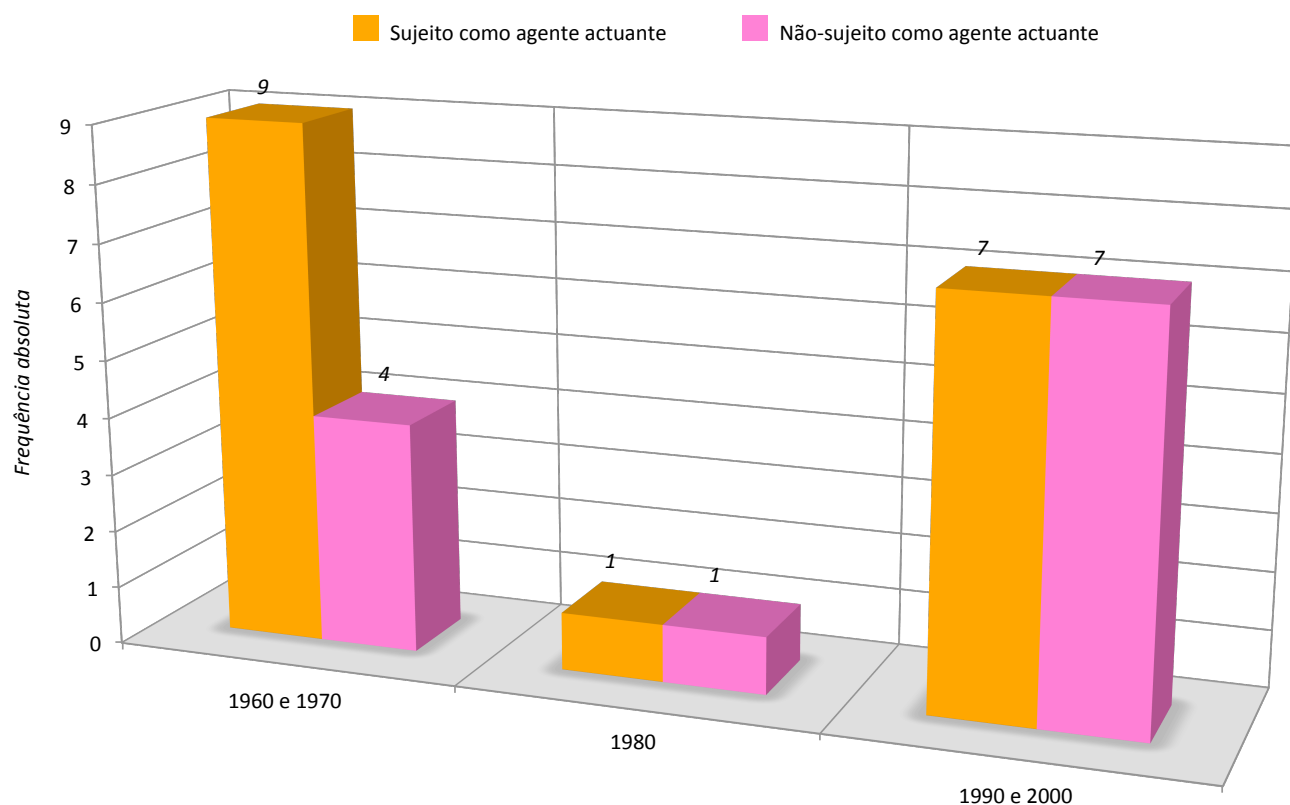
Gráfico 4.6 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Categorias de Texto da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 9 em 1970, 2 em 1980, 7 em 1990 e 3 em 2000 perfazendo assim: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

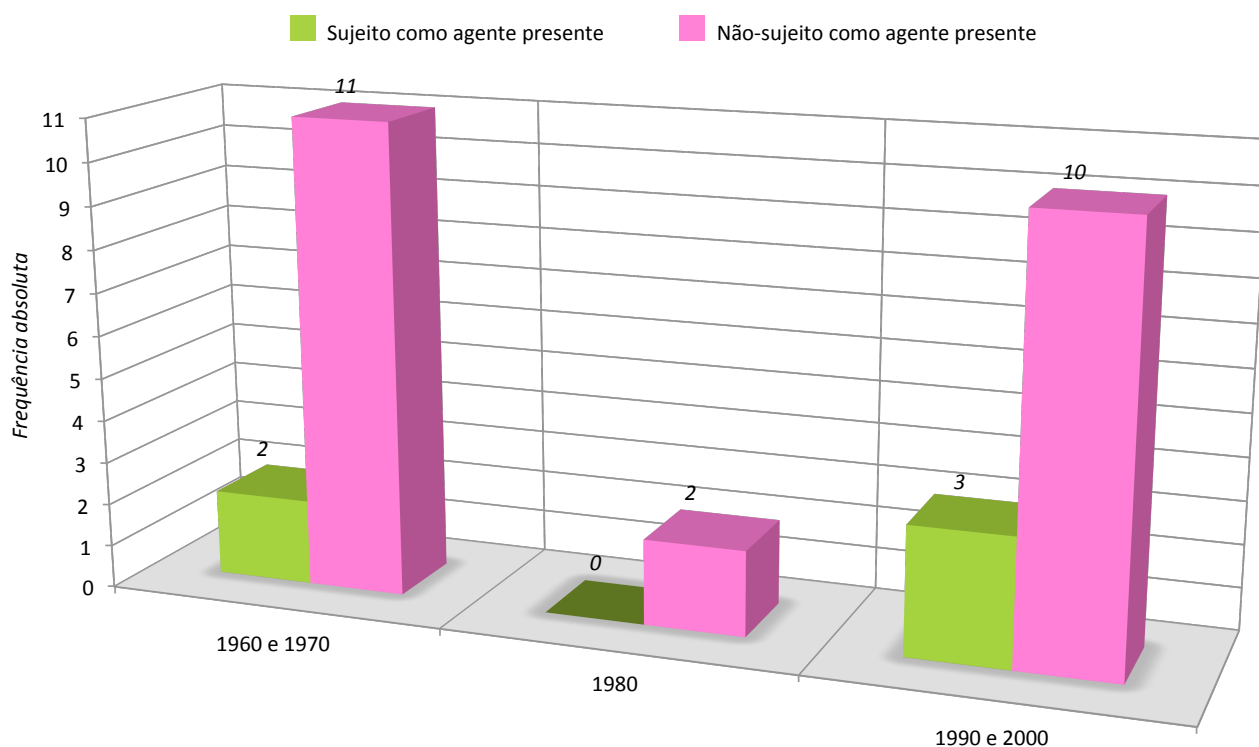
Gráfico 4.7 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Categorias de Agentes Actuantes da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 9 em 1970, 2 em 1980, 7 em 1990 e 3 em 2000 perfazendo assim: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

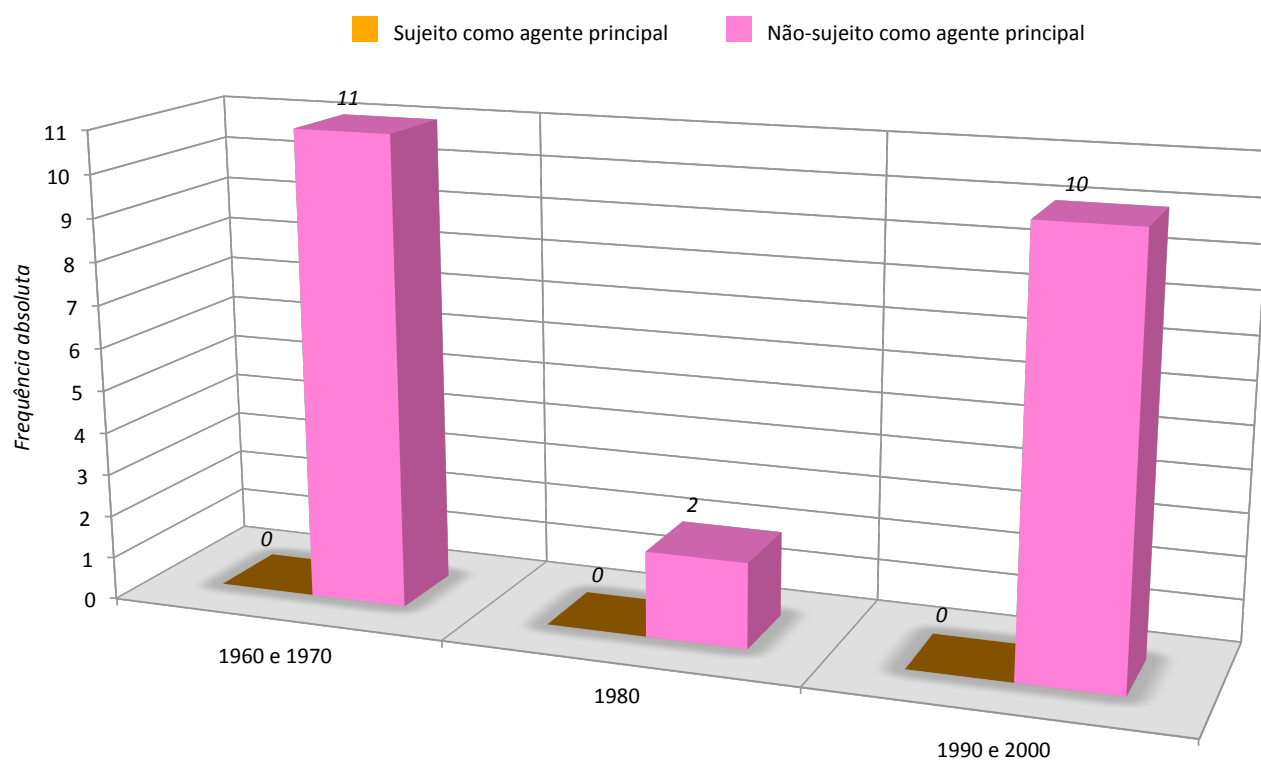
Gráfico 4.8 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Temas Agentes Presentes da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)



Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 9 em 1970, 2 em 1980, 7 em 1990 e 3 em 2000 perfazendo assim: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Gráfico 4.9 - Tema Não-sujeito como Agente Principal - Temas Agentes Principais da década de 1960 à de 2000 em 23 vídeos (N)

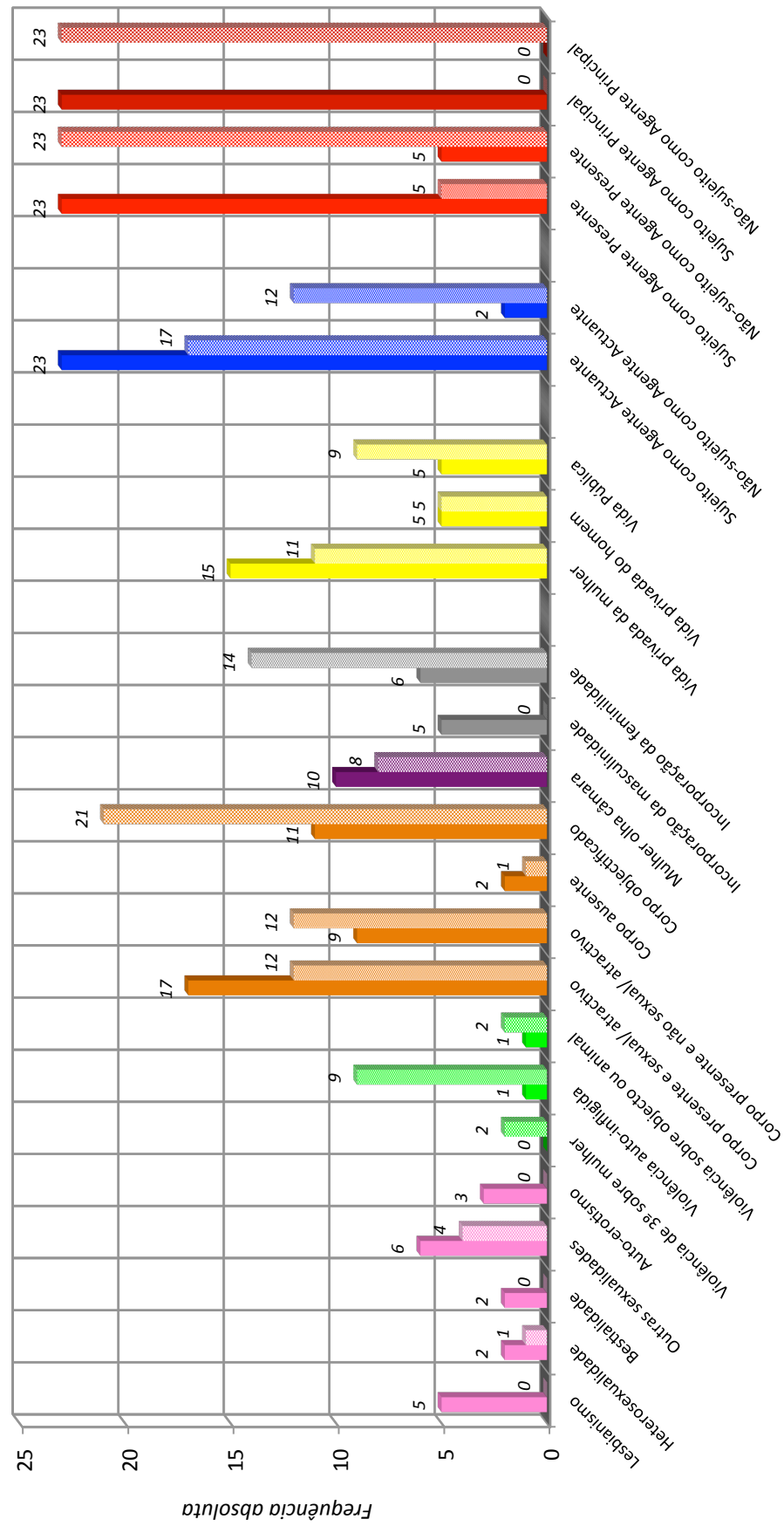


Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Agente Principal, distribuídos por década do seguinte modo: 2 em 1960, 9 em 1970, 2 em 1980, 7 em 1990 e 3 em 2000 perfazendo assim: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

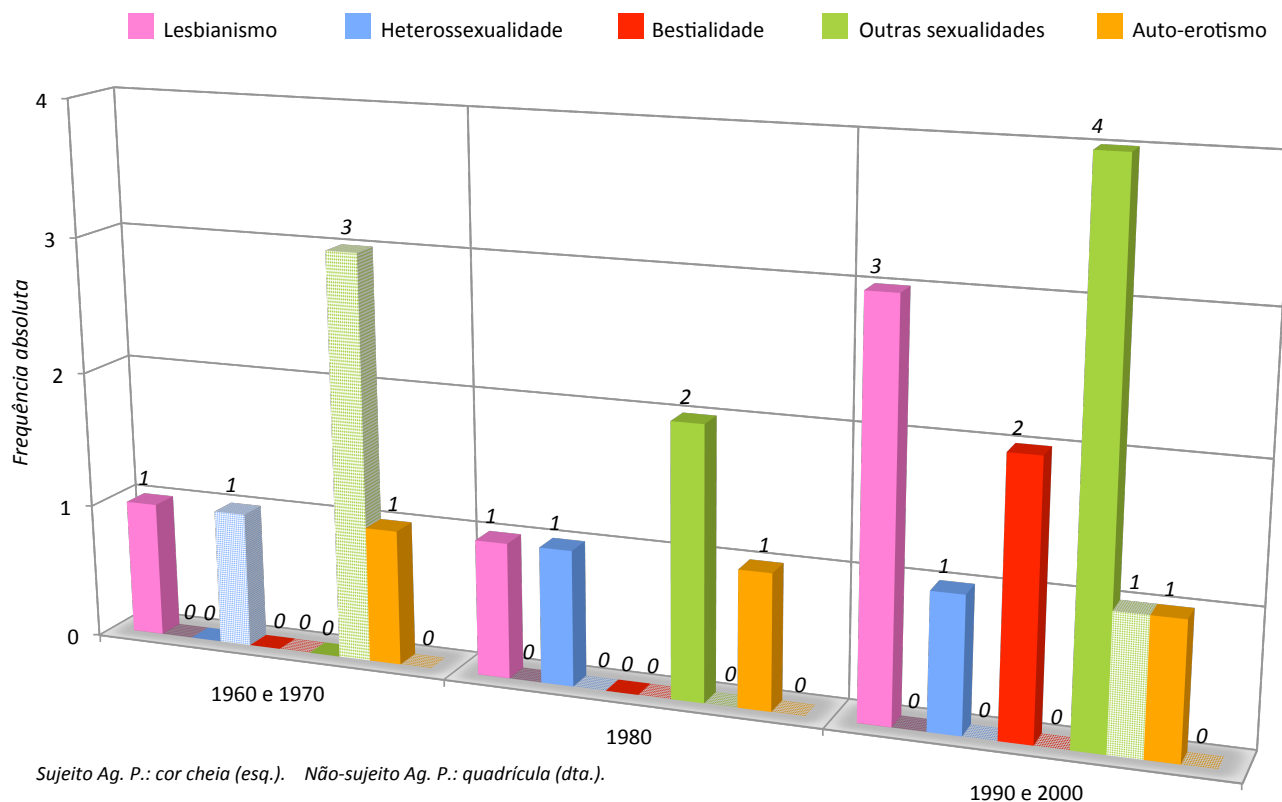
Gráfico 5 - Tema Sujeito como agente principal versus Tema Não-sujeito como agente principal
 Categorias de Análise de Conteúdo e Temas Dominantes nas duas seleções de 23 vídeos (N)

Categorias de Imagem: **Sexualidades** - **Violência** - **Corpo** - **Olhar** - **Incorporação** - **Categorias de Texto: Texto** - **Categorias de Vídeo na sua Totalidade: Agente Actuante** - **Temas do Vídeo na sua Totalidade: Temas Dominantes**
 Tema Sujeito como agente principal: cor cheia (esq.), Tema Não-sujeito como agente principal : quadriculada (dta.).



Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Gráfico 5.1 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Categorias de Sexualidades da década de 1960 à de 2000 nas duas selecções de 23 vídeos cada (N)

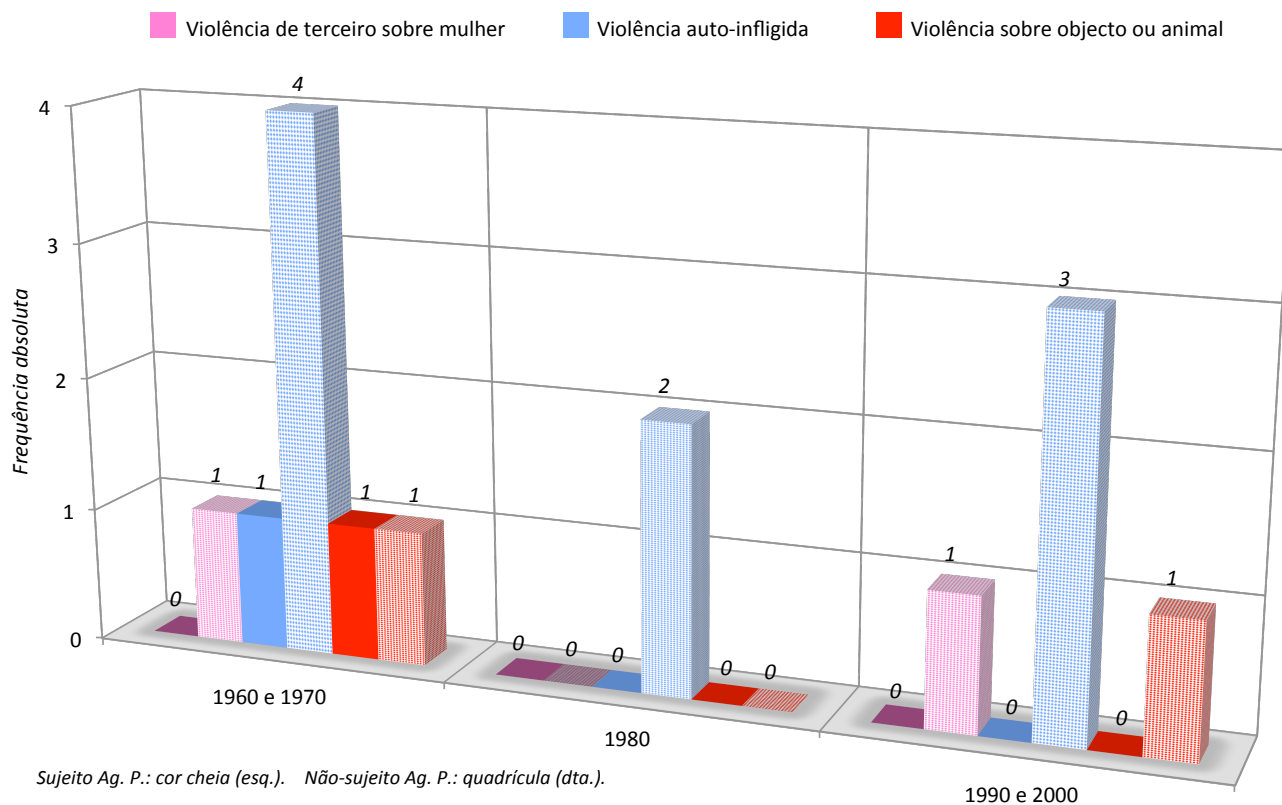


Sujeito Ag. P.: cor cheia (esq.). Não-sujeito Ag. P.: quadrícula (dta.).

Seleccção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000. Seleccção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000.

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Gráfico 5.2 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Categorias de Violência da década de 1960 à de 2000 nas duas selecções de 23 vídeos cada (N)

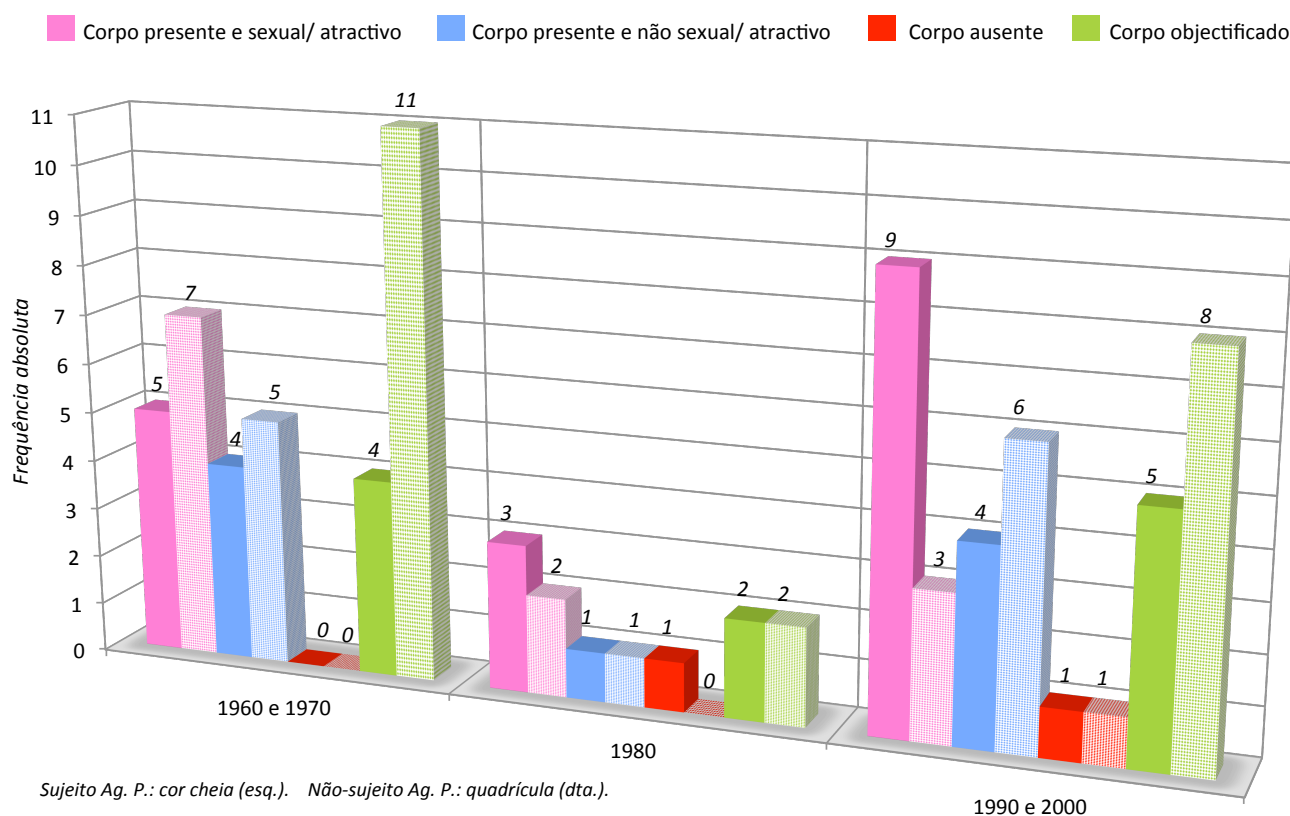


Sujeito Ag. P.: cor cheia (esq.). Não-sujeito Ag. P.: quadrícula (dta.).

Seleccção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000. Seleccção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000.

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

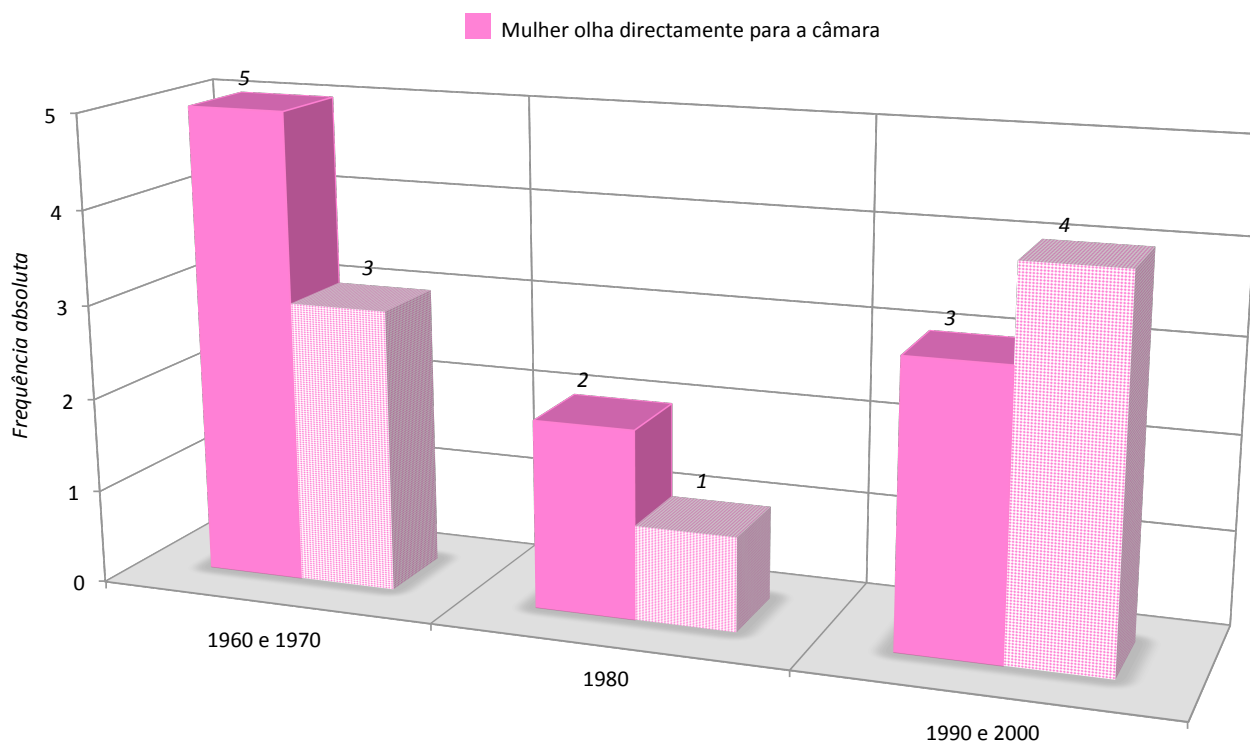
Gráfico 5.3 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Categorias de Corpo da década de 1960 à de 2000 nas duas selecções de 23 vídeos cada (N)



Selecção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000.
Selecção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000.

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

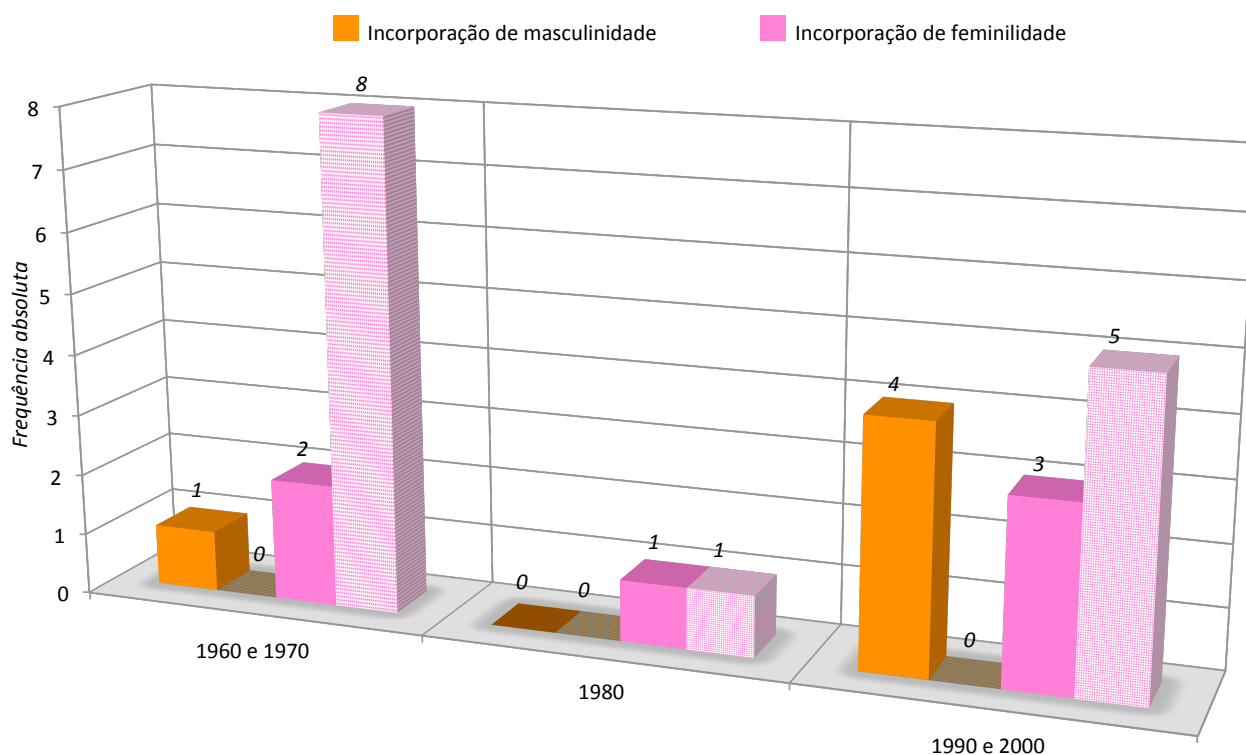
Gráfico 5.4 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Categoria de Olhar da década de 1960 à de 2000 nas duas selecções de 23 vídeos cada (N)



Selecção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000.
Selecção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000.

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Gráfico 5.5 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Categorias de Incorporação da década de 1960 à de 2000 nas duas selecções de 23 vídeos cada (N)



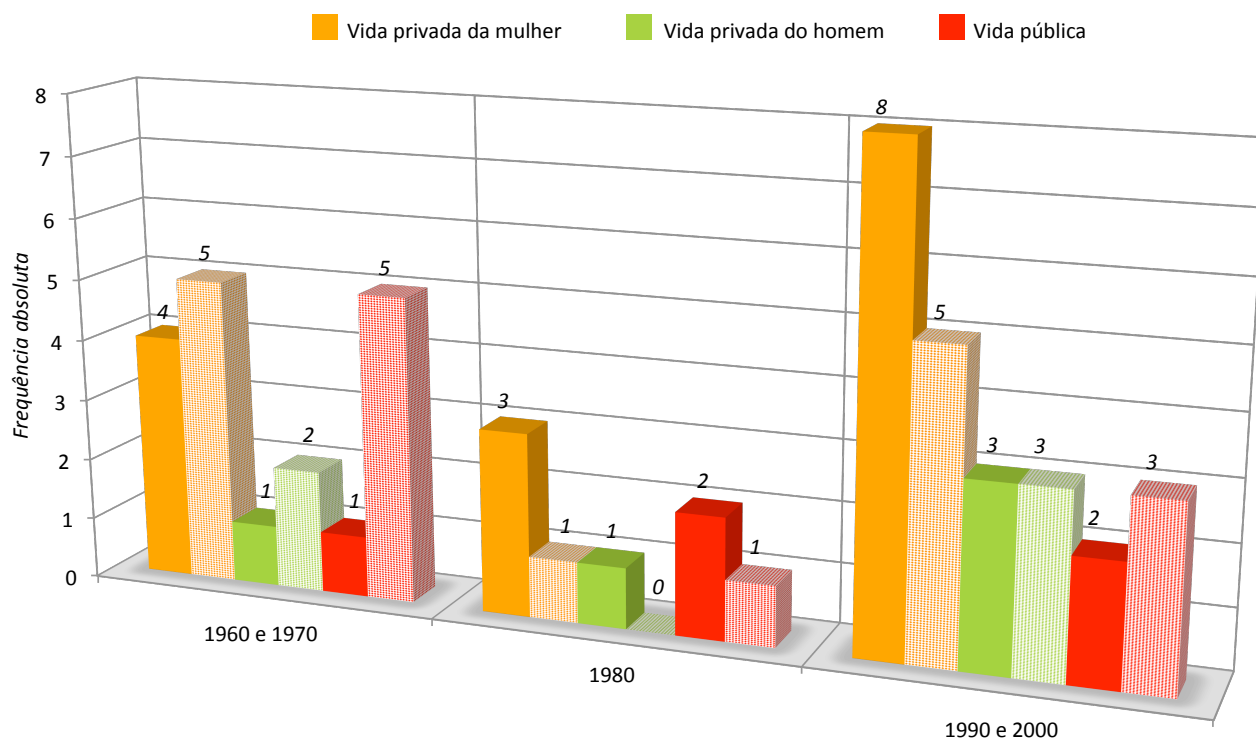
Sujeito Ag. P.: cor cheia (esq.). Não-sujeito Ag. P.: quadricula (dta.).

Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000.

Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000.

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Gráfico 5.6 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Categorias de Texto da década de 1960 à de 2000 nas duas selecções de 23 vídeos cada (N)



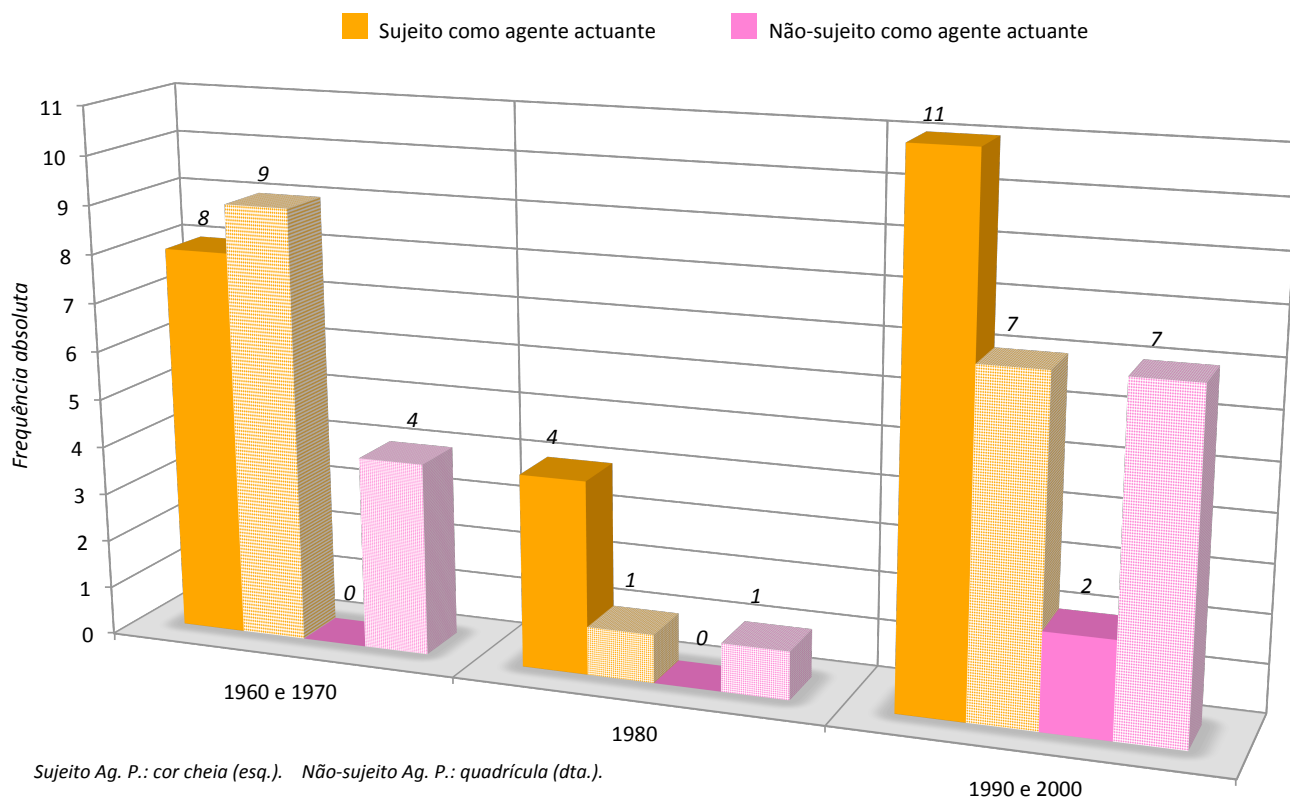
Sujeito Ag. P.: cor cheia (esq.). Não-sujeito Ag. P.: quadricula (dta.).

Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000.

Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000.

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Gráfico 5.7 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Categorias de Agentes Actuantes da década de 1960 à de 2000 nas duas selecções de 23 vídeos cada (N)



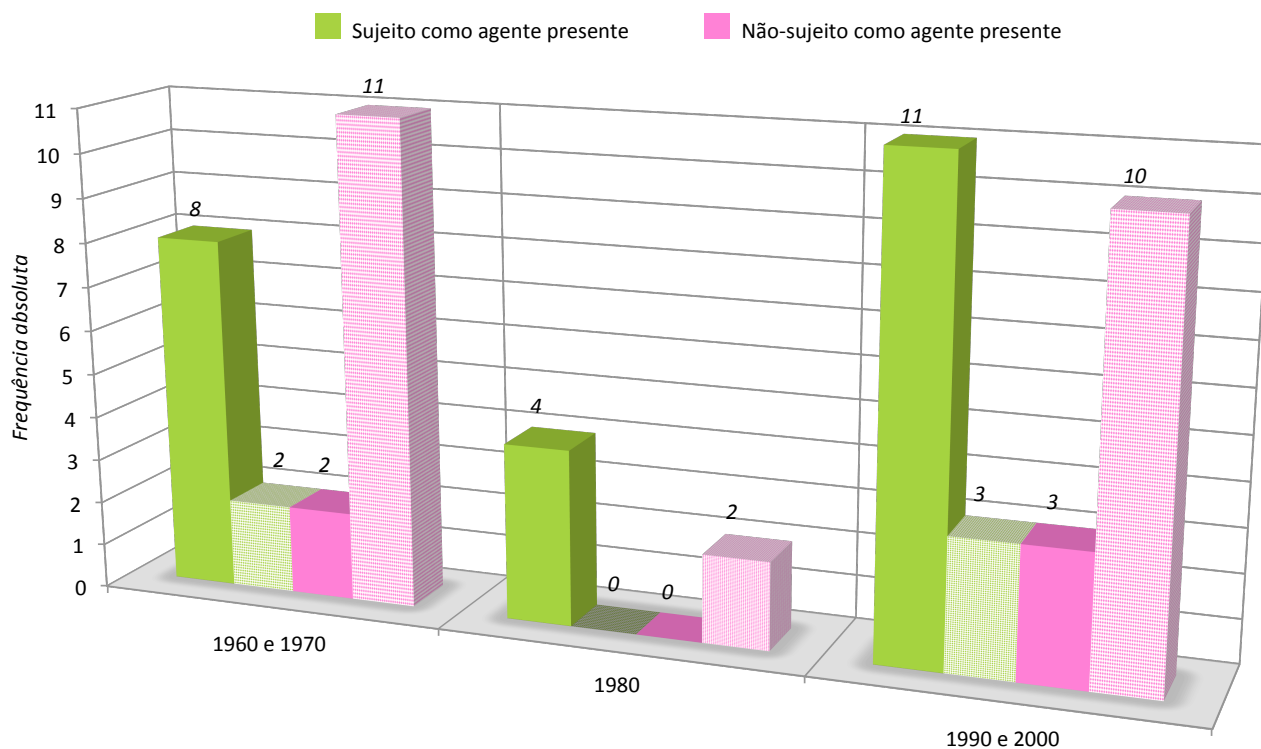
Sujeito Ag. P.: cor cheia (esq.). Não-sujeito Ag. P.: quadrícula (dta.).

Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000.

Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000.

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Gráfico 5.8 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Temas Agentes Presentes da década de 1960 à de 2000 nas duas selecções de 23 vídeos cada (N)



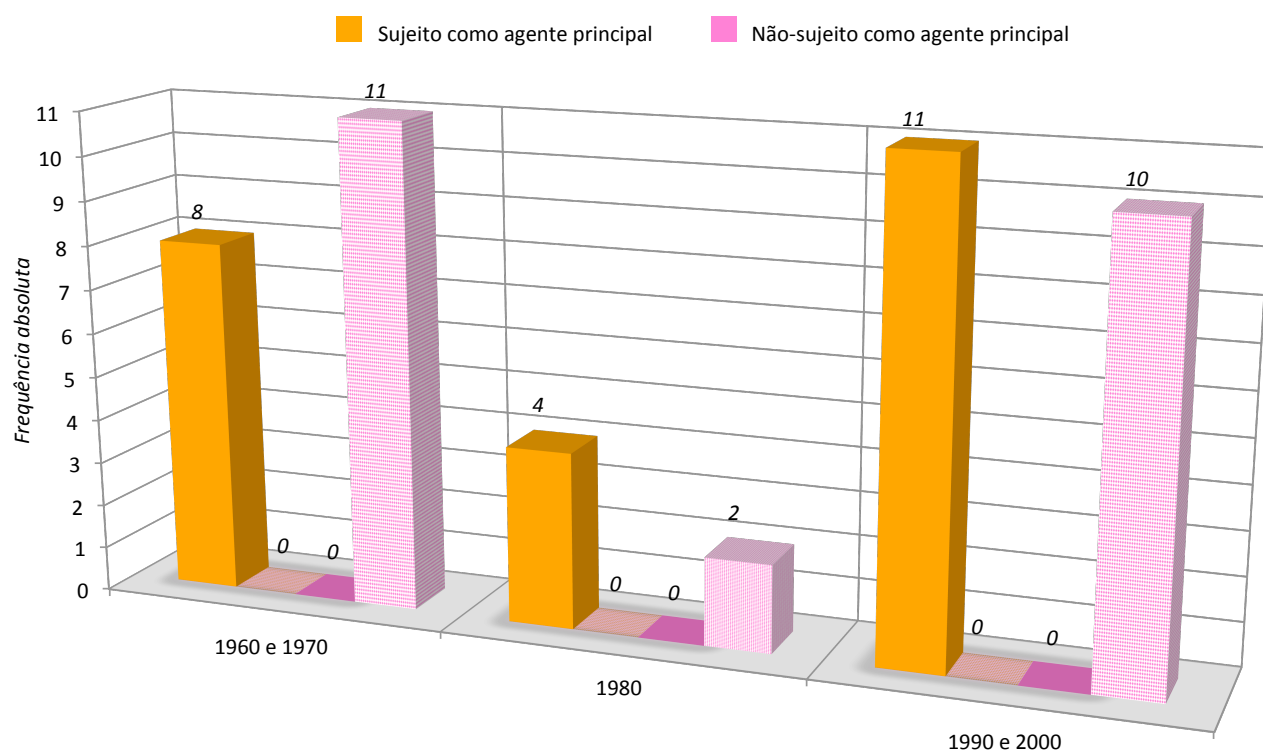
Sujeito Ag. P.: cor cheia (esq.). Não-sujeito Ag. P.: quadrícula (dta.).

Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000.

Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000.

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Gráfico 5.9 - Tema Agente Principal, Sujeito versus Não-sujeito - Temas Agentes Principais da década de 1960 à de 2000 nas duas selecções de 23 vídeos cada (N)



Sujeito Ag. P.: cor cheia (esq.). Não-sujeito Ag. P.: quadricula (dta.).

Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 8 em 1960 e 1970, 4 em 1980 e 11 em 1990 e 2000.

Seleção dos 23 vídeos cujo tema é o Não-sujeito como Ag. P., distribuídos do seguinte modo: 11 em 1960 e 1970, 2 em 1980 e 10 em 1990 e 2000.

Fonte: Furtado, Teresa, 2012, construção realizada a partir da análise de 50 vídeos.

Conclusão

Nesta conclusão não nos centrámos apenas na análise do material empírico por nós estudado, mas socorremo-nos também de toda a pesquisa teórica que fizemos no sentido de permitir o enquadramento e análise da nossa selecção de vídeos, resultando, deste modo, uma conclusão um pouco mais alargada do que seria habitual.

A questão central que nos propusemos estudar incide nas representações de videoartistas do corpo, da identidade e da autodeterminação, centradas em narrativas auto-reflexivas e em sexualidades não hierarquizadas e não dicotómicas, no sentido da criação da mulher como Sujeito, mas também nas desigualdades de género como as que se expressam na imposição de padrões de feminilidade objectificadores, no racismo e na violência que, por sua vez, dão um forte contributo para transformar as mulheres em Não-sujeitos. Essas figurações múltiplas realizadas por videoartistas entre os anos 1960 e a actualidade, são articuladas tanto com as diferentes dimensões dos movimentos feministas como com as mudanças sociais da condição feminina que ocorreram na sociedade ocidental. Nesse sentido, pudemos observar que a videoarte de mulheres é um fenómeno dinâmico que se articulou tanto com os movimentos da Segunda Vaga, como se ligou aos da Terceira Vaga, enquadrado pelo movimento de individualização e pelas transformações sociais mais amplas que atravessam o período que vai desde os anos 1960 até aos dias de hoje. A análise que empreendemos levou-nos a identificar, em primeiro lugar, as mudanças sociais da condição feminina que ocorreram neste período, como o maior acesso à educação e formação profissional, a contracepção oral, a mecanização das tarefas domésticas, a maior divisão do trabalho doméstico entre homens e mulheres, e a entrada de um número crescente de mulheres no ensino e no mercado de trabalho. Hoje, há cada vez mais mulheres a entrar na força do trabalho e este fenómeno não se resume somente a motivos do foro económico, devendo-se, em primeiro lugar, ao desejo de concretização pessoal, em resposta ao impulso para a igualdade desencadeado e instigado sobretudo pelo movimento das mulheres dos anos 1960 e 1970. A entrada no mercado do trabalho pelas mulheres, transformou profundamente a lógica económica ao passá-las dos serviços pessoais não pagos, muito em especial os domésticos, ao trabalho assalariado. No entanto, verificámos que, nos nossos dias, as mulheres acedem ainda pouco às tomadas de decisão, sendo numerosas especialmente nos sectores dos serviços públicos mal pagos e no trabalho a tempo parcial. Hoje, a integração de mulheres na vida pública – na política,

na economia, no ensino superior, nos meios de comunicação e assim por diante –, que foi exigida e incentivada na década de 1970, continua a seguir, frequentemente, um modelo de género de tipo feudal, isto é, quanto menos influente é uma área social, maior é a probabilidade de haver mulheres a ocupar posições dentro dela.

Todavia, o fenómeno que para nós se evidencia como fundamental para a subjectivação das mulheres é, principalmente, a reivindicação dos seus direitos na esfera da vida íntima. Esta reivindicação, que emerge da tomada de consciência do direito que têm de disporem livremente dos seus corpos, deve-se a diferentes causas das quais destacamos a evolução geral dos direitos individuais, muito em particular a luta pela igualdade de género e contra a discriminação levada a cabo pelos movimentos feministas da Segunda Vaga. O reconhecimento dos direitos das mulheres sobre os seus corpos, deu origem ao importante estribilho dos anos 1960 «os nossos corpos, nós mesmas», e este é tão-somente a expressão de que os seus corpos devem ser livremente vividos e autodeterminados pelas próprias, de modo a que possam fazer o que muito bem entenderem com o seu próprio corpo, enquanto afirmam que aquele é o seu corpo e que elas mesmas são o seu corpo. Actualmente, o corpo surge lentamente na mentalidade colectiva como o lugar onde se funda um novo modo de conhecimento, proveniente da esfera sensível, que se opõe à rigidez do pensamento racionalista e dualista da modernidade, que distanciou o indivíduo do seu próprio corpo. No entanto, o novo saber sensível somente foi possível devido ao projecto reflexivo da representação de si mesma enquanto ideal fundador da modernidade. O corpo libertou-se e reestruturou-se, através de um processo de auto-análise, de reflexividade e de auto-exame do sujeito.

Hoje em dia, as mulheres conduzem o movimento de libertação do corpo, uma vez que antes da década de 1960, era no domínio do corpo, mais precisamente no da sexualidade, que se fundava a dominação masculina, por meio do controlo da função de reprodução. Esta dominação exercia o poder absoluto na relação heterossexual do casamento, ao definir a mulher como reprodutora, colocando-a numa posição subordinada ao mesmo tempo que era concedido ao homem também o monopólio da relação. As mulheres foram privadas de subjectividade ao serem consideradas como Não-sujeitos, definidas pelas suas funções e não pela sua consciência, segregadas na esfera doméstica e na maternidade, no corpo biológico e no amor romântico, tendo sido as maiores vítimas

de um sistema patriarcal liderado pela elite dirigente da modernidade ocidental constituída por homens brancos, adultos, proprietários de todos os recursos e armas e exercendo o domínio absoluto sobre outros homens, mulheres e crianças em todas as esferas da vida social. Assim, sendo a sexualidade o espaço fundamental onde o poder masculino exercia a sua dominação principal, as mulheres afirmam hoje o direito de terem um filho apenas se assim o determinarem e quando o desejarem – «um filho se eu quiser e quando eu quiser!». A sexualidade evidenciou-se, desde então, como um importante espaço de afirmação da vontade de criação das mulheres, apartada das funções de reprodução e da maternidade, sendo para elas um domínio diversificado e cheio de significação, e que se opõe, ao da pornografia tradicional que é um vazio de relação afectiva. Esta sexualidade foi-se tornando plástica no sentido em que se tornou moldável, como qualquer outra característica da personalidade e propriedade do sujeito, intrinsecamente ligada à representação de si mesma, à medida que o projecto da identidade se torna reflexivo e a vida se referencia em si mesma e não em paradigmas meta-sociais transcendentos como o dinheiro, a religião, o progresso ou a história.

Nos anos 1960, de entre todos os movimentos sociais – civis, sindicais, ambientais, entre outros – que levaram a cabo esforços colectivos para alterar a sociedade promovendo interesses ou objectivos comuns, foi o movimento feminista o que obteve maiores ganhos para as mulheres em termos de igualdade política e económica, bem como na transformação dos comportamentos e costumes colectivos. No passado industrial, a sociedade assente na dominação masculina impôs formas extremas de dependência aos colonizados, trabalhadores, minorias sexuais e às mulheres por meio de um regime de género heterossexual assimétrico radicado no modelo único da família alicerçado, por sua vez, no casal heterossexual em que reinava a dominação absoluta do homem. No entanto, as mulheres separadas e confinadas ao espaço do lar tiveram a oportunidade de levar a cabo o projecto reflexivo da representação de si mesmas e uma narrativa de si próprias coerente, por meio de uma reestruturação do foro da intimidade, do casamento, do amor e da vida pessoal. Os homens, pelo contrário, excluíram-se do foro da intimidade e procuraram a sua auto-identidade no espaço do trabalho que lhes dava estatuto e compensações materiais, não entendendo a importância de reconstruírem uma narrativa da representação de si mesmos que fosse estável e coerente ao nível emocional. Esta

mudança na esfera da vida íntima levada a cabo, antes de mais, pelas mulheres, alterou e reorganizou uma parte importante do corpo social ao dar prioridade à ideia de identidade e de autodeterminação, não no sentido de um individualismo centrado na consciência do eu, ou mesmo do si, mas antes na ideia de subjectividade, cuja criação se tornou na aposta da sociedade actual em que se defende uma cultura da consciência e da comunicação. A autodeterminação das mulheres nasce da vontade, do poder e da capacidade de tomarem uma decisão por si mesmas, uma decisão autocontrolada, auto-referencial e autoconsciente, por oposição a uma ancestral definição de si feita necessária e sistematicamente em relação ao homem, ao poder masculino e às funções de reprodução, isto é, em relação a influências que, na realidade, têm origem, todas elas, fora de si mesmas. Nos nossos dias, a identidade assenta em múltiplas dimensões como o género, a orientação sexual, a nacionalidade, a etnicidade, e o sexo, que são continuamente construídas, desconstruídas e reconstruídas pelos agentes nas suas interacções diárias, sendo o produto das múltiplas opções realizadas pelas pessoas nesses domínios. Esta ideia de interseccionalidade é uma concepção cara ao feminismo da Terceira Vaga.

A construção da mulher como sujeito, não pode efectuar-se num contexto de dominação masculina, na medida em que a criação de qualquer sujeito verdadeiro requer a libertação tanto das mulheres como dos homens da dependência e do domínio absoluto do homem, e o desenvolvimento de uma cultura em que imperem, de facto, a liberdade, a consciência e a comunicação. O movimento de individualização, que oferece ímpeto à subjectivação das mulheres, assenta na construção de uma experiência individual, interligando todos os aspectos das suas vidas, as públicas e as privadas. O sujeito afirma a sua liberdade e os seus direitos contra a obsessão do poder, do lucro e da identidade, isto é, do individualismo egoísta em que olha apenas para si próprio, estando separado das verdadeiras subjectivação e individuação que são, pelo seu lado, movimentos colectivos. No entanto, a subjectivação é permanentemente ameaçada por forças verdadeiramente avassaladoras, autoritárias e coercivas, como os mercados financeiros, as religiões, os comunitarismos que isolam e segregam certos grupos de pessoas, e os individualismos egoístas reduzidos a opções de consumo e de bem estar individual. Hoje em dia, continuam a verificar-se recuos e entraves às conquistas do movimento feminista, que se expressam, designadamente, no contínuo aviltamento dos corpos das mulheres, que

continuam a compreender-se como meras mercadorias, na violência a que são sujeitas, e na subjugação das suas vidas às esferas política, social e económica completamente dominadas pelos homens. Este reaparecimento de uma hierarquização da sociedade empurra novamente as mulheres para as posições tradicionais cuja ocupação elas prosseguem, no entanto, em recusar.

Quanto à discussão sobre o Sujeito e sobre o Não-sujeito, constatámos, designadamente, que, nos vídeos por nós estudados, tanto na selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Sujeito como Agente Principal» como na selecção de 23 vídeos cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», haver uma clara preferência das artistas, em ambos os casos, pela utilização do Sujeito sobre o Não-sujeito como agente actuante, isto é, como pessoa que pratica a acção em cada uma das narrativas. De facto, se todos os agentes actuantes são Sujeitos na primeira selecção mencionada, que trata precisamente de vídeos cujo tema dominante é o Sujeito, na segunda selecção, que se debruça sobre o tema dominante do Não-sujeito, a escolha das artistas vai também, maioritariamente, para agentes actuantes Sujeitos. Tal prende-se, em nossa opinião, não apenas com a noção de que era necessário uma voz livre, decidida, autoconsciente e autodeterminada para abordar todas as questões julgadas importantes pelas autoras, mas também com uma vontade das artistas de reclamarem para si o Sujeito, de reivindicarem o direito a serem reconhecidas e interpeladas como Sujeitos.

O movimento de individualização na sociedade não ocorre de modo homogéneo, linear e contínuo, mas de forma intervalada, sendo as pessoas impelidas em determinado rumo, para, logo de seguida, se verificar um movimento na direcção contrária, um regresso, o que resulta no intercalar de períodos de avanço e de retrocesso. Tanto os processos de mudança como os de continuidade se entrecruzam de forma complexa na definição do mundo social, sendo todos os fenómenos sociais contraditórios e antagónicos. Os homens continuam a conservar a maior parte da riqueza, do poder e das armas, sendo generalizados os sinais da autoridade masculina. As representações das mulheres sujeitas à idealização patriarcal encontram-se, também elas, muito difundidas. Na actualidade, as mulheres, mais instruídas e informadas do que no passado, rejeitam os padrões feudais de outrora e desejam ser tratadas como parceiras iguais, tanto na vida pública como na privada, embora embatam, frequentemente, contra vontades e predisposições opostas.

Nas sociedades modernas dos nossos dias, procura-se recombinao o que a sociedade industrial tinha separado, isto é, o trabalho assalariado, da esfera pública, e o trabalho doméstico, da esfera privada. Porém, este objectivo colide com tendências individualistas, desencadeando conflitos não na esfera pública, resultantes da luta de classes, como no passado, mas no interior da vida privada mais íntima, dentro do casal, como consequência directa da recusa dos homens em partilharem com as companheiras as tarefas domésticas, bem como o cuidado das crianças e da família. Por outro lado, as mulheres que se constroem hoje a si mesmas tanto pela sexualidade como pelo trabalho, vêm-se enormemente lesadas pela desvalorização e rebaixamento da sua sexualidade a mera mercadoria de consumo, o que cria poderosos obstáculos no caminho para a criação de si mesmas enquanto sujeitos. As mulheres de hoje estão plenamente conscientes do atraso das condições reais no respeitante à paridade entre os sexos, e muitos autores acreditam que no futuro se assistirá, de modo inevitável, a uma batalha entre os sexos.

Hoje, à medida que o poder masculino é crescentemente ameaçado, as mulheres são, com frequência e com grande intensidade sujeitas a actos de violência de vários tipos – física, psicológica, sexual e sociocultural –, e os homens, que continuam, de um modo geral, a dominar a maioria dos espaços sociais, tanto ao nível das interacções quotidianas como do sistema institucional, são mais violentos em relação às mulheres do que estas são em relação aos homens, direccionando estes a sua violência, primariamente, para o controlo e subordinação das mulheres. Em 1993, a conferência sobre direitos humanos da ONU, em Viena, sob a influência de uma coligação global de mulheres, entre as quais numerosas activistas feministas, aprovou a chamada Declaração de Viena, que considerou os direitos das mulheres como direitos humanos, pelo que a violência contra as mulheres passou a ser entendida como uma violação desses mesmos direitos. Foi nessa altura emitida uma recomendação, pelos delegados desta conferência, no sentido de exortar os governos de cada um dos países mundiais a fortalecer a resposta dos seus sistemas de justiça em favor das mulheres. Estas directivas da ONU foram reiteradas e promovidas pela Plataforma de Acção de Pequim, em 1995, elaborada e assinada pelos governos dos Estados-membros das Nações Unidas, a qual declara que a violência contra as mulheres é uma das principais barreiras para alcançar a igualdade de género. A UE considera que a violência de género é uma questão de saúde pública e uma violação dos direitos

fundamentais das pessoas impedindo a igualdade entre mulheres e homens. Com o propósito de promover essa igualdade toma diversas iniciativas, nomeadamente, financia ONGs, auxilia a difusão de projectos feministas bem como a Comissão dos Direitos das Mulheres e de Igualdade de Género, e propõe uma série de iniciativas para combater a violência contra as mulheres. Não obstante terem um papel muito importante no combate à violência de género, tanto a ONU como a UE não têm sido isentas de críticas por parte das feministas, que apontam a existência da desigualdade de género nessas mesmas instituições. Quanto à ordem política, poderíamos ainda dizer que esta tanto pode contrariar a esfera do corpo, impondo-se pela violência e coerção, como funcionar como legitimadora da mesma, por meio da criação de leis que a libertem, como as relativas a uma vida sexual saudável, à educação gratuita, aos cuidados infantis livres e acessíveis, à limitação da violência contra as mulheres, entre outros, o que acontece, de resto, no quadro de um quadro mais geral do avançar do movimento histórico de libertação do corpo.

Numerosas artistas influenciadas pelo movimento feminista atacaram e denunciaram a dominação das mulheres, usando o vídeo para esse fim. De facto, este era um «medium» que havia surgido nos anos 1960, não se fundando num discurso estético genderizado masculino, como sucedia com as disciplinas da pintura ou da escultura, nem dando, como estas, forma às categorias hierarquizadas de homem enquanto mestre-sujeito-activo que deseja, e de mulher como musa-objecto-passivo de desejo. A reivindicação pelas mulheres do controlo sobre o seu próprio corpo levou a que numerosas artistas recorressem ao vídeo para exprimirem as suas imagens corporais e reclamarem uma posição autoral para a subjectividade feminina, enquanto recusavam as representações tradicionais da mulher na história da arte como alegorias de eventos históricos, religiosos, mitológicos bem como projecção da sexualidade masculina, e reclamando e inscrevendo os seus corpos e as suas vozes no território da arte, ao mesmo tempo que se tornavam mestres e modelos de si mesmas. Estas artistas romperam com as dicotomias como, por exemplo, as de beleza versus espírito, forma versus matéria, interior versus exterior, especificidade versus hibridez, adequado versus objecto e dentro versus fora, re combinando-as e colocando deste modo em causa toda uma tradição que não permitia a expressão da subjectividade feminina. Os homens, como agentes principais do

antiquíssimo sistema patriarcal masculino, centrado na vida pública, criaram uma estrutura de acção e de pensamento bipolar e inflexível, que institui e obriga a um leque de escolhas, como, por exemplo, entre o um e o outro, entre a natureza e a cultura. No presente, são as mulheres que desempenham o papel principal no novo movimento cultural, focado não apenas na sua libertação pessoal, mas na recomposição das experiências pessoal e colectiva, da vida privada e da vida pública, e ainda de todas as polarizações hierárquicas.

As feministas radicais dos anos 1970 adoptaram o estribilho «o que é pessoal é político», por vezes formulado como «o privado é político», o que poderia ser por nós clarificado como querendo dizer «o privado é público», para chamarem a atenção para o facto de a esfera íntima ser tal como a esfera pública um espaço onde se exerce o poder, designadamente o poder da relação privada entre mulher e homem, e onde as mulheres são oprimidas, articulando, deste modo, a micropolítica da vida pessoal com a escala política mais ampla institucional e, conseqüentemente, revelando os processos estruturais de género instalados na esfera privada. As relações de poder e as relações políticas não acontecem, portanto, apenas no espaço público mas também no espaço privado das relações pessoais, sendo muitas vezes estas apenas o reflexo do que se passa no espaço social. As questões relativas a quem decide, quais as preferências, necessidades e desejos que são atendidos em primeiro lugar, bem como tudo o que possa estar relacionado com a vida doméstica e o cuidar da família, são questões de poder e, assim, questões políticas da maior importância, sendo, todas elas, do foro privado mas tendo, simultaneamente, uma clara ligação e reflexos no mundo público.

O feminismo centrou-se na questão da auto-identidade, uma vez que as mulheres, habituadas à segregação e resguardo do espaço doméstico, quando saíram para fora do lar e da domesticidade, confrontaram-se com uma esfera pública que lhes disponibilizava unicamente um leque estreito de identidades assentes em modelos e ideais masculinos. A política emancipadora, advogada pelas feministas da Segunda Vaga, provou que existe uma dimensão de género nas relações, decisões e gestos mais íntimos da vida quotidiana das mulheres e que estes são afectados pela desigualdade de género. A política emancipadora abriu caminho para o desenvolvimento de uma política da vida concebida como uma política da opção, escolha, e auto-realização das pessoas em que o poder já não

é hierárquico e a reflexividade articula o sujeito com o corpo e com todos os sectores sociais da produção e do poder. O vídeo trouxe a possibilidade às artistas de falarem para amplos e variados públicos, e funcionou como um espelho que lhes permitiu a reflexão sobre si mesmas, mostrando-se ideal para a elaboração de narrativas de si próprias autobiográficas, de introspecção e de experimentação, e permitindo ainda uma observação cuidada da linguagem do corpo. As artistas, influenciadas pelas acções de consciencialização do movimento das mulheres, aprenderam a analisar o quotidiano à sua volta, de modo autobiográfico, através de documentários experimentais. No entanto, não se tratava aqui de um diálogo entre o Eu e o Mim social das artistas reflectido pelo espelho oferecido pelo vídeo, isto é, a imagem de si mesmas como os outros as viam, articulada com os papéis sociais da procriação e da domesticidade, mas sim de um processo que passava pela representação de si mesmas de um modo reflexivo por meio de um Eu que não era dessocializado e primitivo mas que nascia da interacção com os outros.

As mulheres eram representadas frequentemente como tendo uma dupla face: se, por um lado, eram consideradas como transmissoras da vida, criadoras da graça e protectoras do sagrado e da ordem social contra o diabólico e o desejo, como mães bondosas, por outro, eram acusadas de serem a «carne», portadoras de uma natureza maléfica, pecadora e decadente, responsáveis pela ruptura com o universo social, sendo, assim, a encarnação da prostituta pecadora. A leitura da sexualidade feminina como fundamentalmente inerte, apática e inactiva, coabitou com uma ideia da mulher sexualmente devoradora, mulher essa que, na medida em que contrariava a classificação de género vigente, deveria ser castigada. Ambas estas noções, impostas às mulheres, nada mais são do que o produto de conjunturas sociais particulares, fruto das circunstâncias de um período histórico bem determinado, não resultando, de modo algum, de características psicosexuais femininas permanentes e essenciais. As artistas, influenciadas pelas feministas, expuseram e deram a conhecer ao mundo esta dupla desumanização da mulher, operada pela dominação masculina. Hoje, as mulheres recuperam, reconciliam e harmonizam estas duas noções de si mesmas, em particular no domínio da sua sexualidade, noções que haviam sido criadas e impostas pelos homens, bem como também por eles separadas de modo forçado e polarizadas hierarquicamente. Assim, estas ideias, que se encontravam completamente apartadas, são hoje reconciliadas, muito em especial, como

dissemos, a nível da vivência sexual, onde as mulheres consideram ser absolutamente natural o direito ao prazer de forma saudável e positiva, julgando, por outro lado, que a figura da mulher santa não tem qualquer correspondência com a realidade das vidas das mulheres, seres humanos como os demais, e subjugadas às contingências e limitações com que todos nos confrontamos no quotidiano.

Desde a década de 1970 que se erguem vozes dentro do próprio movimento feminista, advogando a ideia de que, em última análise, não existe espaço e não é permitida a autotransfiguração directa do corpo da mulher nas sociedades patriarcais. Estas pensadoras recorreram à teoria marxista, à semiótica e sobretudo à psicanálise, advogando ser o corpo da mulher destituído de qualquer voz autónoma dentro do patriarcado, não podendo ser por isso exibido, pois correria o risco de ser apropriado pelas ideologias dominantes do sistema patriarcal sexista e politicamente repressivo, que o trataria como obsceno e necessitando de regulação e organização por meio dos protocolos e convenções das belas-arts tradicionais que tendiam, pelo seu lado, a transformá-lo em mero objecto. Deram um importante contributo para esta discussão as análises feministas do olhar masculino, que concluíram que toda a narrativa no cinema se estrutura de acordo com fantasias masculinas fetichistas e voyeuristas, e que o olhar controlador e reificador masculino reduz o corpo feminino à condição de espectáculo. As feministas da década de 1980, estimuladas pelas teorias construtivistas de género, valorizaram uma arte mais conceptual e um corpo simbólico não essencialista. De modo a oferecer ao espectador uma subjectividade feminina e a distanciarem-se da feminilidade convencional, as mulheres artistas recorreram a diversas directivas reguladoras: à fragmentação e ampliação em muito grande plano de partes do corpo, negando à audiência a possibilidade de uma identificação fetichista das mesmas; à distância do corpo, de modo a não ser reconhecido como feminino; à imobilidade do corpo, que retira todo o prazer à experiência do olhar, e; à completa ausência material do corpo, substituído pela sua presença metafórica.

Do estudo do conjunto de todos os vídeos e respectivas categorias de análise de conteúdo, verificámos assumirem as categorias relativas ao corpo diferentes valores e significados para o Sujeito e para o Não-sujeito. O Sujeito é-nos apresentado como vivendo o corpo, bem com as sexualidades, de modo livre, positivo e assertivo, ao passo que o Não-

sujeito é representado como experimentando um muito maior distanciamento relativamente à liberdade bem como à vivência do seu corpo e à experiência sexual afirmativa e construtiva. Além disso, a categoria de análise de conteúdo «Corpo objectificado», assume, no Não-sujeito, a expressão mais elevada de todas as categorias de análise de conteúdo que lhe dizem respeito, com um valor que é praticamente o dobro do que se observa para o Sujeito, constituindo não só uma denúncia e crítica ferozes à constante e quotidiana coisificação da mulher, como um grito de alerta e uma reivindicação do que as autoras consideram ser a sua merecida condição de Sujeito, manifestando-se aqui, mais uma vez, um Não-sujeito mais apartado das experiências de prazer do corpo e aspirando a uma condição de maior liberdade e autonomia.

As artistas apresentaram uma visão dessexualizada do corpo da mulher, opondo-se à redução da feminilidade à sexualidade, muito habitual, por exemplo, nas figurações dos meios de comunicação social, e recusaram a representação do corpo da mulher enquanto signo dos desejos voyeuristas masculinos. No entanto, embora tenham suprimido o corpo da mulher das suas imagens, estas artistas conseguiram explorar o desejo e a identidade das mulheres, fugindo à sua reificação e libertando-se do voyeurismo e exibicionismo associados às leituras patriarcais do corpo feminino. Nos anos 1990, estas artistas foram acusadas, por teóricas feministas pós-estruturalistas, de, muito embora tendo realizado uma importante crítica da feminilidade enquanto produto cultural, não terem conseguido suprimir das suas leituras uma visão académica e fria e terem, desse modo, obliterado muitos campos da experiência feminina.

Contudo, apesar de nos anos 1980 existir, por um lado, um sector feminista que temia a reapropriação do corpo para o espectáculo patriarcal, havia também uma facção que acreditava no seu potencial para representar a subjectividade das mulheres, como sujeitos falantes de um novo discurso. A representação do corpo feminino envolve sempre riscos para as artistas feministas, na medida em que o corpo feminino tem inscritos em si múltiplos significados da cultura dominante, não podendo ser esvaziado e transformado num signo a que possam ser ancorados exclusivamente significados feministas. Por questões de visibilidade, foram várias as artistas que se opuseram ao afastamento da narrativa e do corpo da mulher na arte, já que, serem vistas e ouvidas por meio de elementos narrativos, eram estratégias imprescindíveis numa linguagem artística ao

serviço das campanhas de consciencialização e de libertação advogadas pelos movimentos feministas.

As interacções sociais quotidianas, incluindo a comunicação verbal e não-verbal, são estruturadas por diferentes dimensões sociais como as de género, de classe, de etnicidade, de idade, entre outras, que produzem dinâmicas interaccionais específicas hierarquizadas. Assim, as interacções quotidianas reflectem o poder, a hierarquia e a desigualdade entre as pessoas, participando estas no mundo social de diferentes modos de acordo com a sua posição nas pirâmides hierárquicas. O afastamento social entre as pessoas, resultante das dimensões de género, de classe, ou de etnia, é, muitas vezes, produto da hierarquia e da desigualdade. A comunicação não-verbal, que recorre a movimentos corporais, gestos e expressões faciais, como, por exemplo, estabelecer contacto visual ou olhar fixamente, é interpretada e expressada diferentemente por cada um dos sexos. No que diz respeito à dimensão de género, as mulheres são, de um modo geral, socializadas para serem menos assertivas do que os homens, e uma mulher que olhe fixamente um homem é interpretada como tendo um comportamento destabilizador e sexualmente provocador. As artistas rompem com estes padrões e utilizam muitas vezes a estratégia de olhar directamente nos olhos do espectador de modo a impedirem que este controle e objectifique as imagens por elas produzidas, quebrando, deste modo, a tradicional operação de reificação operada pelo público.

As artistas recorrem, desde os anos 1960, a uma das estratégias que foi adoptada pelo movimento feminista da altura, o exame e a desconstrução do ilusionismo dos meios de comunicação de massas, como um dos veículos responsáveis pela alienação e deturpação das mulheres e pela criação de estereótipos da feminilidade. Além disso, vivemos, na actualidade, num mundo em que a tecnologia invade todos os aspectos do quotidiano, incluindo, directa ou indirectamente, a nossa fisiologia e saúde, tendo-se tornado de tal forma presente, indispensável e vulgar que as diferenças entre o artificial e o natural são esbatidas ou ambíguas. Desde os anos 1960 que as artistas elaboram figurações que questionam o modo como as tecnologias mediatizam e definem o corpo das mulheres, e utilizam, frequentemente, as próprias ferramentas da tecnologia que criticam, e que se encontram imersas e diluídas no nosso quotidiano, para realizarem narrativas não da sua alienação mas da sua própria subjectividade.

Hoje em dia, cabe à sexualidade o papel central no processo de formação do sujeito, criando-se as mulheres a si mesmas através dela. Para a autonomia das mulheres tanto a separação do prazer sexual da esfera da reprodução como a libertação desta última do domínio masculino são conquistas fundamentais que quebraram com uma tradição verdadeiramente imemorial. De facto, muitas artistas recusaram a feminilidade imposta às suas mães, expressa no papel de vítima masoquista, e apropriaram-se do falo criando uma nova significação para ele, num contexto em que não eram por ele dominadas mas passavam elas a dominá-lo, suprimindo o seu poder simbólico e tradicional, e experimentando-o tão simplesmente como pénis que já não era o centro da sexualidade do casal, como no âmbito patriarcal, mas apenas mais um elemento a eventualmente considerar no relacionamento entre as pessoas, cada uma delas com os seus desejos, preferências e fantasias. Nos anos 1960, paralelamente à reivindicação da livre expressão da sexualidade pelos movimentos de estudantes, de gays, de lésbicas e de feministas, diversas mulheres artistas abordaram temas relativos à libertação do corpo e do desejo sexual femininos culturalmente reprimidos. Estas artistas confrontaram-se com a questão de as mulheres, até então, não se terem permitido o reconhecimento das suas próprias fantasias sexuais e de terem sido socialmente encorajadas a construir e viver a sua vida sexual com o propósito de satisfazer os desejos e as fantasias masculinas. Neste primeiro período de emergência da videoarte, correspondente aos anos 1960 e 1970, as representações realizadas por mulheres artistas sobre o desejo sexual, divorciado dos deveres do casamento e da maternidade, subvertem a visão tradicional normativa da sexualidade feminina, suscitando críticas sociais ferozes.

Da observação do conjunto dos vídeos e das categorias de análise de conteúdo, no que diz respeito às sexualidades, conclui-se que, enquanto o Não-sujeito as vive de modo globalmente limitado e negativo, o Sujeito vive-as de forma livre e positiva. De facto, em nosso entender, no caso do Não-sujeito as sexualidades são exibidas, no seu conjunto, de maneira bastante restringida, reduzida e cerceada, como sofrimento, lamento e súplica, mas para o Sujeito são mostradas como uma experiência solta, autónoma e afirmativa. Com efeito, observa-se um muito maior número de ocorrências de categorias de análise de conteúdo relativas às sexualidades, bem como uma muita maior diversidade das mesmas, no que respeita ao Sujeito e, mesmo no caso do Não-sujeito, verifica-se que em todos os

vídeos com uma única exceção é escolhido o Sujeito como Agente Actuante, mesmo quando esses vídeos em particular debatam, como realmente o fazem, o tema do Não-sujeito, uma vez que, aparentemente, na opinião das artistas, só o Sujeito estava em condições de falar com uma voz clara, límpida e reivindicativa sobre as questões abordadas nas obras.

Ainda quanto às sexualidades, observam-se, nos vídeos estudados, os reflexos claros do período que se estendeu desde finais dos anos 1960 até meados da década de 1980, ou seja, ainda durante a Segunda Vaga do movimento feminista, experimentando-se um tempo de política reivindicativa e emancipatória, apontando-se, sobretudo, o que se entendia estar errado na vivência das sexualidades, com uma perspectiva fortemente negativa, e sublinhando, designadamente, a percepção das sexualidades como meras mercadorias dessubjectivadoras e o modo como eram usadas na dominação das mulheres. Estas críticas produzidas pela Segunda Vaga do movimento feminista iam no sentido de alertar para os perigos associados à representação e exibição do corpo feminino que correria desse modo o risco de ser apropriado sexualmente pela cultura e sociedade patriarcais. É bem claro, neste período, o pequeno número de vídeos que se dedicam aos temas das sexualidades bem como a perspectiva de um modo geral não positiva dos poucos que mesmo assim o fazem.

Com o esmorecimento das críticas referidas, a partir de meados dos anos 1980, bem como com o concomitante nascimento do chamado movimento Queer, é bem visível no nosso conjunto de vídeos uma verdadeira explosão do número e variedade de categorias de análise de conteúdo e de vídeos relativos às sexualidades. Todos estes 12 vídeos, produzidos a partir de 1984, apresentam, sem excepção, o Sujeito como Agente Actuante, sendo 11 deles sobre o «Sujeito como Agente Principal» e apenas um deles, realizado já em 2005, sobre o «Não-sujeito como Agente Principal». Mesmo neste último, a artista terá considerado que só o Sujeito poderia debater de modo conveniente os assuntos sobre os quais se queria debruçar.

Gostaríamos também de sublinhar que a totalidade de ocorrências das categorias de análise de conteúdo de «Lesbianismo» e de «Auto-erotismo» se verifica inteira e exclusivamente em vídeos acerca do Sujeito. Esta é, em nossa opinião uma clara medida da liberdade, não conformidade absoluta com as normas patriarcais heterossexuais e

optimismo do Sujeito. Por outro lado, a não ocorrência destas categorias bem como da categoria de «Bestialidade» no Não-sujeito, indica, pelo contrário, a sua dificuldade em se opor às normas patriarcais heterossexuais, bem como o seu sentimento de total resignação perante a estrutura regulamentar social de um modo mais geral.

Os movimentos de defesa dos direitos culturais das minorias foram lançados com sucesso pelos gays e pelas lésbicas nos anos 1960, e mais tarde, na década de 1980, incluíram também os bissexuais, transexuais, travestis e transgénero, ganhando grande visibilidade. As mulheres lésbicas, ao desligarem radicalmente o prazer sexual da função de procriação, escaparam à definição da mulher enquanto reprodutora e desempenharam um papel fundamental na desconstrução da categoria de mulher levando mais longe as reflexões sobre as mulheres e o seu movimento de libertação. As artistas, como consequência directa da política de consciencialização, entre outras estratégias do movimento feminista da Segunda Vaga, foram estimuladas a falar e a mostrar por meio de múltiplos suportes artísticos as suas vivências, passando-as do silêncio à representação revelando o que anteriormente fora proibido, escondido e ignorado, como foi o caso do desejo e da sexualidade lésbicas.

Queremos ainda dizer sobre a categoria de análise de conteúdo de «Lesbianismo» que, como dissemos, é apenas discutida pelo Sujeito, exprimindo-se tanto nesta categoria como na categoria de análise de conteúdo de texto sobre a «Vida privada da mulher» e mesmo na própria narrativa, observam-se alguns casos de artistas que escolhem retratar a experiência lésbica no contexto do quotidiano familiar e social, contribuindo para a desmistificação do lesbianismo, enquanto expõem a artificialidade do próprio conceito de heterossexualidade. Alguns vídeos falam-nos da experiência das «butch» no seu quotidiano, dando conta do modo como invadem as fronteiras da masculinidade heterossexual normativa, recusando os protocolos da heterossexualidade e proporcionando-nos uma lição e um exemplo sobre a possibilidade da sexualidade não heteronormativa das mulheres.

O olhar da câmara, segundo as análises críticas das teóricas feministas de cinema dos anos 1970, caracterizava-se por ser um olhar masculino, criado para espectadores também masculinos, que excluía a possibilidade da inscrição de um desejo e olhar femininos, atribuindo à mulher espectadora somente dois posicionamentos: ora tomando

o lugar dominador da personagem masculina, ora aceitando o papel passivo, submisso e masoquista, da actriz criada e posta em acção pela fantasia masculina.

Quanto à categoria de análise de conteúdo «Mulher olha directamente para a câmara», verifica-se no conjunto dos nossos vídeos, 18 ocorrências da mesma, todas elas relativas ao olhar exercido por um Agente Actuante que é um Sujeito, mesmo quando os vídeos têm como Tema Dominante o Não-sujeito como Agente Principal. Estando distribuídas a partir de 1974, no Não-sujeito, e concentrando-se maioritariamente no espaço de tempo relativo às críticas feministas à representação do corpo da mulher, no Sujeito em que são, de resto, ligeiramente mais frequentes, estas ocorrências dizem respeito a um olhar directo, um confronto aberto e sem rodeios da câmara e do espectador pelo olhar da mulher, representando uma afirmação de si feita pelas artistas. É um olhar activo e seguro de auto-afirmação, exploração e construção da identidade. Os olhos não se fixam no chão, como convém às jovens recatadas e obedientes à estrutura patriarcal, mas olham em frente, decididos e assertivos, nos olhos do espectador e tomam assim parte na conquista e reconhecimento de um lugar de cidadã para as mulheres e na valorização da sua voz. Este olhar é, como dissemos, sempre exercido por um personagem Sujeito, isto é um Agente Actuante Sujeito, quer no caso dos vídeos que discutem o Sujeito, quer no caso dos vídeos que discutem o Não-sujeito.

As categorias de análise de conteúdo relativas ao texto falado ou escrito acompanham, maioritaria e muito especialmente no Sujeito, o surgimento do grupo de obras que se debruçam sobre as sexualidades, obras essas que, por sua vez, como já dissemos, para além de coincidirem com o aparecimento do movimento Queer, se fazem acompanhar e coexistem com o reforçar da expressão da categoria de análise de conteúdo de «Corpo presente e sexualmente atractivo». Embora seja um pouco maior no Sujeito, tanto neste como no Não-sujeito tem expressão mais elevada a categoria de análise de conteúdo de «Vida privada da mulher». Relativamente à categoria «Vida privada do homem», ela tem uma expressão muito menor, num e noutro caso. Esta aparente especial atenção às questões femininas e pouca importância concedida às questões masculinas, está associada ao valor dado pelas mulheres, influenciadas pelo pensamento Queer, à exploração das suas sexualidades de modo não exclusivamente heteronormativo, procurando acabar com as polarizações de género, pelo que não pretendiam estudar os

binarismos, de um modo geral, e a vida privada do homem em particular. Os homens mantinham-se, como fazem ainda hoje, muito focados na procura de uma auto-identidade na esfera pública do trabalho, o que cai no âmbito da vida pública, não permitindo este facto uma verdadeira subjectivação; ao passo que as mulheres perceberam serem as sexualidades centrais para o projecto reflexivo da representação de si mesmas, havendo, por esta razão, um debruçar preferencial sobre questões ligadas à vida privada da mulher.

O sistema tradicional de género heterossexual polariza e hierarquiza as diferenças baseadas no sexo em masculino dominador e feminino submisso. Deste modo, para evitarem cair na armadilha da catalogação heterossexual hierarquizada, as artistas recorrem por vezes a uma estratégia de ocultação do género dos agentes. Além do mais, rejeitam as dicotomias opressor versus vítima, sujeito que olha versus objecto que é olhado e pornografia masculina versus erótica feminina, e inventam novas formas estéticas e políticas que substituem uma identidade feminina oprimida por uma subjectividade assertiva e autónoma, colocando de novo a tónica sobre a importante questão da representação do prazer das mulheres na arte. Na década de 1990, Butler, em conjunto com outras pensadoras, como é o caso de Halberstam e Sedgwick, atacou o essencialismo da teoria feminista da Segunda Vaga e questionou as distinções entre as categorias de sexo e género, argumentando que ambas são construídas socialmente por relações de poder, e rejeitou, de igual modo, a estabilidade das identidades de género, como a da mulher ou da lésbica. A partir dos finais dos anos 1980, são as artistas feministas, sobretudo as lésbicas, influenciadas pelo pensamento Queer, que rejeitam as categorias como homem e mulher, masculino e feminino, mas também homossexual e heterossexual, por considerarem estas oposições insuficientes para caracterizar as corporalidades. Os protocolos da heterossexualidade normativa e os ditames tradicionais da teoria feminista do filme dos anos 1970 e 1980, que organizava o prazer visual em torno da sexualidade e do olhar heterossexual masculino, são recusados e é reformulada a política do prazer e do género, do olhar e da sexualidade.

Também as artistas negras lésbicas, no âmbito do novo contexto Queer, contribuíram para corrigir a total ausência ou deturpação das suas representações na cultura popular e, de igual modo, criticaram o feminismo da Segunda Vaga, enquanto tradição de mulheres brancas, pouco sensível às suas posições de lésbicas e de negras.

Hoje, assiste-se ao gradual retraimento do falo no pénis à medida que o primeiro perde a conotação grandemente associada ao poder do macho, tornando-se cada vez mais em trivial pénis, e desaparece, também, progressivamente, a ideia de que existem convicções e práticas adequadas para um homem e erradas para uma mulher, ou, em alternativa, adequadas para uma mulher e erradas para um homem. Neste âmbito, as artistas apresentam figurações de uma sexualidade plástica, compreendida como uma esfera da vida que cada pessoa pode explorar, criar e ampliar, já não fundada em ideias tradicionais de sexualidade masculina activa e da feminina passiva, mas sim em torno do prazer e desejo de ambos os parceiros. O erotismo, outrora domínio exclusivo das mulheres ditas impuras e da prostituição, passou, na actualidade, a ser uma qualidade das relações íntimas e da sexualidade plástica, da relação pura e do amor confluyente, que têm por base o mutualismo e não a desigualdade entre os parceiros.

As mulheres foram pioneiras de uma novo paradigma relacional na esfera da vida íntima, no contexto do projecto reflexivo da representação de si mesmas, definido como relação pura. Esta assenta numa relação livre e aberta entre os parceiros em que a sexualidade já não se encontra presa aos ditames do casamento heterossexual nem à dependência emocional dos homens em relação às mulheres. A relação pura associa-se ao amor confluyente, diferente do amor romântico, na medida em que é activo e contingente, em que a tónica não é posta sobre uma pessoa especial mas sim sobre uma relação especial, não se encontrando vinculado a um modelo de relação heterossexual nem necessariamente monogâmica, sendo a exclusividade sexual uma escolha livre de cada um dos membros do casal. Desta forma, para além de terem contestado os protocolos da heterossexualidade impostos às mulheres, muitas artistas subverteram a separação clássica entre ser humano e mundo natural ao assumirem relações românticas e sexuais com animais dentro do contexto do seu dia-a-dia. Estes trabalhos artísticos desafiam todas as convenções heterossexuais de género, revelando a tirania das suas normas, tornando, assim, possível a sua crítica e podem ser enquadrados no contexto de políticas feministas Queer e pós-modernistas que assentam numa lógica de ultrapassagem de dualismos hierárquicos. Este foi também um modo de contestar a heteronormatividade e a transformação do corpo da mulher em mercadoria, bem como o discurso pós-pornográfico que emergiu na década de 1980, e que se apropriou do discurso pornográfico

heteronormativo, que tinha sido monopolizado exclusivamente pela indústria capitalista. Desde então, diversas artistas têm recorrido às ferramentas tecnológicas, como o vídeo e a Internet, para subverterem as representações da sexualidade das mulheres, construída pela indústria pornográfica, explorando os seus desejos e sexualidades por meio de um porno «fá-lo-tu-mesma».

Gostaríamos ainda de salientar que as hierarquias de género não são estáticas e constituem um processo em mudança permanente, sendo as mulheres fundamentais para a sua manutenção, e existindo uma interdependência entre a acção dos grupos subordinados e a acção dos grupos dominantes. Embora a feminilidade enfatizada represente a norma, sendo predominante nos meios de comunicação, na publicidade e no comércio, na medida em que se configura de acordo com os interesses e as necessidades dos homens, e é essencial para a manutenção da masculinidade hegemónica, a feminilidade resistente, que se opõe a esta, foi abraçada por numerosas mulheres ao longo da história. Entre elas destacamos as feministas, lésbicas, celibatárias, parteiras, bruxas, prostitutas e operárias, que a adoptaram como forma de resistência às forças sociais que se empenhavam em impedir a sua subjectivação. Porém, as suas experiências e vivências foram, em grande parte, apagadas da história.

A dimensão de género é relevante em todas as circunstâncias, não sendo algo que as pessoas possuam, mas sim o efeito e o resultado da sua socialização e da internalização de expectativas sociais, e é, na realidade, algo que se faz a cada minuto do nosso ser, de forma contínua no quotidiano e em permanente interacção com os outros. Além disso, nas sociedades ocidentais dominadas pelos homens brancos, de classe média, e heterossexuais, as interacções de género são moldadas de modo hierárquico, e, a todo o instante da vida social, demonstram o poder a operar na sociedade. A desigualdade de género é criada, perpetuada e também rejeitada, através de inúmeras interacções do quotidiano, incorporando as pessoas em si mesmas, nas suas condutas, gestos, valores e atitudes precisamente estes universos de desigualdade. Ao abraçar as noções tradicionais de feminilidade e masculinidade, as pessoas aumentam as suas probabilidades de sucesso tanto na vida privada como na pública. A ordem social depende desse facto para conseguir funcionar normalmente, sendo rejeitadas quaisquer ambiguidades quanto à possibilidade de determinada pessoa ser simultaneamente masculina e feminina. Diversas artistas têm

rejeitado este modelo da clara, manifesta e inequívoca dicotomia sexual e de género, com uma distinta separação entre um mundo masculino e um feminino, socorrendo-se, para esse fim, de diversas abordagens: pensando e agindo em termos ambivalentes; rejeitando essencialismos identitários; impedindo o espectador de classificar com precisão o género dos agentes e outros intervenientes na narrativa, e; recombinando os pólos separados e remetendo-nos, indubitavelmente, para um posicionamento Queer. Assim, a dimensão de género não deve ser entendida como um sistema mecânico, na medida em que, em circunstâncias históricas bem definidas, diversas sociedades reconheceram categorias de género, sexos e sexualidades diferentes das reconhecidas no Ocidente e, além disso, muito embora não se forme no vazio social mas seja enquadrada por estruturas e instituições, a acção humana é inovadora, podendo com facilidade recriar essas mesmas estruturas.

No que diz respeito às categorias de análise de conteúdo de incorporação, assume especial importância, no Não-sujeito, a categoria de «Incorporação de feminilidade» que, não considerando a categoria relativa a Agente Actuante, pela sua natureza sempre com uma expressão elevada, é a categoria que surge imediatamente a seguir à categoria de «Corpo objectificado», com um número de ocorrências que é praticamente igual ao dobro do verificado no Sujeito. É também importante prestar atenção à categoria de «Incorporação de masculinidade» com zero ocorrências para o Não-sujeito e algumas poucas para o Sujeito. O que nos parece querer significar, uma muito maior facilidade do Não-sujeito em incorporar e cumprir as normas de género e os ditames patriarcais de um modo geral, pelo que incorpora naturalmente a feminilidade, tal como se espera, aliás, de uma jovem ou de uma mulher bem formadas, tendo, simultaneamente, muito maior dificuldade em transgredi-las, daí a impossibilidade de incorporação da masculinidade. O sujeito surge neste contexto como o portador de uma liberdade e de uma autodeterminação que lhe permitem desafiar as normas de género, o que faz, neste caso, incorporando a masculinidade. Este contraste quanto à categoria de análise de conteúdo de «Incorporação de feminilidade», entre os vídeos cujo tema dominante é o Sujeito e aqueles cujo tema dominante é o Não-sujeito como Agente Principal, é dos mais acentuados que podemos observar na comparação de valores das categorias de análise de conteúdo para as referidas selecções.

A globalização tem combinado, de modo diversificado e complexo, múltiplos hábitos sexuais e regimes de género, que parecem multiplicar as variações das dimensões de género em que é possível viver. No entanto, a maioria dos regimes de género, por todo o planeta, privilegia os homens e prejudica as mulheres bem como todas as minorias que não se enquadram dentro do padrão heterossexual normativo como, por exemplo, os transgénero e os transexuais.

Nos anos 1970, as feministas radicais defenderam que a desigualdade de género é consequência do fenómeno sistémico do patriarcado, isto é, da dominação masculina em todos os aspectos da vida social, e que os protocolos do belo são impostos aos corpos das mulheres através de vários discursos sociais. Estes discursos surgem desde a esfera da arte até à da cultura de consumo, oferecendo, designadamente, um número indeterminado de produtos de beleza e de imagens que ensinam às mulheres as atitudes e a aparência a que os seus corpos se devem conformar. As representações idealizadas da feminilidade colocam um objectivo inalcançável para a grande maioria das mulheres, sendo esse modelo da beleza feminina, não uma verdade universal, mas, pelo contrário, mutável, histórico e alimentando-se das hierarquias presentes na dimensão de género. Numerosas artistas, procuraram revelar nos seus trabalhos, de um modo claro, o «devenir» (tornar-se, transformar-se) beauvoiriano do género – «Ninguém nasce mulher, torna-se mulher» –, desvendando as estruturas e processos responsáveis pela própria formação do género. Desde a década de 1970, que as mulheres têm acesso ao emprego remunerado, tendo vindo a conquistar uma crescente independência financeira. No entanto, essa independência tornou-as alvo da publicidade que se socorre precisamente do tópico da mulher libertada obrigada a possuir um corpo esbelto e em forma de modo a provocar o desejo masculino, para as pressionar no sentido de consumirem uma diversidade de produtos que as ajudariam a alcançar esse importantíssimo objectivo. O recolhimento na esfera doméstica, no casamento e no papel de reprodutora, que as mulheres rejeitaram nos anos 1970, por colocá-las numa posição ao mesmo tempo inferior e dependente, deu lugar, gradualmente, a uma nova forma de dominação. Hoje em dia, as mulheres aprendem, de várias formas mas continuamente, segundo os paradigmas de género tradicionais, que o seu sucesso depende da sua aparência física, e mesmo da sua objectificação. A permanente mercantilização da sexualidade aparta o corpo, na maioria

das vezes o feminino, da própria pessoa não lhe permitindo, deste modo, a subjectivação. Há um esvaziamento da sexualidade e da subjectividade das mulheres, enquanto simultaneamente se produz uma sexualização dos ambientes das imagens. Desta forma, de um lado fica o corpo da mulher mercantilizado, empregue para negociar o sexo, a violência ou qualquer outro produto que interesse naquele momento aos publicitários, e de outro a sua personalidade privada do seu próprio corpo e sexualidade, elementos esses que são fundamentais na construção do sujeito. A mulher que se entrega de forma inconsciente e alienada ao consumo de bens e produtos, distancia-se da mulher que se cria a si mesma através do cuidado do seu corpo, inventando uma imagem de si própria e transgredindo protocolos de beleza. A atracção e a sedução que cabe à mulher, e que é conhecida e confirmada tanto pelos homens como pelas mulheres, enaltece os homens a quem a mulher deve a sua sujeição sob a forma de uma disponibilidade simbólica. A feminilidade é associada a uma perda de sentido e de controlo, e efeito de uma programação social que conduz ao afastamento das mulheres de si mesmas, ao determinar, designadamente, que para se ser uma mulher tem de se ser um objecto adequado para o contrato de casamento. A dominação masculina transforma as mulheres em objectos simbólicos, colocando-as num estado de permanente insegurança no respeitante aos seus corpos, bem como dependentes da aprovação dos outros na medida em que existem enquanto seres afáveis, atractivos e acessíveis para o olhar dos outros, e estando, desta forma, disponíveis simbolicamente. As mulheres devem procurar parecer-se com as figuras das imagens publicitárias, de modo a conformarem-se aos papéis de género e a não perturbarem a estrutura do sistema de classificação de género do qual depende a ordem social.

A luta do movimento feminista da Segunda Vaga foi, antes de mais, contra um sistema social patriarcal, que transforma os corpos das mulheres em território colonizado e coisa inerte, sujeitando-as a uma disciplina que, tornando-as corpos dóceis, as objectifica, domina e domestica. As artistas desde esse período que denunciam nos seus trabalhos os padrões sociais impostos aos corpos das mulheres, que as forçam a construir-se enquanto produtos de consumo, bem como o modo como os seus corpos são objecto de estudo e escrutínio, como forma de claro controlo social. As mulheres são levadas a interiorizar um eu escrutinador, a vigiar a sua própria feminilidade, desempenhando elas mesmas o papel

das forças normalizadoras sociais. É sabido que, a vontade de conseguir a conformidade como os padrões de beleza, constituídos e divulgados como ideal a alcançar, é muitas vezes insatisfeita pela natureza irrealista desses padrões, podendo contribuir para distúrbios alimentares, como a anorexia nervosa e a bulimia.

Se, por um lado, o olhar escrutinador masculino, internalizado pelas mulheres, remete para a ideia advogada pelo interaccionismo simbólico de que todas as pessoas necessitam da aprovação das outras para terem um sentido positivo de si mesmas, isto é, para terem dignidade, por outro, revela a profunda assimetria e hierarquia inscrita nas relações de género, na medida em que esse olhar é dominador e controlador. Este olhar escrutinador está também presente nos processos estigmatizantes do racismo e sempre que é internalizado pelas pessoas marginalizadas toma a forma de dupla consciência. As artistas lembram ao espectador que o corpo é um lugar de construção do social, regido e edificado de acordo com normas colectivas. O corpo torna-se vulnerável face a este olhar escrutinador, que o sonda e invade as suas fronteiras, mesmo as mais privadas, transformando-o num objecto, objecto esse alienado do próprio indivíduo. De um ponto de vista bem particular, este é um poder impessoal, resultante da acção de múltiplas forças não centralizadas, que assumem formas particulares ao longo da história e que regulam os elementos mais íntimos e mais ínfimos da corporalidade, através de tecnologias meticulosas, que produzem nos agentes os signos da obrigação e da fidelidade, tornando os corpos dóceis e obedientes. Essa docilidade não é efeito de coacção, sendo conseguida por meio de um olhar autovigilante e auto-regulador dos próprios sujeitos, de acordo com as normas vigentes. Foi já repetidamente questionada a tão proclamada liberdade individual defendida pelo Iluminismo e a aparente objectividade dos discursos e dos conhecimentos por este produzidos, conhecimentos estabelecidos através de práticas sociais, relações interindividuais e instituições, e tomados como a-históricos, atemporais e universais. Todavia, uma vez que onde há poder há resistência, e, muito embora as feministas da Segunda Vaga, centradas na dominação masculina das mulheres, tenham esquecido este aspecto, o mesmo não aconteceu com as feministas da Terceira Vaga, que evidenciaram o potencial subversivo dos mecanismos de poder que proporcionam prazer às pessoas subordinadas. É mesmo possível, segundo esta última perspectiva, para alguns autores, entender a feminilidade enfatizada, não apenas como negativa, subserviente e

desvalorizadora das mulheres na medida em que se subordina, acomoda e procura satisfazer exclusivamente interesses masculinos, mas também como exibindo traços positivos e transformadores, nomeadamente quando disponibiliza, às mulheres que dela se socorrem, a oportunidade de se afirmarem através de uma expressão criativa da personalidade, uma produção sentida como própria e livre, manifestando uma concepção pessoal e muito particular de si mesmas.

O erotismo mercantilizado dos vídeos musicais da televisão e imagens da cultura popular, têm sido alvo de muitas críticas pelas artistas que expõem os seus pressupostos sexistas ao mesmo tempo que rejeitam o entretenimento por eles veiculado. Nos anos 1970, diversas videoartistas enfatizaram a feminilidade enquanto construção e mascarada, antecipando-se ao conceito pós-moderno das identidades instáveis, fragmentadas, plenas de contradições e ambiguidades, e ao conceito butleriano da performatividade de género, através dos seus corpos marcados por traços femininos hiperbolizados por meio da estratégia do exagero, ironia e reiteração. As mulheres artistas incorporaram «personae» e máscaras de feminilidade, prometendo às mulheres a ilusão de domínio, às quais era atribuído um valor semântico dentro das normas do patriarcado, acreditando que, por detrás dessas máscaras, existia um sujeito verdadeiro que podia ser alcançado. Os seus trabalhos exploram habilmente o potencial das propriedades do vídeo, enquanto espelho ideal para investigar a identidade feminina, e realizam uma análise artística crítica das imagens culturais da mulher: as imagens estereotipadas dicotómicas da mulher idealizada e da oprimida; a casta dona de casa; a mãe de família; a santa e a virgem, versus; a prostituta e a mulher fatal. Ao contrário do que acontecera nos anos 1970, no finais da década de 1980, as artistas desenvolvem uma relação muito próxima com as «personae» disponíveis na cultura popular. No entanto, as mulheres artistas continuaram a sua luta contra estes ícones femininos consumistas. Neste mesmo período, o cruzamento da arte com as teorias feministas pós-estruturalistas e pós-colonialistas teve como resultado, na arena da videoarte, o hiperbolizar intencional, por meio da performatividade das diferenças raciais, sexuais, económicas e culturais. Os novos feminismos revelam, não apenas a reificação do corpo da mulher branca, mas ainda a ocultação dos corpos não brancos e Queer sob a estrutura do patriarcado branco. As «personae», nestes trabalhos de vídeo, exageram frequentemente as variáveis de raça, etnia, orientação sexual,

tornando públicos os temas reprimidos e marginalizados socialmente. As artistas vestem as diferentes máscaras disponíveis no mercado cultural para as mulheres, rejeitando a possibilidade de existir um corpo feminino primitivo, verdadeiro e autêntico, exclusivo da subjectividade da mulher, diferenciando-se também do corpo polido e liso, anunciado pela sociedade de consumo. Ao exporem os estereótipos culturais das mulheres, correm, todavia, o risco de cair na armadilha que decorre sempre de uma qualquer apropriação de imagens estereotípicas, e que consiste precisamente no destaque e ratificação das mensagens ideológicas inscritas nas figurações que se procura criticar. A hiper-ritualização é frequentemente convocada pelas artistas, enquanto estratégia de apropriação de um mecanismo do discurso da publicidade, para transformar o corpo da mulher em imagem e objecto. Torna-se, assim, visível a diferença sexual por meio do eterno feminino frágil, obediente, submisso, impotente e dependente, e o seu complemento e oposto, o masculino viril e protector, assertivo e controlador, sendo cuidadosamente suprimido da imagem tudo o que não permita que este paradigma se manifeste. Assim, as artistas exageram e satirizam as normas de género criando figurações da feminilidade enfatizada.

O feminismo negro criticou as análises feministas dominantes por reflectirem sobretudo as preocupações das mulheres brancas e de classe média, não tomando em atenção as múltiplas desigualdades – de género, classe e etnia, entre outras –, vivenciadas pelas mulheres não brancas, enquanto, simultaneamente, rejeitavam a ideia de que todas as mulheres experimentam o mesmo tipo de opressão. No feminismo da Segunda Vaga, a preocupação em combater o sexismo teve primazia sobre a guerra contra a homofobia e o racismo, entre outras possíveis dimensões das desigualdades, pois havia o receio de que o destaque das diferenças entre as mulheres reduzisse o feminismo a uma acção não concentrada em volta de questões clara e incontestavelmente femininas. Se, por um lado, e de um modo geral, as feministas adoptaram, nessa altura, uma categoria única e essencial de mulher, pois entendiam que essa simplicidade lhes proporcionava o poder de unir todas as mulheres em torno de uma mesma luta, por outro, compreendiam a desigualdade de género sem procurar estabelecer qualquer relação explícita com outras desigualdades. Por este motivo, foram criticadas pelas feministas da Terceira Vaga, encontrando-se estas últimas, no entanto, em dívida para com as primeiras relativamente às conquistas políticas e sociais por elas alcançadas nas esferas dos direitos reprodutivos,

da igualdade salarial e da igualdade no local de trabalho. Os feminismos da Terceira Vaga, evidenciam o seu anti-essencialismo e anti-dualismo, considerando o género tanto uma dimensão fluida, dinâmica, de expressões múltiplas, algo que se faz, desfaz, constrói e reafirma na interacção social, como uma dimensão intimamente ligada a outras formas de desigualdade – étnicas, socioeconómicas, de classe, de orientação sexual, geográficas, étnicas e geracionais, por exemplo. Desde a década de 1990, que os feminismos da Terceira Vaga recorrem a metodologias diversas, como o feminismo pós-moderno e o do Terceiro Mundo, adoptando uma política de hibridismo e de coligação entre eles. É também prática corrente dos feminismos da Terceira Vaga, empregar o essencialismo estratégico, rejeitar as categorias fixas de género e de sexualidade e recorrer aos meios de comunicação de massas contemporâneos e à cultura popular para divulgarem as suas mensagens.

Na actualidade, os contextos institucionais proporcionam às pessoas tanto a possibilidade de auto-realização, capacitação e emancipação da representação de si mesmas como, e sobretudo, a sua exclusão e marginalização. As pessoas e os grupos podem optar por cooperar entre si ou pelo contrário por desenvolverem sistemas que produzem e reproduzem a desigualdade, como a estereotipação e a estigmatização, a discriminação, a guetização, a exclusão e a colonização, bem como o extermínio do Outro. Assim, entre os desprivilegiados podem emergir estilos de vida que possibilitem a constituição reflexiva da auto-identidade. Porém, as carências a que se encontram sujeitos poderão tornar as suas actividades num fardo pesado e insuportável não lhes oferecendo oportunidades de auto-enriquecimento. De facto, os grupos que possuem poder e recursos estabelecem, frequentemente, diferenças em relação às minorias, nem sempre com base na cor da pele ou em outras características biológicas, mas apegando-se a características, aparentemente colectivas e «naturais», relativas à personalidade, como a ociosidade, ou aparentemente associados com a instrução e a socialização, como a «cultura da pobreza», tornando-se estas razão para justificar a sua exploração e subordinação. Estas explicações servem muitas vezes como forma de legitimar a estigmatização, exploração, repressão ou mesmo eliminação dessas minorias. O racismo e outras formas de desigualdade não se apresentam somente nas interacções quotidianas mas existem sob a forma institucional através de mecanismos subtis presentes nas leis,

normas, organizações e governos, que não oferecem, de facto, a todos os cidadãos, as mesmas oportunidades e liberdades ao nível do trabalho, da educação, da saúde e da família. Estas discriminações micro e macrosociais tem consequências tanto a um nível material, nas discrepâncias dos salários e nos rendimentos entre as pessoas, como a um nível pessoal no modo como vivem o seu dia-a-dia, na sua dignidade e no respeito que possuem em relação a si mesmas e às outras. No decorrer destes processos, são frequentemente as mulheres das várias minoras existentes os sectores da população mais discriminados, na medida em que o princípio de diferenciação e de desigualdade racial é acrescido ao da desigualdade de género. Os vídeos das artistas negras e de outras minorias étnicas revelam os sentimentos de alteridade e de dupla consciência experimentados pelas artistas, que são estigmatizadas e marginalizadas por questões de «raça», integrando nas suas consciências os juízos depreciativos e as atitudes discriminatórias que as pessoas brancas têm para consigo. As pessoas estigmatizadas não podem, consequentemente, possuir uma consciência verdadeira de si mesmas e auto-avaliarem-se livremente sem que tenham sempre presente na sua mente o olhar depreciativo dos brancos. Como resultado das suas vidas e histórias pessoais, e das relações de desigualdade e de dominação definidas pela cor da pele, as suas obras encontram-se carregadas de um sentimento de exclusão e de instabilidade. As artistas sujeitas a preconceitos racistas e sexistas, através de relatos autobiográficos da sua vida ou narrativas ficcionais, fazem uma crítica feroz ao silêncio a que as mulheres não brancas são forçadas em diversas esferas sociais, sendo cedo na vida obrigadas a tomar consciência das fortes barreiras que as separam do mundo dos privilegiados.

As categorias de análise de conteúdo relativas à violência são praticamente inexistentes nos vídeos do Sujeito, tendo, por outro lado uma forte expressão nos vídeos do Não-sujeito. De facto, verificam-se apenas 2 ocorrências de violência em um só mesmo vídeo do Sujeito, dizendo respeito a formas de hostilidade muito suaves, não abertamente agressivas nem destrutivas, contrastando, deste modo, fortemente, tanto em número como em grau, com as que são retratadas nos vídeos do Não-sujeito. A forte presença das violências nos vídeos do Não-sujeito, dá conta, em nosso entender, da necessidade existente por parte das artistas de se debruçarem sobre e denunciarem uma presença constante e quase diária de várias formas de violência exercidas sobre as mulheres na sua

vida de todos os dias. Na realidade as mulheres são quotidianamente coisificadas, daí a elevada incidência da categoria de análise de conteúdo de «Corpo objectificado» para o Não-sujeito, e tratadas como autênticos sacos de boxe, como objectos ou como coisas que podem ser utilizadas ao bel-prazer do seu mestre, sem que lhes sejam sequer reconhecidas a capacidade e a oportunidade de protestar. As elevadas ocorrências verificadas, no caso do Não-sujeito, tanto para as categorias de análise de conteúdo relativas à violência como para a categoria de «Corpo objectificado», traduzem ambas, em nossa opinião, o modo como o Não-sujeito está fortemente associado à coisificação, à objectificação completa, repetida, constante e diária. As elevadas frequências absolutas destas categorias de análise de conteúdo são, em primeiro lugar, uma denúncia e uma chamada de atenção para a violência e a objectificação de que são alvo as mulheres, bem como a articulação de uma reivindicação do que as artistas consideram ser, não apenas a necessária obliteração das violências e da objectificação para com as mulheres, mas também, e sobretudo, o merecido reconhecimento e desejado tratamento interpessoal das mulheres como Sujeitos.

Nos anos 1960, as feministas radicais defenderam que a violência masculina era fundamental no sistema do patriarcado, e que somente após a sua erradicação se terminaria com a supremacia persistente dos homens sobre as mulheres e se alcançaria a igualdade de género. De facto, o sistema patriarcal era bem visível nas interacções do dia-a-dia, deformando as relações entre os géneros e encorajando a violência contra as mulheres, sob a forma de estupro, violência doméstica, assédio sexual e pornografia. A violência contra as mulheres resulta de um regime de género em que o grupo detentor de poder explora quem está em desvantagem de modo organizado e meticuloso, perpetrando, assim, um atentado contra a dignidade e a integridade das pessoas. Na década de 1960, a consciência da vulnerabilidade do corpo, relacionada com as ansiedades levantadas pelos conflitos da Coreia, Vietname e Guerra Fria, e ainda com a contracultura euro-americana glorificadora do sexo e drogas, levou a uma arte do corpo exibicionista, provocadora e afrontadora dos limites corporais. Embora a passividade e a agressão não sejam prerrogativas de qualquer um dos sexos em particular, constituem qualidades que são socialmente atribuídas a cada um deles – a passividade, o masoquismo e o narcisismo, ao feminino, e a actividade, a energia e a agressividade, ao masculino –, já que a cultura

genderiza os comportamentos humanos. As mulheres artistas recorreram, ao longo de diversas gerações, a diferentes estratégias de automutilação ou de exploração de limites físicos e mentais dos seus corpos, para, designadamente: simbolizar o sofrimento das pessoas perante contextos ditatoriais e de guerra, e; representar a angústia daqueles que são excluídos da sociedade por questões sexistas, racistas e/ou étnicas. Os seus trabalhos constituem uma representação metafórica das lesões infligidas às pessoas pelas guerras, governos totalitários, sistemas sexuais heteronormativos e outros regimes de dominação masculina e pela reificação, marginalização e essencialização do Outro – qualquer sujeito diferente do homem branco ocidental de classe média. As expressões e atitudes perante a dor são carregadas de uma dimensão de género, pelo que, nesse sentido, a maior resistência à dor é considerada uma qualidade masculina e, inversamente, os excessos de emotividade, são entendidos como aspectos femininos. Desde cedo que as crianças aprendem o código de género através da sua socialização e são punidas pelos pais, professores e grupos de pares, caso não obedeçam a esses códigos que obrigam os rapazes a serem fortes, agressivos, barulhentos e atléticos e as raparigas sensíveis, passivas e calmas. As artistas procuraram a transgressão activa das fronteiras estabelecidas para o género feminino, procurando, por um lado, atingir e ultrapassar a divisão existente entre o masculino e o feminino tradicionalmente considerada também como uma partição operada pela resistência ou cedência à dor, entendendo-se como característica tipicamente masculina a resistência à dor e como feminina a imediata cedência e submissão à dor, e, por outro, a utilização de ferramentas cortantes, tidas igualmente como especificamente masculinas. Os actos extremados de automutilação corporal, praticados pelas artistas, enfatizam o papel da violência na vida contemporânea e questionam o espectador sobre a passividade e vulnerabilidade com que ele interioriza estes temas no seu quotidiano. As práticas artísticas violentas eram um modo de provocar dor na audiência e constituíam simultaneamente uma representação e reapresentação da angústia que as artistas sentiam perante constrangimentos sociais. No novo milénio, foram várias as artistas que redescobriram as estratégias das artistas activistas da década de 1960 e 1970 e, de modo indirecto, metafórico e muito corporal, adoptando estratégias automutilatórias e de sofrimento auto-infligido que haviam sido usadas a propósito da guerra do Vietname, evocam situações de guerra contemporâneas, nomeadamente o conflito israelo-palestiniano e também a Cuba de Castro e os seus aspectos ditatoriais. Os

rituais de automutilação como que procuram transformar simbolicamente os corpos das artistas nos corpos dos espectadores, tentando, assim, converter os corpos das autoras no corpo social, e constituindo, deste modo, metáforas visuais da violência praticada pelo poder sobre as pessoas.

Na actualidade, apesar dos progressos no âmbito dos direitos das mulheres e da sua cidadania, como o acesso à justiça, à educação, ao trabalho, ao lazer, à participação política e civil, e à liberdade de movimento, à medida que o controlo sexual dos homens pelas mulheres começa a declinar, vemos revelar-se o carácter compulsivo da sexualidade masculina sob a forma de violência. Numerosas mulheres são vítimas de diversos tipos de violência, a nível mundial, levada a cabo por homens – assobios na rua, telefonemas obscenos, imagens pornográficas, perseguição, assédio, agressão, relações sexuais sob coacção, estupro, assassinato ou mesmo genocídio –, enquadrados por diversos sistemas de exclusão e desigualdade como os de classe, raça, orientação sexual, incapacidade física, entre outros que se intersectam com o de género. Essa interseccionalidade, torna a biografia de cada mulher um caso particular. Todavia, este regime de género desigual funciona em benefício dos homens e em prejuízo das mulheres, onde quer que estas estejam situadas na estrutura de classe, muito embora a posição de classe possa exacerbar os problemas enfrentados pelas mulheres na medida em que as circunstâncias de desigualdade social agravam os contextos de violência. Assim, as mulheres de grupos específicos que possuem recursos mais limitados são mais vulneráveis à violência e ao abuso. As mulheres incorporam, desde cedo, o medo e a insegurança em relação ao assédio sexual, à perseguição e à violência física de que podem ser vítimas nas ruas, como consequência de uma assimetria de género, num universo social de natureza patriarcal violenta. Na medida em que a avaliação da segurança pessoal é um factor fundamental na tomada de decisões quotidianas, a violência de género limitando grandemente as escolhas, opções, comportamentos e participação plena na vida pública pelas mulheres, limita ou impede o direito à integridade física, à liberdade de movimento e à dignidade. Deste modo, a violência de género não é um problema do foro privado, mas sim do foro público, no âmbito dos direitos humanos, e os governos de cada país devem ser responsabilizados pela não adopção de medidas preventivas adequadas e eficazes para combatê-la. O formato documental é por vezes adoptado pelas artistas como modo de consciencialização

das mulheres recuperando, desta forma, as práticas activistas dos primeiros grupos feministas. As artistas empregam técnicas de abordagem e tratamento de mulheres em entrevistas que se traduzem numa análise política das experiências subjectivas que os meios de comunicação de massas raramente permitem tratar. Contam, além disso, histórias com um objectivo político como, por exemplo, a promoção da resistência activa a envolvimento sexual não desejados, bem como da recusa da afirmação dos privilégios masculinos. A violência sociocultural exercida sobre as mulheres através de imagens ou frases respeitantes à condição feminina nos meios de comunicação social é também abordada nos seus trabalhos. As representações das mulheres que são portadoras de atitudes, regras, crenças e valores discriminadores, traduzem-se num sentimento de profunda injúria por parte das mulheres, reforçando, desse modo, a desigualdade de género.

Os sujeitos estruturam o seu modo de pensar sobre o mundo e si mesmos por meio de corporizações inscritas pelas dicotomias hierarquizadas das dimensões de «raça», classe, género, orientação sexual, idade, entre outras. Nesse sentido, cada uma das dimensões é estruturada, ampliado e recriada, incessantemente, pelas outras com as quais se cruza, definindo as pessoas em termos de capacidades físicas, como a idade ou a deficiência, e económicas, como a pobreza ou a riqueza, por exemplo. Assim, o envelhecimento, não é vivido de igual modo entre as pessoas, dependendo de factores diversos, como o género, a classe e a «raça», que influenciam a sua autonomia, bem-estar, recursos económicos, acesso a cuidados médicos e a apoio emocional. De um modo geral, as idosas têm rendimentos mais baixos do que os idosos, tendo menor acesso do que eles aos recursos para a sua independência e vida activa. Diversas artistas abordam o tema da pressão social exercida sobre o corpo doente, ou idoso, enquanto corpos que são classificados como imperfeitos e repugnantes, tomados como o oposto do corpo fetichista de formas voluptuosas presente no género de nu feminino tradicional, e, portanto, objectificados, excluídos e apagados do sistema de significação social. As artistas reclamam um lugar e visibilidade para estes corpos cuja exclusão é herdeira do fenómeno de polarização hierarquizada do mundo social levada a cabo pela modernidade, que dissociou o corpo do Eu, omitindo, deste modo, o facto de ser a condição natural da pessoa uma condição corporal, e o seu Eu inseparável do corpo que lhe dá consistência e sensibilidade

no mundo. Os principais responsáveis por este fenómeno foram as elites dirigentes da modernidade industrial ocidental que privaram o Outro de subjectividade, fazendo dele um ser inferior, próximo da natureza, desprovido de razão e autodeterminação. Actualmente, o movimento de individualização, que toma o corpo como o principal factor de libertação do indivíduo e o signo que o distingue dos outros, embate com a herança polarizadora da modernidade que existe, antes de mais, para o corpo jovem, bonito, sem problemas físicos e que por meio de protocolos rígidos apaga, exclui e discrimina os corpos diferentes da norma, ou seja com incapacidades físicas, os idosos, ou os que não se conformam aos padrões de feminilidade e masculinidade, por exemplo. A diferença dos corpos é transformada frequentemente em estigma, porém, as pessoas estigmatizadas, como, por exemplo, os gays, lésbicas e pessoas com incapacidades físicas, resistem a esta classificação de diversas formas, sobretudo colectivas, sob a forma de protestos e de campanhas de acção directa que desencadeiam novas legislações para direitos iguais e mudanças de atitudes.

O exame e interpretação das categorias de análise de conteúdo das duas selecções de 23 vídeos cujos temas dominantes são o Sujeito ou o Não-sujeito como Agente Principal, permitem-nos concluir ser observável, nas referidas selecções, um trajecto, que continua a ser percorrido nos nossos dias, conduzindo das mulheres Não-sujeito às mulheres Sujeito.

Na realidade, verifica-se a denúncia das circunstâncias a que está submetido o Não-sujeito, nas várias acepções da submissão a que se encontra subjugado, nomeadamente no casamento enquanto mercantilização do trabalho doméstico feminino não remunerado, um trabalho que não é só físico na lida da casa, mas também emocional e afectivo, nos cuidados prestados ao marido e às crianças, o que fazem, muitas vezes, para além do trabalho que mantém no mundo público. Às mulheres Não-sujeito, não são reconhecidas quaisquer características da pessoa capaz e autónoma, sendo-lhes sistematicamente negada a possibilidade de se autogerirem e autodeterminarem, não possuindo nem exercendo, assim, qualquer capacidade de individuação, autoconstrução, escolha livre e autodeterminação, e muito frequentemente assumindo o papel de vítima indefesa. Essa é outra característica importante e muito relevante respeitante ao Não-sujeito, a saber, o facto de este ser normal e reiteradamente objectificado e se tornar o alvo preferencial e repetido de vários tipos de violência (sociocultural, doméstica, física, sexual, entre outras).

As mulheres Não-sujeito integram e absorvem totalmente as normas patriarcais e as normas vigentes de género, incorporando com naturalidade e facilidade o modelo feminino tradicional e evitando a não conformidade e a aproximação a modelos não convencionais.

Pode concluir-se, do estudo dos vídeos das duas selecções, acontecer um movimento progressivo em direcção às mulheres Sujeito. As mulheres Sujeito ganham o controlo sobre o seu corpo, as suas sexualidades e a reprodução, proclamando «um filho se eu quiser e quando eu quiser!» já que conseguiram a separação do prazer sexual da reprodução com a pílula e a educação sexual, sendo autónomas, autodeterminadas, com uma clara medida de domínio sobre o curso dos acontecimentos nas suas vidas, não se sentindo constrangidas pelas normas patriarcais e pelas normas de género, sendo capazes de explorar a vida e as relações nas suas várias possibilidades e acepções, promovendo, nomeadamente, uma sexualidade plástica não dominada por forças externas ao sujeito, sexualidade essa que exclui a dominação e promove o mutualismo, não se encontrando subjugada à heterossexualidade, ao casamento e à família nuclear, mas estando cada vez mais ligada à relação pura e ao amor confluyente. As mulheres Sujeito são, aliás, as actrizes centrais de todo o movimento feminista, sobretudo preocupado até aos anos 1980 com reivindicações pela paridade no seio do que se poderá denominar de política da emancipação, tendo depois disso passado a um trabalho em prol de uma política da vida e das sexualidades. Verifica-se que as mulheres Sujeito se criam por meio da vida privada e das sexualidades, tendo a partir do século XIX, conseguido um entendimento da importância da intimidade, dos afectos e das relações que os homens não haviam alcançado, detendo, deste modo, um saber que os homens não possuíam. As mulheres Sujeito estão a recombina os pólos separados, dicotómicos e hierarquizados da vida pública e da vida privada, separação essa em que se baseou toda a modernidade, tendo, neste momento, como oponente aguerrido o neoliberalismo que procura exactamente dividir, dicotomizar, desigualar e hierarquizar as sociedades, não só no mundo Ocidental mas um pouco por todo o planeta.

Por último, gostaríamos de sublinhar, a natureza transformadora e de crítica social das obras das videoartistas estudadas. Os vídeos propõem tanto uma censura social das desigualdades de género que contribuem para a dessubjectivação das mulheres,

nomeadamente aquelas relativas à violência e às feminilidades normativas, como propõem novos paradigmas de representação dos seus corpos sobretudo por meio de uma sexualidade plástica. Numerosas artistas utilizam exactamente os seus corpos como condutores de mensagens políticas, críticas e reivindicativas, que rompem e questionam os discursos sociais onde se constrói a diferença, a hierarquia e a dominação entre as pessoas. As figurações propostas, centram-se em narrativas de identidade e de autodeterminação, que contribuem para a criação de si mesmas como sujeitos. De facto, as artistas mostram ser possível a criação de discursos visuais distintos, opostos a uma arte isolada das questões sociais. Neste sentido, estes vídeos poderão eventualmente apontar para a produção de novos signos, e símbolos, de novos valores e modelos, mas também para a formação de novos tipos de papéis sociais e mesmo de um novo tipo de relações interpessoais. Tal significa que será interessante realizar uma futura pesquisa para perceber como é que as peças de videoarte aqui analisadas poderão ter tido influência nas pessoas que as viram, ao nível das suas relações pessoais e das suas interacções sociais.

Referências Bibliográficas

I. Livros

ABBOTT, Pamela; WALLACE, Claire; TYLER Melissa – *An Introduction to Sociology: Feminist Perspectives*. 3rd ed. [e-book]. London [etc.]: Taylor & Francis Ltd, 2005. xviii, 425 p. ISBN 0-415-31259-0.

ABRAMOVIĆ, Marina. – *Marina Abramović. Biography*. In Collaboration with Charles Atlas. Germany: Cantz Verlag, 1994. 88 p. ISBN 3-89322-264-2.

ALLAIN, Paul; HARVIE, Jen – *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. Great Britain [etc.]: Routledge, 2006. XII, 244 p. (Routledge Companions Series). ISBN: 0-415-25721-2.

ALMEIDA, Miguel Vale de – *Senhores de Si: Uma interpretação Antropológica da Masculinidade*. Lisboa: Fim de Século Edições, Lda., 2000. 272 p. ISBN 972-754-077-5.

AMADO, João da Silva, coord. – *Manual de Investigação Qualitativa em Educação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. 427 p. ISBN 978-989-26-0655-2.

AMÂNCIO, Lúcia – *Masculino e Feminino: A construção social da diferença*. 2ª ed. Lisboa: Edições Afrontamento, 1998. 204 p. (Coleção Saber Imaginar o Social/7). ISBN 972-36-0333-0.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen – *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London [etc.]: Routledge, 2000. XII, 276 p. ISBN 0-415-24360-2.

BARDIN, Laurence – *Análise de Conteúdo*. Trad. Luís Reto e Augusto Pinheiro. 3ª Edição. Lisboa: Edições 70, 2004. Título original: *L'analyse de contenu*. Paris: PUF, 1986. ISBN 972-44-1154-0.

BARTHES, Roland – *Image, Music, Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977. 220 p. ISBN 978-0-00-686135-5.

——— – *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, 2001. 120 p. (Coleção Signos, 5.) Título original *Le Plaisir du Texte*, Éditions du Seuil, 1973, Paris. ISBN 972-44-05-72-9.

BATTCKOCK, Gregory, ed. – *New Artists Video*. New York: E. P. Dutton, 1978. XXII, 198 p. ISBN 0-525-47461-7.

BEAUVOIR, Simone de – *O Segundo Sexo: Os Factos e os Mitos*. Trad. de Sérgio Milliet; rev. de Manuel Peres Newton. 4ª ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1987. 354 p. Ed. original *Le Deuxième Sexe: Les Fait et Les Mythes*, publicada em 1949 pelas Éditions Gallimard. Nº Dep. Legal: 18418/87. Vol. 1.

——— – *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida*. Trad. de Sérgio Milliet; rev. de Joaquim Gaio. 2ª ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1987. 572 p. Ed. original *Le Deuxième Sexe: L'Expérience Vécue*, publicada em 1949 pelas Éditions Gallimard. Nº Dep. Legal: 19182/87. Vol. 2.

BEASLEY, Chris – *What is Feminism? An Introduction to Feminist Theory*. London [etc.]: Sage, 1999. xvii, 171p. ISBN 0761963359.

BECK, Ulrich; BECK-GERNSHEIM, Elisabeth – *The Normal Chaos of Love*. Translated by Mark Ritter and Jane Wiebel. Polity Press, S.A., 2004. 251 p. Título original: *Das Ganz Normale Chaos Der Liebe*, 1990, por Suhrkamp Verlag, Francfort del Meno. ISBN 978-84-493-1091-1.

BECKER, Howard S. – *Mundos da Arte*. Trad. Luis San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. 327 p. Título Original: *Art Worlds*, 1982/2008. ISBN: 978-972-24-1585-9.

BELEZA, Teresa – *Direito das Mulheres e da Igualdade Social: A Construção Jurídica das Relações de Género*. Coimbra: Almedina, 2010. 169 p. ISBN 978-972-40-4237-4.

BELL, David – *Cyberculture Theorists. Manuel Castells and Donna Haraway*. Third edition. London [etc.]: Routledge, 2009. XII, 162 p. First Published in 2007. ISBN 0-415-32431-9.

BERGER, John [et al.] – *Modos de Ver*. Trad. de Ana Maria Alves. Lisboa: Edições 70, 1999. 168 p. (arte & comunicação; nº 70). Título original: *Ways of Seeing*, 1972. ISBN 972-44-0489-7.

BETTERTON, Rosemary, ed – *Looking On. Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. 2nd edition. London: Pandora Press, 1989. X, 294 p. First published by Pandora Press in 1987. ISBN 0-86358-177-3.

BOOMGAARD, Jeroen; RUTTEN, Bart, eds. – *The magnetic era. Video art in the Netherlands 1970-1985*. Rotterdam: NAI Publishers; Amsterdam: Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts, Amsterdam, 2003. 192 p. ISBN 90-5662-299-4.

BORDO, Susan – *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. 10th edition. New Preface by the Author. New Foreword by Leslie Heywood. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1993. XXXVIII, 362 p. ISBN 978-0-520-24054-4.

BOURDIEU, Pierre – *A Dominação Masculina*. Trad. Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta Editora, 1999. 120 p. Título original: *La Domination masculine*. Éditions du Seuil. Première édition 1998. ISBN 9-7897-2774-0468.

——— – *As Regras da Arte: Génese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Miguel Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996. 398 p. Título original francês: *Les Règles de L'Art. Genèse et Structure du Champ Littéraire*. Éditions du Seuil. Première édition 1992. ISBN 972-23-2121-8.

——— – *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Acção*. Trad. Miguel Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1997. xi, 178 p. Título original francês: *Raisons pratiques: Sur la théorie de l'action*. Éditions du Seuil. Première édition 1994. ISBN 972-8027-55-9.

BOYLE, Jen E. – *Anamorphosis in Early Modern Literature: Mediation and Affect*. United Kingdom: Ashgate Publishing Limited, 2010. xi, 169 p. ISBN 978-1-4094-0069-1.

BRAIDOTTI, Rosi – *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York [etc.]: Columbia University Press, 1994. XII, 326 p. (Gender and Culture Series). Caroline G. Heilbrun and Nancy K. Miller, Editors. ISBN 0-231-08234-7.

BRANDÃO, Ana Maria – *E se Tu Fosses um Rapaz? Homo-erotismo feminino e construção social da identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2010. 241 p. Coleção: Biblioteca das Ciências Sociais/Sociologia/79. ISBN 978-972-36-1147-2.

BROOKS, Ann – *Postfeminisms: Feminism, cultural theory and cultural forms*. London [etc.]: Routledge, 1987. VII, 240 p. ISBN 0-415-11474-8.

BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D., eds. – *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970's, History and Impact*. 2nd ed. London: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1996. 320 p. First published in 1994 by Harry N. Abrams, Inc. ISBN 0-8109-2659-8.

BRYANT, Clifton D.; PECK, Dennis L., eds. – *21st Century Sociology: A Reference Handbook, vol. 2*. California [etc.]: Sage, 2007. 552 p. ISBN 1-4129-1608-9.

BUTLER, Judith – *Gender Trouble*. New York: Routledge, 2008. xxxvi, 236 p. First published 1990 by Routledge. ISBN 0-415-38955-0.

CARLOS, Isabel – *Helena Almeida: dias quasi tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. 70 p. (Série Caminhos da Arte Portuguesa no sec. XX; No. 4). ISBN 989-612-117-6.

CARMO, Isabel; AMÂNCIO, Lígia – *Vozes Insubmissas: A história das mulheres e dos homens que lutaram pela igualdade dos sexos quando era crime fazê-lo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004. 240 p. (Coleção Temas de Hoje; nº 2). ISBN 972-20-2634-8.

CARTER, Angela – *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History*. 9th edition. London: Virago Press, 1993. 154 p. First published in 1979. ISBN 0-86068-055-X.

CHAUDHURI, Shohini – *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. UK [etc.]: Routledge, 2006. X, 148 p. (Routledge Critical Thinkers series editor: Robert Eaglestone). ISBN 0-415-32433-5.

CHILVERS, Ian; GLAVES-SMITH, John – *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 2009. viii, 776 p. ISBN 978-0-19-923966-5.

CLARK, Kenneth – *The Nude, A Study of Ideal Art*. 3rd edition. London: Penguin Books, 1985. XXIV, 408 p. First published by John Murray in 1956. ISBN 0-14-017336-6.

COCKERHAM, William, ed. – *The Blackwell Companion to Medical Sociology*. Massachusetts [etc.]: Blackwell Publishers, 2001. XIII, 518 p. ISBN 0-631-21703-7.

CONBOY, Katie; MEDINA, Nadia; STANBURY, Sarah, eds. – *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia University Press. 430 p. (Gender and Culture Reader Series). ISBN 978-0-231-10545-3.

CONNELL, R. W. – *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Cambridge [etc.]: Cambridge Polity Press and Basil Blackwell, 1987. xvii, 334 p. ISBN 0-7456-0468-4.

——— – *Masculinities*. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1995. xxv, 324 p. ISBN 978-0-520-24698-0.

CONNELL, Raewyn – *Gender: In World Perspective*. 2nd ed. London: Polity, 2009. xi, 180 p. ISBN 0-7456-4568-1.

CORNELL, Drucilla, ed. – *Feminism and Pornography*. New York [etc.]: Oxford University Press, 2000. XVI, 674 p. (Oxford Reading in Feminism Series). ISBN 978-0-19-878250-6.

COTTINGHAM, Laura – *combien de «sales» féministes faut-il pour changer une ampoule? antiféminisme et art contemporain*. Lyon: éditions tahin party, 2000. 80 p. postface de Christine Bard. ISBN 2-912631-01-7.

COUTINHO, Clara Pereira – *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Coimbra: Edições Almedina, 2013. 433 p. ISBN 978-972-40-5137-6.

DELAMONT, Sara – *Feminist Sociology*. London: Sage Publications, 2003. xv, 195 p. ISBN 0-7619-7255-2.

DEVINE, Carol; HANSEN, Carol Rae; WILDE, Ralph – *Direitos Humanos: Referências Essenciais*. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2007. iii, 488 p. Originalmente publicado sob o título *Human Rights: The Essential Reference*, Westport: Oryx Press, 1999. ISBN 978-85-314-0954-7.

Dicionário das Ciências Humanas. Lisboa: Climepsi, 2006. VIII, 712 p. Coord. Jean-François Dortier. Título original *Le Dictionnaire des Sciences Humaines*. Auxerre: Éditions Sciences Humaines, 2004. ISBN 972-796-173-8.

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa v3.0. [CD-ROM]. Diretores: António Houaiss (da Academia Brasileira de Letras e Academia Brasileira de Filologia), Mauro de Salles Villar (da Academia Brasileira de Filologia), Francisco Manoel de Mello Franco (planejamento e coordenação geral). Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2004. ISBN 8573023961.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Lisboa: Temas e Debates, 2003. Coord. António Houaiss, Mauro de Salles Villar, Francisco Manoel de Mello Franco. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia – Portugal. C, 1168 p. ISBN (Tomo I): 972-759-661-4.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Lisboa: Temas e Debates, 2003. Coord. António Houaiss, Mauro de Salles Villar, Francisco Manoel de Mello Franco. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia – Portugal. 1292 p. ISBN (Tomo II): 972-759-662-2.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Lisboa: Temas e Debates, 2003. Coord. António Houaiss, Mauro de Salles Villar, Francisco Manoel de Mello Franco. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia – Portugal. 1310 p. ISBN (Tomo III): 972-759-663-0.

Dicionário de Sociologia. Porto: Porto Editora, 2002. 431 p. Coord. Rui Leandro Maia. ISBN: 972-0-05273-2.

DOANE, Mary Ann – *Femmes Fatales, Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 2001. 312 p. ISBN 10-0415-90320-3.

DOUGLAS, Mary – *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. 10th edition. London [etc.]: Routledge, 2009. XXII, 244 p. First published 1966. ISBN 978-0-415-28995-5.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle, dirs. lits. – *História das mulheres no Ocidente: O século XIX*. Dir. Geneviève Fraisse e Michelle Perrot. Trad. e rev. Maria Helena da Cruz Coelho [et al.]. Porto: Afrontamento, 1994. 640 p. ISBN 972-36-0352-7. vol. 4.

DUGUET, Anne-Marie – *Vidéo, la mémoire au poing*. Paris: Hachette, 1981. 255 p. L'Échappée belle éditée par Émile Copfermann. ISBN 9-782010-071805.

EAGLETON, Terry – *The Ideology of the Aesthetic*. 1st published 1990. U.S.A. [etc.]: Blackwell Publishing, 2010. ISBN 978-0-6311-6302-2.

ELWES, Catherine – *Video Art: A Guided Tour*. Preface by Shirin Neshat. London [etc.]: I.B. Tauris, 2005. XI, 212 p. ISBN 1-85043-546-4.

ELWES, Catherine [et al.] – *Video Loupe: A Collection of Essays by and about the Videomaker and Critic Catherine Elwes*. London: KT Press, 2000. 188 p. ISBN 0-9536541-0-9.

ELWES, Catherine; MEIGH-ANDREWS, Chris, eds. – *Analogue. Pioneering Video from the UK, Canada and Poland (1968-88)*. Preston: Electronic and Art Digital Unit (EDAU), Faculty of Arts, Humanities and Social Sciences, University of Central Lancashire, 2006. 107 p. ISBN 1-901922-59-6.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro, org. – *O que os Filósofos pensam sobre as Mulheres*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1998. 255 p. (Coleção Philosophica-Debates). Edição no âmbito do Projecto de Investigação «Uma Filosofia no Feminino». ISBN 972-853-00-1.

FIFER, Sally Jo; HALL, Doug, eds. – *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. Foreword by David Ross. New York: Aperture/Bay Area Video Coalition, 1990. 567 p. ISBN 0-89381-390-7.

FOUCAULT, Michel – *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Trad. de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1994. 163 p. (Coleção Antropos). Ed. original *Histoire de la Sexualité 1: La volonté de savoir* publicada em 1976 pelas Éditions Gallimard. ISBN 972-708-240-8.

——— – *História da Sexualidade II: O Uso dos Prazeres*. Trad. de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1994. 293 p. (Coleção Antropos). Ed. original *Histoire de la Sexualité 2: L'usage des plaisirs* publicada em 1984 pelas Éditions Gallimard. ISBN 972-708-241-6.

——— – *História da Sexualidade III: O Cuidado de Si*. Trad. de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1994. 281p. (Coleção Antropos). Ed. original *Histoire de la Sexualité 3: Le souci de soi* publicada em 1984 pelas Éditions Gallimard. ISBN 972-708-242-4.

FREUD, Sigmund – *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*. Translated by James Strachey. Compiled and edited by Angela Richards. London: Penguin Books, 1991. Penguin Freud library, Volume 7. 432 p. ISBN 0-14-013797-1.

FRIELING, Rudolf; HERZOGENRATH, Wulf, eds. – *40yearsvideoart.De-Part 1: Digital Heritage: Video Art in Germany from 1963 to the Present*. Germany: Hatje Cantz, 2006. 399 p. ISBN 10: 3-7757-1718-8.

FURTADO, Teresa – O território feminino da videoarte: o espelho não exclusivo, p. 295-301. In MAGALHÃES, Maria José; TAVARES, Manuela (coords.). – *Quem tem medo dos feminismos? – Congresso Feminista 2008 – Actas, Vol. II*. Funchal: Editora Nova Delphi, 2010. 410 p. ISBN 978-989-8407-02-3.

——— – Embodiments: a brief approach to Portuguese women video art, p. 56-61. In FURTADO, Teresa, ed. – *Act Out: Performative Video by Nordic Women artists*. Évora: Editora Licorne, 2010. Livro financiado pelo Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA) e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia/ Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior (FCT). 80 p. ISBN 978-972-8661-54-0.

——— – Female stereotyped-based «personae» in women's video art, p. 223-234. In MACEDO, Ana Gabriela; SOUSA, Carlos Mendes; MOURA, Vitor (org.). *XI Colóquio de Outono. Estudos Performativos. Global Performance / Political Performance*. Edições Húmus/Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM), 2010. 362 p. ISBN 978-989-8139-58-0.

FUSCO, Coco, ed. – *Corpus Delecti. Performance Art of the Americas*. London [etc.]: Routledge, 2000. XV, 308 p. ISBN 0-415-19454-7.

GAMBLE, Sarah, ed. – *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. 3rd edition. London: Routledge, 2004. XII, 370 p. First published in the U.K. in 2001 by Routledge. ISBN 0-415-24310-6.

GIDDENS, Anthony – *Identidade e Modernidade*. Trad. Miguel Vale de Almeida. 2ª edição. Oeiras: Celta Editora, 2001. 215 p. Título original inglês: *Modernity and self-identity: self and society in the modern age*. First edition 1991. ISBN 972-8027-73-7.

——— – *Sociologia*. Trad. Alexandra Figueiredo [et al.]. 8ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. xvii, 726 p. Título original inglês: *Sociology*. First edition 2001. ISBN 978-972-1075-3.

——— – *Sociology*. 6th edition. Revised and updated with Philip W. Sutton. Cambridge [etc.]: Polity Press, 2009. xxxiii, 1194 p. ISBN 978-0-7456-4358-8.

——— – *Sociologia*. [a]. Trad. Alexandra Figueiredo [et al.]. 9ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013. xxxi, 1262 p. Título original inglês: *Sociology*. 6th edition, Polity Press, 2009. ISBN 978-972-31-1503-1.

——— – *Modernidade e Identidade Pessoal*. Trad. Miguel Vale de Almeida. 2ª edição. Oeiras: Celta Editora, 1997. xii, 215 p. Título original inglês: *Modernity and self-identity: self and society in the modern age*. First edition 1991. (Coleção Sociologias). ISBN 972-8027-73-7.

——— – *Transformações da Intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Rosa Perez. Oeiras: Celta Editora, 1995. viii, 148 p. Título original inglês: *The transformation of intimacy – sexuality, love and eroticism in modern societies*. First edition 1992. (Coleção Sociologias). ISBN 972-8027-40-0.

GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W. – *Essential Concepts in Sociology*. Cambridge: Polity Press, 2014. 223 p. ISBN 978-0-7456-4986-3.

GHIGLIONE, Rodolphe; MATALON, Benjamin – *O Inquérito. Teoria e prática*. Oeiras: Celta, 1992. 341 p. ISBN 972-8027-01-X

GOFFMAN, Erving – *Gender Advertisements*. New York: Harper Torchbooks, 1976. ix, 84 p. First Harper Torchbooks published in 1967. ISBN 0-06-132076-5.

——— – *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs. London: Penguin Books, 1990. 176 p. First published New Jersey, USA, by Prentice-Hall, 1963. ISBN 0-14-012475-6.

GONNARD, Catherine; LÉBOVICI, Élisabeth – *Femmes Artistes. Artistes Femmes: Paris, de 1880 à nos jours*. Paris: Éditions Hazan, 2007. 480 p. ISBN 978-2-7541-0206-3.

GRECO, Monica; FRASER Mariam, eds. – *The Body: A Reader*. Routledge, 2005. 368 p. xx, 348 p. (Routledge Student Readers). ISBN 0-4153-4008-X.

GUARDA, Dinis; FIGUEIREDO, Nuno, orgs. – *Videoarte e Filme de Arte e Ensaio em Portugal*. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2008. 278 p. ISBN 978-972-97705-8-6.

HALBERSTAM, Judith – *Female Masculinity*. Durham [etc.]: Duke University Press, 2006. XIV, 330 p. 7th printing. First published in 1998 by Duke University Press. ISBN 0-8223-2243-9.

HANHARDT, John G., ed. – *Video Culture: A Critical Investigation*. New York: Gibbs M. Smith, Inc., Peregrine Smith Books, 1987. 296 p. ISBN 0-87905-279-1.

HARAWAY, Donna J. – *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. 2nd edition. London: Free Association Books, 1995. X, 289 p. First published in Great Britain by Free Association Books in 1991. ISBN 1-85343-139-7.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul, eds. – *Art in Theory 1900 - 2000: An anthology of Changing Ideas*. 5th edition. U.S.A. [etc.]: Blackwell Publishing, 2004. XXIV, 1258 p. ISBN 0-631-22708-3.

HINSHELWOOD, R. D., ed. – *Influential Papers from the 1920s*. London: Karnac, 2004. X, 280 p. (Papers from the decades in International Journal of Psychoanalysis Key Papers Series. Series Editors: Paul Williams & Gln O. Gobbard). ISBN 1-85575390-1.

HOLSTI, O. R. – *Content Analysis for the Social Sciences and Humanities*. Addison-Wesley Pub. Co., 1969. 236 p. ISBN 978-0201029406.

HOMER, Sean – *Jacques Lacan*. 5th edition, first published in 2005. London [etc.]: Routledge, 2010. xii, 156 p. Routledge Critical Thinkers. ISBN 0-415-25617-8.

IRIGARAY, Luce – *Speculum of the Other Woman*. Translated by Gillian C. Gill. Ithaca [etc.]: Cornell University Press, 1985. 365 p. Originally published in french under the title *Speculum de l'autre femme*, 1974 by Les Editions de Minuit. ISBN 0-8014-9330-7.

——— – *This Sex Which is not One*. Translated by Catherine Porter with Caroliyn Burke. Ithaca [etc.]: Cornell University Press, 1985. 224 p. Originally published in french under the title *Ce Sexe qui n'en pas un*, 1977 by Les Editions de Minuit. ISBN 0-8014-9331-5.

JOAQUIM, Teresa – *As Causas das Mulheres: A Comunidade Infigurável*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006. 175 p. (Coleção a mulher e a sociedade). ISBN 972-24-1356-2.

JONES, Amelia – *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis [etc.]: University of Minnesota Press, 1998. XIV, 351 p. ISBN 0-8166-2773-8.

JONES, Amelia; WARR, Tracey, eds. – *The Artist's Body*. London: Phaidon Press, 2001. 306 p. (Themes and Movements series). ISBN 0-7148-3502-1.

JONES, Kellie, ed. – *EyeMinded: Living and Writing Contemporary Art*. Duke University Press, 2011. 528 p. ISBN 978-0822348733.

JOURNOT, Marie-Thérèse – *Vocabulário de Cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. 2ª edição. Lisboa: Edições 70, 2009. Série Arte e Comunicação, nº 85. Título original: *Vocabulaire du cinéma*. Publicado por Nathan-Université/VUEF em 2002. 158 p. ISBN 978-972-44-1560-4.

JUHASZ, Alexandra, ed. – *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video*. Minneapolis [etc.]: University of Minnesota Press, 2001. 343 p. (Visible Evidence series; v. 9). ISBN 0-8166-3372-X.

KAPLAN, Gisela – *Contemporary Western European Feminism*. 6th ed. London: UCL Press Limited, 1992. XXVI, 340 p. ISBN 1-85728-003-2.

KAUFMANN, Jean-Claude – *A Mulher Só e o Príncipe Encantado: Inquérito sobre a Vida a Solo*. Trad. Irene Fialho e Luísa Mellid-Franco. Lisboa: Editorial Notícias, [1999]. 215 p. (Coleção Desejos). Título original: *La femme seule et le prince charmant. enquête sur la vie en solo*. Publicado por Nathan. ISBN: 972-46-1109-4.

——— – *Cuerpos de mujeres, miradas de hombres: Sociología de los senos desnudos*. Trad. Gloria Casanueva y Hernán Soto. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2011. Título original: *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*. Première édition 1995. 253 p. (Colección Ciencias Humanas). ISBN: 978-956-00-0224-2.

KIMMEL, Michael; ARANSON, Amy – *Sociology Now*. Boston: Pearson, 2009. XLIII, 649 p. ISBN-10: 0-205-40442-1.

KIPNIS, Laura – *Ecstasy Unlimited: On Sex, Capital, Gender, and Aesthetics*. Foreword by Paul Smith. Minneapolis [etc.]: University of Minnesota Press, 1993. xx, 310 p. ISBN 0-8166-1996-4.

KOLMAR, Wendy; BARTKOWSKY, Frances, eds. – *Feminist Theory. A Reader*. California: Mayfield Publishing Company, 2000. XVI, 526 p. ISBN 1-55934-924-5.

KRAUSS, Rosalind E. – *The Optical Unconscious*. U.S.A.: The MIT Press, 1994. 354 p. (An October Books series). ISBN 0-262-61105-8.

——— – «A Voyage on the North Sea». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson, 2009. 64 p. ISBN 0-500-28207-2.

KRIPPENDORFF, Klaus – *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. 2nd ed., Sage Publications, Inc., 2004. 440 p. ISBN 0-7619-1545-1.

——— – *The Content Analysis Reader*. SAGE Publications, Inc., 2008. 496 p. ISBN 978-1412949668.

KRISTEVA, Julia – *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982. Translation of «Pouvoirs de l'horreur», first published 1980 by Éditions du Seuil. 220 p. ISBN 0-231-05347-1.

KUHN, Annette; RADSTON, Susannah, eds. – *The Women's Companion to International Film*. London: Virago Press Ltd., 1990. 464 p. ISBN 1-85381-081-9.

KUZNIAR, Alice – *The Queer German Cinema*. Chicago: Stanford University Press, 2000. 328 p. ISBN 0804737487.

LACAN, Jacques – *Écrits: a selection*. 8th edition. Great Britain: Routledge, 2008. 376 p. This book is a selection from *Écrits* originally published in French by Éditions du Seuil in 1966. ISBN 0-415-25392-6.

LAMAS, Rosmarie Wank-Nolasco – *Mulheres para além do Seu Tempo*. Lisboa: Bertrand Editora, 1995. 159 p. Ensaios e Documentos nº 16. ISBN 972-25-0902-0.

LAURETIS, Teresa De – *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. United States of America: Indiana University Press/Bloomington, 1987. XI, 152 p. ISBN 0-253-35853-1.

LE BRETON, David – *Antropologia del cuerpo y modernidad*. Traducción de Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. Título do original em francês: *Anthropologie du corps et modernité*. Presses Universitaires de France, 1990. ISBN 950-602-333-6.

——— – *A sociologia do corpo*. Tradução de Sonia Fuhrmann. Petrópolis: Editora Vozes, 2007. Título do original em francês: *La sociologie du corps*. Presses Universitaires de France, 1992. ISBN 978-83-3327-9.

LEBARON, Frédéric – *A Sociologia de A a Z. 250 palavras para compreender*. Lisboa: Escolar Editora, 2010. 140 p. ISBN 978-972-592-268-2.

LIPPARD, Lucy R. – *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. United States of America: Dutton [etc.], 1976. 314 p. ISBN 0-525-47427-7.

——— – *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*. New York: The New Press, 1995. 342 p. A collection of essays previously published 1970-1993. ISBN 1-56584-213-8.

LISBOA, Manuel (coord.); CARMO, Isabel [et al.] – *Prevenir ou remediar : Os custos sociais e económicos da violência contra as mulheres*. Lisboa: Edições Colibri/SociNova, 2006. 246 p. (Coleção Estudos Sociológicos, nº 1). ISBN 972-772-668-2.

LISBOA, Manuel (coord.); BARROSO, Zélia [et al.] – *Violência e Género – Inquérito Nacional sobre a Violência Exercida contra Mulheres e Homens*. Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, 2009. 181 p. (Coleção Estudos de Género, nº 6). ISBN: 978-972-597-310-3.

MACEDO, Ana Gabriela, org. – *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002. 256 p. ISBN 972-795-042-6.

——— – *Re-presentações do Corpo, Questões de Identidade e a «Política de Localização» – Uma Introdução*. Separata do livro *Re-presentações do Corpo, Colóquio Transdisciplinar*, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Braga, 2003.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa, orgs. – *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005. XV, 196 p. (Coleção Dicionários/1). ISBN 972-36-0758-1.

MACEDO, Ana Gabriela; SOUSA, Carlos Mendes de; MOURA, Vítor, orgs. – *Estudos Performativos. Global Performance / Political Performance*. Porto: Edições Húmus, 2010. 362 p. (Edição do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho). ISBN 978-989-8139-58-0.

MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken – *Sociology: A Global Introduction*. 4th ed., first published 1997. Harlow [etc.]: Pearson Education Limited, 2008. xl, 953 p. ISBN: 978-0-13-205158-3.

——— – *Sociology: A Global Introduction*. [a]. 5th ed., 1st published 1997. Harlow [etc.]: Pearson Education Limited, 2012. xxi, 1040 p. ISBN: 978-0-273-72791-0.

MAGALHÃES, Maria José – *Movimento Feminista e Educação. Portugal Décadas de 70 e 80*. Oeiras: Celta Editora, 1998. XII, 218 p. ISBN 972-8027-93-1.

MALPAS, Simon – *Jean-François Lyotard*. 5th edition, first published in 2003. London [etc.]: Routledge, 2009. x, 156 p. Routledge Critical Thinkers. Essential guides for literary studies. ISBN 0-415-25615-1.

MARCHESSAULT, Janine, ed. – *Mirror Machine. Video and Identity*. Canada: YYZ Books, YYZ Artists' Outlet [etc.], 1995. 240 p. ISBN 0-920397-13-1.

MASSEY, Lyle – *Picturing Space, Displacing Bodies: Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2007. xii, 176 p. ISBN 987-0-271-02980-9.

MAYAYO, Patricia – *Historias de mujeres, historias del arte*. 3ª edición. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2010. 294 p. ISBN 978-84-376-2064-0.

MAYER, Ralph – *Collins Dictionary of Art Terms & Techniques*, 2nd ed. Glasgow: HarperCollins Publishers, 1993. 471 p. ISBN 0-00-470122-4.

MCHUGH, Nancy Arden – *Feminist Philosophies A-Z*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. XII, 172 p. (Philosophy A-Z Series). ISBN 0978-0-7486-2153-8.

McWHORTER, Ladelle – *Bodies and Pleasures: Foucault and the Politics of Sexual Normalization*. Bloomington: Indiana University Press, 1999. xx, 260 p. ISBN 0-253-21325-8.

MEIGH-ANDREWS, Chris – *A History of Video Art: The Development of Form and Function*. New York: Berg Publishers, 2006. 318 p. ISBN-10: 1-84520-219-8.

MELLENBAMP, Patricia – *Indiscretions: Avant-Garde Film, Video, and Feminism*. United States of America: Indiana University Press, 1990. XIX, 234 p. (Vol. 12 in the series Theories of Contemporary Culture). ISBN 0-253-20587-5.

MERCHANT, Carolyn – *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*. EUA: Harper One, 1989. Originally published in 1980. XXIV, 348 p. ISBN 978-0-06-250595-8.

MINSKY, Rosalind – *Psychoanalysis and Gender: An introductory reader*. 2nd. ed. UK [etc.]: Routledge, 2003. XV, 317 p. First published in 1996 by Routledge. (Critical Readers in Theory and Practice, general editor: Rick Rylance). ISBN 0-415-09221-3.

MODLESKI, Tania – *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a «Postfeminist Age»*. New York [etc.]: Routledge, 2009. First published 1991. ISBN 0-415-90417-X.

MONTANO, Linda M. – *Performance artists talking in the eighties: sex, food, money/fame, ritual/death*. United States of America: University California Press, 2000. XVI, 538 p. ISBN 0-520-21022-0.

MOLOTCH, Harvey; MANZA, Jeff [et al.] – *The Sociology Project: Introducing the Sociological Imagination*. New York: Pearson, 2013. XXV, 633 p. ISBN-13: 978-0-205-09382-3.

MULVEY, Laura – *Visual and Other Pleasures*. London [etc.]: The Macmillan Press Ltd, 1989. XVI, 208 p. ISBN 0-333-44529-5.

MUYBRIDGE, Eadweard – *The Human Figure in Motion*. Introduction by Professor Robert Taft, University of Kansas. XVIII, 396 p. New York: Dover Publications, Inc., 2000. ISBN 0-486-20204-6.

NEAD, Lynda – *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London [etc.]: Routledge, 2009. XII, 134 p. First published 1992 by Routledge. ISBN 0-0415-02678-4.

NETTLETON, Sarah – *The Sociology of Health and Illness*. 2nd ed. Cambridge: Polity Press, 2006. xii, 352 p. ISBN 10: 0-7456-2828-1.

NOGUEIRA, Conceição – *Um novo Olhar sobre as Relações Sociais de Género: Feminismo e Perspectivas Críticas na Psicologia Social*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2001. 270 p. ISBN 973-31-0931-X.

HOLSTI, Ole R. – *Content Analysis for the Social Sciences and Humanities*. Boston: Addison Wesley, 1969. 235 p. ISBN 0-201-02940-5.

OLIVEIRA, João M. – *Uma escolha que seja sua: Uma abordagem feminista ao debate sobre a interrupção voluntária da gravidez em Portugal*. Lisboa, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa / Departamento de Psicologia Social e das Organizações, 2009. Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Psicologia Social e Organizacional. Especialidade em Teoria e Métodos em Psicologia Social.

PACTEAU, Francette – *The Symptom of Beauty*. London: Reaktion Books, 1994. 232 p. (Essays in Art and Culture series). ISBN 0-948462-54-x.

PANOFSKY, Erwin – *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Trad. Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1993. 158 p. Série Arte e Comunicação, nº 57. Título original: «Die Perspektive als 'symbolische form'» no livro *Vortrage der Bibliothek Warburg*, The Warburg Institute. ISBN 972-44-0886-8.

PARFAIT, Françoise – *Video: Un Art Contemporain*. Paris, Editions du Regard, 2001. 368 p. ISBN 2-84105-133-1.

PATIN, Thomas; MCLERRAN, Jennifer – *Artwords. A Glossary of Contemporary Art Theory*. London [etc.]: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. xiv, 155 p. ISBN 1-884964-91-5.

PHELAN, Peggy; BRONFEN, Elizabeth; OBRIST, Hans Ulrich – *Pipilotti Rist*. 2nd edition. London: Phaidon Press Ltd., 2002. 160 p. (Contemporary Artists Series). First published 2001. ISBN 0-7148-3965-5.

PILCHER Jane; WHELEHAN, Imelda, eds. – *50 Key Concepts in Gender Studies*. London: Sage, 2004. xv, 193 p. ISBN 978-0-7619-7036-1.

PLUMMER, Ken – *Sociology. The Basics*. London [etc.]: Routledge, 2010. xi, 244 p. ISBN 0-203-84772-5.

POLLOCK, Griselda, ed. – *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. London [etc.]: Routledge, 1996. xx, 300 p. ISBN 0-415-14128-1.

POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika – *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Great Britain: Rivers Oram Press/Pandora, 1981. xxi, 184 p. ISBN 0-86358-185-4.

PRECIADO, Beatriz – *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Trad. del francés de Julio Díaz y Carolina Meloni. Madrid: Editorial Opera prima, 2002. 176 p. ISBN 84-95461-4-5.

——— – *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008. 324 p. ISBN 978-84-670-2693-1.

PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit, eds. – *Feminist Theory and the Body. A Reader*. New York [etc.]: Routledge, 1999. x, 488 p. ISBN 0-415-92566-5.

KRIPPENDORFF, Klaus – *Content analysis : an introduction to its methodology*. Beverly Hills: Sage Publications, 1981. 191 p. ISBN 0803914989.

RAMAZANOĞLU, Caroline, ed. – *Up Against Foucault. Explorations of Some Tensions Between Foucault and Feminism*. London [etc.]: Routledge, 1993. x, 272 p. ISBN 0-415-05011-1.

RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy, eds. – *Art and Feminism*. London: Phaidon Press, 2001. 306 p. (Themes and Movements series). ISBN 0-7148-3529-3.

RENOV, Michael; SUDERBURG, Erika, eds. – *Resolutions: Contemporary Video Practices*. Minneapolis [etc.]: University of Minnesota Press, 1996. xxiii, 419 p. ISBN 0-8166-2330-9.

RICHARDSON, Roberto Jarry – *Pesquisa Social*. S. Paulo: Ed. Atlas S.A., 1989. ISBN 85-224-0057-1.

RITZER, GEORGE – *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Maiden [etc.]: Blackwell Publishing Ltd, 2007. cxxiv, 5658 p. ISBN 978-1-4051-2433-1.

ROBINSON, Hilary – *Reading Art, Reading Irigaray: The Politics of Art by Women*. London [etc.]: I. B. Tauris, 2006. VII, 230 p. ISBN 978-1-86064-953-X.

ROMAN, Mathilde – *Art vidéo et mise en scène de soi: Essai*. Préface de Françoise Parfait. Paris: L'Harmattan, 2008. 254 p. Contém 1 disco vídeo (DVD). ISBN 978-2-296-05374-8.

ROSE, Gillian – *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Third edition. London [etc.]: Sage, 2002. x, 229 p. First published 2001. ISBN 0 7619 6665 X.

ROTHENBERG, Julia – *Sociology Looks at the Arts*. New York [etc.]: Routledge, 2014. x, 281 p. ISBN 978-0-415-88795-3.

Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues and Knowledge. Ability – Education: Globalization. New York [etc.]: Routledge, 2000. lviii, 499 p. General Editors: Cheris Kramarae and Dale Spender. ISBN 0-415-92089-2 (volume 1).

Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues and Knowledge. Education: Health – Hypertension. New York [etc.]: Routledge, 2000. xiv, 598 p. General Editors: Cheris Kramarae and Dale Spender. ISBN 0-415-92090-6 (volume 2).

Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues and Knowledge. Identity Politics – Publishing. New York [etc.]: Routledge, 2000. xiv, 618 p. General Editors: Cheris Kramarae and Dale Spender. ISBN 0-415-92091-4 (volume 3).

Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues and Knowledge. Quakers – Zionism. New York [etc.]: Routledge, 2000. xiv, 574 p. General Editors: Cheris Kramarae and Dale Spender. ISBN 0-415-92092-2 (volume 4).

RUSH, Michael – *Video Art*. London: Thames & Hudson Ltd, 2003. 224 p. ISBN 0-500-23798-0.

SANTOS, Boaventura de Sousa – *Pela Mão de Alice. O Social e Político na Pós-Modernidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1994. 300 p. (Biblioteca das Ciências do Homem/Sociologia, Epistemologia/18). ISBN 972-36-0330-6.

SARUP, Madan – *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. 2nd ed. London: Harvester Wheatsheaf, 1993. xii, 206 p. First published in 1988. ISBN 0-7450-1360-0.

——— – *Identity, Culture and the Postmodern World*. Edited by Tasneem Raja with a Foreword by Peter Brooker. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. xvi, 192 p. First published 1996. ISBN 0-7486-0779-X.

SAUNDERS, Gill – *The Nude: a New Perspective*. New York: Icon Editions (Harper & Row, Publishers) and Canada: Fitzhenry & Whiteside Limited, 1989. p. ISBN 0-06-430189-3.

SCHECHNER, Richard – *Performance Studies: An introduction*. New York: Routledge, 2002. x, 289 p. ISBN 0-415-14621-6.

SCHILLING, Chris – *The Body and Social Theory*. London [etc.]: Sage Publications Ltd, 1993. vii, 232 p. (Theory, Culture & Society Series). ISBN 9-7805-8534-2528.

SCHNEIDER, Rebecca – *The Explicit Body in Performance*. New York: Routledge, 2008. xii, 238 p. First published 1997 by Routledge. ISBN 0-415-09026-1.

SCHOR, Naomi – *Bad Objects. Essays Popular and Unpopular*. Durham [etc.]: Duke University Press, 1995. xvi, 208 p. ISBN 0-8223-1693-5.

SCOTT, Joan Wallach – *Gender and the Politics of History*. 2nd Revised edition. New York [etc.]: Columbia University Press, 1999. xiii, 267 p. (Gender and Culture Series). ISBN 978-0-231-11857-6.

SCOTT, John; MARSHALL, Gordon, eds. – *Oxford Dictionary of Sociology*. 3rd edition. New York: Oxford University Press, 2005. ix, 709 p. ISBN 978-0-19-860987-2.

SCOTT, John, ed. – *Fifty Key Sociologists: The Contemporary Theorists*. Oxon [etc.]: Routledge, 2006. xviii, 228 p. ISBN 0-203-12890-7.

——— – *Sociology: The Key Concepts*. Oxon [etc.]: Routledge, 2006. xx, 211 p. ISBN: 0-203-48832-6.

SEEDGEWICK, Eve Kosofsky – *Epistemologies of the Closet*. 2nd edition. Berkeley [etc.]: University of California Press, 2008. First published in 1990. xviii, 260 p. ISBN 0-520-07874-8.

SEIDMAN, Steven; FISCHER, Nancy L.; MEEKS, Chet, eds. – *Introducing the New Sexuality Studies*. London: Routledge, 2011. 571 p. ISBN 978-0-203-82983-7.

SLATKIN, Wendy – *Women Artists in History: From Antiquity to the 20th Century*. Second edition. U.S.A.: Prentice Hall, 1990. 240 p. Copyright 1985, 1990 by Prentice Hall Inc. ISBN 0-13-961830-9.

SMART, Barry – *Michel Foucault*. Revised ed. New York: Routledge, 2002. xvi, 150 p. (Key Sociologists Series). ISBN 0-415-28533-X.

SPIELMANN, Yvonne – *Video: The Reflexive Medium*. Translated from the original German by Anja Welle and Stan Jones. Cambridge [etc.]: The MIT Press, 2008. VIII, 372 p. First published in German under the title *Video das Reflexive Médium*, Suhrkamp Press, Frankfurt, 2005. ISBN 978-0-262-19566-6.

STRAAYER, Chris – *Deviant eyes, deviant bodies: sexual re-orientations in film and video*. New York, Columbia University Press, 1996. X, 349 p. (Film and Culture Series, John Belton, Editor, Between Men – Between Women Series). ISBN 0-231-07979-6.

TAVARES, Manuela – *Movimentos de mulheres em Portugal: Décadas de 70 e 80*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000. 175 p. (Coleção a mulher e a sociedade). ISBN 972-24-1109-8.

TAYLOR, Victor E.; WINQUIST, Charles E., eds. – *Encyclopedia of Postmodernism*. London [etc.]: Routledge, 2001. XIV, 406 p. ISBN 0-415-30886-0.

TOURAINÉ, Alain – *O Mundo das Mulheres*. Trad. Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 2008. viii, 148 p. Título original francês: *Le monde des femmes*. Première édition 2006. (Coleção Epistemologia e Sociedade). ISBN 978-972-771-931-0.

——— – *Um Novo Paradigma. Para compreender o mundo de hoje*. Trad. Armando Pereira da Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 2005. 307 p. Título original: *Un Nouveau Paradigme*. Fayard, 2005. (Coleção Epistemologia e Sociedade). ISBN 972-771-822-1.

TOURAINÉ, Alain; KHOSROKHAVAR, Farhad – *A Procura de Si. Diálogo sobre o sujeito*. Trad. Maria Ludovina Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001. 307 p. Título original: *La recherche de soi*. Première édition 2001. (Coleção Epistemologia e Sociedade). ISBN 972-771-391-2.

TURNER, Bryan S. – *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. 3rd ed. London: Sage Publications Ltd, 2008. x, 285 p. (Theory, Culture & Society Series). ISBN 0-978-1-4129-2987-5.

TURNER, Bryan S., ed. – *The Cambridge Dictionary of Sociology*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2006. xx, 688 p. ISBN 0-521-54046-1.

TYTELL, John – *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. New York: Grove Press, 1995. xiv, 434 p. ISBN 0-8021-3486-6.

VERGINE, Lea – *Body Art and Performance: The Body as Language*. Milano: Skira, 2000. 296 p. First published in 1974 by Giampaolo Prearo Editore, Milan with the title *The Body as Language*. ISBN 88-8118-689-6.

WALBY, Sylvia – *The Future of Feminism*. UK: Polity, 2011. vii, 210. ISBN 978-0-7456-4757-9.

——— – *Theorizing Patriarchy*. 2nd edition. Cambridge: Basil Blackwell, 1991. viii, 229 p. First published 1990. ISBN 0-631-14769-1.

WARK, Jayne – *Radical gestures: feminism and performance art in North America, 1970-2000*. Canada: McGill-Queen's University Press, 2006. 223 p. ISBN 0-7735-3066-5.

WARNER, Marina – *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. 2nd edition. London: Picador, 1985. XXV, 423 p. First published in Great Britain 1976 by Weidenfeld and Nicolson Ltd. ISBN 0-330-28771-0.

——— – *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*. 2nd edition. London [etc.]: Vintage, 1995. XXIV, 418 p. First published in Great Britain by George Weidenfeld & Nicolson Ltd 1985. ISBN 0-099-58881-1.

WHARTON Amy S. – *The Sociology of Gender: An Introduction to Theory and Research*. Blackwell Publishing, 2005. 261 p. ISBN 1-4051-0125-3.

WILLIAMS, Linda – *Hard Core. Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. Berkeley: University of California Press. XII, 330 p. ISBN 0-520-06653-7.

WILTON, Tamsin – *Lesbian Studies. Setting an Agenda*. New York: Rotledge, 1995. 248 p. ISBN 0-415-08656-6.

WOLF, Naomi – *O Mito da Beleza*. Trad. de Octávio Gameiro. Rio de Janeiro: Difusão Cultural, 1998. 335 p. Trad. de *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used Against Women*, publicado em 1991. ISBN 972-709-101-6.

WOLFF, Janet – *The Social Production of Art*. 2nd edition. Houndmills [etc.]: The Macmillan Press, 1993. 207 p. First edition 1981. ISBN 0-333-59706-0.

WRIGHT, Elizabeth, ed. – *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*. 3rd ed. Oxford [etc.]: Blackwell Publishers, 1995. XVII, 485 p. 1st published in 1992. ISBN 0-631-18347-7.

ZOLBERG, Vera L. – The Sociology of Art. In BRYANT, Clifton D.; PECK, Dennis L., eds. – *The Handbook of 21st Century Sociology*. Thousand Oaks, California: Sage Publications, 2007. ISBN 978-1412916080.

II. Catálogos

<hers> *Video as a Female Terrain*. [Catálogo]. Graz, Landesmuseum, Oct. 28 – Dec. 10, 2000. Edited by Stella Rollig. Essays by Stella Rollig, Ruth Noack, Yvonne Volkart and Anna Harding. Artists: Uli Aigner, Edgar Arcenaux and, Kaucyila Brooke [et al.]. Wien: Springer-Verlag, 2000. 216 p. ISBN 3-211-83570-9.

About Time: Video, Performance and Installation by 21 women artists. [Catálogo]. London, Institute of Contemporary Arts, 30 October – 9 November 1980. Bristol, Arnolfini Gallery, 9 – 20 December 1980. Liverpool, Liverpool Academy, 7 – 28 March 1981. Birmingham, Arts Lab Birmingham, 1981. Dublin, Project Arts Centre, 1981. Curated by Catherine Elwes, Rose Garrard, and Sandy Naime. Artists: Bobby Baker, Sarah Bradpiece, Catherine Elwes [et al.]. London: ICA, 1980. 32 p. ISBN 0-905263-08-1.

Artists' Video: An International Guide. Electronic Arts Intermix. [Catálogo]. Edited by Lori Zippay. Contributors include Marita Sturken, Robert Beck, Nicola Smith and Michael Nash. New York: Electronic Arts Intermix, 1991. 272 p. ISBN 1-55859-357-8.

Bad Girls. [b]. [Catálogo]. Bad Girls – An exhibition organized by Marcia Tucker at the New Museum of Contemporary Art, New York. Part I: Jan. 14 - Feb. 27, 1994. Part II: March 5 - April 10, 1994. Bad Girls West – An independent sister exhibition org. by guest curator Marcia Tanner for the UCLA Wight Art Gallery, Los Angeles. Jan. 25 - March 20, 1994. Artists: Suzie Silver, Cecilia Dougherty, Sadie Benning, and Yoko Ono [et al.]. New York: The New Museum of Contemporary Art & Massachusetts: The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 1994. 144 p. ISBN 9-780262-700535.

Eleanor Antin. [Catálogo]. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, May 23 – August 23, 1999. Essays by Lisa Bloom and Howard N. Fox. California: Los Angeles County Museum of Art, 1999. 260 p. ISBN 0-911291-27-X.

elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne,

Centre de création industrielle. [Catálogo]. Paris, Centre Pompidou, à partir du 27 Mai 2009. Commissaire générale Camille Morineau. Artistes: Marie-Ange Guilleminot, Ghazel, and Tania Bruguera [et al.]. Paris: Centre Pompidou, 2009. 384 p. ISBN 978-2-84426-384-1.

Feedback: The Video Data Bank Catalog of Video Art and Artist Interviews. [Catálogo]. Edited by Kate Horsfield and Lucas Hilderbrand. Essays by Gregg Bordowitz, Vanalyne Green and Peggy Phelan. Philadelphia: Temple University Press, 2006. 350 p. (Wide Angle Books Series). ISBN 1-59213-182-4.

Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe. [Catálogo]. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, November 13th 2009 - February 14th 2010, Wien, Zacheta National Gallery of Art, March 19th – June 13th 2010. Curated by Bojana Pejić. Artists: Marina Abramović, Tanja Ostojić, Milica Tomić, Katarzyna Kozyra, and Sanja Iveković [et al.]. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2009. 344 p. Preview Copy.

Global Feminisms. [Catálogo]. Brooklyn, Brooklyn Museum, March 23 – July 1 2007, Massachusetts, Davis Museum and Cultural Center at Wellesley College, September 12 – December 9, 2007. Curated by Maura Reilly and Linda Nochlin. Artists: Pilar Albarracín, Emmanuelle Antille, and Anna Baumgart [et al.]. London [etc.]: Merrell Publishers Limited in association with Brooklyn Museum, 2007. 304 p. ISBN 1-8589-4390-6.

Helena Almeida: pés no chão, cabeça no céu / Feet on the ground, head in the sky. [Catálogo]. Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém, de 19 de Março a 30 de Maio de 2004. Comissário Delfim Sardo. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2004. 214 p. ISBN 972-9071-65-9. Contém um disco vídeo.

Intus. Helena Almeida. [Catálogo]. 51ª Bienal de Veneza, Pavilhão Português, 9 Junho - 6 Novembro 2005. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 19 Março - 26 Março 2006. Organizado por Isabel Carlos. Textos de Isabel Carlos e Peggy Phelan. Portugal: Livraria Civilização Editora, 2006. 112 p. ISBN 972-26-2307-9.

Issue: Social Strategies by Women Artists. [Catálogo]. London, Institute of Contemporary Art, 14 November – 21 December 1980. Selected by Lucy R. Lippard. Artists: Jenny Holzer, Adrian Piper, Martha Rosler, and Mierle Ukeles [et al.]. London: Institute of Contemporary Art, 1980. 67 p. ISBN 0-905263-09-X.

Lilibeth Cuenca Rasmussen. Ego Show. [Catálogo]. Copenhagen, Stateens Museum for Kunst, 18 February - 14 May 2006. 48 p. ISBN 87-90096-71-1.

Maria Loura Estevão. [Catálogo]. Galerie du Douven, Trédrez-Locquémeau, 24 Juin - 3 Septembre 2000. França: Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin/Galerie du Douven, Trédrez-Locquémeau/Galerie cent 8, Paris, 2001. 64 p. ISBN 2-910850-36-6.

Mona Hatoum: Domestic Disturbance. [Catálogo]. New Mexico, Gallery SITE Santa Fe, October 7, 2000 - January 14, 2001. Massachusetts, Massachusetts Museum of Contemporary Art, March 18 - November 15, 2001. Essays by the curator Laura Heon [et al.]. Mona Hatoum interviewed by Janine Antoni and Jo Glencross. Massachusetts: MASS MoCA, 2001. 76 p. ISBN 0-9700738-4-4.

Outer & Inner Space: Pipilotti Rist, Shirin Neshat, Jane & Louise Wilson, and the History of Video Art. [Catálogo]. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, January 19 – August 18, 2002. Edited by John B. Ravenal with essays by Laura Cottingham, Eleanor Heartney, and Jonathan Knightly Crary. Artists: Cecelia Condit, Mary Lucier, Steina, Hannah Wilke [et al.]. Richmond: Virginia Museum of Fine Arts, 2002. X, 102 p. ISBN 0-917046-61-7.

The Eight Square. Gender, Life, and Desire in the Arts since 1960. [Catálogo]. Museum Ludwig Köln, November 19th August - 12th November 2006. Curated by Frank Wagner. Essays by Judith Butler, Douglas Crimp, and Eva Meyer [et al.]. Artists: Hans Schirl, Aurora Reinhard, Gitte Vilesen, and Del LaGrace Volcano [et al.]. Germany: Hatje Cantz Verlag, 2006. 304 p. ISBN 3-7757-1829-x.

The First Generation: Women and Video, 1970-75. [Catálogo]. Quebec, Musée d'Art Contemporain de Montreal, 3 September – 26 September 1993, [et al.]. Essays by the curators JoAnn Hanley and Ann-Sargent Wooster. Artists: Eleanor Antin, Lynda Benglis, Valie Export, and Ilene Segalove [et al.]. New York: Independent Curators Incorporated, 1994. 96 p. A travelling exhibition organized and circulated by Independent Curators Inc. from September 1993 through 1995. ISBN 0-916365-40-9.

The Quick and the Dead: Artists and Anatomy. [Catálogo]. London, Royal College of Art, 28 October - 24 November 1997. Coventry, Meead Gallery, Warwick Arts Centre, 10 January - 14 March 1998. Leeds, Leeds City Art Gallery, 28 March - 24 May 1998. Curated by Deanna Petherbridge. Texts by Deanna Petherbridge and Ludmilla Jodanova. Exhibition organised by the Hayward Gallery, for the Arts Council of England. 120 p. Berkeley [etc.]: University of California Press. ISBN 0-520-21738-1.

Vidéo et après. La collection vidéo du Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou. [Catálogo]. Catalogue établi sous la direction de Christine Van Assche. Artistes: Elsa Cayo, Shirley Clarke, Joan Jonas, and Max Almy [et al.]. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1992. 296 p. ISBN 2-85850-677-9.

Vraiment: féminisme et art. [Catálogo]. Grenoble, Le Magasin – Centre d'Art Contemporain de Grenoble, 5 avril – 25 May 1997. Curated by Laura Cottingham. Artists: Chantal Akerman, Nancy Ângelo and Candace Compton, and Martine Aballéa [et al.]. Grenoble: Le Magasin – Centre d'Art Contemporain de Grenoble, 1997. 152 p. ISBN 2-906732-49-4.

Wack! Art and the Feminist Revolution. [Catálogo]. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 4 March – 16 July 2007. Washington D.C., National Museum of Women in the Arts, 21 September – 16 December, 2007. Long Island City, New York, P.S.1 Contemporary Art Center, February – June 2008. Vancouver, British Columbia, 4 October 2008 – 18 January 2009. Org. by Cornelia Butler. Artists: Helena Almeida, Martha Rosler, Eleanor Antin, and Lisa Steele [et al.]. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art [etc.], 2007. 512 p. ISBN-13: 978-0-914357-99-5.

Women's Images of Men. [Catálogo]. London, Institute of Contemporary Art, 4 – 26 October 1980. Book based on the exhibition. Edited and with essays by Sarah Kent and Jacqueline Morreau [et al.]. Artists: Joyce Agee, Glenys Barton, and Philippa Beale [et al.]. New York: Writers and Readers Publishing, 1985. 208 p. (Art/Sexual Politics series. Editor: Frances Borzello) ISBN 0-86316-0816.

X-screen: Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s. [Catálogo]. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, December 13, 2003 – February 29, 2004. Essays by Eric de Bruyn, Branden W. Joseph, Liz Kotz [et al.]. Artists: Vito Acconci, Dara Birnbaum, Marcel Broodthaers, and Valie Export [et al.]. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004. 208 p. ISBN 3-88375-761-6.

III. Periódicos

COELHO, Salomé – Por um feminismo *queer*: Beatriz Preciado e a pornografia como *pre-Textos*. In *ex aequo – Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres*. [Publicação em série]. Dossier: Fazer o Género: performatividades e abordagens *queer*. Coordenação do Dossier: Conceição Nogueira e João Manuel de Oliveira. Revista semestral. 197 p. Porto: Edições Afrontamento, 2009. ISSN 0874-5560-20. Nº 20, 2009, p. 29-40. Este artigo encontra-se igualmente acessível na web. [Em linha]. *Ex aequo - Por um feminismo queer: Beatriz Preciado e a pornografia como pre-Textos*. [Consult. 2013-09-10]. Disponível na WWW: <URL:http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602009000200004&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>.

Communications. Vidéo. [Publicação em série]. Publié par Le Centre d'Études Transdisciplinaires. Sociologie Antropologie Politique (École des Hautes Études en Sciences sociales). Équipe de Recherche associée au CNRS. Publication semestrielle. Numéro dirigé para Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet. Directeur: Edgar Morin. Paris: Éditions du Seuil, 1988. ISBN 2-02-010336-2.

ex aequo – Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres. [Publicação em série]. Dossier: Fazer o Género: performatividades e abordagens *queer*. Coordenação do Dossier: Conceição Nogueira e João Manuel de Oliveira. Revista semestral. Porto: Edições Afrontamento, 2009. ISSN 0874-5560-20. Nº 20, 2009, 197 p. Esta revista encontra-se igualmente acessível na web. [Em linha]. *Ex aequo - número20*. [Consult. 2013-09-10]. Disponível na WWW: <URL:http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0874-556020090002&lng=pt&nrm=iso>.

FURTADO, Teresa – Personae «Masculinas» na videoarte de mulheres. In *ex aequo – Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres*. [Publicação em série]. Dossier: Fazer o Género: performatividades e abordagens *queer*. Coordenação do Dossier: Conceição Nogueira e João Manuel de Oliveira. 197 p. Porto: Edições Afrontamento, 2009. ISSN 0874-5560-20. Nº 20, 2009, p. 65-79. Este artigo encontra-se igualmente acessível na web. [Em linha]. *Ex aequo - Personae «Masculinas» na videoarte de mulheres*. [Consult. 2013-09-10]. Disponível na WWW: <URL:http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602009000200007&lng=pt&nrm=iso>.

MADDOX, Georgina L. – Hair raising experience. In *Mumbai Mirror*. [newspaper in the city of Mumbai, India]. [Publicação em série]. Mumbai: The Times Group, 2005. 12-06-2005.

manifesto. Corpo, intimidade e poder. [Publicação em série]. Revista quadrimestral. Dir. Miguel Portas. Lisboa: Política, 2004. ISSN 1645-5940. Nº 5, 2004.

OLIVEIRA, João; PENA, Cristiana; FURTADO, Teresa – Introdução: políticas feministas nas artes visuais e performativas. In *ex aequo – Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres*. [Publicação em série]. Dossier: Políticas Feministas nas Artes Visuais e Performativas. Coordenação do Dossier: Cristiana Pena, João Manuel Oliveira e Teresa Furtado. 179 p. Porto: Edições Afrontamento, 2013. ISSN 0874-5560-27. Nº 27, 2013, p. 11-25. Este artigo encontra-se igualmente acessível na web. [Em linha]. *Ex aequo - Introdução: Políticas Feministas nas Artes Visuais e Performativas*. [Consult. 2013-09-10]. Disponível na WWW: <URL:http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602013000100002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>.

PRECIADO, Beatriz – Género y performance. Tres episodios de un cyberganga feminista queer trans. In *Revista Zehar*. [Publicação em série]. Dossier: La Repolitización del espacio sexual [en las prácticas artísticas contemporáneas]. Coordenação do Dossier: María José Belbel e Erreakzioa. San Sebastián, Espanha: Revista de Arteleku-ko aldizkaria, 2004. 105 p. ISSN: 1133-844X. Nº 54, 2004, p. 20-27. Este artigo encontra-se acessível na web. [Em linha]. *Género y performance. Beatriz Preciado – Arteleku.net*. [Consult. 2010-03-12]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/54-la-repolitizacion-del-espacio-sexual/genero-y-performance.-beatriz-preciado>>.

Re/Search. [Publicação em série]. Dossier: Angry Women. Edited by andrea June & V. Vale. San Francisco: Re/Search Publications, 1991. ISBN 0-940642-24-7. Nº 13, 1991, 240 p.

SEN, Ananya – I like my chin hair. In *DNA*. [Daily News and Analysis, newspaper in the city of Mumbai, India]. [Publicação em série]. Mumbai: Diligent Media Corporation, 2005. 07-10-2005. Este artigo encontra-se acessível na web. [Em linha]. *'I like my chin hair' | Latest News & Updates at Daily News & Analysis*. [Consult. 2008-07-10]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.dnaindia.com/analysis/report-i-like-my-chin-hair-4812>>.

SILVEIRINHA, Maria João – Obliterando o «Político»: O «Pessoal» no Espaço Público Mediatizado. In *ex aequo – Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres*. [Publicação em série]. Dossier: Representações Mediáticas das Mulheres. Coordenação do Dossier: Maria João Silveirinha. Revista semestral. 194 p. Porto: Edições Afrontamento, 2006. ISSN 0874-5560-14. Nº 14, 2006, p. 67-92.

WOLF, Nicole – Transitional Zones: Nicole Wolf Interviews Tejal Shah. In *n.paradoxa. International Feminist Art Journal*. [Publicação em série]. Revista semestral. Editor Katy Deepwell. London: Art Data, 2003. ISSN: 1461-0434. Volume 13, July 2003, p. 59-67.

IV. Normas

NP 405-1. 1994, Ciência da documentação e informação – Norma Portuguesa de Informação e Documentação: Referências Bibliográficas. Monte de Caparica: Instituto Português da Qualidade, 46 p.

NP 405-2. 1998, Ciência da documentação e informação – Norma Portuguesa de Informação e Documentação: Referências Bibliográficas. Parte 2: Materiais não livro. Monte de Caparica: Instituto Português da Qualidade, 27 p.

NP 405-3. 2000, Ciência da documentação e informação – Norma Portuguesa de Informação e Documentação: Referências Bibliográficas. Parte 3: Documentos não publicados. Caparica: Instituto Português da Qualidade, 15 p.

NP 405-4. 2002, Ciência da documentação e informação – Norma Portuguesa de Informação e Documentação: Referências Bibliográficas. Parte 4: Documentos Electrónicos. Caparica: Instituto Português da Qualidade, 26 p.

v. Internet

v.1. Artigos e vídeos

¿Por qué surgieron las carpas en México?/ Primera parte. [Em linha]. *Revista Selecciones - Selecciones.com - México*. [Reader's Digest]. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.selecciones.com/acercade/art.php?id=681>>.

¿Por qué surgieron las carpas en México?/ Segunda parte. [Em linha]. *Revista Selecciones - Selecciones.com - México*. [Reader's Digest]. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL: <http://www.selecciones.com/acercade/art.php?id=688>>.

Actionnisme viennois. [Em linha]. *Actionnisme viennois – Wikipédia*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Actionnisme_viennois>.

AMADO, João da Silva – A Técnica de Análise de Conteúdo. [Em linha]. *ESEnfC – Escola Superior de Enfermagem de Coimbra – Revista Referência. Revista de Enfermagem Referência, 1ª Série*. (2000), p. 53-63. [Consult. 2012-10-16]. Disponível na WWW: <URL:https://www.esenfc.pt/ui/index.php?module=rr&target=publicationDetails&pesquisa=&id_artigo=2049&id_revista=5&id_edicao=20>.

Ana Mendieta. [Em linha]. *Coproduction est une coédition du Centre Pompidou et de l'Ina (Institut national de l'audiovisuel)*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.ina.fr/fresques/ellescentrepompidou/Html/credits.php>>.

Anamorfose. [Em linha] [e-dicionário de termos literários de Carlos Seia]. *ANAMORFOSE*. [Consult. 2011-02-03]. Disponível na www: <URL:http://edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=562&Itemid=2>.

antiutopia. [Em Linha]. *Definição ou significado de antiutopia no Dicionário da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico - infopédia*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa-aa0/antiutopia>>.

Artist Talk with Aude du Pasquier Grall. [Em linha]. [Registo vídeo]. Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art Forum, March 23-25, 2007. Video courtesy of the Elizabeth A. Sackler Foundation. *Brooklyn Museum: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Aude Du Pasquier Grall*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/aude_du_pasquier_grall.php?at>.

Apartheid. [Em Linha]. *Apartheid - infopédia*. [Consult. 2010-05-18]. Disponível na WWW: <URL:[http://www.infopedia.pt/\\$apartheid](http://www.infopedia.pt/$apartheid)>.

Artist Talk with Katarzyna Kozyra. [Em linha]. [Registo vídeo]. Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art Forum, March 23-25, 2007. Video courtesy of the Elizabeth A. Sackler Foundation. *Brooklyn Museum: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Katarzyna Kozyra*. [Consult. 2009-02-11]. Disponível na WWW: <URL:http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/katarzyna_kozyra.php?at>.

Artist Talk with Sigalit Landau. [Em linha]. [Registo vídeo]. Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art Forum, March 23-25, 2007. Video courtesy of the Elizabeth A. Sackler Foundation. *Brooklyn Museum: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Barbed Hula*. [Consult. 2009-04-15].

Disponível na WWW:

<URL:http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/5131/Barbed_Hula>.

Artist Talk with Tania Bruguera. [Em linha]. [Registo vídeo]. Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art Forum, March 23-25, 2007. Video courtesy of the Elizabeth A. Sackler Foundation. *Brooklyn Museum: Exhibitions: Global Feminisms: Video: Artist Talks and Performances*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW:

<URL:http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/global_feminisms/tania_bruguera.php>.

As transformações da sexualidade com Francisco Allen Gomes. [Em linha]. [Registo vídeo]. [Eventos Almedina Live]. “*As transformações da sexualidade*” com Francisco Allen Gomes (10/04/2014) – YouTube. [Consult. 2014-04-10]. Disponível na WWW:

<URL:<http://www.youtube.com/watch?v=6bTL-1V32q4>>.

Aude Du Pasquier Grall. Feminist Artist Statement: The Male Cycle. [Em linha]. *Brooklyn Museum: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Aude Du Pasquier Grall*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW:

<URL:http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/aude_du_pasquier_grall.php>.

Autoerotismo. [Em Linha]. *autoerotismo - infopédia*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:[http://www.infopedia.pt/\\$autoerotismo](http://www.infopedia.pt/$autoerotismo)>.

BABO, Maria Augusta – Do texto como textura heterogénea ao texto como textura híbrida. [Em linha]. Autor: 93 - BOCC - Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=93>.

BALDICK, Chris – Oxford Dictionary of Literary Terms: Jouissance. [Em linha]. *Jouissance: Definition from Answers.com*. [Consult. 2010-05-20]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.answers.com/topic/jouissance>>.

Balkan Baroque. [Em linha]. [Registo vídeo]. A film by Pierre Coulibeuf, adapted from the performance Biography by Marina Abramović. All the images in the film are original, whether inspired by performances or purely imaginary. Running time: 63 minutes - Year: 1999. *UBUWEB - Film & Video: Pierre Colibeuf*. [Consult. 2008-05-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.ubu.com/film/coulibeuf.html>>.

BECKMAN, Rachel – «Aversion»: A Jolt Of an Experience. [Em linha]. *The Washington Post*. (24-05-2007). *CONNERSMITH – Mary Coble – Selected Press*. [Consult. 2009-03-10]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.connercontemporary.com/artists/mary-coble/?view=press>>.

BELEZA, Teresa – Carta a minha mãe sobre o SNS e outras coisas em Portugal. *Público*. (10/01/2013). [Em linha]. *Carta a minha mãe sobre o SNS e outras coisas em Portugal - PÚBLICO*. [Consult. 2012-01-10]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.publico.pt/portugal/jornal/carta-a-minha-mae-sobre-o-sns-e-outras-coisas-em-portugal-25868436#/0>>.

——— – «Clitemnestra Por Uma Noite»: A Condição Jurídica das Mulheres Portuguesas no Séc. XX. In *Século XX. Panorama da cultura portuguesa*. [Em linha]. *Scribd*. Porto: Edições Afrontamento, Sociedade Porto 2001 e Fundação de Serralves, 2002 (coord. de Fernando Pernes), p. 121-149. (2001). [Consult. 2012-01-10]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.scribd.com/doc/38948894/Clitmnestra-Por-Uma-Noite-Teresa-Beleza>>.

——— – Género e Direito: da Igualdade ao «Direito das Mulheres». In *Thémis* (Revista da Faculdade de Direito da Universidade Nova de Lisboa), Ano I - nº 2. Coimbra: Almedina, 2000. p. 35 – 66. ISBN 9789724014760. [Em linha]. *Faculdade de Direito da UNL*. [Consult. 2012-01-10]. Disponível na WWW: <URL:http://www.fd.unl.pt/docentes_docs/ma/tpb_MA_5380.doc>.

——— – Legítima Defesa e Género Feminino: Paradoxos da «Feminist Jurisprudence». [Em linha]. *RCCS*. [Consult. 2012-01-10]. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 31 (Março de 1991),

p. 143 – 159. Disponível na WWW:

<URL:<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/31/Teresa%20Pizarro%20Beleza%20-%20Legitima%20Defesa%20e%20Genero%20Feminino.pdf>>.

——— – A «diferença» abordada por Teresa Pizarro Beleza. [Em linha]. *Jardim das Delícias*. (9.02.2013). [Consult. 2013-02-10]. Disponível na WWW: <URL:<http://jardimdasdelicias.blogs.sapo.pt/82774.html>>.

BERGER, Arion – An Electrifying Assimilation. [Em linha]. *express*, a publication of *The Washington Post*. (17-05-2007). CONNERSMITH – Mary Coble – *Selected Press*. [Consult. 2009-10-09]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.connercontemporary.com/artists/mary-coble/?view=press>>.

bestialismo. [Em linha]. *Definição ou significado de bestialismo no Dicionário Termos Médicos - infopédia*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.infopedia.pt/termos-medicos/bestialismo>>.

Biopoder. [Em linha]. *Biopoder – Wikipédia, a enciclopédia livre*. [Consult. 2010-05-10]. Disponível na WWW: <URL:<http://pt.wikipedia.org/wiki/Biopoder>>.

Biopouvoir [Em linha]. *Biopouvoir – Wikipédia*. [Consult. 2010-05-10]. Disponível na WWW: <URL:<http://fr.wikipedia.org/wiki/Biopouvoir>>.

Biopower. [Em linha]. *Biopower - Wikipedia, the free encyclopedia*. [Consult. 2010-05-10]. Disponível na WWW: <URL:<http://en.wikipedia.org/wiki/Biopower>>.

BLANES, Mariana – El sainete criollo. [Em linha]. *No tan resumido: El sainete criollo*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://elblogdemara5.blogspot.com/2008/12/el-sainete-criollo.html>>.

BRANCH, Megan – 10 Literary Terms You Might Not Know. [Em linha]. *10 Literary Terms You Might Not Know | OUP blog*. Oxford University Press. [Consult. 2010-05-20]. Disponível na WWW: <URL:<http://blog.oup.com/2009/03/literary-terms/>>.

BRANDÃO, Ana Maria – Da sodomita à lésbica: o género nas representações do homoerotismo feminino. [Em linha]. *Análise Social*, vol. XLV (195), 2010, 307-327. *Análise Social – Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*. [Consult. 2011-02-16]. Disponível na WWW: <URL:<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1276642499Q6tSO9hd8Pw86GB9.pdf>>.

——— – Dissidência sexual, género e identidade. [Em linha]. *Universidade do Minho: Dissidência sexual, género e identidade*. [Consult. 2011-02-16]. Disponível na WWW: <URL:<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8053>>; <URL:<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/8053/1/Dissidencia%2520sexual.pdf>>.

BUTLER, Judith – Gender as Performance: An Interview with Judith Butler. [Em linha]. Extracts from an interview by Peter Osborne and Lynne Segal, London, 1993. <http://www.theory.org.uk/Resources/JudithButlerInterview>. [Consult. 2010-01-16]. Disponível na WWW: <URL:<http://http://www.theory.org.uk/but-int1.htm>>.

Cabello/Carceller. Biography. [Em linha]. *Brooklyn Museum: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Cabello/Carceller*. [Consult. 2008-05-01]. Disponível na WWW: <URL:http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/cabello_carceller.php>.

camp. [Em linha]. *Synonyms for “camp” | Collins English Thesaurus*. [Consult. 2013-02-03]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-thesaurus/camp>>.

camp. [a]. [Em linha]. *Tradução Inglês/Português de camp - infopédia*. [Consult. 2013-02-03]. Disponível na WWW: <URL: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/camp>>.

Camp (style) [Em linha]. *Camp (style) - Wikipedia, the free encyclopedia*. [Consult. 2013-02-

03]. Disponível na WWW: <URL:http://en.wikipedia.org/wiki/Camp_%28style%29>.

CÂNCIO, Fernanda – Secção Os Nossos Neurónios. Raça de Palavra. Entrevista de Fernanda Cândia a Miguel Vale de Almeida. [Em linha]. *Notícias Magazine*. (21-01-2000). In ALMEIDA, Miguel Vale de – *Textos Selvagens: Livro Online de Crónicas Inéditas 1993-2003*, p. 241-247. *Textos Selvagens | Miguel Vale de Almeida*. [Consult. 2008-04-15]. Disponível na WWW: <URL:<http://miguelvaledalmeida.net/livros/textos-selvagens/>>; <URL:<http://miguelvaledalmeida.net/wp-content/uploads/2008/06/textos-selvagens.pdf>>.

Carpas (teatro). [Em linha]. *Carpas (teatro) – Wikipedia, la enciclopedia libre*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:[http://es.wikipedia.org/wiki/Carpas_\(teatro\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Carpas_(teatro))>.

CARRILLO, Jesús – Entrevista a Beatriz Preciado. [Em linha]. DDOOSS. Asociacion de Amigos del Arte y la Cultura de Valladolid. Desacuerdos. (22-11-2004). *DDOOSS, Beatriz Preciado*. [Consult. 2010-04-18]. Disponível na WWW: <URL:http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/beatriz_preciado.htm>.

Caucasianos. [Em Linha]. *Caucasianos - infopédia*. [Consult. 2010-05-18]. Disponível na WWW: <URL:[http://www.infopedia.pt/\\$caucasianos](http://www.infopedia.pt/$caucasianos)>.

CEIA, Carlos – Jouissance. [Em linha]. *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. JOUISSANCE*. [Consult. 2010-05-20]. Disponível na WWW: <URL:http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=98&Itemid=2>.

COMPANY, Flavia – Porno en el horno. [Em linha]. *Página/12 :: soy :: Porno en el horno*. (30-04-2010). [Consult. 2010-05-20]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/soy/1-1354-2010-04-30.html>>.

CONNELL, R. W.; Messerschmidt, James W. – Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. [Em linha]. [Gender Society, 2005, vol. 19, nº 6, p. 829-859]. *Engaging Men*. [Consult. 2010-05-20]. Disponível na WWW: <URL:[http://www.engagemen-me.org/sites/default/files/Hegemonic%20Masculinity-%20Rethinking%20the%20Concept%20\(R.%20W.%20Connell%20and%20James%20W.%20Messerschmidt\).pdf](http://www.engagemen-me.org/sites/default/files/Hegemonic%20Masculinity-%20Rethinking%20the%20Concept%20(R.%20W.%20Connell%20and%20James%20W.%20Messerschmidt).pdf)>.

COUTINHO, Clara Pereira – Análise de conteúdo da comunicação assíncrona: considerações metodológicas e recomendações práticas. [Em linha]. Educação, Formação & Tecnologias (Julho, 2013), 6 (1), 21-34 p. Universidade do Minho, Portugal. *Universidade do Minho*. [Consult. 2013-11-20]. Disponível na WWW: <URL:<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/27071/1/319-1845-1-PB.pdf>>.

CULLEN, Lisa Takeuchi – Sex in the Syllabus. [Em linha]. *Sex in the Syllabus -- Printout -- Time*. (26-03-2006). [Consult. 2012-09-18]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.time.com/time/printout/0,8816,1176976,00.html>>.

DÉSANGES, Guillaume – Sigalit Landau. Barbed Hula. [Em linha]. *Collection FRAC Lorraine | Sigalit Landau: Barbed Hula*. [Consult. 2009-06-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://collection.fraclorraine.org/collection/print/362?lang=en>>.

Distopia. [Em linha]. *Distopia — Wikipédia, a enciclopédia livre*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://pt.wikipedia.org/wiki/Distopia>>.

Distopía. [Em linha]. *Distopía — Wikipedia, la enciclopedia libre*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://es.wikipedia.org/wiki/Distop%C3%ADa>>.

Dystopia. [Em linha]. *Dystopia — Wikipedia, the free encyclopedia*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://en.wikipedia.org/wiki/Dystopia>>.

Dystopie. [Em linha]. *Dystopie — Wikipédia*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW:

<URL:<http://fr.wikipedia.org/wiki/Dystopie>>.

Effects of pornography. [Em linha]. *Effects of pornography — Wikipedia, the free encyclopedia*. [Consult. 2010-06-01]. Disponível na WWW:
<URL:http://en.wikipedia.org/wiki/Effects_of_pornography>.

ELWES, Catherine – A Canadian in London. [Em linha]. *VERTIGO | A Canadian in London*. [Consult. 2009-06-01]. Disponível na WWW:
<URL:http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-9-autumn-winter-2005/a-canadian-in-london/>.

Empowerment. [Em linha]. [IATE - The EU's multilingual term base]. *IATE – Search Result*. [Consult. 2010-06-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://iate.europa.eu/iatediff/FindTermsByLilId.do?lilId=894796&langId=pt>>.

Empowerment. [a]. [Em Linha]. *empowerment – Infopédia*. [Consult. 2010-06-01]. Disponível na WWW: <URL:[http://www.infopedia.pt/\\$empowerment](http://www.infopedia.pt/$empowerment)>.

etnia. [Em Linha]. *etnia - infopédia*. [Consult. 2010-05-18]. Disponível na WWW:
<URL:[http://www.infopedia.pt/\\$etnia](http://www.infopedia.pt/$etnia)>.

EXPORT, Valie – Expanded Cinema as Expanded Reality. [Em linha]. Versão escrita de uma conferência proferido por Valie Export no colóquio «The Essential Frame – Austrian Independent Film 1955–2003», sobre cinema independente austríaco comissariada por Mark Webber, Londres, 2003. » *Expanded Cinema as Expanded Reality*. [Consult. 2009-04-01]. Disponível na WWW:
<URL:http://sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-austrian-avant-garde/expanded_cinema/>.

FONSECA, Ricardo; SILVA, Pedro; SILVA, Rita – Acordo inter-juízes: O caso do coeficiente kappa. [Em linha]. *Laboratório de Psicologia*, 5(1): (2007). p. 81-90. Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Portugal. *Repositório do ISPA: Acordo inter-juízes: O caso do coeficiente kappa*. [Consult. 2011-08-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://repositorio.ispa.pt/handle/10400.12/1263>>;
<URL:<http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/1263/1/LP%205%281%29%2081-90.pdf>>.

FONTANELLA, Bruno José Barcellos; RICAS, Janete; TURATO, Egberto Ribeiro – Amostragem por saturação em pesquisas qualitativas em saúde: contribuições teóricas [Em linha]. *Cadernos de Saúde Pública*, 2008, vol.24, n.1, pp. 17-27. [Consult. 2011-08-01]. Disponível na WWW:
<URL:http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2008000100003&lng=pt&tlng=pt>.

FOUCAULT, Michel – Michel Foucault, Technologies of the Self. [Em linha]. In MARTIN, Luther, ed. – *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, [p. 16-49.], p. 2. *Technologies of the Self | Michel Foucault, Info*. [Consult. 2011-08-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://foucault.info/documents/foucault.technologiesOfSelf.en.html>>.

——— – *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão* [Em linha]. Trad. de Raquel Ramallete. 13ª edição. Petrópolis: Vozes, 1996. 277 p. Ed. original *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, publicada em 1975. ISBN: 85-326-0508-7. [Consult. 2009-05-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.esnips.com/doc/2b6cc948-6d3d-401c-89016882ae1f7f3c/Vigiar-e-Punir---nascimento-da-prisao---Michel-Foucault---rtf>>.

Francisco de Goya. [Em linha]. *Francisco de Goya - Wikipedia, la enciclopedia libre*. [Consult. 2012-01-01]. Disponível na WWW:
<URL:http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_de_Goya_y_Lucientes>.

Frederike Pezold: The New Embodied Sign Language. [Em linha]. *Media Art Net | Pezold, Frederike: The New Embodied Sign Language*. [Consult. 2009-03-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.mediaartnet.org/works/leibhaftige-zeichensprache/images/3/>>.

Galerie Ernst Hilger – Solo show: Nan Hoover. [Em linha]. *Overview - Solo show: Nan Hoover - Hilger modern*. [Consult. 2009-06-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.artfacts.net/en/exhibition/nan-hoover-10543/overview.html>>.

GAMEIRO, Octávio – A masculinidade como capital. «Senhores de Si. Uma Interpretação Antropológica da Masculinidade», de Miguel Vale de Almeida. [Em linha]. In ALMEIDA, Miguel Vale de – *Textos Selvagens: Livro Online de Crônicas Inéditas 1993-2003*, p. 207-209. *Textos Selvagens / Miguel Vale de Almeida*. [Consult. 2008-04-15]. Disponível na WWW:
<URL:<http://miguelvaledealmeida.net/livros/textos-selvagens/>>;
<URL:<http://miguelvaledealmeida.net/wp-content/uploads/2008/06/textos-selvagens.pdf>>.

Gêneros literários (página 2). [Em linha]. *Géneros literarios (página 2) - Monografias.com*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.monografias.com/trabajos6/geli/geli2.shtml>>.

GEVER, Martha – Pressure Points: Video in the Public Sphere. [Em linha]. *Art Journal*. Video: The Reflexive Medium. Quarterly (Fall 1985). College Art Association. *Pressure Points: Video in the Public Sphere in Art Journal: Video - The Reflexive Medium / The History Project*. [Consult. 2010-02-11]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.experimentaltvcenter.org/pressure-points-video-public-sphere-art-journal-video-reflexive-medium>>;
<URL:http://www.experimentaltvcenter.org/sites/default/files/history/pdf/geverpressurepoints_2514.pdf>.

Gina Pane, Terre - Artiste - Ciel, Dossier de Presse. [Em linha]. Dossier de imprensa relativo à exposição Gina Pane, Terre - Artiste - Ciel, Paris, Centre Pompidou, 16 Fevereiro - 16 Maio de 2005. Paris, 2005. [ActionArt01] *1 DP Gina Pane - 1 DP Gina Pane.pdf*. [Consult. 2009-08-01]. Disponível na WWW:
<URL:https://www.google.com/url?q=http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades_01/CENTROS_CULTURALES/CentrePompidou/ginapane/1%2520DP%2520Gina%2520Pane.pdf&sa=U&ei=8PBTVIGuGtLbatCcglAJ&ved=0CAkQFjAC&client=internal-uds-cse&usq=AFQjCNHLUoFU_pqY9Z2ddu_hlplbpjuXWw>.

Girls Who Like Porno: Talleres Porno. [Em linha]. *Talleres Porno / GIRLSWHOlikePORNO*. [Consult. 2010-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://girlswholikeporno.com/talleres-porno/>>.

Hannah Wilke Gestures. [Em linha]. *Electronic Arts Intermix : Gestures, Hannah Wilke*. [Consult. 2009-07-03]. Disponível na WWW: <URL:<http://eai.org/title.htm?id=1547>>.

HOLANDA, Heloisa Buarque de – Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: Uma primeira abordagem. [Em linha]. *Heloisa Buarque de Holanda » Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: Uma primeira abordagem*. [Consult. 2011-08-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.heloisabuarquedeholland.com.br/os-estudos-sobre-mulher-e-literatura-no-brasil-uma-primeira-abordagem-9/>>.

Janice Tanaka. The True Adventures of Beaver Valley. [Em linha]. *Janice Tanaka: The True Adventures of Beaver Valley*. [Consult. 2008-08-11]. Disponível na WWW:
<URL:http://www.janicetanaka.com/tape_detail.asp?ID=16>.

JHALLY, Sut – The codes of gender: Identity and Performance in pop culture. [Em linha]. [Transcript]. *Codes of Gender, The* - [Consult. 2009-03-01]. Disponível na WWW:
<URL:https://www.mediaed.org/assets/products/238/transcript_238.pdf>;
<URL:<http://www.mediaed.org/cgi-bin/commerce.cgi?preadd=action&key=238>>.

JONES, Amelia – 1970/2007: The Return of Feminist Art. [Em linha]. *X-TRA* Vol. 10, N. 4, (Summer 2008). *X-TRA* [Consult. 2009-03-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://x-traonline.org/article/19702007-the-return-of-feminist-art/>>.

Jouissance. [a]. [Em linha]. *Jouissance - Wikipedia, the free encyclopedia*. [Consult. 2010-05-

20]. Disponível na WWW: <URL:<http://en.wikipedia.org/wiki/Jouissance>>.

Jouissance. [b]. [Em linha]. [Changing Minds]. *Jouissance*. [Consult. 2010-05-10]. Disponível na WWW: <URL:<http://changingminds.org/disciplines/psychoanalysis/concepts/jouissance.htm>>.

Jouissance. [c]. [Em linha]. [sensAgent Corporation]. *jouissance : definition of jouissance and synonyms of jouissance (English)*. [Consult. 2010-05-10]. Disponível na WWW: <URL:<http://dictionary.sensagent.com/jouissance/en-en/>>.

KELLY, Liz; LOVETT, Jo – What a Waste: The Case for an Integrated Violence Against Women Strategy. [Em linha]. UK: Amnesty International UK (AIUK)/Women's National Commission (WNC), 2005. 32 p. *End Violence Against Women*. [Consult. 2011-04-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.endviolenceagainstwomen.org.uk/data/files/resources/18/what-a-waste-2004.pdf>>.

KENDALL, Stuart – Roland Barthes' Aesthetics of Everyday Life. [Em linha]. *Roland Barthes' Aesthetics of Everyday Life | stuartkendall.com*. [Consult. 2012-09-30]. Disponível na WWW: <URL:<http://stuartkendall.com/?p=41>>.

KLEIN, Jennie – Bad Girls Video. [Em linha]. *"Bad Girls Video" by Klein, Jennie - Afterimage, Vol. 22, Issue 6, January 1995 | Online Research Library: Questia*. [Consult. 2009-05-16]. Disponível na WWW: <URL:<https://www.questia.com/read/1G1-16737237/bad-girls-video>>.

KOZYRA, Katarzyna – The Olympia. Artist statement. [Em linha]. *Katarzyna Kozyra – homepage*. [Consult. 2009-03-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://katarzynakozyra.pl/main/text/10/olympia/>>.

KRAUSE, Katharina – The Female Gaze. [Em linha]. *Pezold, Friederike at VideoArtWorld.com*. [Consult. 2010-01-01]. Disponível na WWW: <URL:http://www.videoartworld.org/artist_1707.html>.

KRIPPENDORFF, Klaus – Reliability in Content Analysis: Some Common Misconceptions and Recommendations. [Em linha]. *Human Communication Research*, 30 (3), 411-433 p. University of Pennsylvania, 2004. *"Reliability in Content Analysis: Some Common Misconceptions and Recomm" by Klaus Krippendorff*. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW: <URL:http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1250&context=asc_papers>; <URL:http://repository.upenn.edu/asc_papers/242/>.

La Maja Desnuda. [Em linha]. *La maja desnuda - Wikipedia, la enciclopedia libre*. [Consult. 2012-01-01]. Disponível na WWW: <URL:http://es.wikipedia.org/wiki/La_maja_desnuda>.

LESZKOWICZ, Paweł – Female St. Sebastian: Parallel lines in the radical lesbian art of Gina Pane and Catherine Opie. [Em linha]. *InterAlia: A Journal of Queer Studies*. 2010-5 issue. Cracóvia, Polónia, 2005. *interalia > 2010 - 5 > Female St. Sebastian: Parallel lines in the radical lesbian art of Gina Pane and Catherine Opie*. [Consult. 2012-11-25]. Disponível na WWW: <URL:http://interalia.org.pl/en/artykuly/2010_5/07_female_st_sebastian_parallel_lines_in_the_radical_lesbian_art_of_gina_pane.htm>; <URL:http://interalia.org.pl/index_pdf.php?lang=en&klucz=&produkt=1276024571-378>.

Lifestyle choices. [Em linha]. [Anthony Giddens & Philip W. Sutton, Sociology 7th Edition]. *Giddens 7th Edition*. [Consult. 2013-05-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.polity.co.uk/giddens7/studentresource/glossary/f-l.asp#l>>.

LÓPEZ, Sebastián – Karla Solano: fotografía, espacios y arquitectura. [Em linha]. *ARTMEDIA*. (julio 07). *Karla Solano - Costa Rica Contemporary Photography*. [Consult. 2009-03-04]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.karlasolano.com/>>.

María Llopiz. [Em linha]. *Maria Llopiz • maternidades subversivas, posporno y*

transfeminismo. [Consult. 2010-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.mariallopolis.com/>>.

Marina Abramović: Rhythm 10. [Em linha]. *Media Art Net / Abramovic, Marina: Rhythm 10*. [Consult. 2008-03-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-10-2/images/1/>>.

Masturbação [Em linha]. [psicologia.pt. O Portal dos Psicólogos]. *Pesquisa*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.psicologia.pt/pesquisa/index.php?q=masturba%C3%A7%C3%A3o>>.

MCFARLAND, Paulina M. – mary coble / interviewed by paulina mowicka mcfarland. [Em linha]. *ArtXX. Radical Arts Magazine*. Issue 2. (9/15/2009). *CONNERSMITH. - Mary Coble - Selected Press*. [Consult. 2010-01-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.connercontemporary.com/artists/mary-coble/?view=press>>; <URL:http://prod-images.exhibit-e.com/www_connercontemporary_com/339ed007.pdf>.

MEDINA, Cuauhtémoc – Pilar Albarracín: La perversión de la Spanish Doll. [Em linha]. Texto do catálogo *Pilar Albarracín, Reales Atarazanas de Sevilla*, Sevilha, Set. 2004. *Pilar Albarracín. Cuauhtémoc Medina*. [Consult. 2009-04-07]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.pilaralbarracin.com/textos/medina.html>>;
<URL:www.pilaralbarracin.com/textos/medina_cast.pdf>.

MOLOTCH, Harvey – *Lecture 1: The Sociological Imagination Part I; Lecture 2: The Sociological Imagination Part II; Lecture 3: Culture and Ethnocentrism Part I; Lecture 4: Culture and Ethnocentrism Part II; Lecture 5: Conformity and Isolation Part I; Lecture 6: Conformity and Isolation Part II; Lecture 7: Selves and Interaction Part I; Lecture 8: Selves and Interaction Part II; Lecture 9: "Deviance" (So-Called) Part I; Lecture 10: "Deviance" (So-Called) Part II; Lecture 11: Organizations, Institutions; Lecture 13: Media and Communication Part I; Lecture 14: Media and Communication Part II; Lecture 15: Gender Part I; Lecture 16: Gender Part II; Lecture 17: Gender Part III; Lecture 18: Sex, Bodies, and Intimacy; Lecture 19: Work; Lecture 20: Race and Ethnicity Part I; Lecture 21: Race and Ethnicity Part II; Lecture 23: Power and Class; Lecture 24: Political Economy; Lecture 25: The Environment Part I; Lecture 26: The Environment Part II; Lecture 27: Discussion of Sidewalk; Lecture 28: Catastrophe, War, and Terror*. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Intro to Sociology*. [2010, New York University]. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.nyu.edu/academics/open-education/coursesnew/intro-sociology.html>>.

MUÑOZ, José – *Performing Greater Cuba: Tania Bruguera and the Burden of Guilt*. [Em linha]. *Threads of the Woven Maze. Holy Terrors: Latin American Women Perform - Google Books*. [Consult. 2009-05-23]. Disponível na WWW:
<URL:<http://books.google.pt/books?id=I5gIK7DPAzMC&pg=PA401&lpg=PA401&dq=jose+munoiz+performing+greater+cuba+tania+bruguera+and+burden+of+guilt>>.

NAVARRETE, Carmen; RUIDO, María; VILA, Fefa – Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español. [Em linha]. [2005]. *maria ruido / work & words :: texts :: Desacuerdos*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.workandwords.net/en/texts/view/498>>;
<URL:<http://www.workandwords.net/uploads/files/Desacuerdos-2004.pdf>>.

outro. [Em linha]. *outro - infopédia*. [Consult. 2010-05-10]. Disponível na WWW:
<URL:[http://www.infopedia.pt/\\$outro](http://www.infopedia.pt/$outro)>.

PETERS, Kathrin – Weaving and Filmmaking – Post-1968 Feminist Art. [Em linha]. *Visual Arts - Goethe-Institut*. [Consult. 2010-03-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.goethe.de/ges/pok/dos/dos/wdp/fem/en3075629.htm>>.

Pilar Albarracín. [Em linha]. *Brooklyn Museum: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Pilar Albarracín*. [Consult. 2009-05-03]. Disponível na WWW:

<URL:http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/albarracin.php>.

PINTERICS, Natasha – Riding the Feminist Waves: In With the Third? [Em linha]. *Canadian Woman Studies*. Vols 20/21, Nos 4/1 (2001). *Riding the Feminist Waves: In With the Third? | Pinterics | Canadian Woman Studies*. [Consult. 2010-03-01]. Disponível na WWW:

<URL:<http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/cws/article/view/6899>>;

<URL:<http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/cws/article/viewPDFInterstitial/6899/6083>>.

Portraits de femmes artistes: Gina Pane. elles@centrepompidou. [Em linha]. [Registo vídeo]. Realização de Axel Clevenot. Paris: ina/Centre Pompidou, 2009. *Portraits de femmes artistes : Gina Pane - Vidéo Ina.fr*. [Consult. 2009-08-01]. Disponível na WWW:

<URL:<http://www.ina.fr/video/CPD09004509/portraits-de-femmes-artistes-gina-pane-video.html>>.

PRECHT, Ángela – ¿En qué andan las feministas? [Em linha]. adn.es cultura & ocio. (18-03-2008). *¿En qué andan las feministas? | Ángela Precht*. [Consult. 2009-03-11]. Disponível na WWW:

<URL:<http://angelita.action.at/¿en-que-andan-las-feministas/>>.

PRECIADO, Beatriz – Museo, basura urbana y pornografía. [Em linha]. *Revista Zehar*. Revista de Arteleku-ko aldizkaria nº 64. (2009). *Museo, basura urbana y pornografía - Arteleku.net*. [Consult. 2010-03-01]. Disponível na WWW:

<URL:<http://www.old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/editorial/zehar/cuerpos-frontera/museo-basura-urbana-y-pornografia>>;

<URL:http://www.old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/editorial/zehar/cuerpos-frontera/museo-basura-urbana-y-pornografia/at_download/file>.

QUINBY, Diana – De l'art et du féminisme en France dans les années 1970. [Em linha].

Extrait du *Bulletin Archives du féminisme*. nº 8. (Décembre 2004). *Quinby (D.), De l'art et du*

féminisme en France dans les années 1970 - Archives du Féminisme. [Consult. 2010-02-07].

Disponível na WWW: <URL:<http://www.archivesdufeminisme.fr/ressources-en-ligne/articles-et-comptes-rendus/articles-historiques/quinby-d-lart-du-feminisme-en-france-les-annees-1970/>>.

raça. [Em Linha]. *raça - infopédia*. [Consult. 2010-05-18]. Disponível na WWW:

<URL:[http://www.infopedia.pt/\\$raca?uri=lingua-portuguesa-aao/raça](http://www.infopedia.pt/$raca?uri=lingua-portuguesa-aao/raça)>.

racialização. [Em Linha]. *racialização - infopédia*. [Consult. 2010-05-18]. Disponível na

WWW: <URL:[http://www.infopedia.pt/\\$racializacao](http://www.infopedia.pt/$racializacao)>.

relações raciais. [Em Linha]. *relações raciais - infopédia*. [Consult. 2010-05-18]. Disponível

na WWW: <URL:[http://www.infopedia.pt/\\$relacoes-raciais](http://www.infopedia.pt/$relacoes-raciais)>.

ROMAN, Camille P.; MILLER, Christanne; JUHASZ, Suzanne, eds. – *The Women and Language Debate: A Sourcebook*. [Em linha]. *The Women and Language Debate: A Sourcebook – Google Books*. [Consult. 2010-02-07]. Disponível na WWW:

<URL:http://books.google.pt/books?id=jGWYW_LVmN8C&pg=PA20&dq=>>.

SAID, Edward W. – The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables. [Em linha]. *Darat al Funun - Mona Hatoum*. [Consult. 2010-02-01]. Disponível na WWW:

<URL:http://www.daratafunun.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/4.htm>.

Sainete. [Em linha]. *Sainete - Wikipedia, la enciclopedia libre*. [Consult. 2010-05-01].

Disponível na WWW: <http://es.wikipedia.org/wiki/Sainete>>.

SALTZ, Jerry – The Venus of Long Island City. [Em linha]. *New York*. March 27, 2008. *WACK! Art and the Feminist Revolution – New York Magazine Art Review*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://nymag.com/arts/art/reviews/45574/>>.

Sanja Iveković – Practice makes the master (Exhibition at Muzeum Sztuki Lodz). [Em linha]. [Registo vídeo]. *Sanja Ivekovic - Practice makes the master (Exhibition at Muzeum Sztuki Lodz) - YouTube*. [Consult. 2009-01-02]. Disponível na WWW:

<URL:<http://www.youtube.com/watch?v=OXD3T0jYBvI>>.

Sanja Iveković. Biography. [Em linha]. [2004]. *Media Art Net / Iveković, Sanja: Biography*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.medienkunstnetz.de/artist/ivekovic/biography>>.

Sanja Iveković. Triangle. [Em linha]. [2004]. *Media Art Net / Iveković, Sanja: Triangle*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.medienkunstnetz.de/works/triangle/images/4>>.

Santeria. [Em linha]. *Santeria – Wikipédia, a enciclopédia livre*. [Consult. 2009-03-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://pt.wikipedia.org/wiki/Santeria>>.

SCHEIRL, Hans – The Earth is pregnant with Art. A trans...world. [Em linha]. 8-15 September 2005. Paper presented at the seminar *The re-politicisation of sexual space in contemporary artistic practices*, Arteleku, Spain. *The Earth is pregnant with Art. A trans... world. Hans Scheirl - Arteleku.net*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:http://www.old.arteleku.net/arteleku/publications/publishing/zehar/54-the-repoliticisation-of-sexual-space-in-contemporary-artistic-practises/the-earth-is-pregnant-with-art.-a-trans...-world.-hans-scheirl?set_language=en>; <URL:http://www.old.arteleku.net/arteleku/publications/publishing/zehar/54-the-repoliticisation-of-sexual-space-in-contemporary-artistic-practises/the-earth-is-pregnant-with-art.-a-trans...-world.-hans-scheirl/at_download/file>.

SEBONY, Judith – Roland Barthes, la jouissance contre le rire. [Em linha]. [LeMonde.fr]. *Roland Barthes, la jouissance contre le rire / Coup de théâtre*. [Consult. 2012-07-04]. Disponível na WWW: <URL:<http://theatre.blog.lemonde.fr/2010/05/12/roland-barthes-la-jouissance-contre-le-rire>>.

SELLES, Roberto – Tango y Sainete Nacional. [Em linha]. *TANGO Reporter - Sainete y Tango*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://128.121.102.250/nota-sainete.html>>.

Sex industry. [Em linha]. *Sex industry - Wikipedia, the free encyclopedia*. [Consult. 2010-02-01]. Disponível na WWW: <URL:http://en.wikipedia.org/wiki/Sex_industry>.

SIENKIEWICZ, Karol – Katarzyna Korzyra. [Em linha]. [Culture PL. October 2006]. *Katarzyna Kozyra - Biography / Artist / Culture.pl*. [Consult. 2012-12-01]. Disponível na WWW: <URL:http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_kozyra_katarzyna>.

Sigalit Landau: Barbed Hula. [Em linha]. [Exposição *The Agony & The Ecstasy*, 24 Junho a 14 Agosto de 2005] *Sigalit Landau: Barbed Hula - FACT (Foundation for Art and Creative Technology)*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.fact.co.uk/projects/the-agony-the-ecstasy/sigalit-landau-barbed-hula.aspx>>.

Stansfield / Hooykaas. [Biography]. [Em linha]. [LIMA (Living Media Art)]. *Stansfield / Hooykaas / www.li-ma.nl*. [Consult. 2009-07-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/agent/stansfield-hooykaas/1108>>.

STURKEN, Marita – Feminist Video: Reiterating the Difference. [Em linha]. *Afterimage*. Vol. 12, No. 9 (April 1985). *Feminist Video: Reiterating the Difference / The History Project*. [Consult. 2008-06-17]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.experimental-tv-center.org/feminist-video-reiterating-difference>>.

Tania Bruguera. [Em linha]. *Tania Bruguera. Threads of the Woven Maze*. [Consult. 2009-03-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.universes-in-universe.de/woven-maze/bruguera/index.html>>.

Teatro na Argentina. [Em linha]. [Encydia]. *Teatro na Argentina -*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:http://pt.wikilingue.com/es/Teatro_na_Argentina>.

Tejal Shah. Trans- > Video Installation. [Em linha]. *Trans- > Video Installation « Tejal Shah - Multi-disciplinary artist*. [Consult. 2009-03-01]. Algumas fotografias da instalação vídeo e fotogramas disponíveis na WWW: <URL:<http://tejalshah.in/project/trans/>>.

Tiziano. [Em linha]. *Tiziano - Wikipedia*. [Consult. 2010-09-18]. Disponível na WWW: <URL:<http://it.wikipedia.org/wiki/Tiziano>>.

utopia. [Em Linha]. *utopia - infopédia*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:[http://www.infopedia.pt/\\$utopia](http://www.infopedia.pt/$utopia)>.

vaudeville. [Em linha]. *Encyclopédie Larousse en ligne - vaudeville sans doute altération de *vauder tourner et virer*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/vaudeville/100891>>.

vaudeville. [a]. [Em linha]. *Définitions : vaudeville - Dictionnaire de français Larousse*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vaudeville/81209>>.

VERDIER, Evence – Intervention d'Aude du Pasquier Grall pour Synesthesie 12. Les mots et la Chose. [Em linha]. *Synesthésie*. Nos 12 (2002). *Aude du Pasquier Grall*. [Consult. 2010-02-09]. Disponível na WWW: <URL:http://contemporaines.synesthesie.com/pages_intervenants/grall/verdier_texte.html>.

Viennese Actionism. [Em linha]. *Viennese Actionism - Wikipedia, the free encyclopedia*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:http://en.wikipedia.org/wiki/Viennese_Actionism>.

VILLALOBOS, Marinha – Informe | El Sainete porteño, hermano de la zarzuela. [Em linha]. [EL PORTAL DEL TANGO]. *Sucesos Semanales*. [Consult. 2010-05-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.elportaldeltango.com/especial/InfoSainete.htm>>.

Violência contra as mulheres: um inquérito à escala da União Europeia. Relatório de Síntese da Agência dos Direitos Fundamentais da União Europeia (FRA). [Em linha]. [European Union Agency for Fundamental Rights (FRA)]. *ONVG* [Observatório Nacional da Violência e Género]. [Consult. 2014-05-19]. Disponível na WWW: <URL:<http://onvg.fcsh.unl.pt/>>.

WARK, Jayne – Martha Wilson: Not Taking It at Face Value. [Em linha]. *Camera Obscura: Feminism Culture and Media Studies*. Duke University Press. Vol. 15, Number 3, Issue 45 (2000), p. iv-33. *Press*. [Consult. 2008-01-01]. Disponível na WWW: <URL:http://www.marthawilson.com/articles/wilson_not_taking_it_at_face_value.pdf>; <URL:<http://www.marthawilson.com/press.php>>.

WEST, Candace; ZIMMERMAN, Don – Doing Gender. [Em linha]. *JSTOR:Gender and Society*, Vol. 1, No. 2. (Jun., 1987), p. 125-151. [Consult. 2010-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.jstor.org/discover/189945?sid=21105121200331&uid=3738880&uid=2&uid=4>>.

WHEATLEY, Charmaine – About [Charmaine]. [Em linha]. *chachacharmaine.com*. [Consult. 2010-01-28]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.chachacharmaine.com/about.html>>.

WILLIAMSON, Sue – A feature on an artist in the public eye. Tracey Rose. [Em linha]. *ARTTHROB*. [Consult. 2009-12-01]. Disponível na WWW: <<http://www.artthrob.co.za/01mar/artbio.html>>.

ŻMIJEWSKI, Artur – MORBUS HODGKIN. A Deadly Disease. [Em linha]. [Traduzido por Tadeusz Z. Wolański]. *Katarzyna Kozyra – homepage*. [Consult. 2009-03-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://katarzynakozyra.pl/main/text/10/olympia/>>.

v.2. Distribuidoras de videoarte

Archives Of Independent Danish Video Art. [Em linha]. *Archives of Independent Danish Video Art*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.videoart-archives.dk>>.

Argos, centre for art and media. [Em linha]. *ARGOS centre for art and media*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.argosarts.org>>.

Artext – Distributor of The Institute of Contemporary Art, Boston Video Collection. [Em linha]. *ARTEXT - ICA Videos*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.artextbooks.com/ica.html>>.

AV-arkki – the Distribution Centre for Finnish Media Art. [Em linha]. *AV-arkki / The Distribution Centre for Finnish Media Art*. [Consult. 2008-08-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.av-arkki.fi>>.

bdv (bureau des vidéos). [Em linha]. *bdv / Bureau des Videos Welcome !* [Consult. 2008-08-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://bureaudevideos.com>>.

British Film Institute. [Em linha]. *Homepage / BFI*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.bfi.org.uk>>.

Canadian Filmmakers Distribution Centre, CFMDC. [Em linha]. *cfmdc.org*. [Consult. 2009-07-09]. Disponível na WWW: <URL: <http://www.cfmdc.org>>.

Canyon Cinema. [Em linha]. *Canyon Cinema*. [Consult. 2009-07-01]. Disponível na WWW: <URL: <http://canyoncinema.com>>.

Cinenova Women's Film and Video Distributor. [Em linha]. *Cinenova*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.cinenova.org>>.

City of Women – Association for the promotion of women in culture. [Em linha]. *CITY OF WOMEN – Association for the Promotion of Women in Culture / Mesto žensk - City of Women*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.cityofwomen.org/en/content/city-women—association-promotion-women-culture>>.

Electronic Arts Intermix. [Em linha]. *Electronic Arts Intermix*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.eai.org>>.

Filmform – the art film and video archive. [Em linha]. *Filmform*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.filmform.com>>.

First Run Features. [Em linha]. *First Run Features*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.firstrunfeatures.com>>.

Hamaca: media & video art distribution from spain. [Em linha]. *HAMACA / media & video art distribution from Spain*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.hamacaonline.net/default.php>>.

Heure Exquise. [Em linha]. *Heure Exquise ! Centre international pour les arts vidéo*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.exquise.org>>.

imai – inter media art institute. [Em linha]. *imai - inter media art institute*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.imaionline.de>>.

Kitchen. [Em linha]. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.videokitchen.com>>.

KurzFilmAgentur Hamburg. [Em linha]. *shortfilm.com: das Kurzfilmportal der KurzFilmAgentur Hamburg*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.shortfilm.com>>.

Light Cone – Distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental. [Em linha]. *Light Cone - Distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental*. [Consult. 2009-07-01]. Disponível na WWW: <URL: <http://www.lightcone.org>>.

Lowave. [Em linha]. *Lowave - film and curator label - Home*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.lowave.com>>.

LUX. [Em linha]. *LUX / Artists' Moving Image*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.lux.org.uk>>.

Netherlands Media Art Institute – Montevideo/Time Based Arts. [Em linha]. *NIMK*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://nimk.nl/eng/>>.

Novamedia. [Em linha]. *Hier entsteht eine neue Internetpräsenz*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.novamedia.de>>.

Re:Voir Video. [Em linha]. *Re:Voir*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.re-voir.com>>.

sixpackfilm – Austrian Independent Film and Video Database. [Em linha]. *sixpack film*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.sixpackfilm.com>>.

Source Video Magazine of Contemporary Art. [Em linha]. *Sourceunlimited*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.sourceunlimited.org>>.

The Film Makers Cooperative – The New American Cinema Group. [Em linha]. *The Film Makers Cooperative / The New American Cinema Group*. [Consult. 2009-07-01]. Disponível na WWW: <URL: <http://www.film-makerscoop.com>>.

The Pacific Film Archive Library and Film Study Center. [Em linha]. *BAM/PFA - PFA Library & Film Study Center*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.bampfa.berkeley.edu/pfalibrary>>.

Video Data Bank. [Em linha]. *Video Data Bank*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.vdb.org>>.

Video Pool Media Arts Centre. [Em linha]. *Video Pool Media Arts Centre –*. [Consult. 2005-06-18]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.videopool.org>>.

VideoArtWorld. [Em linha]. *Videoartworld / the imagery planet*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.videoartworld.com>>.

Vtape: the Source for Video and New Media. [Em linha]. *Vtape / The Source for Video and New Media*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.vtape.org>>.

v.3. Instituições artísticas

Ars Electronica. [Em linha]. *Ars Electronica / News*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.aec.at>>.

Centre Pompidou. [Em linha]. *Accueil - Centre Pompidou*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.centrepompidou.fr>>.

Dia Art Foundation. [Em linha]. *Dia Art Foundation - Dia*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.diaart.org>>.

Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base. [Em linha]. *Brooklyn Museum: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/>.

Fundação Calouste Gulbenkian. [Em linha]. *Fundação Calouste Gulbenkian*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.gulbenkian.pt/Institucional/pt/Homepage>>.

Institut national de l'audiovisuel. [Em linha]. *Ina.fr : vidéo, radio, audio et publicité - Actualités, archives de la radio et de la télévision en ligne - Archives vidéo et radio Ina.fr*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.ina.fr>>.

MAV, Asociación de Mujeres en las Artes Visuales Contemporáneas. [Em linha]. *MAV mujeres en las artes visuales/ women in the visual arts*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.mav.org.es>>.

MUMOK – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. [Em linha]. *mumok / museum moderner kunst stiftung ludwig wien*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.mumok.at>>.

San Francisco Museum of Modern Art. [Em linha]. *The San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA)*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.sfmoma.org>>.

Tate. [Em linha]. *Tate*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.tate.org.uk>>.

Tate Modern. [Em linha]. *Tate Modern / Tate*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.tate.org.uk/modern>>.

Videoteca / Arquivo Municipal de Lisboa. [Em linha]. *Videoteca: Lisboa*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://videoteca.cm-lisboa.pt>>.

ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. [Em linha]. *Startseite / ZKM*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.zkm.de>>.

v.4. Centros promotores de vídeo e performance

Centre d'art contemporain Genève. [Em linha]. *Centre d'Art Contemporain Genève*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.centre.ch>>.

Film and Video Umbrella. [Em linha]. *Film and Video Umbrella*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.fvu.co.uk>>.

Larm – women sound art in the Nordic Countries. [Em linha]. *LARM*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.larm-festival.se>>.

Encyclopédie nouveaux médias. [Em linha]. *Nouveaux Media / New Media / Neue Medien*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.newmedia-art.org>>.

Medien Kunst Netz. [Em linha]. *Media Art Net / Homepage*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.medienkunstnetz.de>>.

Performancelogía: Todo sobre Arte de Performance y Performancistas. [Em linha]. *PERFORMANCELOGÍA: Todo sobre Arte de Performance y Performancistas / Facebook*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<https://es-es.facebook.com/performancelogia>>.

re.act.feminism [performance art of the 1960s and 70s today]. [Em linha]. *re.act.feminism - a performing archive*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.reactfeminism.org>>.

Synesthésie. Fabrique de Culture Art & Numérique. [Em linha]. *Synesthésie – Accueil*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.synesthesie.com>>.

UbuWeb. [Em linha]. *UbuWeb*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.ubu.com>>.

VideoArt Denmark: The Danish Video Art Data Bank. [Em linha]. *VideoArt Denmark*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.videokunst-danmark.dk>>.

VideoArtWorld. [Em linha]. *Videoartworld | the imagery planet*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.videoartworld.com>>.

v.5. Centros de investigação

British Artist's Film & Video Study Collection. [Em linha]. *British Artists' Film & Video Study Collection*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.studycollection.co.uk>>.

Experimental Television Center – Video History Project. [Em linha]. *History Home | The History Project*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.experimentaltvcenter.org/history>>.

Leonardo On-Line – Women, Art and Technology Project: Leonardo Papers. [Em linha]. *Leonardo On-Line: Women, Art and Technology*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/Leowomen/women.html>>.

REWIND I REWINDItalia: Artists' Video in the 70s & 80s. [Em linha]. *REWIND*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.rewind.ac.uk>>.

The Slade Centre for Electronic Media in Fine Art (SCEMFA). [Em linha]. *Slade Centre for Electronic Media in Fine Art | SCEMFA is a research group at the Slade School of Fine Art. SCEMFA opened in 1995 and for the past 15 years has provided the opportunity for leading artists to focus on research into Electronic Media and Fine Art, contributing to debate on a national and international level for events, exhibitions, broadcasts, collaborations and online*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.ucl.ac.uk/slade/scemfa>>.

v.6. Exposições de videoarte

Act out: Performative Vídeo by Nordic Women Artists. [Em linha]. *index*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.actout.uevora.pt>>.

elles@centrepompidou. [Em linha]. *elles@centrepompidou*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou>>.

Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe. [Em linha]. *Gender Check / mumok*. [Consult. 2011-05-21]. Disponível na WWW: <URL:<https://www.mumok.at/en/events/gender-check>>.

hers. [Em linha]. <hers> - *video as a female terrain*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://hers.steirischerbst.at>>.

WACK! Art and the Feminist Revolution. [Em linha]. *WACK! Art and the Feminist Revolution*. [Consult. 2009-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.moca.org/wack>>.

VI. Registos vídeo

VI.1. Vídeos utilizados como fonte na investigação, bem como data e contexto da sua visualização inicial

ABRAMOVIĆ, Marina – *Rhythm 10*, Reino Unido 1973. Excerto In *Balkan Baroque*, França, 1999. Filme de Pierre Coulibeuf realizado a partir da performance *Biography* de Abramović. Filme 35 mm, 63:00, color., son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *UBUWEB – Film & Video: Pierre Colibeuf*. [Consult. 2008-05-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.ubu.com/film/coulibeuf.html>>.

——— – *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*. Jugoslávia, 1975. Vídeo, 14:11, p/b, son.. [Registo vídeo]. Vídeo visualizado na exposição «Wack! Art and the Feminist Revolution», Long Island City, New York, P.S.1 Contemporary Art Center, em Março de 2008.

ALBARRACÍN, Pilar – *Tortilla a la española*. Espanha, 1999. Vídeo, 6:07, color., son.. DVD *Pilar Albarracín, Videofólio* oferecido pela artista, por intermédio da galeria Filomena Soares em Lisboa, que a representa em Portugal, em Maio de 2013. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Pilar Albarracín*. [Consult. 2009-05-01]. Excerto disponível na WWW: <URL:<http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos5.html>>.

ALMEIDA, Helena – *Vê-me*. Portugal, 1979. Vídeo, 30:00, p/b, son.. [Registo vídeo]. Obra incluída no DVD *Helena Almeida* que acompanha o catálogo: *Helena Almeida: pés no chão, cabeça no céu / Feet on the ground, head in the sky*. [Catálogo]. Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém, de 19 de Março a 30 de Maio de 2004. Comissário Delfim Sardo. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2004. 214 p. ISBN 972-9071-65-9.

——— – *Ouve-me*. Portugal, 1979. Vídeo, 4:50, p/b, sem son.. [Registo vídeo]. Obra incluída no DVD *Helena Almeida*, acima referido.

ANTIN, Eleanor – *Representational Painting*. EUA, 1971. Vídeo, 38:00, p/b, sem son.. [Registo vídeo]. Vídeo visualizado na exposição «Wack! Art and the Feminist Revolution», Long Island City, New York, P.S.1 Contemporary Art Center, em Março de 2008.

——— – *The King*. EUA, 1972. Vídeo, 52:00, p/b, sem son.. [Registo vídeo]. Vídeo visualizado no sítio Web da Electronic Arts Intermix, em Dezembro de 2010. Esta peça vídeo completa foi cedida apenas para visualização prévia, sem a possibilidade de aproveitamento da mesma para qualquer outra utilização posterior.

BENGLIS, Lynda – *Female Sensibility*. EUA, 1973. Vídeo, 14:00, color., son.. [Registo vídeo]. Vídeo visualizado na exposição «Wack! Art and the Feminist Revolution», Long Island City, New York, P.S.1 Contemporary Art Center, em Março de 2008.

BOURGET, Laëticia – *L'hygiène corporelle: pour une anthropologie de l'homme moderne*. França, 1998. Vídeo, 9:00, color., son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *coquillages et crustacés*. [Consult. 2009-03-01]. Disponível na WWW: <URL: http://www.laetitiabourget.org/o_video_hygiene.htm>.

BRUGUERA, Tania – *El peso de la culpa*. Cuba, 1999. Vídeo (PAL), 4:52, color., sem son.. [Registo vídeo]. Vídeo visualizado no «Espace des Collections Nouveaux Médias et Film», Centre Pompidou / Musée national d'art moderne, em Março de 2009.

CABELLO/CARCELLER – *Un beso*. Espanha, 1996. Vídeo, 4:00, p/b, son.. DVD *Cabello/Carceller, Un Beso*, oferecido pelas artistas, em Maio de 2013. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Brooklyn Museum: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Cabello/Carceller*. [Consult. 2008-04-01]. Excerto disponível na WWW: <URL:http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/cabello_carceller.php?at>.

COBLE, Mary – *Session One*. EUA, 2007. Vídeo, 5:00, color., son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *MARY COBLE : VIDEO : SESSIONS (1 & 2) 2007*. [Consult. 2010-03-12]. Excerto disponível na WWW: <URL:<http://marycoble.com/video-/sessions-1-2-2007/207>>.

DUNYE, Cheryl – *She Don't Fade*. EUA, 1991. Vídeo, 23:00, color., son.. [Registo vídeo] In DVD *The Early Works of Cheryl Dunye*..

ELWES, Catherine – *With Child*. Reino Unido, 1983. Vídeo, 18:15), color., son.. Vídeo disponibilizado na web pelo «Netherlands Media Art Institute Montevideo / Time Based Arts», Países Baixos, em Novembro de 2011. Esta peça vídeo completa foi cedida apenas para visualização prévia, sem a possibilidade de aproveitamento da mesma para qualquer outra utilização posterior. [Em linha]. [Registo vídeo]. *With Child* | www.li-ma.nl; *With Child - Information, Clips and Stills* | *Luxonline*. [Consult. 2009-03-01]. Excertos disponíveis na WWW: <URL:<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/catherine-elwes/with-child/900>>; <URL:http://www.luxonline.org.uk/artists/catherine_elwes/with_child.html>.

ESTEVÃO, Maria Loura – *La femme qui court*. França, 2007. Vídeo, 30:00) color. son.. [Registo vídeo]. In DVD oferecido pela artista em Novembro de 2008, *Maria Loura Estevão. RECHERCHE IMMIGRATION*.

EXPORT, Valie – *Raumsehen und Raumhören*. Alemanha, 1974. Vídeo U-Matic LB, 4:58, p/b, son.. Excerto da performance. [Registo vídeo]. In DVD 3 | *1972-1977 - 40yearsvideoart.De-Part 1*.

——— – *Tapp und Tastkino*. Alemanha, 1968. Excerto Vídeo, 1:08, p/b, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Tapp und Tastkino, 1968*. [Consult. 2008-09-10]. Excerto da performance disponível na WWW: <URL:http://www.peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=30%3A-tapp-und-tastfilm-1968&catid=2%3Amixed-media&Itemid=11&lang=de>.

GIRLS WHO LIKE PORNO – *Piernas largas*. Espanha, 2006. Vídeo, 10:17, color., son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Piernas Largas* | *GIRLSWHOLIKEPORNO*. [Consult. 2010-01-10]. Disponível na WWW: <URL:http://www.girlswholikeporno.com/videos/piernas_largas_web.mov>.

HATOUM, Mona – *Corps étranger*. França, 1994. Instalação mista, uma estrutura cilíndrica, 1 videoprojector, 1 amplificador, 4 colunas, 1 fita Vídeo, 30:00), color., son. estéreo. [Registo vídeo]. Vídeo visualizado na exposição «elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle», Paris, em Maio de 2009.

HOOVER, Nan – *Desert*. Países Baixos, 1985. Vídeo, 12:43, color., sem son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Desert* / www.li-ma.nl. [Consult. 2009-12-01]. Excerto disponível na WWW: <URL:<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/nan-hoover/desert/81>>.

HOOPYKAAS Madelon; STANSFIELD, Elsa – *Flying Time*. Países Baixos, 1982. 8:11, color., son.. [Registo vídeo]. Vídeo disponibilizado na web por Joke Ballintijn, do Netherlands Media Art Institute Montevideo / Time Based Arts, Países Baixos, em Março de 2010. Esta peça vídeo completa foi cedida apenas para visualização prévia, sem a possibilidade de aproveitamento da mesma para qualquer outra utilização posterior.

IVEKOVIĆ, Sanja – *Osobni rezovi - Personal Cuts*. Jugoslávia, 1982. Betacam (3:40) color., son.. [Registo vídeo]. Obra visualizada na exposição «elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle», Paris, em Maio de 2009.

JONAS, Joan – *Vertical Roll*. EUA, 1972. Vídeo, 19:41, p/b, son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Media Art Net* / Jonas, Joan: *Vertical Roll*. [Consult. 2010-01-02]. Excerto disponível na WWW: <URL:<http://www.medienkunstnetz.de/works/vertical-roll/video/1>>.

KOZYRA, Katarzyna – *Olympia*. Polónia, 1996. Vídeo, 12:40, color., son. e fotografias. [Em linha]. [Registo vídeo]. Um excerto do vídeo foi oferecido pela autora, em Junho de 2013, tendo, por essa altura, outros excertos e fotografias, adiante indicados, sido já consultados e colhidos na web. *olympia - katarzynakozyra.pl*; *olympia - homepage*; ŻAK | BRANICKA; Katarzyna Kozyra-intervju on Vimeo; British British Polish Polish - Wydarzenia O.pl; Katarzyna Kozyra – eigenwillige Video- und Performance-Künstlerin | ArtBerlin.de. [Consult. de 2009-10-01 a 2013-09-15]. Instalação constituída por 3 fotografias e 1 vídeo. Fotografias e excertos do vídeo disponíveis na WWW: <URL:<http://katarzynakozyra.pl/zdjecia/xolimpia2.flv>>; <URL:<http://katarzynakozyra.pl/zdjecia/xolimpia3.flv>>; <URL:<http://katarzynakozyra.pl/main/10/olympia/>>; <URL: <http://www.zak-branicka.com/news.php>>; <URL:<http://vimeo.com/50591276>>; <URL:<http://wydarzenia.o.pl/wp-content/i/2013/08/british-polish-csw-zamek-ujazdowski-warszawa-2013-08-26-011-800x600.jpg>>; <URL:<http://www.artberlin.de/kuenstler/katarzyna-kozyra/>>.

LANDAU, Sigalit – *Barbed Hula*. Israel, 2001. Vídeo (PAL), 1:52, color., son.. [Registo vídeo]. Instalação vídeo, 1 videoprojector, 1 amplificador, 2 colunas. Obra visualizada na exposição «elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle», Paris, em Maio de 2009.

MENDIETA, Ana – *Untitled (Chicken Piece)*. EUA, 1972. Vídeo, 6:23, color., sem son.. [Registo vídeo]. Obra visualizada no «Espace des Collections Nouveaux Médias et Film», Centre Pompidou / Musée national d'art moderne, em Março de 2009.

MOGUL, Susan – *Take Off*. EUA, 1974. Vídeo, 10:30, p/b, son.. [Registo vídeo]. In videocassetes *I Say I Am: Women's Performance Video from the 1970's*, de 1998, arrendadas, em Fevereiro de 2005, à Video Data Bank de Chicago, o que nos propocionou o acesso ao vídeo completo apenas para visualização prévia, sem a possibilidade de aproveitamento do mesmo para qualquer outra utilização posterior.

MORI, Marceline – *Second and Third Identity*. Reino Unido, 1978. Vídeo, 4:52, p/b, son.. [Registo vídeo]. Instalação de multimédia composta por 2 monitores idênticos colocados em oposição um ao outro, apresentando um dos monitores uma grelha de espelhos afixada no ecrã. In Disc 3 *REWIND + PLAY. An Anthology of British Video Art*. Este conjunto de 3 DVDs foi adquirido em Dezembro de 2009.

ONO, Yoko – *Cut Piece*. Japão, 1965. [Excerto de um registo da performance]. Vídeo, 9:10, p/b, son.. [Registo vídeo]. Obra visualizada na exposição «Wack! Art and the Feminist Revolution», Long Island City, New York, P.S.1 Contemporary Art Center, em Março de 2008.

PASQUIER GRALL, Aude du – *Le cycle masculin n°4, Les 13 séances*. França, 2001–2005. Vídeo, 26:00, color., son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Brooklyn Museum: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Aude Du Pasquier Grall*. [Consult. 2010-01-02]. Excerto disponível na WWW:
<URL:http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/aude_du_pasquier_grall.php?v=417>.

——— – *Le cycle masculin n°4, Passion 1*. França, 2001–2005. Vídeo, 4:50, color., son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Passion 1 | Très Court International Film Festival; Brooklyn Museum: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Aude Du Pasquier Grall*. [Consult. 2010-01-02]. Excertos disponíveis na WWW: <URL:http://trescourt.com/?page=fr_film&id_rubrique=316>; <URL:http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/aude_du_pasquier_grall.php?at> [A partir dos 8:20].

PEZOLD, Friederike – *Die neue leibhaftige Zeichensprache*. Alemanha, 1973-77. Vídeo, 55:22, p/b, sem son.. [Registo vídeo]. In DVD 3 | *1972-1977 - 40yearsvideoart.De-Part 1*. Excerto da Instalação multimédia composta por 12 vídeos, cada um com a duração de 10:00, p/b, sem son.. 1. *Fußwerk*, 2. *Schamwerk*, 3. *Bruststück*, 4. *Schenkelwerk*, 5. *Armwerk*, 6. *Nabelstück*, 7. *Mundwerk*, 8. *Augenwerk*, 9. *Fingerstück*, 10. *Rückenwerk*, 11. *Kniewerk*, 12. *Nasenstück*.

PINDELL, Howardena – *Free, White and 21*. EUA, 1980. Vídeo, 12:15, color., son.. [Registo vídeo]. Obra visualizada na exposição «Wack! Art and the Feminist Revolution», Long Island City, New York, P.S.1 Contemporary Art Center, em Março de 2008.

PÜRRER, Ursula – *The Drift of Juicy*. Áustria, 1989. Vídeo, 10:25, color., son.. [Registo vídeo]. Câmara: Angela Scheirl e Andrea Van D. Straeten. In *Pürrier / Scheirl. Super-8-Girl Games*. [DVD].

RASMUSSEN, Lilibeth Cuenca – *Absolute Exotic*. Dinamarca, 2005. Vídeo, 4:24, color., son.. [Registo vídeo]. In *Hit the North. Nordic Film and Videoart*, DVD 2, consultado em Setembro de 2007. In DVD oferecido pela artista, *Lilibeth Cuenca Videos 2005-06*, em Novembro de 2008. Obra apresentada pela artista por ocasião do colóquio «Act Out: Performative Video by Nordic Women Artists», Universidade de Évora, em Novembro de 2008.

REINHARD, Aurora – *Poikatyttö - Boygirl*. Finlândia, 2002. Vídeo, 12:00, color., son.. [Registo vídeo]. In *Hit the North. Nordic Film and Videoart*, DVD 1, consultado em Setembro de 2007. In DVD *Aurora Reinhard*, oferecido pela artista, em Novembro de 2008. Obra apresentada pela artista por ocasião do colóquio «Act Out: Performative Video by Nordic Women Artists», Universidade de Évora, em Novembro de 2008.

RIST, Pipilotti – *I'm Not The Girl Who Misses Much*. Suíça, 1986. Vídeo, 5:02, color., son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Pipilotti Rist- I'm Not The Girl Who Misses Much - YouTube*. [Consult. 2008-09-15]. Disponível na WWW:
<URL:https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=TJgiSyCr6BY>.

ROSE, Tracey – *Black Woman Walking*. EUA, 2007. Vídeo, 8:03, color., son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Tracey Rose - Black Woman Walking - YouTube*. [Consult. 2010-01-07]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.youtube.com/watch?v=Vp-Eq6QGSfl>>.

ROSENBACH, Ulrike – *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone Bin*. Alemanha, 1975. Vídeo, 11:37, p/b, son.. [Registo vídeo]. Obra visualizada na exposição «Wack! Art and the Feminist Revolution», Long Island City, New York, P.S.1 Contemporary Art Center, em Março de 2008.

ROSLER, Martha – *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*. EUA, 1977. Vídeo, 39:20, color., son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *ArtFem.TV Art and Feminism ITV - short film & movie 1*. [Consult. 2009-12-01]. Disponível na WWW: <URL:http://artfem.tv/id;11/action;showpage/page_type;video/page_id;vital_statistics_of_a_citizen_simply_obtained_by_martha_rosler_flv/>.

RUKSCHCIO, Fiona – *schminki 1, 2 + 3*. Áustria, 1999. Vídeo, 7:17, color., son.. [Registo vídeo]. In *As She Likes It. Female Performance Art From Austria*. DVD adquirido em Setembro de 2008.

RYTEL, Joanna – *Then I'll Take Your Cat*. Suécia, 2002. Vídeo, 8:05, color., son.. [Registo vídeo]. In *Hit the North. Nordic Film and Videoart*, DVD 2, consultado em Setembro de 2007. Obra apresentada pela artista por ocasião do colóquio «Act Out: Performative Video by Nordic Women Artists», Universidade de Évora, em Novembro de 2008.

SCHNEEMANN, Carolee – *Fuses*. EUA, 1964-67. Filme 16 mm, 18:00, color., sem son.. [Registo vídeo]. Obra transposta para vídeo e visualizada na exposição «Wack! Art and the Feminist Revolution», Long Island City, New York, P.S.1 Contemporary Art Center, em Março de 2008.

——— – *Vesper's Stampede to My Holy Mouth*. EUA, 1992. Vídeo, 13:00, color., son.. [Registo vídeo]. Filmado e editado por Carolee Schneemann e Victoria Vesna. Obra visualizada, em Abril de 2010, no sítio web do Video Pool Media Arts Centre, instituição canadiana que se dedica à promoção, criação, exibição e distribuição de videoarte. Esta peça vídeo completa foi cedida apenas para visualização prévia, sem a possibilidade de aproveitamento da mesma para qualquer outra utilização posterior.

SHAH, Tejal – *Trans-*. Índia, 2004-05. Vídeo, 12:00, color., son.. [Registo vídeo]. Instalação vídeo, dois canais. Colaborador: Marco Paulo Rolla. Cópia oferecida pela artista e entregue por correio electrónico, em Junho de 2010.

SILVA, Susana Mendes – *Xeque-Mate*. Portugal, 2003. Vídeo, 3:22, color., son.. [Registo vídeo]. In DVD *Susana Mendes Silva, Videofólio 1997-2004*, oferecido pela artista, em Novembro de 2008.

SILVER, Suzie – *A Spy (Hester Reeve Does The Doors)*. EUA, 1992. Vídeo, 4:35, color., son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Video Works; Suzie Silver » A Spy: Hester Reeve Does The Doors; A Spy (Hester Reeve Does The Doors) | Video Data Bank; A Spy: Hester Reeve Does The Doors (excerpt) on Vimeo*. [Consult. 2013-06-30]. Excertos disponíveis na WWW: <URL:<http://artscool.cfa.cmu.edu/~silver/aspymov.html>>; <URL:<http://suziesilver.com/project/a-spy-hester-reeve-does-the-doors/>>; <URL:<http://www.vdb.org/titles/spy-hester-reeve-does-doors>>; <URL:<http://vimeo.com/65116741>>.

SOLANO, Karla – *Canvas*. Costa Rica, 2001. Vídeo, 4:46, color., son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Karla Solano - Costa Rica Contemporary Photography*. [Consult. 2009-10-08]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.karlasolano.com/images/gallery/videos/Canvas.mov>>.

SPRINKLE, Annie – *Post Porn Modernist*, EUA, 1990. Vídeo, 15:40, color., son.. [Registo vídeo]. Excertos da performance ao vivo no espaço da galeria «The Kitchen» em Nova Iorque, dirigida por Emilio Cubiero. In DVD *Annie Sprinkle's Herstory of Porn*, de 1998.

STEELE, Lisa – *Birthday Suit with scars and defects*. EUA, 1974. Vídeo, 13:26, p/b, son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Steele + Tomczak*. [Consult. 2014-08-23]. Excerto disponível na WWW: <URL:<http://www.steeleandtomczak.com/project.html?project=birthday-suit-with-scars-and-defects>>.

WILKE, Hannah – *Gestures*. EUA, 1974. Vídeo (PAL), 35:30, p/b, sem son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Pougues Août 2004; Hannah Wilke Performance Images-HWCALA; Electronic Arts Intermix : Gestures, Hannah Wilke; hannah wilke_gestures on Vimeo; Hannah Wilke - Gestures (1974) (Excerpt) - YouTube*. [Consult. 2011-06-20]. Imagens e excertos disponíveis na WWW: <URL:<http://femmeuses.org/pouguesAout2004.html>>; <URL:<http://www.hannahwilke.com/id27.html>>; <URL:<http://www.eai.org/title.htm?id=1547>>; <URL:<http://vimeo.com/14760777>>; <URL:<https://www.youtube.com/watch?v=A6zBCLW4KN8>>.

WILSON, Martha – *Deformation*. Canadá, 1974. Vídeo, 7:55, p/b, son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Videos*. [Consult. 2009-01-08]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.marthawilson.com/videos.php?video=deformation>>.

YALTER, Nil – *La femme sans tête ou la danse du ventre*. França, 1974. Vídeo, 24:00, p/b, son.. [Registo vídeo]. Obra visualizada na exposição «elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle», Paris, em Maio de 2009.

VI.2. Videografia geral

40yearsvideoart.De - Part 1. [Registo vídeo]. Digital Heritage Study Edition of Video Art in Germany from 1963 to the Present. Editado por Rudolf Frieling e Wulf Herzogenrath. Alemanha: German Federal Culture Foundation, 2006. 12 discos vídeo (PAL), color., son. + 1 desdobrável/cartaz. ISBN 978-3-7757-89023.

ACCONCI, Vito – *Undertone*. EUA, 1973. Vídeo, 34:12, p/b, son.. [Em linha]. [Registo vídeo]. *UbuWeb Film & Video: Vito Acconci - Undertone (1973)*. [Consult. 2009-05-01]. Excerto disponível na WWW: <URL:http://www.ubu.com/film/acconci_undertone.html>.

Act Out. Performative Video by Nordic Women Artists. [Registo vídeo]. Evento comissariado por Anna Linder (Filmform) e Teresa Furtado (CHAIA). Suécia: Filmform, 2008. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. DVD realizado pela Filmform para a exposição de vídeos associada ao referido evento, exposição organizada pelo CHAIA (Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora), em Évora, em Novembro de 2008.

Annie Sprinkle's Herstory of Porn. [Registo vídeo]. Produced by Carol Leigh (Scarlot Harlot). E.U.A: Annie Sprinkle org., 1998. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. ISBN 6-00395-15953-8.

As She Likes It. Female Performance Art From Austria. [Registo vídeo]. Edited by Brigitte Burger-Utzer. Viena: ARGE INDEX, 2007. 1 disco vídeo (PAL), color., son. + 1 brochura (20 p.). DVD 023. ISBN 9-120020-380232.

Aurora Reinhard. [Registo vídeo]. Produzido pela artista. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. DVD oferecido pela artista, em Novembro de 2008, por ocasião do colóquio «Act Out: Performative Video by Nordic Women Artists». Correio electrónico: aurora@muu.fi.

Barbara Hammer. Dyketactics and other Films from the 1970's. [Registo vídeo]. U.S.A.: Barbara Hammer, 2007. 1 disco vídeo (NTSC), color., son..

BENGLIS, Lynda – *Now*. EUA, 1973. Vídeo, 12:00, col., son.. [Registo vídeo]. In videocassetes / *Say I Am: Women's Performance Video from the 1970's*, de 1998, arrendadas, em Fevereiro de 2005, à Video Data Bank de Chicago, o que nos propocionou o acesso ao vídeo completo apenas para visualização prévia, sem a possibilidade de aproveitamento do mesmo para qualquer outra utilização posterior.

Dandy Dust. [Registo vídeo]. A film by Hans Scheirl. U.K.: Milivres Multimedia, 1998. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. ISBN 5-038275-000086.

Dr. Annie Sprinkle's How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps: Sluts and Goddesses. [Registo vídeo]. Produced and directed by Annie Sprinkle and Maria Beatty. Music by Pauline Oliveros. E.U.A: Annie Sprinkle org., 2008 [1992]. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. ISBN 7-41319-32602-2.

e-[d]entity. [Registo vídeo]. Produced by Video Data Bank. EUA: Video Data Bank, 2002. Dois discos vídeo (PAL), color., son.. Esta compilação foi adquirida pelo Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora, em Dezembro de 2008, por sugestão nossa, altura em que foi por nós consultada.

Eleanor Antin. The King. [Registo vídeo]. EUA, 1972. Vídeo, 52:00, p/b, sem son.. Electronic Arts Intermix.

Face a Soi: Mise en Scène de Soi et Art Vidéo. [Registo vídeo]. 1 disco vídeo (PAL), color., son. que acompanha o livro: ROMAN, Mathilde – *Art vidéo et mise en scène de soi: Essai*. Paris: L'Harmattan, 2008. 254 p. ISBN 978-2-296-05374-8.

Fluxfilm Anthology, Paris: Anthology Film Archives/Re :Voir Video Éditions, 1998. 1 cassette vídeo VHS + 1 brochura (32 p.). CNC EDV 519.

Helena Almeida. [Registo vídeo]. 1 disco vídeo (PAL), color., son. que acompanha o catálogo: *Helena Almeida: pés no chão, cabeça no céu / Feet on the ground, head in the sky*. [Catálogo]. Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém, de 19 de Março a 30 de Maio de 2004. Comissário Delfim Sardo. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2004. 214 p. ISBN 972-9071-65-9.

Hit the North. Nordic Film and Videoart. [Registo vídeo]. Comissariado por Anna Linder. Suécia: Filmform, 2006. 1 disco vídeo (PAL), color., son. + 1 brochura (16 p.). ISBN 978-3-03746-112-9. Esta colectânea, composta por dois DVDs, foi-nos cedida para consulta, pela Filmform sueca, em Setembro de 2007, ficando os registos vídeo nela contidos à nossa disposição para visualização prévia, sem a possibilidade, naquele momento, de aproveitamento dos mesmos para qualquer outra utilização posterior.

I Say I Am: Women's Performance Video from the 1970's. [Registo vídeo]. Produzido pelo Video Data Bank de Chicago. EUA: Video Data Bank, 1998. 2 cassetes vídeo (PAL), color., son.. Estas videocassetes foram arrendadas, em Fevereiro de 2005, à Video Data Bank, tendo-nos sido cedidas apenas para visualização prévia dos registos vídeo nelas contidos, sem a possibilidade de aproveitamento dos mesmos para qualquer outra utilização posterior.

Maria Loura Estevão. RECHERCHE_IMMIGRATION. [Registo vídeo]. Produzido pela artista. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. Este DVD foi-nos oferecido pela artista em Novembro de 2008. Correio electrónico: m.estevaoloura@free.fr.

Mona Hatoum. [Registo vídeo]. Production: Sam Flynn, Henry Johnson, Loic Lévêque e John Wyver. U.K.: Illuminations, 2001. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. (theEYE is a series of interview-based profiles of prominent contemporary artists). ISBN 5-060033-830000.

New Screen Media: Cinema/Art/Narrative. Martin Rieser/Andrea Zapp. [Registo vídeo]. London: British Film Institute; Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2004. 1 disco vídeo DVD-ROM. ISBN: 0-85170-864-1.

Paris is Burning. [Registo vídeo]. Directed by Jennie Livingston. U.K., Second Sight Films Ltd., 2009. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. Produced in 1990. ASIN B001UL7SLC.

Performance Saga - Interview 02 VALIE EXPORT. [Registo vídeo]. Edited by Andrea Saemann and Katrin Grögel. Switzerland: Performance Saga, 2007. 1 disco vídeo (PAL), color., son. + 1 brochura (28 p.). ISBN 978-3-03746-112-9.

Performance Saga - Interview 04 CAROLEE SCHNEEMANN. [Registo vídeo]. Edited by Andrea Saemann and Katrin Grögel. Switzerland: Performance Saga, 2007. 1 disco vídeo (PAL), color., son. + 1 brochura (32 p.). ISBN 978-3-03746-115-0.

Performance Saga - Interview 05 ULRIKE ROSENBACH. [Registo vídeo]. Edited by Andrea Saemann and Katrin Grögel. Switzerland: Performance Saga, 2007. 1 disco vídeo (PAL), color., son. + 1 brochura (32 p.). ISBN 978-3-03746-116-0.

Pürren / Scheirl. Super-8-Girl Games. [Registo vídeo]. Viena: ARGE INDEX, 2007. 1 disco vídeo (PAL), color., son. + 1 brochura (20 p.). DVD 026. ISBN 9-120020-380232.

Rewind + Play. An Anthology of British Video Art. [Registo vídeo]. Produced by Benjamin Cook. Essay by Sean Cubitt. Reino Unido: Lux in collaboration with REWIND| Artists' Video in the 1970's & 1980s, 2009. 3 discos vídeo (PAL), color., son. + 1 desdobrável (48 p.). ISBN 5-065000-981013.

SPRINKLE, Annie – *Sluts & Goddesses. Video Workshop or How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps*. EUA, 1992. Vídeo, 50:00, color., son.. [Registo vídeo]. In *Dr. Annie Sprinkle's How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps: Sluts and Goddesses*, DVD editado em 2008.

Susana Mendes Silva. Videofólio 1997-2004. [Registo vídeo]. Produzido pela artista. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. DVD oferecido pela artista, em Novembro de 2008. Correio electrónico: susana.mendes.silva@gmail.com.

The Complete Artintact. Vols. 1-5, 1994-99. [Registo vídeo]. Pioneering works of interactive media art from 1994 to 1999. Germany: Zentrum für Kunst und Medientechnologie/Hatje Cantz. 1 disco vídeo DVD-ROM + 1 brochura (42 p.). ISBN 3-7757-1092-2.

Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video. [Em linha]. [Registo vídeo]. A film by Alexandra Juhasz. EUA, 2001. Vídeo, 01:23:00, color., son.. *Women of Vision: 18 Histories in Feminist Film and Video | Snagfilms*. [Consult. 2009-07-12]. Disponível na WWW: <URL:http://www.snagfilms.com/films/title/women_of_vision_18_histories_in_feminist_film_and_video>.

VII. Bibliografia geral

VII.1. Livros

ACTES SUD/ALTADIS – *Pilar Albarracín*. França: Actes Sud/Altadis, 2003. 64 p. ISBN 2-7427-42123.

BAD OBJECT-CHOICES, ed – *How Do I Look? Queer Film and Video*. Seattle. Bay Press, 1991. 294 p. Film/Media. Gay/lesbian Studies. ISBN 0-941920-20-8.

BARRENO, M.^a Isabel; HORTA, M.^a Teresa; COSTA, M.^a Velho – *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Editorial Futura, 1974. 402 p.

BENDER, Gretchen; DRUCKREY, Timothy, eds. – *Culture on the Brink: Ideologies of Technology*. 2nd ed. Canada: Bay Press, 1995. 374 p. (Dia Center for the Arts. Discussions in Contemporary Culture; Number 9). First printing 1994. ISBN 0-5941920-28-3.

BETTELHEIM, Bruno – *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. 3rd edition. London: Penguin Books Ltd., 1991. 352 p. First published by Thames & Hudson in 1976. ISBN 0-14-013727-0.

BOBO, Jacqueline, ed. – *Black Women Film and Video Artists*. New York [etc.]: Routledge, an imprint of Taylor & Francis Books Ltd, 1998. XVIII, 246 p. (AFI Film Readers Series). ISBN 0-415-92042-6.

BORZELLO, Frances – *Women artists: A graphic guide*. London: Camden Press, 1986. 154 p. ISBN 0-948491-05-1.

BRAGA, Teófilo – *Contos Tradicionais do Povo Português. Volume II*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994. 301 p. ISBN 972-20-0207-4.

CALVINO, Italo, ed. lit. – *Fiabe italiane: Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti (I Libri di Italo Calvino)*. Milano: A. Mondadori, 1991 [1956]. 1067 p. ISBN-13: 978-8804351221.

CARSON, Fiona; PAJACZKOWSKA, Claire, eds. – *Feminist Visual Culture*. United States [etc.]: Routledge, 2001. XII, 322 p. ISBN 0-415-93686-1.

CASTRO, Zília Osório de, dir.; SOUSA, António Ferreira de, coord.; FAVINHA, Marília, coord. – *Falar de Mulheres: da igualdade à paridade*. Rev. de João Vidigal. Lisboa: Livros Horizonte, 2003. 294 p. (Coleção a mulher e a sociedade). ISBN 972-24-1267-1.

CHAMPAGNE, Lenora, ed. – *Out from Under: Texts by Women Performance Artists*. 4th ed. New York: Theatre Communications Group, Inc., 1990. XIV, 185 p. ISBN 1-55936-009-7.

CHICAGO, Judy; LUCIE-SMITH, Edward – *Women and Art: Contested Territory*. United Kingdom: Weidenfeld & Nicolson, 1999. 192 p. ISBN 0-2978-2545-3.

COLLIN, Françoise – *Le Différend des Sexes: De Platon à la parité*. Nantes: Éditions Plein Feux, 1999. 76 p. (Collection «Lundis Philosophie»). ISBN 2-912567-08-4.

COMISSÃO PARA A IGUALDADE E PARA OS DIREITOS DAS MULHERES. PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS. *A Igualdade de Género em Portugal 2003*. Coord. e org. de Dina Canço. Lisboa: C.I.D.M., 2004. 163 p. ISBN 972-597-256-2.

COOKE, Lynne, ed.; WOLLEN, Peter, ed. – *Visual Display: Culture Beyond Appearances*. New York: New Press, 1998. 351 p. (Dia Center for the Arts. Discussions in Contemporary Culture, No. 10). ISBN 1-56584-495-5.

COUILLARD, Paul, ed. – *Ironic to Iconic: The Performance Works of Tanya Mars*. Toronto: Fado Performance Inc., 2008. 253 p. Includes a DVD documenting her site-specific work, «Tyranny of Bliss», 2004. Contém 1 disco vídeo (DVD). ISBN 0-973088-31-1.

COURTIVRON Isabelle de; MARKS Elaine, eds. – *New French Feminisms: An Anthology*. New York: Schocken Books, 1981. XIII, 282 p. Copyright 1980 by The University of Massachusetts Press. ISBN 0-8052-0681-7.

CRARY, Jonathan – *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge [etc.]: The MIT Press, 2001. 410 p. ISBN 0-262-53199-2.

CUBITT, Sean – *Videography: Video Media as Art and Culture*. Houndmills: MACMILLAN EDUCATION LTD, 1993. XX, 240 p. ISBN 0-333-55556-2.

CURTIS, David – *A History of Artists' Film and Video in Britain*. London: BFI (British Film Institute) Publishing, 2007. 312 p. ISBN 1-84457-096-7.

DANINO, Nina [et al.] – *Visionary Landscapes: The Films of Nina Danino*. London: Black Dog Publishing Limited, 2004. 144 p. ISBN 1-904772-07-2.

DANINO, Nina; MAZIÈRE, Michael, eds. – *The Undercut Reader: Critical Writings on Artists' Film and Video*. London [etc.]: Wallflower Press, 2003. X, 192 p. ISBN 1-903364-47-7.

DEEPWELL, Katy, ed. – *New Feminist Art Criticism. Critical Strategies*. Preface by Pauline Barrie. 2nd ed. Manchester [etc.]: Manchester University Press, 1996. XVI, 208 p. First edition 1995. ISBN 0-7190-4258-5.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle, dirs. lits. – *História das mulheres no Ocidente: A Antiguidade*. Dir. Pauline Schmitt Pantel. Trad. e rev. Maria Helena da Cruz Coelho [et al.]. Porto: Afrontamento, 1987. Tít. orig. *Storia delle donne*, publicado em 1994. ISBN 972-36-0314-4. vol. 1.

————— – *História das mulheres no Ocidente: A Idade Média*. Dir. Christiane Klapisch-Zuber. Trad. e rev. Maria Helena da Cruz Coelho [et al.]. Porto: Afrontamento, 1994. ISBN 972-36-0319-5. vol. 2.

————— – *História das mulheres no Ocidente: Do Renascimento à Idade Moderna*. Dir. Natalie Zemon Davis e Arlette Farge. Trad. e rev. Maria Helena da Cruz Coelho [et al.]. Porto: Afrontamento, 1994. ISBN 972-36-0334-9. vol. 3.

————— – *História das mulheres no Ocidente: O século XX*. Dir. Françoise Thébaud. Trad. e rev. Maria Helena da Cruz Coelho [et al.]. Porto: Afrontamento, 1995. ISBN 972-36-0393-4. vol. 5.

————— – *As mulheres e a História*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Lda., 1995. 167 p. (Biblioteca de História. Anais; 19). Trad. de *Femmes et Histoire*, publicado em 1993. ISBN 972-20-1241-X.

DYER, Richard; FISHER, Jean; WOOLEN, Peter – *Electronic Shadows: The Art of Tina Keane*. London: Black Dog Publishing Ltd., 2004. 128 p. ISBN 1-901033-44-9.

EINZIG, Barbara, ed. – *Thinking About Art: Conversations with Susan Hiller*. Preface by Lucy Lippard. 5th ed. United States of America: Manchester University Press, 2000. 260 p. First published 1996. ISBN 0-7190-4565-7.

FAILING, Patricia – *Doris Chase, artist in motion: from painting and sculpture to video art*. Foreword by Ann-Sargent Wooster. Seattle [et al.]: University of Washington Press. 188 p. (A Samuel and Althea Stroum Book). ISBN 0-295-97112-6.

FARGIER, Jean-Paul; PAQUOT, Claudine, eds. – *Cahiers du Cinéma. Où va la vidéo?* Paris, Éditions de l'Étoile, 1986. 112 p. (Hors série des Cahiers du cinéma; nº 14). ISBN 2-86642-061-1.

FLAX, Jane – *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism & Postmodernism in the Contemporary West*. Califórnia [etc.]: University of California Press, 1991. IX, 278 p. ISBN 0-520-07305-3.

FOSTER, Hal, ed. – *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. 3rd. ed. New York: New Press, 2002. XVII, 183 p. (Cultural Studies/Literary Criticism series). First published by Bay Press in 1983. ISBN 1-56584-742-3.

GABLIK, Suzi – *Has Modernism Failed?* 4th ed. London: Thames and Hudson, 1991. 134 p. First printed 1984. ISBN 0-500-27385-5.

——— – *The Reenchantment of Art*. 3rd ed. London: Thames and Hudson, 1993. 192 p. First printed 1991. ISBN 0-500-27689-7.

GALE, Peggy – *Videotexts*. Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1995. V, 154 p. ISBN 0-88920-252-4.

GALE, Peggy; STEELE, Lisa, eds. – *Video re/view. The (best) source for critical writings on canadian artist's video*. Toronto: Art Metropole and V Tape, 1996. 492 p. ISBN 0-920956-37-8.

GOLDBERG, RoseLee – *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Adaptação e Revisão de Carla Oliveira e Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. 302 p. Primeira edição publicada em 1979 pela editora Thames & Hudson, Londres. ISBN 978-989-95565-0-8.

——— – *Performance Art: From Futurism to the Present*. 4th edition, revised and expanded. London: Thames and Hudson, 2006. 232 p. (Thames & Hudson world of art series). First published in 1979 by Thames & Hudson. ISBN 0-500-20339-3.

——— – *Performance: Live Art since the 60s*. Foreword by Laurie Anderson. 2nd edition. London: Thames and Hudson, 2004. 240 p. First published in 1988 by Thames & Hudson. ISBN 0-500-28219-6.

GREENE, Rachel – *Internet Art*. United Kingdom: Thames & Hudson Ltd., 2004. 224 p. (Thames & Hudson world of art series). ISBN 0-500-20376-8.

GREER, Germaine – *The Whole Woman*. Great Britain: Anchor, 2000. 452 p. First published in Great Britain by Doubleday, 1999. ISBN 1862-30057-7.

——— – *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. New York: Farrar Straus Giroux, 1979. 373 p. ISBN 0-374-22412-9.

GROSENICK, Uta, ed. – *Mulheres Artistas nos Séculos XX e XXI*. Trad. de Carlos Sousa de Almeida; rev. de Eda Lyra. Colónia [etc.]: Taschen, 2002. 1ª edição 2001. 576 p. ISBN 3-8228-1730-9.

GROSZ, Elizabeth – *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. XVI, 252 p. (Theories of Representation and Difference Series). ISBN 1-800-842-6796.

GUARDA, Dinis; FIGUEIREDO, Nuno, eds. – *Videoarte e Filme de Arte & Ensaio em Portugal / Vídeo Art and Art & Essay Film in Portugal*. Lisboa: Número - Arte e Cultura, 2008. 278 p. ISBN 978-972-97705-8-6.

GUERRILLA GIRLS – *Bitches, Bimbos, and Ballbreakers: The Guerrilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes*. U.S.A.: Penguin Books, 2003. 96 p. ISBN 0-14-200101-5.

——— – *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*. U.S.A.: Penguin Books Ltd., 1998. 96 p. ISBN 0-14-025997-X.

HAHNE, Marille – *Coded Characters. Media Art by Jill Scott*. Germany: Hatje Cantz, 2003. 240 p. Contém 1 disco vídeo (PAL), color., son. ISBN 3-7757-1272-0.

HARRIS, Geraldine – *Staging Femininities: Performance and Performativity*. Manchester: Manchester University Press, 1999. 200 p. ISBN 0-7190-5263-7.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul, eds. – *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. 2nd ed. London: Blackwell Publishing, 2004. 1288 p. First published in U.S.A. 2003. ISBN 0-631-22708-3.

HARTLEY, John – *Communication, Cultural and Media Studies. The Key Concepts*. 3rd edition. London: Routledge 2007. XIV, 262 p. First published in Great Britain by Routledge in 2002. ISBN 978-0-415-26889-9.

HATFIELD, Jackie – *Experimental Film and Video: An Anthology*. United Kingdom: John Libbey Publishing, 2006. XVIII, 284 p. ISBN 0-86196-664-3.

HAYWARD, Susan – *Cinema Studies: The Key Concepts*. 4th edition. London: Routledge 2003. XX, 528 p. First published in Great Britain by Routledge in 2001. ISBN 0-415-22740-2.

HEINICH, Nathalie – *Estados da mulher. A identidade feminina na ficção ocidental*. Trad. Ana da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. 403 p. Título original: *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Editions Gallimard, 1996. ISBN 972-33-1377-4.

HENRICKS, Nelson; REINKE, Steve, eds. – *By the Skin of Their Tongues: Artist Video Scripts*. Ontario: YYY Books, 1997. 215 p. ISBN 0-920-39720-4.

HOOKS, bell – *Art on My Mind: Visual Politics*. New York: The New Press, 1995. 16, 224 p. ISBN 1-56584-263-4.

HUMM, Maggie – *The Dictionary of Feminist Theory*. 2nd edition. Great Britain: Edinburgh University Press, 2003. 254 p. ISBN 0748619089.

ILES, Chrissie; GOLDEN, Thelma; JONES, Kellie – *Lorna Simpson*. London: Phaidon Press, 2002. 160 p. (Contemporary Artists Series). ISBN 0-7148-4038-6.

ISAAK, Jo Anna – *Feminism & Contemporary Power: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London [etc.]: Routledge, 1996. XIV, 248 p. ISBN 0-415-08015-0.

JONES, Kellie; GOLDEN, Thelma; ILES, Chrissie – *Lorna Simpson*. 2nd edition. London: Phaidon Press Ltd., 2002. 160 p. (Contemporary Artists Series). ISBN 0-7148-4038-6.

JUHASZ, Alexandra – *AIDS TV: Identity, Community and Alternative Video*. Videography by Catherine Saalfeld. Durham [etc.]: Duke University Press, 1995. 328 p. (Console-ing Passions; [nº2]). ISBN 0-8223-1695-1.

KAHN, Douglas; NEUMAIER, Diane, eds. – *Cultures in Contention*. Seattle: The Real Comet Press, 1985. 288 p. ISBN 0-941104-06-0.

KAPLAN, E. Ann – *Women & Film: Both Sides of the Camera*. 6th ed. London [etc.]: Routledge, 1996. XII, 260 p. First published in 1983 by Methuenn, Inc., Great Britain. ISBN 0-415-02764-0.

KIMMEL, Michael S.; HEARN, Jeff; CONNELL, R. W., eds. – *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. Thousand Oaks: Sage, 2005. 505 p. ISBN 0-7619-2369-1.

KNIGHT, Julia, ed. – *Diverse Practices: A Critical Reader on British Video Art*. England: John Libbey Media, 1996. 384 p. ISBN 1-86020-500-7.

KRAUSS, Rosalind E. – *Bachelors*. Cambridge [etc.]: The MIT Press, 1999. 222 p. (An October Books series). ISBN 0-262-11239-6.

KRISTEVA, Julia – *Tales of Love*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1987. Translation of «Histoires d'amour», first published 1983 by Editions Denoel. ISBN 0-231-06024-6.

KUHN, Annette – *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*. 4th edition. London [etc.]: Routledge, 1994. 146 p. First published in 1985 by Routledge & Kegan Paul Ltd. ISBN 0-415-08460-1.

LAQUEUR, Thomas – *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge [etc.]: Harvard University Press, 1992. X, 313 p. ISBN 0-674-54355-6.

LAURETIS, Teresa De – *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. United States of America: Indiana University Press/Bloomington, 1984. X, 220 p. ISBN 0-253-20316-3.

LIPPARD, Lucy R. – *Get the Message? A Decade of Art For Social Change*. U.S.A.: E. P. Dutton Inc., 1984. 344 p. ISBN 0-525-48037-4.

LLOYD, Genevieve – *The Man of Reason. "Male" and "Female" in Western Philosophy*. 3rd ed. United States: University of Minnesota Press, 1985. XIX, 146 p. First published in 1984 by Methuen & Co. Ltd. ISBN 0-8166-2414-3.

LOVEJOY, Margot – *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*. 2nd ed. United States of America: Prentice Hall, 1997. 328 p. First published 1989. ISBN 0-13-158759-5.

LYOTARD, Jean-François – *The Post Modern Explained. Correspondence 1982-1985*. 4th printing. EUA: University of Minnesota Press, 2003. x, 144 p. Originally Published: *Le Postmoderne expliquée aux enfants*, Paris, Edition Galilée, 1988.

MACINNES, John – *The End of Masculinity: The Confusion of Sexual Genesis and Sexual Difference in Modern Society*. 1st edition. Buckingham: Open University Press, 1998. viii, 168 p. ISBN 0-335-19658-6.

MALLOY, Judy, ed. – *Women, Art and Technology*. Massachusetts: The MIT Press, 2003. XXX, 542 p. (Leonardo Book, series editor: Roger F. Malina). ISBN 0-262-13424-1.

MARQUES, Alice – *Mulheres de Papel: Representações do corpo nas Revistas Femininas*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004. 158 p. (Coleção a mulher e a sociedade). ISBN 972-24-1320-1.

MCAFEE, Noëlle – *Julia Kristeva*. UK [etc.]: Routledge, 2004. X, 153 p. (Routledge Critical Thinkers, series editor: Robert Eaglestone). ISBN 0-415-25009-9.

MCQUISTON, Liz – *Suffragettes to She Devils: Women's Liberation and Beyond*. Foreword by Germaine Greer. London: Phaidon Press, 1997. 240 p. ISBN 0-7148-3619-2.

MERCK, Mandy; TOWNSEND, Chris, eds. – *The Art of Tracey Emin*. London: Thames & Hudson Ltd., 2002. 224 p. ISBN 0-500-28385-0.

MOI, Toril, ed. – *The Kristeva Reader: Julia Kristeva*. New York: Columbia University Press, 1986. VIII, 327 p. ISBN 0-231-06325-3.

MULVEY, Laura – *Fetishism and Curiosity*. London: British Film Institute; Bloomington: Indiana University Press, 1996. XXV, 188 p. ISBN 0-85170-5472. ISBN 0-253-21019-4.

NEMSER, Cindy – *Art Talk: Conversations with 15 Women Artists*. New York: Harper Collins Publishers, 1995. XIV, 354 p. ISBN 0-06-430983-5.

NICHOLSON, Linda J., ed. – *Feminism/Postmodernism*. New York [etc.]: Routledge, 1990. X, 350 p. ISBN 0-415-90059-X.

NOCHLIN, Linda – *Women, Art and Power and Other Essays*. London: Thames and Hudson, 1991. Originally published in the United States in 1989 by Harper & Row, Publishers, Inc. XVII, 190 p. ISBN 0-500-27577-7.

OCKRENT, Christine, org. – *O Livro Negro da Condição das Mulheres*. Coordenação de Sandrine Treiner e posfácio de Françoise Gaspard. Tradução. Ana Patrícia Xavier e Sérgio Coelho. Lisboa: Temas e Debates, 2007. 734 p. Título original francês: *Le livre noir de la condition des femmes*. Oh! Éditions, Paris, 2006. ISBN 978-972-759-901-1.

OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY Michael – *Installation Art*. London: Thames & Hudson Ltd., 2001. 208 p. First published in 1994. ISBN 0-500-27828-8.

——— – *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*. Foreword by Jonathan Crary. London: Thames & Hudson Ltd., 2003. 208 p. ISBN 0-500-28451-2.

O'PRAY, Michael, ed. – *The British Avant-garde Film: 1926 to 95 - An Anthology of Writings*. England: John Libbey Media, 1996. VIII, 332 p. ISBN 1-86020-004-4.

PAUL, Christiane – *Digital Art*. London: Thames & Hudson Ltd., 2003. 224 p. (Thames & Hudson world of art series). ISBN 0-500-20367-9.

PHELAN, Peggy; HART, Lynda, eds. – *Acting Out: Feminist Performances*. United States of America: University of Michigan Press, 1999. VI, 406 p. Copyright by the University of Michigan 1993. ISBN 0-472-06479-7.

POLLOCK, Griselda, ed. – *Psychoanalysis and the Image: Transdisciplinary Perspectives*. USA [etc.]: Blackwell Publishing, 2006. XI, 247 p. (New Interventions in Art History series, Series editor: Dara Arnold, University of Southampton). ISBN 1-4051-3461-5.

POPPER, Frank – *Art of the Electronic Age*. Translated from the french by Bernard Hemingway. New York: Harry N. Abrams, 1993. 192 p. Copyright 1993 by Thames and Hudson Ltd. ISBN 0-8109-1928-1.

RAINER, Yvonne – *A woman who...: Essays, Interviews, Scripts*. United States of America: The Johns Hopkins University Press, 1999. X, 442 p. (PAJ books and Art + Performance Series). ISBN 0-8018-6079-2.

REES, A.L. – *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*. 4th ed. London: British Film Institute Publishing, 2003. VIII, 256 p. First published in 1999 by the BFI. ISBN 0-85170-681-9.

REICHE, Cláudia; KUNI, Verena, eds. – *Cyberfeminism, Next Protocols*. Canada: Autonomedia, 2004. 336 p. ISBN 1-57027-149-6.

RIESER, Martin; ZAPP, Andrea, eds. – *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*. 2nd edition. London: British Film Institute; Karlsruhe; Center for Art and Media Karlsruhe, 2004. XXIV, 267 p. Inclui 1 disco DVD-ROM realizado pelo BFI e ZKM (Center for Art and Media Karlsruhe). ISBN: 0-85170-864-1.

ROBINSON, Hilary, ed. – *Feminism - Art - Theory: An Anthology 1968-2000*. London: Blackwell Publishers, 2001. XX, 708 p. ISBN 0-631-20850-X.

ROSE, Jacqueline – *Sexuality in the Field of Vision*. 2nd edition. London [etc.]: Verso Books, 2005. VIII, 256 p. (Radical Thinkers Series, 9) First published by Verso 1986. ISBN 1-84467-058-9.

RUSH, Michael – *New Media in Art*. New edition 2005. London: Thames & Hudson Ltd, 2005. 248 p. (World of art series). First published in the U.K. in 1999 by Thames & Hudson under the title *New Media in Late 20th Century Art*. ISBN 0-500-20378-4.

SALVO, Donna de; FERGUSON, Russell; SLYCE, John – *Gillian Wearing*. London: Phaidon Press Limited, 1999. 160 p. (Contemporary Artists Series). ISBN 0-7148-3824-1.

SANDER, Katya; SHEIKH, Simon, eds. – *We are All Normal (and we want our freedom)*. A *Collection of Contemporary Nordic Artists Writings*. London: Black Dog Publishing Limited, 2001. 416 p. ISBN 1-901033-23-6.

SANTOS, Boaventura de Sousa – *A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. Porto: Edições Afrontamento, 2006. 464 p. (Coleção: Biblioteca das Ciências Sociais/ Sociologia, Epistemologia/ 54. volume 4 da série: Para um novo senso comum: A ciência, o direito e a política na transição paradigmática). ISBN 972-36-0846-4. Vol. IV.

——— – *Pela mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*. 8ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 2003. 59 p. (Coleção: Biblioteca das Ciências Sociais/ Sociologia, Epistemologia/ 18). 1ª edição Maio de 1994. ISBN 972-36-0330-6.

——— – *Um Discurso sobre as Ciências*. 12ª ed. Porto: Edições Afrontamento, 2001. 59 p. (Coleção Histórias e Ideias, nº 1). 1ª edição Julho de 1987. ISBN 972-36-0174-5.

SANTOS, Laura Ferreira dos – *Alteridades Feridas: Algumas Leituras Feministas do Cristianismo e da Filosofia*. Coimbra: Angelus Novus, 2002. 213 p. ISBN 972-8827-05-9.

SCHNEIDER, Ira; KOROT, Beryl, eds. – *Video Art: An Anthology*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976. 286 p. ISBN 0-15-193634-X.

SELLERS, Susan – *Hélène Cixous: Authorship, Autobiography and Love*. Cambridge: Polity Press, 1996. 216 p. ISBN 0-7456-12555.

——— – *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2001. 208 p. ISBN 0-333-72015-6.

SILVA, M.ª Regina Tavares – *Feminismo em Portugal na Voz de Mulheres Escritoras do Início do Séc. XX*. 2ª ed. Lisboa: Comissão da Condição Feminina, 1992. 66 p. (Cadernos Condição Feminina n.º 15). 1ª edição 1982.

SILVERMAN, Kaja – *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. U.S.A.: Indiana University Press, 1988. X, 257 p. (Theories of Representation & Difference series, Teresa de Lauretis, general editor). ISBN 0-253-20474-7.

SPENDER, Dale – *Nattering on the Net. Women, Power and Cyberspace*. Austrália: Spinifex, 1995. XXVI, 278 p. ISBN 1-875559-09-4.

STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa – *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. 3rd edition. Oxford [et al.]: Oxford University Press, 2003. 386 p. ISBN 0-19-874271-1.

SULEIMAN, Susan R., ed. – *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. 2nd. Edition. United States of America: Harvard University Press, 1996. IX, 390 p. Copyright 1985, 1986 by the President and fellows of Harvard College. ISBN 0-674-29871-3.

THORNHAM, Sue – *Passionate Detachments: An Introduction to Feminist Film Theory*. London: Arnold; New York: Oxford University Press, 1997. XXVII, 204 p. ISBN 0-340-65225-X.

TUER, Dot – *Mining the Media Archive. Essays on Art, Technology and Cultural Resistance*. Canada: YYZ Books, 2005. XII, 212 p. ISBN 0-920397-35-2.

VICENTE, Ana – *As Mulheres em Portugal na Transição do Milénio: Valores – Vivências – Poderes nas Relações Sociais entre os Dois Sexos*. Prefácio de Maria Leonor Beleza. Lisboa: Multinova, 1998. 229 p. ISBN 972-9035-45-8.

——— – *Os Poderes das Mulheres, Os Poderes dos Homens*. Lisboa: Gótica, 2002. 327 p. ISBN 972-792-050-0.

VIRILIO, PAUL – *Cibermundo: A Política do Pior*. Trad. de Francisco Marques. Lisboa: Editorial Teorema, Lda., 2000. 126 p. Título orig: *Cybermonde la politique du pire*. 1ª ed. 1996. ISBN 972-695-396-0.

WALKER, John A. – *Art in the Age of Mass Media*. 3rd edition. London: Pluto Press, 2001. VIII, 216 p. First published 1983 by Pluto Press. ISBN 0-7453-1744-8.

WANDS, Bruce – *Art of the Digital Age*. London: Thames & Hudson Ltd., 2006. 223 p. ISBN 0-500-23817-0.

WEINTRAUB, Linda – *Making Contemporary Art: How Today's Artists Think and Work*. London: Thames and Hudson, 2003. 416 p. ISBN 0-500-28423-7.

WHEALE, Nigel, ed. – *The Postmodern Arts: An Introductory Reader*. London: Routledge, 1995. XVII, 295 p. (Critical readers in theory and practice series, editor: Robert Eaglestone). ISBN 0-415-12611-8.

VII.2. Catálogos

>> *fast forward. Media Art Sammlung Goetz*. [Catálogo]. Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 11.10.2003 – 29.02.2004. Essays by Peter Weibel [et al.]. Artists: Eija-Liisa Ahtila, Chantal Ackerman, and Janet Cardiff/Georges Bures Miller [et al.]. Germany: Ingvid Goetz, Stephan Urbaschek, 2003. 532 p. ISBN 3-980806-39-1.

A Directory of British Film and Video Artists. [Catálogo]. Edited by David Curtis. Entries written by Jo Comino, Sean Cubitt, and Michael O'Pray [et al.]. England: John Libbey Media, [1995]. 240 p. ISBN 1-86020-003-6.

Africa Remix. Contemporary Art of a Continent. [Catálogo]. Johannesburg Art Gallery, 24.06.07 - 30.09.07. Curator: Simon Njami. Artists: Michèle Magema, Tracey Rose, William Kentridge, Marlene Dumas, Zineb Sedira, Zoulikha Bouabdellah [et al.]. Johannesburg: Jacana Media (Pty) Ltd, 2007. 260 p. ISBN 978-1-77009-363-8.

Bad Girls. [a]. [Catálogo]. London, Institute of Contemporary Arts, 7 October – 5 December 1993. Glasgow, Centre for Contemporary Arts, 29 January 1994 – 12 March 1994. Foreword by the curators Kate Bush, Emma Dexter, Nicola White. Essays by Cherry Smith and Laura Cottingham. Artists: Cherry Smith, Helen Chadwick, Dorothy Cross, Rachel Evans, and Nicole Eisenman [et al.], Nan Goldin and Sue Williams. London: ICA/CCA, 1993. 68 p. ISBN 0-905263-34-0.

Between Past and Future: New Photography and Video from China. [Catálogo]. New York, June 11 – September 4, 2004 [etc.]. Essays by Wu Hung and Christopher Phillips. Artists: Ai Weiwei, Cao Chei, and Hong Lei [et al.]. Chicago: Smart Museum of Art, University of Chicago; New York: International Center of Photography; Göttingen: Steidl Publishers, 2004. 224 p. ISBN 3-86521-036-8 (Steidl Publishers). ISBN 0-935573-39-9 (Smart Museum of Art).

Boots. Tacita Dean. [Catálogo]. Porto, 29 Outubro - 9 Janeiro 2005. 2ª ed. Publicado pela primeira vez para a exposição *Tacita Dean*, organizada pelo ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 7 Maio – 22 Junho 2003. Porto: Fundação de Serralves, 2005. 37 p. ISBN 972-739-112-5.

Centre Pompidou. Novos Media 1965-2003. [Catálogo]. Lisboa, Museu nacional de Arte Contemporânea, Museu do Chiado, 19 Outubro 2007 - 6 Janeiro 2008. Comissária: Christine van Assche. Artistas: Valie Export, Dara Birnbaum, Jean-Luc Godard, Vito Acconci [et al.]. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu do Chiado, 2007. 84 p. ISBN 978-972-776-354-2.

Cut: Film as Found Object in Contemporary Video. [Catálogo]. North Miami, Museum of Contemporary Art, November 13, 2004 – January 30, 2005. Milwaukee, Milwaukee Art Museum, June 25 – September 25, 2005. Tulsa, Philbrook Museum of Art, January 22 – March 26 2006. Curated by Stefano Basílico, essays by Lawrence Lessig and Rob Yeo. Artists: Candice Breitz, Omer Fast, Pierre Huyghe, and Jennifer and Kevin McCoy [et al.]. Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 2004. 115 p. ISBN 0-944110-65-7.

Eija-Liisa Ahtila: Fantasized Persons and Taped Conversations. [Catálogo]. Helsinki, Kiasma Museum of Contemporary Art, 23.2. - 28.4.2002. London, Tate Modern, 30.4. – 28.7.2002. Essays by Kaja Silverman, Daniel Birnbaum, Taru Elfving and Kbari Yli-Annala. Helsinki: Kiasma Museum of Contemporary Art/Crystal Eye, 2002. 248 p. ISBN 951-53-2395-9.

Gillian Wearing. Broad Street. [Catálogo]. Lisboa, Museu do Chiado, 22.05 a 30.09.2001. Comissário: Pedro Lapa. Lisboa: Museu do Chiado, 2001. 48 p. ISBN 972-776-102-X.

Horn Please: Narratives in Contemporary Indian Art. [Catálogo]. Bern, Kunstmuseum Bern, September 21, 2007 - January 6, 2008. Curator: Suman Gopinath and Bernard Fibicher. Artists: Sonia Khurana, Nalini Malani, Surekha, and Ayisha Abraham [et al.]. Germany: Hatje Cantz Verlag, 2007. 238 p. ISBN 978-3-7757-2017-5.

Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964-1977. [Catálogo]. New York, Whitney Museum of American Art, October 18, 2001 - January 6, 2002. Curated and edited by Chrissie Iles with an essay by Thomas Zimmer. Artists: Anthony McCall, Yoko Ono, Mary Lucier, and Joan Jonas [et al.]. New York: Whitney Museum of American Art, 2001. 183 p. ISBN 0-8109-6830-4.

Jayne Parker: Filmworks 79-00. [Catálogo]. Exeter, Spacex Gallery, 7 December 2000 - 20 January 2001, Southampton, John Hansard Gallery, 30 January - 10 March 2001. Aldeburgh, Aldeburgh Festival, 8-22 June 2001. Published to coincide with «Jayne Parker Foxfire Eins», a Film and Video Umbrella exhibition. Essays by A.L. Rees, Joan Key [et al.]. Exeter: Spacex Gallery, 2000. 64 p. ISBN 095075-16-69.

Joan Jonas. [Catálogo]. Trento, Galeria Cívica di Arte Contemporanea, November 25, 2007 – March 2, 2008. Edited by Anna Daneri and Cristina Natalicchio. Essays by: Joan Jonas, Marina Warner, and Lucia Maestri [et al.]. Milano Edizioni Charta [etc.], 2007. 136 p. ISBN 978-88-8158-659-2.

Keith Piper. Relocating the Remains. [Catálogo]. London, Royal College Of Art, London, 18 July - 13 August 1997. Birmingham Ikon Gallery, 12 August - 27 September 1998. New York, The New Museum of Contemporary Art, 15 July - 17 October 1999. Ottawa, National Gallery of Canada, 10 December 1999 - 27 February 2000. London: inVA (Institute of International Visual Arts, 1997. 96 p. Contém 1 disco (CD-ROM). ISBN 1-899846-10-7.

L'oeil-écran ou la nouvelle image. 100 vidéos pour repenser le monde. [Catálogo]. Luxembourg, Casino Luxembourg - Fórum d'art contemporain du 24 Mars au 17 Juin 2007. Artistes: Sylvie Blocher, Gillian Wearing, Julia Ventura, Fiona Tan, and Eija-Liisa Ahtila [et al.]. Commissaire: Régis Michel. Artistes: Luxembourg: Casino Luxembourg, 2007. 428 p. ISBN 2-919893-65-3.

Making Time: Considering Time as a Material in Contemporary Video & Film. [Catálogo]. Florida, Palm Beach Institute of Contemporary Art, March 5, 2000 - May 28th 2000. Essays by Amy Cappellazzo, Peter Wollen and Adriano Pedrosa. Artists: Dara Friedman, Lynda Benglis, Lucy Gunning, Shigeko Kubota, and Steina [et al.]. Florida: Palm Beach Institute of Contemporary Art, 2000. 98 p. ISBN 0-9676480-0-9.

Marijke Van Warmerdam: It Crossed My Mind. [Catálogo]. Nuremberg, Kunsthalle Nürnberg, November 30, 2000 - January 31, 2001. Catalogue edited by Ellen Seifermann. Germany: Oktagon/Kunsthalle Nürnberg, 2000. 168 p. ISBN 3-89611-093-4.

Matthew Barney: The Cremaster Cycle. [Catálogo]. Cologne, Museum Ludwig, June 6 – September 1, 2002. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, October 10, 2002 – January 5 2003. New York, Solomon R. Guggenheim Museum, February 21 – June 4, 2003. Catalogue edited by the curator Nancy Spector. United States of America: Guggenheim Museum Publications, 2003. XVII, 529 p. ISBN 0-8109-6935-1.

Moving Pictures: Contemporary Photography and Video from the Guggenheim Museum Collections. [Catálogo]. New York, Solomon R. Guggenheim Museum, June 28, 2002 – January 12, 2003. Bilbao, Guggenheim Museum, October 8, 2003 – May 18, 2004. Organized by Nancy Spector, Lisa Dennison and Joan Young. Essays by Nancy Spector and John G. Hanhardt. Artists: Marina Abramović, Trisha Donnelly, and Stan Douglas [et al.]. New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003. 228 p. ISBN 0-89207-269-5.

Mulheres Século XX: 101 Livros: Ler e escrever, ler e reler, ler e lembrar. [Catálogo]. Lisboa, Padrão dos Descobrimentos, 15 de Novembro de 2001 – 15 de Dezembro de 2001. Comissão Geral Maria Antónia Fiadeiro. Textos de Lígia Amâncio, Zita Osório de Castro, Teresa Horta [et al.]. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 308 p. ISBN 972-8695-03-9.

reConnaître. Gina Pane. [Catálogo]. Nancy, Musée ds Beaux-Arts de Nancy, 18 Mai au 19 Août 2002. Commissariat: Blandine Chavanne. France: Ville de Nancy, Musée ds Beaux-Arts, 2002. 64 p. ISBN 2-7118-4269 X.

Resolution: A Critique of Video Art. [Catálogo]. California, Los Angeles Contemporary Exhibitions, April 18 – May 10, 1986. Project director and editor Patti Podesta. Essays by Jean Baudrillard, Douglas Hall, and William Olander [et al.]. Artists: Dara Birnbaum, Lyn Blumenthal, and Meredith Monk & Ping Chong [et al.]. California: Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), 1986. 139 p. ISBN 0-937335-01-0.

Seeing Time: Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art. [Catálogo]. San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, Oct. 15, 1999 to Jan. 9, 2000. Essays by David A. Ross, Marita Sturken, Chrissie Iles, Thea Westreich and Robert R. Riley. Artists: Dará Birnbaum, Jane and Louise Wilson, Stephanie Smith and Edward Stewart, and Mariko Mori [et al.]. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1999. 180 p. ISBN 0-918471-55-9.

Shirin Neshat. [Catálogo]. New York, Barbara Gladstone Gallery, 12 May - 22 June 2001. Essay by Farzaneh Milani. Published on the occasion of the world premiere of the films «Pulse», «Fetneh» and «Passage». Milano: Edizioni Charta, 2001. 80 p. ISBN 88-8158-314-3.

Signs of the Times: a decade of video, film and slide-tape installation in Britain, 1980-90. [Catálogo]. Oxford, The Museum of Modern Art, 7th October - 9th December, 1990. Essays by Chrissie Iles, Stuart Marshall, David Hall, Jean Fisher and John Roberts. Artists: Judith Goddard, Rose Finn-Kelcey, and Tamara Krikorian [et al.]. Oxford: The Museum of Modern Art, Oxford, 1990. 87 p. ISBN 0-905836-72-3.

Tacita Dean. Recent Films and other Works. [Catálogo]. London, Tate Britain, 15 February – 6 May 2001. Foreword by Stephen Deuchar, essays by Germaine Greer [et al.]. London: Tate Publishing, 2001. 80 p. ISBN 1-85437-355-2.

The Hours. Visual Arts of Contemporary Latin America. Dublin, IMMA (Irish Museum of Modern Art). October 5, 2005 - January 15, 2006. Curated by Sebastián López. Artists: Tania Bruguera, Priscilla Monge, Liliana Porter and Doris Salcedo [et al.]. Zürich: Daros-Latinamerica, 2005. 282 p. ISBN 3-7757-1710-2.

Time Zones. Recent Film and Video. [Catálogo]. London, Tate Modern, 6 October 2004 - 2 January 2005. Curated and with essays by Jessica Morgan and Gregory Muir. Artists: Fiona Tan, Yael Bartana, Jeroen de Rijke, and Willem de Rooij [et al.]. London: Tate Publishing, 2004. 112 p. ISBN 1-85437-549-0.

Video Acts: Single Channel Works from Collections of Pamela and Klaus Kramlich and New Art Trust. Artists: Joan Jonas, Marina Abramović and Ulay, Vito Acconci, and Pipilotti Rist [et al.]. [Catálogo]. Edited by Barbara London and Klaus Biesenbach. United States of America: P.S.1 Contemporary Art Center, 2003. 200 p. ISBN 0970442858.

Video Positive '89: Merseyside's International Video Festival. [Catálogo]. Liverpool, 11-26 February 89. Preface by Lisa Haskel with essays by Mick Hartney, David Hall, Catherine Elwes [et al.]. Artists: Susan Hiller, Tina Keane, and Marion Urch [et al.]. Liverpool: Merseyside Moviola, 1989, 72 p. ISBN 0-9514230-0-2.

Video Spaces: Eight Installations. [Catálogo]. New York, The Museum of Modern Art, June 22 - September 12, 1995. Curated by Barbara London. Artists: Stan Douglas, Gary Hill, and Bill Viola [et al.]. New York: The Museum of Modern Art, New York, 1995. 80 p. ISBN 0-87070-646-2.

Yoko Ono. Have you seen the horizon lately? [Catálogo]. Oxford, The Museum of Modern, 23 November 1997 - 15 March 1998. Curated by Chrissie Iles. New York: The Museum of Modern Art, New York, 1995. 168 p. ISBN 1-901-352-021.

VII.3. Videografia

Afterimages 3: Lis Rhodes Volume 1. [Registo vídeo]. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. London: Lux, 2009. «Light Reading», 1978; «Pictures on Pink Paper», 1982; «Cold Draft», 1988. ASIN 0954856988.

Ane Lan: video single channel. [Registo vídeo]. Produzido pela artista, tendo-nos sido oferecido em Novembro de 2008. Correio electrónico: ane_lan@yahoo.no. 1 disco vídeo (PAL), color., son..

Between Truth and Fiction: The Films of Vivienne Dick. [Registo vídeo]. 1 disco vídeo (PAL), color., son. + 1 livro (100 p.). U.K.: Lux & The Crawford Art Gallery, 2009. ASIN 0954856988.

Bobby Baker. Cook Dems. [Registo vídeo]. Devised and performed by Bobby Baker. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. London: Daily Life Ltd., 2008.

Chantal Akerman Collection. [Registo vídeo]. Films réalisés par Chantal Akerman. Belgium: Cinéart, 2007. 5 discos vídeo (PAL), color., son.. «Hôtel Monterey», 1972; «Je, tu, il, elle», 1975; «Jeanne Dielman», «23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles», 1975; «News From Home», 1972; «Les Rendez-vous d'Anna», 1978. ASIN B000VXLG36.

Charming Augustine. [Registo vídeo]. A film by Zoe Beloff. 1 disco vídeo (NTSC), p/b, son.. U.S.A.: CreateSpace, 2008. Original: Stereoscopic 16mm B/W Film. ASIN B001IDZGUC.

Cláudia Ulisses. Videofólio. [Registo vídeo]. Produzido pela artista. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. Correio electrónico: claudiaulisses@netcabo.pt.

Coco Fusco: I Like Girls in Uniform. [Registo vídeo]. Films by Coco Fusco. 1 disco vídeo (NTSC), color., son.. Paris: Lowave, 2005. ASIN B000MQC9YW.

Eija-Liisa Ahtila. The Cinematic Works. [Registo vídeo]. Helsinki: Cristal Eye, 2003. 1 disco vídeo (PAL), color., son. + 1 livro (256 p.). ISBN 9625368-06X.

Grzinić/Smid – A Selection of Video Works 1990-2003. [Registo vídeo]. Viena: ARGE INDEX, 2005. 1 disco vídeo (PAL), p/b, son.. DVD 005. ISBN 9-120020-380058.

Helen Chadwick. [Registo vídeo]. U.K.: Illuminations, 2004. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. (theEYE is a series of interview-based profiles of prominent contemporary artists). ISBN 5-060033-830260.

India Song. [Registo vídeo]. Escrito e realizado por Marguerite Duras. Lisboa: Atalanta Filmes, 2006. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. Produzido em 1974. Nº de Registo 642920006.

Jayne Parker: British Artists' Films. [Registo vídeo]. 1 disco vídeo (PAL), color., son. + 1 brochura (20 p.). London: British Film Institute, 2008. ISBN: 5-035673-007310.

Linda Montano. Learning to Talk. [Registo vídeo]. 1 disco vídeo (NTSC), color., son.. U.S.A.: Video data Bank. Realizado em 1978 (45:00).

Mary Lucier. Video Installations. [Registo vídeo]. Producer/Director Paul Tschinkel. 1 disco vídeo (NTSC), color., son.. U.S.A.: Innertube Video, 1990. Art/new york. DVD nº 33.

Nathalie Granger. [Registo vídeo]. Escrito e realizado por Marguerite Duras. London: Atalanta Filmes, 2007. 1 disco vídeo (PAL), p/b, son.. France, 1972. ISBN 1565807677.

Nina Daninino. Temenos. [Registo vídeo]. A film by Nina Danino. London: British Film Institute, 2004. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. (History of the Avant-Garde Series). Produced in U.K. and France, 1998. ASIN B00027NW88.

Parc Central. Onze films de Dominique Gonzalez-Foerster. [Registo vídeo]. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. Paris: Anna Sanders Films, 2006. ASIN B0031J2HA8.

Performance Saga - Interview 06 JOAN JONAS. [Registo vídeo]. Edited by Andrea Saemann and Katrin Grögel. Switzerland: Performance Saga, 2008. 1 disco vídeo (PAL), color., son. + 1 brochura (28 p.). ISBN 978-3-03746-117-4.

Performance Saga - Interview 07 MARTHA ROSLER. [Registo vídeo]. Edited by Andrea Saemann and Katrin Grögel. Switzerland: Performance Saga, 2008. 1 disco vídeo (PAL), color., son. + 1 brochura (32 p.). ISBN 978-3-03746-118-1.

Re:Frame. scanning time / documenting change. experimental film and video art from India. [Registo vídeo]. Films par Pushpamala N, Tejal Shah, Debkamal Ganguly, Aysha Abraham, Raqs Media Collective, Ashish Avikunthak, Sarnath Banerjee et Debkamal Ganguly. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. Paris: Lowave, 2009. ASIN B000F9SR0Q.

Resistance[s]. Experimental films from the Middle East and North Africa. Vol. 1. [Registo vídeo]. Films par Zoulikha Bouabdellah, Taysir Batniji, Mounir Fatmi, et Lamya Gargash, Usama Alshaibi. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. Paris: Lowave, 2007. ASIN B000F9SR0Q.

Resistance[s]. Experimental films from the Middle East and North Africa. Vol. 2. [Registo vídeo]. Films par Zineb Sedira, Al Fadhil, Joude Gorani, Nesrine Khodr, Jalal Toufic, Nassim Amaouche, Katia Kameli, Bouchra Khalili, Pauline M'Barek. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. Paris: Lowave, 2008. ASIN B0012P8XUQ.

Ruth Novaczek. Selected film/video 1990-2005. [Registo vídeo]. 2 discos vídeo (PAL), color. e p/b, son.. London: Lux, 2006.

Sam Taylor-Wood. [Registo vídeo]. U.K.: Illuminations, 2008. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. (theEYE is a series of interview-based profiles of prominent contemporary artists). ISBN 5-060033-830192.

Tanya Mars. Tyranny of Bliss. [Registo vídeo]. Site-specific work produced in 2004. 1 disco vídeo (NTSC), color., son., que acompanha o livro: COUILLARD, Paul, ed. – *Ironic to Iconic: The Performance Works of Tanya Mars*. Toronto: Fado Performance Inc., 2008. 253 p. ISBN 0-973088-31-1.

The Agnes Varda Collection Vol. 1. [Registo vídeo]. 4 discos vídeo (PAL), color., son.. London: Artificial Eye, 2009. «La Pointe Courte», 1954; «Cleo from 5 to 7», 1961; «Le Bonheur», 1964; «Gleaners And I», 2000. ASIN B002GTFL2K.

The Agnes Varda Collection Vol. 2. [Registo vídeo]. 4 discos vídeo (PAL), color., son.. London: Artificial Eye, 2009. «The Beaches of Agnes», 2008; «Jacquot de Nantes», 1991; «L'une Chante, l'autre Pas», 1977; «Vagabond», 1985. ASIN B002RLHNGO.

Tracey Emin. [Registo vídeo]. U.K.: Illuminations, 2005. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. (theEYE is a series of interview-based profiles of prominent contemporary artists). ISBN 5-060033-832097.

Valérie Pavia. [Registo vídeo]. Films par Valérie Pavia. 1 disco vídeo (PAL), color., son.. Paris: Lowave, 2005. ASIN B000EXZGG6.

Zoe. Beloff. Shadow Land or Light from the Other Side. [Registo vídeo]. A film by Zoe Beloff. 1 disco vídeo (NTSC), p/b, son.. U.S.A.: CreateSpace, 2008. Original: Stereoscopic 16mm B/W Film. ASIN B001IDZGUW.

VIII. Origem das imagens do subcapítulo *Figuras*

Figura 1 - Joan Jonas. *Vertical Roll*. EUA, 1972. Vídeo, 19:41, p/b, som. [Em linha]. *Melanie Corn; Vertical Roll, Joan Jonas; Video Acts; Andrew Kopietz - A Review of Time-Based Media by Michael Rush.* [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW:
<URL:http://vv.arts.ucla.edu/projects/98-99/HAC/HACgrad_web/corn/melanie.html>;
<URL:http://home.utah.edu/~klm6/3905/vertical_roll.html>; <URL:http://www.new-york-art.com/old/Mus-PS-1-videoacts.php>; <URL:http://kopietz.tumblr.com/post/446309236/a-review-of-time-based-media-by-michael-rush>.

Figura 2 - Lynda Benglis. *Now*. EUA, 1973. Vídeo, 12:00, cor, som. [Em linha]. *FESTIVAL OF NEW VISUAL TENDENCIES//„While Rome is Burning“ » Dom Omladine Beograda; benglis_now_xl.jpg (250x188); Benglis_CATE.jpg (450x338).* [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW:
<URL:http://www.domomladine.org/films/635/>;
<URL:http://www.eai.org/user_files/images/title/_xl/benglis_now_xl.jpg>;
<URL:http://blogs.saic.edu/cate/files/2013/08/Benglis_CATE.jpg>.

Figura 3 - Leonardo da Vinci. *L'Uomo vitruviano*. Itália, 1490. Pena, tinta, aguarela e ponta de metal s/ papel, 34 (A) x 24.5 (L) cm. Gallerie dell'Academia, Veneza. [Em linha]. *Leonardo-Uomo-*

Vitruviano.jpg (500x490). [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://cultura.inabruzzo.it/abruzzo/wp-content/Leonardo-Uomo-Vitruviano.jpg>>.

Figura 4 - Valie Export. *Körperkonfiguration*. Alemanha, 1982. Performance. Fotografia, 185.4 (L) x 124.5 (A) cm. [Em linha]. *VALIE EXPORT | e-flux*. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.e-flux.com/announcements/valie-export/>>.

Figura 5 - Annie Sprinkle. *Dr. Annie Sprinkle's How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps: Sluts and Goddesses*. EUA, 1992. Vídeo, 50:00, cor, som. In *Dr. Annie Sprinkle's How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps: Sluts and Goddesses*, DVD editado em 2008.

Figura 6 - Albrecht Dürer. *Der zeichner des liegenden weibes*. Alemanha, 1525. Xilogravura, 22 (L) x 8 (A) cm. Sammlung Albertina, Viena. [Em linha]. *Dürer, Albrecht: Der Zeichner des liegenden Weibes - Zeno.org*. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Dürer,+Albrecht%3A+Der+Zeichner+des+liegenden+Weibes>>.

Figura 7 - Edouard Manet. *Le déjeuner sur l'herbe*. França, 1863. Óleo s/ tela, 264.5 (L) x 208 (A) cm. Museu d'Orsay, Paris, França. [Em linha]. *Manet: Le Dejeuner sur L'Herbe*. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW:
<URL:http://www.artchive.com/artchive/m/manet/manet_dejeuner.jpg.html>.

Figura 8 - Gustave Courbet. *L'atelier du peintre*. França, 1855. Óleo s/ tela, 598 (L) x 359 (A) cm. Museu d'Orsay, Paris. [Em linha]. *L'atelier du peintre de Gustave Courbet*. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/courbet/atelierdupeintre.htm>>.

Figura 9 - Jean-Auguste Dominique Ingres. *Roger délivrant Angélique*. França, 1819. Óleo s/ tela, 147 (A) x 199 (L) cm. Museu do Louvre, Paris. [Em linha]. *Jean-Auguste-Dominique Ingres | Angelica saved by Ruggiero | NG3292 | The National Gallery, London*. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jean-auguste-dominique-ingres-angelica-saved-by-ruggiero>>; <URL:<http://www.nationalgallery.org.uk/upload/img/ingres-angelica-saved-ruggiero-NG3292-fm.jpg>>.

Figura 10 - Carolee Schneemann. *Interior Scroll*. EUA, 1975. Performance. Fotografia de Anthony McCall, 12.7 (L) x 17.8 (A) cm. [Em linha]. *Contrast in feminist artistic approaches and their effects on the women's movement; Brooklyn Museum: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: The Dinner Party*. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://hannahyapp.co.uk/contrast-feminist-artistic-practice-and-their-effects-on-the-womens-movement/>>;
<URL:http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/view_interior_scroll.php>.

Figura 11 - Judy Chicago. *Red Flag*. EUA, 1971. Fotolitografia, 61 (L) x 51 (A) cm. Museu d'Orsay, Paris. [Em linha]. *Early Feminist Works Gallery » Gallery » Judy Chicago*. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.judychicago.com/gallery.php?name=Early+Feminist+Works+Gallery>>.

Figura 12 - Bernardo Parentino. *Venus and Cupid trampling on a Serpent*. Itália, finais séc. XV / início séc. XVI. Pena e tinta s/ pergaminho, 17,1 (L) x 24,2 (A) cm. Victoria and Albert Museum, Londres. [Em linha]. *Venus and Cupid trampling on a Serpent | Parentino, Bernardo | V&A Search the Collections*. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW:
<URL:<http://collections.vam.ac.uk/item/O1025889/venus-and-cupid-trampling-on-pen-and-ink-parentino-bernardo/>>.

Figura 13 - Miguel Ângelo. *La Notte*. Itália, 1526-31. Mármore, c. 194 (L) x 52 (A) x 50 (C) cm. Túmulo de Giuliano de Medici, Sacristia Nova, Capela Medici, Basílica de São Lourenço, Florença. [Em linha]. *Medici Chapels and Church of San Lorenzo – Florence*. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW: <URL:http://www.museumsinflorence.com/musei/Medici_chapels.html>.

Figura 14 - Yoko Ono. *Cut Piece*. EUA, 1965. Vídeo, 9:10, p/b, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Cut Piece* ∞ - YouTube. [Consult. 2013-01-06]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.youtube.com/watch?v=8Sc47Kfjcl>>.

Figura 15 - Valie Export. *Tapp und Tastkino*. Alemanha, 1968. Excerto Vídeo, 1:08, p/b, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Tapp und Tastkino, 1968*. [Consult. 2008-09-10]. Excerto da performance disponível na WWW: <URL:http://www.peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=30%3A-tapp-und-tastfilm-1968&catid=2%3Amixed-media&Itemid=11&lang=de>.

Figura 16 - Eleanor Antin. *Representational Painting*. EUA, 1971. Vídeo, 38:00, p/b, sem som. [Em linha]. *Electronic Arts Intermix : Representational Painting, Eleanor Antin; A Larger Stage | Art Practical; Eleanor Antin » Pacific Standard Time at the Getty*. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.eai.org/title.htm?id=1067>>; <URL:https://www.artpractical.com/feature/a_larger_stage/>; <URL:<http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/people/eleanor-antin/>>.

Figura 17 - Eleanor Antin. *The King*. EUA, 1972. Vídeo, 52:00, p/b, sem som. [Em linha]. *Multiple Occupancy: Eleanor Antin's "Selves" - The Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery; Electronic Arts Intermix : The King, Eleanor Antin; Eleanor Antin, The King : New Jersey City University (NJCU); The King von Eleanor Antin auf artnet*. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.columbia.edu/cu/wallach/exhibitions/Multiple-Occupancy.html>>; <URL:<http://www.eai.org/title.htm?id=4339>>; <URL:http://cms.njcu.edu/dept/art/galleries/archive/2006_09.asp>; <URL:<http://www.artnet.de/magazine/fiac-paris-2007/images/6/>>.

Figura 18 - Ana Mendieta. *Untitled (Chicken Piece)*. EUA, 1972. Vídeo, 6:23, cor, sem som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Ana Mendieta - Untitled (Chicken Piece) - YouTube*. [Consult. 2011-02-21]. Disponível na WWW: <URL:<https://www.youtube.com/watch?v=Y4AHWczXJro>>.

Figura 19 - Marina Abramović. *Rhythm 10*, Reino Unido, 1973. Excerto do filme *Balkan Baroque*, de Pierre Coulibeuf, França, 1999. Filme 35 mm, 63:00, cor, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *UBUWEB – Film & Video: Pierre Colibeuf*. [Consult. 2008-05-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.ubu.com/film/coulibeuf.html>>.

Figura 20 - Lynda Benglis. *Female Sensibility*. EUA, 1973. Vídeo, 14:00, cor, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Lynda Benglis - Female Sensibility - YouTube*. [Consult. 2011-04-10]. Disponível na WWW: <URL:<https://www.youtube.com/watch?v=reD30W2uuhl>>.

Figura 21 - Lynda Benglis. *ARTFORUM ad*. EUA, 1974. Fotografia. [Em linha]. *DAILY SERVING » Knots Landing: Lynda Benglis at the New Museum*. [Consult. 2011-07-21]. Disponível na WWW: <URL:<http://dailyserving.com/2011/03/knots-landing-lynda-benglis-at-the-new-museum/>>.

Figura 22 - Friederike Pezold. *Die neue leibhaftige Zeichensprache*. Alemanha, 1973-77. Vídeo, 55:22, p/b, sem son.. [Registo vídeo]. In DVD 3 | 1972-1977 - 40yearsvideoart.De-Part 1. Excerto da Instalação multimédia composta por 12 vídeos, cada um com a duração de 10:00, p/b,

sem son.. 1. Fußwerk, 2. Schamwerk, 3. Bruststück, 4. Schenkelwerk, 5. Armwerk, 6. Nabelstück, 7. Mundwerk, 8. Augenwerk, 9. Fingerstück, 10. Rückenwerk, 11. Kniewerk, 12. Nasenstück.

Figura 23 - Valie Export. *Raumsehen und Raumhören*. Alemanha, 1974. Vídeo, 5:14, p/b, son.. Excerto da performance. [Registo vídeo]. In DVD 3 | 1972-1977 - 40yearsvideoart.De-Part 1.

Figura 24 - Susan Mogul. *Take Off*. EUA, 1974. Vídeo, 10:30, p/b, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *s u s a n m o g u l; Take Off | Video Data Bank*. [Consult. 2011-01-01]. Excertos disponíveis na WWW: <URL:<http://www.susanmogul.com/videoplayer.php?thesant=23>>; <URL:<http://www.vdb.org/titles/take>>.

Figura 25 - Vito Acconci. *Undertone*. EUA, 1972. Vídeo, 9:00, p/b, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Vito Acconci - Undertone 1972 (extract) – YouTube*. [Consult. 2009-02-08]. Excerto disponível na WWW: <URL:<http://www.youtube.com/watch?v=dZaD9CHZecE>>.

Figura 26 - Lisa Steele. *Birthday Suit with scars and defects*. EUA, 1974. Vídeo, 13:26, p/b, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Steele + Tomczak*. [Consult. 2014-08-23]. Excerto disponível na WWW: <URL:<http://www.steeleandtomczak.com/project.html?project=birthday-suit-with-scars-and-defects>>.

Figura 27 - Gustave Courbet. *L'origine du monde*. França, 1866. Óleo s/ tela, 55 (L) x 46 (A) cm. Museu d'Orsay, Paris. [Em linha]. *dsc02144-e1365797815197.jpg (1200x1011); L'érotisme de Gustave Courbet : la chair entrouverte de l'Origine du monde sur Dailymotion | L'Érotisme en peinture*. [Consult. 2013-05-23]. Disponível na WWW: <URL:<http://corpsenpeinture.files.wordpress.com/2013/04/dsc02144-e1365797815197.jpg?w=1200>>; <URL:<https://corpsenpeinture.wordpress.com/2013/03/12/l-origine-du-monde/>>.

Figura 28 - Hannah Wilke. *Gestures*. EUA, 1974. Vídeo (PAL), 35:30, p/b, sem som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Pougues Août 2004; Hannah Wilke Performance Images-HWCALA; Electronic Arts Intermix : Gestures, Hannah Wilke; hannah wilke_gestures on Vimeo; Hannah Wilke - Gestures (1974) (Excerpt) - YouTube*. [Consult. 2011-06-20]. Imagens e excertos disponíveis na WWW: <URL:<http://femmeuses.org/pouguesAout2004.html>>; <URL:<http://www.hannahwilke.com/id27.html>>; <URL:<http://www.eai.org/title.htm?id=1547>>; <URL:<http://vimeo.com/14760777>>; <URL:<https://www.youtube.com/watch?v=A6zBCLW4KN8>>.

Figura 29 - Martha Wilson. *Deformation*. Canadá, 1974. Vídeo, 7:55, p/b, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Videos*. [Consult. 2009-01-08]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.marthawilson.com/videos.php?video=deformation>>.

Figura 30 - Nil Yalter. *La Femme sans tête ou la danse du ventre*. França, 1974. Vídeo, 24:00, p/b, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *L'œuvre La Femme sans tête ou La Danse du ventre - Centre Pompidou*. [Consult. 2012-06-22]. Excerto disponível na WWW: <URL:http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-94c7efcb5cd40181e94e21c59b8e7¶m.idSource=FR_O-22222fbd7f6c328f5ccabd7b8521232>.

Figura 31 - Marina Abramović. *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*. Jugoslávia, 1975. Vídeo, 50:56, p/b, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Marina Abramović: Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful, 1975 – YouTube*. [Consult. 2013-09-11]. Disponível na WWW: <URL:<https://www.youtube.com/watch?v=H1smoNE6Stc>>.

Figura 32 - Ulrike Rosenbach. *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone Bin*. Alemanha, 1975.

Vídeo, 11:37, p/b, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* | www.li-ma.nl; *Medien Kunst Netz* | *Rosenbach, Ulrike: Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin*. [Consult. 2012-04-17]. Excertos disponíveis na WWW: <URL:<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/ulrike-rosenbach/glauben-sie-nicht-dass-ich-eine-amazone-bin/473#>>; <URL:<http://www.medienkunstnetz.de/works/glauben-sie-nicht/video/1/>>.

Figura 33 - Martha Rosler. *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*. EUA, 1977. Vídeo, 39:20, cor, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *ArtFem.TV Art and Feminism ITV - short film & movie 1*. [Consult. 2009-12-01]. Disponível na WWW: <URL:http://artfem.tv/id;11/action;showpage/page_type;video/page_id;vital_statistics_of_a_citizen_simply_obtained_by_martha_rosler_flv/>.

Figura 34 - Marceline Mori. *Second and Third Identity*. Reino Unido, 1978. Vídeo, 4:52, p/b, som. [Registo vídeo]. Instalação de multimédia composta por 2 monitores idênticos colocados em oposição um ao outro, apresentando um dos monitores uma grelha de espelhos afixada no ecrã. In Disc 3 *REWIND + PLAY. An Anthology of British Video Art*. Este conjunto de 3 DVDs foi adquirido em Dezembro de 2009.

Figura 35 - Helena Almeida. *Ouve-me*. Portugal, 1979. Vídeo, 4:50, p/b, sem som. [Registo vídeo]. Obra incluída no DVD *Helena Almeida* que acompanha o catálogo: *Helena Almeida: pés no chão, cabeça no céu / Feet on the ground, head in the sky*. [Catálogo]. Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém, de 19 de Março a 30 de Maio de 2004. Comissário Delfim Sardo. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2004. 214 p. ISBN 972-9071-65-9.

Figura 36 - Howardena Pindell. *Free, White and 21*. EUA, 1980. Vídeo, 12:15, cor, som. [Em linha]. *Vendredi 8 Février 2008 - Black Queer Art - Marlon Riggs - Howardena Pindell - Wapinduzi » le peuple qui manque - a people is missing; MoMA | The Collection | Howardena Pindell. Free, White and 21. 1980; Energy/Experimentation: Black Artists and Abstraction 1964-1980 - The Brooklyn Rail; Ladies First: Cinema Remixed & Reloaded at the CAMH*. [Consult. 2011-01-01]. Imagens de fotogramas disponíveis na WWW: <URL:<http://www.lepeuplequimanque.org/maisonpop-et-melies-2007/vendredi-8-fevrier-2008>>; <URL:http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=119105>; <URL:<http://www.brooklynrail.org/2006/06/artseen/energy-experimentation>>; <URL:<http://glasstire.com/2008/11/23/ladies-first-cinema-remixed-reloaded-at-the-camh/>>.

Figura 37 - Sanja Iveković. *Osobni rezovi - Personal Cuts*. Jugoslávia, 1982. Vídeo, 3:35, cor, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *MoMA | Sanja Iveković: Personal Cuts; Sanja Ivekovic's 'Personal Cuts' (1982) - Video - NYTimes.com*. [Consult. 2012-01-14]. Disponível na WWW: <URL:http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/12/23/sanja-ivekovic-personal-cuts>; <URL:<http://www.nytimes.com/video/arts/design/100000001234811/sanja-ivekovics-personal-cuts-1982.html>>.

Figura 38 - Elsa Stansfield e Madelon Hooykaas. *Flying Time*. Holanda, 1982. Vídeo, 8:11, cor, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Flying Time (single-channelversie) | www.li-ma.nl*. [Consult. 2013-12-16]. Excerto disponível na WWW: <URL:<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/2292>>. (Este vídeo completo havia já sido disponibilizado na web, para visualização prévia, pelo Netherlands Media Art Institute Montevideo / Time Based Arts, Países Baixos, em Março de 2010. As duas hiperligações em causa, associadas ao domínio www.nimk.nl, foram desactivadas e substituídas pelo endereço acima indicado, em Dezembro de 2013).

Figura 39 - Catherine Eles. *With Child*. Reino Unido, 1983. Vídeo, 18:15, cor, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *With Child | www.li-ma.nl; With Child - Information, Clips and Stills | Luxonline*.

[Consult. 2009-03-01]. Excertos disponíveis na WWW: <URL:<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/catherine-elwes/with-child/900>>; <URL:http://www.luxonline.org.uk/artists/catherine_elwes/with_child.html>.

Figura 40 - Nan Hoover. *Desert*. Países Baixos, 1985. Vídeo, 12:43, cor, sem som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Desert* / www.li-ma.nl. [Consult. 2009-12-01]. Excerto disponível na WWW: <URL:<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/nan-hoover/desert/81>>.

Figura 41 - Pipilotti Rist. *I'm Not The Girl Who Misses Much*. Suíça, 1986. Vídeo, 5:02, cor, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Pipilotti Rist- I'm Not The Girl Who Misses Much - YouTube*. [Consult. 2008-09-15]. Disponível na WWW: <URL:https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=TJgiSyCr6BY>.

Figura 42 - Ursula Pürren. *The Drift of Juicy*. Áustria, 1989. Vídeo, 10:25, cor, som. In *Pürren / Scheirl. Super-8-Girl Games*. [DVD].

Figura 43 - Annie Sprinkle. *Post Porn Modernist*. EUA, 1990. Vídeo, 15:40, cor, som. In *Annie Sprinkle's Herstory of Porn*, de 1998. [DVD].

Figura 44 - Valie Export. *Aktionshose: Genital Panik*. Alemanha, 1969. Fotografia de performance, 185.4 (L) x 124.5 (A) cm. Imagem incluída no filme *Syntagma*. Alemanha, 1984. Filme 16mm, 17:00, p/b, som. [Em linha]. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW: <URL:<http://fyeahfeministart.tumblr.com/post/11994408462/action-pants-genital-panic-valie-export-1968>>.

Figura 45 - Annie Sprinkle. Fotograma (Orgasmic Energy). In *Dr. Annie Sprinkle's How to be a Sex Goddess in 101 Easy Steps: Sluts and Goddesses*. EUA, 2008 [1992]. Vídeo, 50:00, cor, som. [DVD].

Figura 46 - Cheryl Dunye. *She Don't Fade*. EUA, 1991. Vídeo, 23:48, cor, som. In *The Early Works of Cheryl Dunye*. [DVD].

Figura 47 - Carolee Schneemann. *Vesper's Stampede to My Holy Mouth*. EUA, 1992. Vídeo, 13:00, cor, som. [Em linha]. *Vesper's Stampede to My Holy Mouth Video Stills*. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW: <URL:http://vv.arts.ucla.edu/projects/88-91/vesper/video_stills/vesper_stills.htm>.

Figura 48 - Carolee Schneemann. *Fuses*. EUA, 1964-67. Filme 16 mm, 18:00, cor, sem som. [Em linha]. *unbearable vision - foxesinbreeches: Fuses (Carolee Schneemann,...* [Consult. 2012-12-16]. Disponível na WWW: <URL:<http://unbearablevision.tumblr.com/post/36358997435/nyarlotep>>.

Figura 49 - Suzie Silver. *A Spy (Hester Reeve Does The Doors)*. EUA, 1992. Vídeo, 4:35, cor, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Video Works; Suzie Silver » A Spy: Hester Reeve Does The Doors; A Spy (Hester Reeve Does The Doors) | Video Data Bank; A Spy: Hester Reeve Does The Doors (excerpt) on Vimeo*. [Consult. 2013-06-30]. Excertos disponíveis na WWW: <URL:<http://artscool.cfa.cmu.edu/~silver/aspymov.html>>; <URL:<http://suziesilver.com/project/a-spy-hester-reeve-does-the-doors/>>; <URL:<http://www.vdb.org/titles/spy-hester-reeve-does-doors>>; <URL:<http://vimeo.com/65116741>>.

Figura 50 - Mona Hatoum. *Corps étranger*. França, 1994. Vídeo, 30:00, cor, som. Instalação multimédia. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Mona Hatoum / Corps étranger; Corps étranger – YouTube*. [Consult. 2011-02-24]. Excertos disponíveis na WWW: <URL:<http://www.newmedia.art.org/cgi-bin/ab.asp?serie=N&id=150000000007761&Med=2&LG=GB>>

R&IDNUM=M0001>; <URL:https://www.youtube.com/watch?v=QsciOWAd_Lk>.

Figura 51 - Cabello/Carceller. *Un beso*. Espanha, 1996. Vídeo, 4:00, p/b, som. DVD *Cabello/Carceller, Un Beso*, oferecido pelas artistas, em Maio de 2013.

Figura 52 - Katarzyna Kozyra. *Olympia*. Polónia, 1996. Vídeo, 12:40, cor, som, e fotografias. [Em linha]. [Registo vídeo]. Um excerto do vídeo foi oferecido pela autora, em Junho de 2013, tendo, por essa altura, outros excertos e fotografias sido já consultados e colhidos na web, nos sítios de seguida indicados. *olympia - katarzynakozyra.pl*; *olympia - homepage*; *ŻAK | BRANICKA*; *Katarzyna Kozyra-intervju on Vimeo*; *British British Polish Polish - Wydarzenia O.pl*; *Katarzyna Kozyra – eigenwillige Video- und Performance-Künstlerin | ArtBerlin.de*. [Consult. de 2009-10-01 a 2013-09-15]. Instalação constituída por 3 fotografias e 1 vídeo. Fotografias e excertos do vídeo disponíveis na WWW: <URL:http://katarzynakozyra.pl/zdjecia/xolimpia2.flv>; <URL:http://katarzynakozyra.pl/zdjecia/xolimpia3.flv>; <URL:http://katarzynakozyra.pl/main/10/olympia/>; <URL: http://www.zak-branicka.com/news.php>; <URL:http://vimeo.com/50591276>; <URL:http://wydarzenia.o.pl/wp-content/i/2013/08/british-polish-csw-zamek-ujazdowski-warszawa-2013-08-26-011-800x600.jpg>; <URL:http://www.artberlin.de/kuenstler/katarzyna-kozyra/>.

Figura 53 - Edouard Manet. *Olympia*. França, 1863. Óleo s/ tela, 190 (L) x 130 (A) cm. Museu d'Orsay, Paris. [Em linha]. [Consult. 2011-01-01]. Disponível na WWW: <URL:http://www.uffizi.org/artworks/venus-of-urbino-by-titian/>.

Figura 54 - Tiziano Vecellio. *La Venere di Urbino*. Itália, 1538. Óleo s/ tela, 119.2 (A) x 165.5 (L) cm. Galleria degli Uffizi, Florença. [Em linha]. *Venus of Urbino by Titian at Uffizi Gallery Florence*. [Consult. 2013-06-14]. Disponível na WWW: <URL:http://www.uffizi.org/artworks/venus-of-urbino-by-titian/>.

Figura 55 - Laëtitia Bourget. *L'hygiène corporelle: pour une anthropologie de l'homme moderne*. França, 1998. Vídeo, 9:00, cor, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *coquillages et crustacés*. [Consult. 2009-03-01]. Disponível na WWW: <URL:http://www.laetitiabourget.org/o_video_hygiene.htm>.

Figura 56 - Pilar Albarracín. *Tortilla a la española*. Espanha, 1999. Vídeo, 6:07, cor, som. DVD *Pilar Albarracin, Videofólio* oferecido pela artista, por intermédio da galeria Filomena Soares em Lisboa, que a representa em Portugal, em Maio de 2013. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Pilar Albarracín*. [Consult. 2009-05-01]. Excerto disponível na WWW: <URL:http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos5.html>.

Figura 57 - Tania Bruguera. *El peso de la culpa*. Cuba, 1999. Vídeo, 4:52, cor, sem som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Tania Bruguera / El peso de la culpa*. [Consult. 2010-11-07]. Excerto disponível na WWW: <URL:http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000044525&lg=FRA>.

Figura 58 - Fiona Rukschcio. *Schminki 1, 2 + 3*. Áustria, 1999. Vídeo, 7:17, cor, som. [Registo vídeo]. In *As She Likes It. Female Performance Art From Austria*. DVD adquirido em Setembro de 2008.

Figura 59 - Sigalit Landau. *Barbed Hula*. Israel, 2000. Vídeo, 1:52, cor, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Video - Barbed Hula, 2000; The center for digital art - Video Archive - Barbed Hula*. [Consult. 2011-03-18]. Excertos disponíveis na WWW: <URL:http://www.sigalitlandau.com/page/video/Barbed%20Hula.php>;

<URL:<http://www.digitalartlab.org.il/ArchiveVideo.asp?id=232>>.

Figura 60 - Aude du Pasquier Grall. *Cycle masculin n°4, Les 13 séances*. França, 2001-2005. Vídeo, 26:00, cor, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Brooklyn Museum: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Aude Du Pasquier Grall*. [Consult. 2010-01-02]. Sítio web do Brooklyn Museum. Excerto disponível na WWW:

<URL:http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/aude_du_pasquier_grall.php?v=417>.

Figura 61 - Aude du Pasquier Grall. *Cycle masculin n°4, Passion 1*. França, 2001-2005. Vídeo, 4:50, cor, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Passion 1 | Très Court International Film Festival; Brooklyn Museum: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Aude Du Pasquier Grall*. [Consult. 2010-01-02]. Excertos disponíveis na WWW:

<URL:http://trescourt.com/?page=fr_film&id_rubrique=316>;

<URL:http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/aude_du_pasquier_grall.php?at> [A partir dos 8:20].

Figura 62 - Karla Solano. *Canvas*. Costa Rica, 2001. Vídeo, 4:46, cor, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Karla Solano - Costa Rica Contemporary Photography*. [Consult. 2009-10-08]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.karlasolano.com/images/gallery/videos/Canvas.mov>>.

Figura 63 - Aurora Reinhard. *Poikatyttö - Boygirl*. Finlândia, 2002. Vídeo, 12:00, cor, som. In *Hit the North. Nordic Film and Videoart*, DVD 1, consultado em Setembro de 2007. In DVD *Aurora Reinhard*, oferecido pela artista, em Novembro de 2008. Obra apresentada pela artista por ocasião do colóquio «Act Out: Performative Video by Nordic Women Artists», Universidade de Évora, em Novembro de 2008.

Figura 64 - Joanna Rytel. *Then I'll Take Your Cat*. Suécia, 2002. Vídeo, 8:05, cor, som. In *Hit the North. Nordic Film and Videoart*, DVD 2, consultado em Setembro de 2007. Obra apresentada pela artista por ocasião do colóquio «Act Out: Performative Video by Nordic Women Artists», Universidade de Évora, em Novembro de 2008.

Figura 65 - Susana Mendes Silva. *Xeque-mate*. Portugal, 2003. Vídeo, 3:22, cor, som. In DVD *Susana Mendes Silva, Videofólio 1997-2004*, oferecido pela artista, em Novembro de 2008.

Figura 66 - Eve Babitz and Marcel Duchamp playing chess at the Pasadena Art Museum, October 18, 1963. EUA, 1963. Fotografia de Julian Wasser. [Em linha]. *Looking at Los Angeles | In Search of Eve Babitz - Media Arts X*. [Consult. 2012-10-12]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.naccarato.org/mediaarts/looking-at-los-angeles-in-search-of-eve-babitz/>>.

Figura 67 - Tejal Shah. *Trans-*. Índia, 2004-05. Vídeo, 12:00, cor, som. [Registo vídeo]. Cópia oferecida pela artista e entregue por correio electrónico, em Junho de 2010.

Figura 68 - Lilibeth Cuenca Rasmussen. *Absolute Exotic*. Dinamarca, 2005. Vídeo, 4:24, cor, som. In *Hit the North. Nordic Film and Videoart*, DVD 2, consultado em Setembro de 2007. In DVD oferecido pela artista, *Lilibeth Cuenca Videos 2005-06*, em Novembro de 2008.

Figura 69 - Girls Who Like Porno. *Piernas Lungas*. Espanha, 2006. Vídeo, 5:20, cor, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Piernas Lungas | GIRLSWHOLIKEPORNO*. [Consult. 2010-01-10]. Disponível na WWW: <URL:http://www.girlswholikeporno.com/videos/piernas_lungas_web.mov>.

Figura 70 - Mary Coble. *Session One*. EUA, 2007. Vídeo, 5:00, cor, som. [Em linha]. [Registo

vídeo]. *MARY COBLE : VIDEO : SESSIONS (1 & 2) 2007*. [Consult. 2010-03-12]. Excerto disponível na WWW: <URL:<http://marycoble.com/video-/sessions-1-2-2007/207>>.

Figura 71 - Gina Pane. *Azione Sentimentale*. Itália, 1973. Performance. Fotografia, 29 (L) x 19.3 (A) cm. [Em linha]. *E F E D R A*. [Consult. 2011-12-21]. Disponível na WWW: <URL:<http://efedra.tumblr.com/post/33176863655/azione-sentimentale-1973-by-gina-pane>>.

Figura 72 - Maria Loura Estevão. *La femme qui court*. França, 2007. Vídeo, 30:00, cor, som. In DVD oferecido pela artista em Novembro de 2008, *Maria Loura Estevão. RECHERCHE_IMMIGRATION*.

Figura 73 - Tracey Rose. *Black Woman Walking*. EUA, 2007. Vídeo, 8:03, cor, som. [Em linha]. [Registo vídeo]. *Tracey Rose - Black Woman Walking - YouTube*. [Consult. 2010-01-07]. Disponível na WWW: <URL:<http://www.youtube.com/watch?v=Vp-Eq6QGSfl>>.

Anexos

Vídeos cujo tema
dominante não é o Sujeito
como Agente Principal
nem o Não-sujeito como
Agente Principal

Interessou-nos nesta tese, nomeadamente, o estudo da individuação e da subjectivação e a forma como estas tinham sido abordadas pelas videoartistas feministas nas suas obras, pelo que começámos por dividir o nosso conjunto inicial de 50 vídeos em dois subgrupos, a saber o grupo relativo aos vídeos que apresentam como tema dominante o «Sujeito como Agente Principal» e o grupo daquelas obras cujo tema dominante é o «Não-sujeito como Agente Principal», partindo esta divisão, por sua vez, da presença nos vídeos das categorias de análise de conteúdo de Agentes Actuantes de «Sujeito como agente actuante» e de «Não-sujeito como agente actuante», tendo-se procedido do modo anteriormente relatado (ver secção II.2.1. *Análise de conteúdo e categorias e temas*). No entanto, não tendo sido possível identificar a presença desses temas nem das referidas categorias de análise de conteúdo em 4 dos vídeos iniciais (ver Tabela 2 e Tabela 6), dedicamo-nos no presente capítulo precisamente à sua análise. São os seguintes os quatro vídeos a que aqui nos referimos:

- Friederike Pezold, *Die neue leibhaftige Zeichensprache* (Alemanha, 1973-77).
- Nan Hoover, *Desert* (Holanda, 1985).
- Karla Solano, *Canvas* (Costa Rica, 2001).
- Mary Coble, *Session One* (EUA, 2007).

Esta análise, de natureza qualitativa, foi sustentada, sobretudo, por fontes secundárias exteriores aos vídeos em si, isto é, informação suplementar não incluída, explícita ou implicitamente, nas peças como textos sobre as artistas, entrevistas feitas às mesmas, etc.. O resultado dessa análise, que agora apresentamos, permitiu-nos identificar três vídeos que revelam uma afirmação da própria identidade e da criação de si mesmas, de modo positivo e assertivo (Pezold, Hoover, Solano), e um vídeo onde forças sociais impedem claramente a construção de si mesmas como sujeito (Coble).

A criação de si mesmas por meio de linguagens e paisagens corporizadas

Como foi referido em capítulos anteriores¹²⁶⁸, desde meados dos anos 1960 que as artistas que expunham o seus corpos e abordavam a sexualidade das mulheres nos seus trabalhos se encontravam sujeitas a grandes tensões, que eram produto de uma tradição ocidental de representação do nu nas belas-artes, a qual tinha por fundamento principal o homem como artista e a mulher como modelo. Até à data, o homem tinha, antes de mais, desempenhado o papel de mestre-sujeito-activo que deseja e a mulher o papel de musa-objecto-passivo do desejo masculino. Assim, a artista Friederike Pezold (Áustria, 1945), a respeito da sua produção em vídeo, defende que:

(...) Eu podia estar simultaneamente na frente e por detrás da câmara (algo que eu nunca poderia fazer com o filme). Isso libertou-me de uma vez por todas do velho dilema ela = modelo nu, e ele = pintor, ou ela como a mercadoria da produção.¹²⁶⁹

A possibilidade de construção de uma subjectividade própria tinha sido até então inibida pela constante reificação das mulheres na cultura mediática saturada de imagens que não correspondiam aos seus Eus.

Nos anos 1960, as feministas radicais defenderam que a violência masculina, traduzida na violência doméstica, na violação e no assédio sexual, era central para a supremacia sistemática dos homens sobre as mulheres e, na medida em que o patriarcado era um fenómeno sistémico, a igualdade de género apenas poderia ser alcançada se a ordem patriarcal fosse destruída.¹²⁷⁰ A desigualdade de género era visível na forma como decorriam as interacções no dia-a-dia dos homens e das mulheres, como no caso da

¹²⁶⁸ Ver também subcapítulos III.1.2. *Escondendo o corpo para escapar à objectificação* e I.3.3. *O corpo feminino: das belas-artes ao porno-feminismo*.

¹²⁶⁹ «(...) I could stand in front of AND behind the camera at the same time (something I could never do with film). That freed me once and for all of the old dilemma she = nude model, and he = painter, or she as the merchandise of the production». STOSCHEK, Jeannette – *Die Neue Leibhaftige Zeichensprache*. Friederike Pezold. In FRIELING, Rudolf; HERZOGENRATH, Wulf, eds. – *40yearsvideoart.De-Part 1: Digital Heritage: Video Art in Germany from 1963 to the Present*, p. 138.

¹²⁷⁰ GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W. – *Essential Concepts in Sociology*, p. 101.

comunicação não verbal, do modo de ouvir e interromper os outros, e no do bem-estar das mulheres nos espaços públicos. Igualmente, segundo as feministas radicais, os padrões tradicionais da beleza e da sexualidade eram impostos às mulheres, incentivando-as a terem corpos de acordo com as normas em vigor, bem como atitudes compassivas e protectoras em relação aos outros, que ajudavam a perpetuar a sua subordinação, sendo representadas nos «media», moda e publicidade como objectos sexuais para agradar aos homens. Mais tarde, na década de 1990, o conceito de patriarcado foi reformulado por autoras feministas com base em investigação empírica, tendo Walby substituído este conceito pelo de regime de género público e privado. No entanto, no presente tempo, embora no século XX tenha havido uma mudança profunda das formas domésticas para as públicas e as mulheres tenham, por exemplo, uma maior presença no emprego formal, isso não significa que a igualdade de género tenha sido alcançada. Na actualidade, frequentemente, as mulheres recebem salários mais baixos do que os homens, defrontam-se em espaços públicos com a violência masculina, sofrem o padrão sexual duplo e confrontam-se com as suas representações sexualizadas nos meios de comunicação de massas e na Internet.¹²⁷¹

Nos anos 1970, diversas pensadoras feministas reagiram de forma negativa às figurações dos corpos nus das mulheres artistas, desaprovando-as por serem degradantes e sujeitas à apropriação por um olhar patriarcal, recusando a possibilidade de quaisquer sentimentos de prazer, satisfação e identificação positiva com o seu visionamento aos espectadores, inclusivamente a qualquer audiência feminina que não se identificasse com esse mesmo olhar. Por conseguinte, a arte feminista nos anos 1970 e 1980 encontrava-se cindida entre celebrações do corpo, por artistas como Carolee Schneemann, Annie Sprinkle, Ann Magnuson e Hannah Wilke, e figurações de artistas como as de Friederike Pezold, Mary Lucier, Elsa Stansfield e Madeleine Hookyaas, que procuravam não sublinhar a biologia da mulher, temendo cair no artifício de uma iconografia objectificadora tradicional.

Neste primeiro subcapítulo analisamos um conjunto de 3 vídeos que têm em comum serem registos, explícitos ou simbólicos, de partes do corpo em muito grandes planos, pelo que quebram a unidade corporal tradicional e propõem novas formas de representação que impedem a catalogação dos corpos das mulheres segundo categorias normativas, como as

¹²⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 101.

de género, raça e idade, assim desafiando os códigos de representação ocidentais que objectificam as mulheres.

São os seguintes os 3 vídeos seleccionados:

- Friederike Pezold, *Die neue leibhaftige Zeichensprache* (Alemanha, 1973-77).
- Nan Hoover, *Desert* (Holanda, 1985).
- Karla Solano, *Canvas* (Costa Rica, 2001).

No final da década de 1960, a artista Friederike Pezold dedicou-se à representação do corpo da mulher que considerava ser a medida de todas as coisas e elemento principal de uma nova linguagem corporal e de uma arquitectura sensual, assentes em leis da anatomia, geometria e cinética.¹²⁷² A artista realiza, por meio do vídeo e da instalação, uma reflexão crítica sobre o papel social do corpo da mulher, propondo uma nova corporalidade representada por formas gráficas abstractas sob a forma de novos signos visuais. Nos seus vídeos as imagens de zonas menos eróticas, como os cotovelos, os pés, os joelhos e os ombros, são transformadas, por meio de um registo sobretudo assente em grandes planos, em figurações com uma carga sensual anteriormente ausente.¹²⁷³ A artista manipula o corpo, de modo a criar padrões de luz e sombra, que podem ser interpretados, por um lado, como formas abstractas bidimensionais que se vão modificando lentamente, e, por outro, como paisagens corporais. No seu vídeo *Die neue leibhaftige Zeichensprache* (A nova linguagem gestual corporizada) (Alemanha, 1973-77, Fig. 22) a artista mostra sequências, com cerca de dez minutos cada, de grandes planos de diferentes partes isoladas do seu corpo – *Schamwerk* (trabalho genital), *Brustwerk* (trabalho dos seios), *Schenkelwerk* (trabalho das coxas), *Armwerk* (trabalho dos braços) e *Mundwerk* (trabalho da boca). Este vídeo foi mais tarde exposto na documenta de Kassel, em 1977, num espaço forrado com tapetes Tatame¹²⁷⁴. Os vídeos que realizou foram diversas vezes apresentados em monitores agrupados segundo múltiplas formas escultóricas antropomórficas, intituladas de modo diverso, tais como *Madame Cucumatz*, 1975, escultura vídeo composta por cinco monitores empilhados que sugerem uma figura feminina, ou *Göttin Körpertempel* (Templo do Corpo da

¹²⁷² MOISDON, Stéphanie – Friederike Pezold. In *Vidéo et après. La collection vidéo du Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou*. [Catálogo], p. 238.

¹²⁷³ LIPPARD, Lucy R. – *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, p. 129.

¹²⁷⁴ Friederike Pezold: *The New Embodied Sign Language*. [Em linha].

Deusa). Esta referência a deusas aparece tanto no trabalho de Pezold como no de várias artistas deste período, tal como no caso de Ulrike Rosenbach e Ana Mendieta. Estas alusões resultam de as artistas procurarem sistemas de referência diferentes do sistema patriarcal vigente, nos quais as mulheres se pudessem apoiar para construir as suas subjectividades.

Operando com o vídeo num novo nível técnico, pude tornar possível o que fora impossível até agora: anular a separação entre modelo e pintor, sujeito e objecto, imagem e retrato. Por meio do registo e reprodução simultâneos, eu podia igualmente estar no presente, no passado e no futuro ao mesmo tempo. Ganhei um novo sentido do tempo. Em vez de olhar através da objectiva de uma câmara, olhava agora para a ampla superfície do ecrã do monitor de TV. Subitamente vi tudo como que através de uma lupa... Foi assim que redescobri o corpo e todas as suas regiões – e inventei uma nova linguagem corporal. Novos signos do corpo personificados dentro de um novo movimento.¹²⁷⁵

A artista pretende rejeitar uma «tele-visão», no sentido de adoptar uma visão próxima e extrema das partes do seu corpo, que assumem assim um carácter gráfico e abstracto.¹²⁷⁶ As imagens constituem uma espécie de pinturas abstractas que abraçam a temporalidade por meio do movimento lento das formas corporais. O corpo move-se lentamente, produzindo diferentes imagens, as quais, pelas suas características formais, apresentam semelhanças com os trabalhos abstractos dos artistas minimalistas activos neste período, como Carl André, Donald Judd e Richard Serra. No entanto, apesar de as imagens constituírem como que formas gráficas minimalistas, o vídeo de Pezold, ao contrário dos objectos minimalistas, não é auto-referencial, mas antes uma reflexão sobre as estruturas sociais, plena de associações e significados. As imagens de Pezold diferenciam-se dos trabalhos minimalistas, na medida em que a artista pretende mostrar a sua própria perspectiva sobre o corpo e sexualidade da mulher, contrapondo-a à perspectiva dos «media», que reduz permanentemente a feminilidade a objecto. De igual modo, as imagens a preto e branco sem som e os movimentos realizados em ritmo lento e em «loop» rejeitam os códigos linguísticos tradicionais, presentes nos meios de comunicação social. O seu vídeo recusa a representação do corpo da mulher enquanto signo dos desejos voyeuristas

¹²⁷⁵ «While operating with video on a new technical level, I could make possible what had been impossible until now: to cancel out the separation of model and painter, of subject and object, of image and likeness. Through the simultaneous recording and playing back, I could also be in the present, past, and future at the same time. I gained a new sense of time. Instead of looking through the lens of a camera, now I looked at the large surface of the TV monitor's screen. All at once I saw everything as if through a magnifying glass... That was how I rediscovered the body and all its regions – and invented a new body language. New personified signs of the body within a new movement». STOSCHEK, Jeannette, op. cit., p. 138.

¹²⁷⁶ SPIELMANN, Yvonne – Video: The Reflexive Medium, n. 33, p. 315.

masculinos e propõe uma nova linguagem – daí o título «A nova linguagem gestual corporizada» – que se serve de signos constituídos por partes do corpo da mulher. As diferentes regiões do corpo da mulher assumem a forma de signos gráficos produtores de diferentes sentidos e não de superfícies de projecção de ideias provenientes do imaginário patriarcal. Estes «signos corporizados» são constituídos por imagens cuidadosamente estilizadas, em que as cores preto e branco são intencionalmente aplicadas na superfície do corpo, de modo a bidimensionalizar a imagem e reforçar os limites, ora côncavos ora convexos, das diferentes massas corporais que projectam entre si ténues sombras. As figuras resultantes evocam os signos da escrita oriental, criando uma «arquitectura sensual»¹²⁷⁷.

Tal como Pezold, a artista Nan Hoover (EUA, 1931 - 2008), criou imagens que registam ou evocam o corpo feminino de um modo abstracto que dificulta a sua apropriação de forma sexual. Hoover, cuja formação original foi na área da pintura, foi viver em 1969 para a Holanda, onde realizou vários projectos em vídeo e performance. Os seus vídeos, que constituem registos tanto de ambientes exteriores como de interiores, evocam paisagens em movimento.

No vídeo *Desert* (Holanda, 1985, Fig. 40) a artista regista um pedaço de papel ocre, a partir de um ponto de vista fixo da câmara e nada se move para além da luz que nos vai revelando diferentes aspectos do papel dobrado. A acção decorre das transições de luz, e tanto o movimento como a dimensão temporal do vídeo resultam das variações da intensidade lumínica sob as formas filmadas pela artista que ganham volumetrias aparentemente diversas ao longo do vídeo. Hoover, por meio da manipulação da luminosidade, introduz o factor temporal, ao modelar o material que vai revelando ao espectador diferentes volumes e tonalidades, ao longo da duração do vídeo. Por meio do jogo dramático da luz e da sombra – a paleta varia do amarelo ao negro – os «bancos de areia», sugeridos pelo título do vídeo, lembram paisagens escultóricas e imagens sensuais do corpo. O observador participa através da sua imaginação na construção de um contexto onírico para estas formas abstractas. O vídeo não apresenta qualquer som e a tranquilidade criada pelo silêncio é um elemento essencial para a leitura destas imagens de carácter meditativo. A artista pinta imagens em movimento através da luz. A alteração da luz sugere o movimento do sol ao longo do dia, revelando grutas, montes e outros relevos e

¹²⁷⁷ STOSCHEK, Jeannette, op. cit., p. 136.

reentrâncias geográficas (um mapa alternativamente de paisagem ou de corpo) que se vão metamorfoseando nos seus opostos – os relevos passam a cavidades e vice-versa, por exemplo – através da manipulação mágica da luz pela artista. Os acidentes desta paisagem interior aparecem e desaparecem, o que num momento parece ser um vale logo ganha volume e transforma-se num declive, um plano liso transforma-se numa paisagem sinuosa. Todos estes elementos são, ao longo do vídeo, regularmente cobertos ou descobertos, em gradações tonais de alto contraste, provocadas por movimentos lentos e subtis da luz e da sombra, que vão desde uma forte claridade à ausência total de luz.

Outros vídeos da autora registam formas abstractas ou elementos da paisagem natural ou arquitectónica que evocam corpos, elementos orgânicos ou inorgânicos. Luz, espaço pictórico, movimento e dimensão temporal são os elementos fundamentais da sua obra. Todos os seus trabalhos apresentam um carácter estético pictórico, poético e um ritmo interno de natureza meditativa, criado pelos movimentos lentos, precisos e subtis, de luz e sombra, sobre as formas.¹²⁷⁸ Nas suas paisagens quiescentes, intemporais, com a câmara geralmente fixa, a não edição das imagens e os movimentos muito lentos e subtis da luz são factores que contribuem para a criação de uma atmosfera que convida à meditação. As figuras abstractas criam ambiguidades visuais subtis e incertezas no espectador quanto à sua natureza, evocando corpos, nichos, rochas, florestas e paisagens primordiais, entre outras formas. As tensões entre a abstracção e a realidade, provocadas pela orquestração da luz, que cria ilusões quanto à escala, forma, localização espacial e temporalidade dos volumes, obrigam o espectador a reflectir sobre a natureza ilusória da percepção visual. A natureza metafórica e enigmática das imagens transforma o acto de percepção visual numa experiência sobretudo mental de carácter complexo. O espectador é convidado a participar na criação da obra, a solucionar mental e imaginativamente a ambivalência da realidade criada pelas imagens e a explorar o universo pessoal da sua criatividade.

Hoover afirma:

Assim, como podem observar, a maioria dos meus trabalhos explora a percepção, a maneira como nós vemos, ou na maioria dos casos nos dias de hoje, aquilo que nós não percebemos, nós olhamos, mas não digerimos. Julgo que a única maneira de estimular o processo da percepção é confundir, talvez, colocar uma questão, tal como

¹²⁷⁸ *Artists' Video: An International Guide. Electronic Arts Intermix. [Catálogo], p. 110.*

Platão, colocar questões e não dar respostas; para mim não há respostas e a nossa busca, a nossa luta, a nossa pesquisa, a pesquisa, é o que me interessa.¹²⁷⁹

A artista Karla Solano (Costa Rica, 1971), tal como Pezold e Hoover, realiza nas suas fotografias e vídeos uma reflexão sobre o corpo. Utiliza habitualmente imagens do seu próprio corpo fragmentado e ampliado, por vezes recorrendo a outros códigos culturais do corpo, como os da medicina (radiografias, esquemas anatómicos) e os sociais impostos às mulheres (maquilhagem) ou ainda poéticos e geracionais, quando combina o seu corpo com o da sua mãe e da sua filha e com objectos. Numa sociedade conservadora que rejeita esse tipo de abordagem, a pele e os fluidos corporais, leitosos ou sanguíneos, são de igual modo elementos recorrentes nos seus trabalhos, representados sempre em planos próximos, por meio de registos com lentes macro. Nalguns trabalhos, focaliza-se em pequenos fragmentos do corpo e revela as suas qualidades escultóricas implícitas, criando uma relação entre corpo e paisagem. Por vezes, constrói grandes instalações, arquiteturas corporais, espaços cobertos com fragmentos fotográficos ampliados do seu corpo, que obrigam a uma participação física e espiritual do espectador, criando sistemas sobretudo relacionais.

No vídeo *Canvas* (Costa Rica, 2001, Fig. 62) Solano filma-se a si mesma, com uma câmara numa das mãos, em grandes planos, a aplicar e a limpar maquilhagem em diferentes partes do seu corpo nu, transformando-se a si mesma numa espécie de tela, de paisagem sensual. A artista representa-se a si mesma, num gesto de domínio do seu próprio corpo, de autocontrolo. Solano transforma o seu corpo numa tela em que ela própria é simultaneamente pintora e modelo, mestre e musa. A sua pele e cabelos ganham qualidades estéticas, pictóricas, enquanto superfícies, rejeitando a artista a exibição do seu corpo na íntegra, recusando qualquer apropriação voyeurista tradicional. O seu escrutínio do corpo não é uma simples variante do retrato ou do nu, nem uma simples análise narcísica, mas sim um olhar introspectivo que combina diversas linguagens e códigos culturais.¹²⁸⁰

Embora o corpo feminino na América Central seja frequentemente um local de sofrimento, também pode ser associado à ideia de contemplação, tal como Solano faz, por

¹²⁷⁹ «So, as you can see, most of my work explores perception, how we see, or in most cases today, that we do not perceive, we look but do not digest. I think the only way to stimulate the process of perceiving is to confuse, perhaps, to present a question, like Plato, to ask questions and not to give answers, for me there are no answers and our quest, our striving, our search, the search, is what interests me.» Galerie Ernst Hilger – Solo show: Nan Hoover. [Em linha].

¹²⁸⁰ LÓPEZ, Sebastián – Karla Solano: fotografía, espacios y arquitectura. [Em linha].

meio das suas reflexões poéticas sobre o corpo. Solano ao longo do seu trabalho tem-se debruçado mais sobre questões de uma poética corporal e não sobre tópicos de violência. É importante salientar que os movimentos feministas que tiveram lugar na América do Norte e na Europa, nas décadas de 1960 e 1970, afectaram no mesmo período a América Central apenas num certo grau e tomaram formas diferentes consoante o país, devido à especificidade da agitação política e a conflitos armados respectivos.¹²⁸¹

Mesmo as mulheres que participaram directamente nas guerras regionais e lutaram nas guerrilhas não o fizeram em condições de igualdade com os seus companheiros e sofreram de muitos deles maus tratos e abusos, o que espelha a situação geral das mulheres na sociedade e, em particular, nas zonas rurais. A noção de feminismo, como movimento e modo de confrontar as desigualdades, só chegou às mulheres com acesso a educação superior e possibilidade de viajar. As mulheres têm nos países em desenvolvimento expectativas muito diferentes daquelas que vivem nos países desenvolvidos. A desigualdade surge tanto por motivos de género como também de classe e de «raça», entre outros. Nos regimes de género doméstico, os processos de poder excluem as mulheres dos locais de poder e de influência.¹²⁸²

Não obstante, muitas vozes têm surgido nos últimos anos que desafiam os discursos patriarcais, entre as quais as de muitas mulheres ligadas ao campo cultural – artistas, curadoras, agentes culturais e directoras de instituições. Na Costa Rica, entre 1994 e 1998, vinte e sete de um total de vinte e nove directores de instituições artísticas eram mulheres.¹²⁸³ E se, até aos anos 1980, a arte na América Central foi sobretudo um mundo dominado por homens artistas pintores, a partir da década de 1990 as mulheres artistas emergiram com trabalhos muito vigorosos. As mulheres têm desde então vindo a inserir-se no mundo social, como realizadoras de decisões, através da escolha de uma relação com o poder diferente da tradicional patriarcal, contribuindo para a transformação do mundo desenhado pelos homens e determinando assim uma paulatina, mas segura revolução não violenta.¹²⁸⁴

¹²⁸¹ PÉREZ-RATTON, Virginia – Central American Women Artists in a Global Age. In *Global Feminisms*. [Catálogo], p 123.

¹²⁸² WALBY, Sylvia – The Future of Feminism, p. 66.

¹²⁸³ PÉREZ-RATTON, Virginia, op. cit., p 123.

¹²⁸⁴ Idem, *ibidem*, p 123.

A violência homofóbica

A homossexualidade tem sido estigmatizada em muitos países de todo o mundo, sendo a homofobia um termo cunhado na década de 1960, que se refere às atitudes e à aversão ou ódio em relação aos homossexuais e aos seus estilos de vida. A homofobia é uma forma de preconceito que se traduz em acções explícitas de hostilidade e violência e em várias formas de abuso verbal.¹²⁸⁵ A peça de vídeo de seguida indicada, trata do modo como determinadas forças sociais criam processos de discriminação institucionalizados e «naturalizados», no que respeita à orientação sexual, que têm enormes consequências na vida social, impedindo, por exemplo, a subjectivação dos indivíduos.

A artista Mary Coble (EUA, 1978) recorre frequentemente ao corpo nos seus trabalhos para colocar questões sobre a construção da diferença sexual – nomeadamente sobre os fenómenos de desigualdade resultantes da orientação sexual e do género. Por vezes, fere o seu próprio corpo, de forma a simbolizar o sofrimento físico e mental que os indivíduos que não se enquadram dentro das normas heterossexuais – como os gays, lésbicas, bissexuais, transexuais, intersexuais e transgénero – vivenciam por serem discriminados socialmente. Coble desafia o público a reflectir sobre os fenómenos de discriminação, como a homofobia. O seu vídeo *Session One* (EUA, 2007, Fig. 70) mostra imagens do seu braço a sofrer convulsões provocadas por choques eléctricos, durante uma performance. Tendo sido introduzida, em 1938, por Ugo Cerletti, em Itália, a terapia electroconvulsiva foi, desde então, utilizada no tratamento de doenças mentais graves e também na tentativa de cura da homossexualidade, partindo do pressuposto de que esta seria uma patologia resultante de deficiências neuro-bioquímicas, que poderia, consequentemente, ser curada. A técnica psiquiátrica da terapia electroconvulsiva foi usada nos EUA, desde o final dos anos 1930 até ao início dos 1970¹²⁸⁶, em clínicas e hospitais, tendo sido aplicada a homossexuais, com o objectivo declarado de alterar a sua orientação sexual.

¹²⁸⁵ GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W., op. cit., p. 169.

¹²⁸⁶ BERGER, Arion – *An Electrifying Assimilation*. [Em linha].

As questões relativas à identidade sexual e à homossexualidade da artista determinaram o seu modo de expressão artístico nesta peça vídeo. Mostrar a dor é também uma forma de explicitar o sofrimento resultante da rejeição social de uma sexualidade não heteronormativa e do recalçamento assim imposto ao sujeito tido como desviante. Com a materialização dessa ferida e desse padecimento, a artista procura a empatia de um público indiferente ou mesmo hostil aos indivíduos de orientação não heterossexual e a criação de um espaço emocional partilhado. Nesta peça, a artista introduz a imagem do seu corpo em sofrimento, enunciando uma militância social e política com uma crítica feroz das instituições colectivas, neste caso das instituições médicas, crítica à desumanização de um grupo da sociedade. Este acto extremado enfatiza o papel da violência na vida dos homossexuais e confronta o espectador com a passividade e a insensibilidade com que este lida, muitas vezes, com estas questões no seu quotidiano.

Os indivíduos estão constantemente a realizar julgamentos entre si, sobre uma grande multiplicidade de aspectos e o termo «desviante», ou perverso, é aplicado por um determinado grupo de indivíduos a outros que não se conformam ao padrão normativo dominante do contexto social onde estão inseridos.¹²⁸⁷ O «desvio», de acordo com a perspectiva sociológica, em particular dos interaccionistas simbólicos, é entendido, não como uma qualidade, uma essência das pessoas, mas, antes de mais, como um processo desencadeado num contexto social específico. Este processo implica a existência, por um lado, de indivíduos que não são cúmplices dos padrões, mecanismos, modos operativos de uma determinada organização social e, por outro lado, a existência de estruturas e de pessoas que accionam o mecanismo de rotulagem do «desvio». É de salientar, que este processo toma diferentes formas consoante os períodos históricos e as respectivas formas de organização social. Frequentemente, as pessoas que não se conformam aos padrões em vigor são classificadas como sendo «desviantes», ou seja, como sendo possuidoras de algo diferente, essencial, do foro psicológico ou fisiológico. O processo de rotulagem opera como um estigma que pode ser realizado informalmente, na interacção do dia-a-dia, ou formalmente, por exemplo, quando um indivíduo é classificado por psiquiatras como demente. Assim, no período colonial, pensava-se que os indígenas não tinham alma e que as bruxas tinham sido possuídas pelo Diabo e a punição destes indivíduos era o castigo, o

¹²⁸⁷ MOLOTCH, Harvey – Lecture 9: Deviance (so-called) Part I. [Em linha]. [Registo vídeo].

isolamento, ou mesmo a morte.¹²⁸⁸ A associação estado-unidense de psiquiatria, até aos anos 1970, classificava a homossexualidade como uma doença mental. A partir dessa data, retirou-a da lista de comportamentos clínicos desviantes e começou a tratá-la como sendo um comportamento normal. Em períodos anteriores, a homossexualidade era considerada como sendo um comportamento totalmente inaceitável e ilegal, própria do Diabo, conduzindo, muitas vezes, à condenação à morte dos seus praticantes, no entanto, na actualidade, é um fenómeno aceite em muitos países ocidentais. Segundo Durkheim, os povos diferenciam-se entre si pela imposição de normas, de limites e de fronteiras que não devem ser transgredidos, sendo que, a identificação de um indivíduo com um determinado grupo social está intrinsecamente ligada à sua demarcação em relação a outro. De igual modo, a identificação das regras, das transgressões e das fronteiras que demarcam qualquer sociedade permite entender os mecanismos através dos quais ela se mantém coesa, e proporciona aos indivíduos uma identidade comum. Em diversos períodos históricos, a homossexualidade constituiu motivo de preocupação social, sendo compreendida como um atributo de um determinado tipo de indivíduos, que deviam ser rotulados de «desviantes» e sofrer um conjunto de medidas correctivas por fazerem algo proibido.¹²⁸⁹

O vídeo de Coble trata de um suposto tratamento médico para curar a homossexualidade. Assim, durante a performance *Aversion* (EUA, 2007) da qual resultou, entre outros trabalhos, o vídeo *Session One*, a artista, vestida de branco, começou por sentar-se numa cadeira reclinável, colocada no interior de uma galeria, e uma assistente ligou-a em seguida a uma máquina de electrochoques por meio de dois eléctrodos apostos ao seu braço esquerdo. Num ecrã colocado à frente de Coble, sucediam-se slides de mulheres e homens quase despidos. Sempre que surgia uma imagem de uma mulher, a assistente descarregava electricidade no braço de Coble. A artista recria deste modo o tratamento psiquiátrico durante cerca de trinta minutos. Noutro dos vídeos resultantes deste projecto, intitulado *Aversion Recounted* (EUA, 2007), pessoas que sofreram esta terapia contam a sua experiência (muito embora não seja claro se se trata de entrevistas reais ou encenadas).

¹²⁸⁸ Idem, *ibidem*.

¹²⁸⁹ Idem, *ibidem*.

Para Coble, a tentativa de curar pessoas com esta e outras terapias do passado é absurda, já que essas terapias serviram exclusivamente para causar danos físicos e mentais nos indivíduos a elas submetidos. A artista afirma:

Eu não tento explicar os horrores do preconceito. Não penso que seja algo que possa entender suficientemente ou que a minha mente seja capaz de absorver na sua totalidade. Utilizando o meu corpo, frequentemente como uma metáfora ou local de questionamento, espero sinceramente que a minha arte possa ajudar a trazer estas questões para primeiro plano na atenção das pessoas. A consciência e a perspectiva que proponho às pessoas através do meu trabalho pode fazer uma diferença no nosso mundo. Se uma [única] pessoa vir este trabalho e for influenciada, eu considero isso um sucesso.¹²⁹⁰

Para Coble as suas performances automutilatórias não apresentam como motivação a experiência da dor em si, mas constituem o único modo que a artista encontrou de exprimir, de forma eficaz, as suas ideias sobre a marginalização.¹²⁹¹

O vídeo de Coble pode ser considerado como legatário dos trabalhos de mulheres artistas, em particular de Gina Pane, que nos anos 1970 realizaram performances automutilatórias em que o corpo falava um idioma não verbal e era entendido como linguagem, suporte, instrumento e, sobretudo, como extraordinária ferramenta de conhecimento e comunicação, de partilha e comunhão com o outro, apelando à empatia, à compaixão e à reflexão. Estas artistas ofereciam ao público em geral e, muito em particular, aos sujeitos traumatizados, física ou psicologicamente e incapacitados de exprimir verbalmente a sua dor, a possibilidade de viverem uma experiência catártica de efeito lenitivo e confortante. As artistas recorriam a uma linguagem centrada na utilização da ferida, da dor e do sofrimento para despertarem a audiência da paralisia e anestesia em que consideravam estar mergulhada a sociedade, e que se traduziam, designadamente, numa indiferença generalizada no que respeitava ao sofrimento individual.¹²⁹²

¹²⁹⁰ «I don't try to explain the horrors of prejudice. I don't think that is something that I understand enough or am able to fully wrap my mind around. Using my body, many times as a metaphor or site for questioning, I do hope my art can help bring these issues to the forefront of people's attention. The awareness and the perspective that I offer people through my work can make a difference in our world. If one person sees this work and is affected then I count that as a success». Coble *apud* MCFARLAND, Paulina M. – mary coble / interviewed by paulina mowicka mcfarland. [Em linha].

¹²⁹¹ Artista citada em BECKMAN, Rachel – «Aversion»: A Jolt Of an Experience. [Em linha].

¹²⁹² LESZKOWICZ, Paweł – Female St. Sebastian: Parallel lines in the radical lesbian art of Gina Pane and Catherine Opie. [Em linha]. *Portraits de femmes artistes: Gina Pane*. elles@centrepompidou. [Em linha]. Gina Pane, Terre – Artiste – Ciel, Dossier de Presse. [Em linha].

Sempre que Pane se automutilava, como o fariam mais tarde Sonia Knox e Orlan, tornava literais as feridas simbólicas realizadas por Hannah Wilke no seu próprio corpo. Estes rituais automutilatórios como que transformavam a carne da artista na carne do mundo, o seu corpo no corpo social, constituindo metáforas visuais da violência praticada pelo poder sobre os indivíduos e assim materializando, exibindo e pondo a nu uma invisível ferida colectiva. Menos referida pela crítica de arte é a dimensão «queer» da sua obra e a forma como questões relativas à identidade sexual e à homossexualidade da artista determinaram o seu modo de expressão artística. Com a materialização dessa ferida e desse padecimento, a artista procura a empatia de um público indiferente ou mesmo hostil aos indivíduos de orientação não heterossexual. Sendo esta uma motivação presente em todo o seu trabalho, ela é particularmente evidente em duas acções de Pane, a *Azione Sentimentale*, (Fig. 71), realizada em Milão em 1973, e a *Action Mélancolique 2 x 2 x 2*, que teve lugar em Nápoles em 1974 e foi documentada em vídeo. A primeira das referidas acções, a mais célebre da artista, dirige-se exclusivamente a um público feminino e lida com um contexto afectivo que lhe é próprio, constituindo-se como uma proclamação do amor entre mulheres. Para além da famosa cena do manuseamento de um ramo de rosas, dos espinhos cravados no antebraço e do corte feito com uma lâmina de barbear na palma da mão, sendo esta nova rosa, composta pelo antebraço – evocando o caule – e mão sanguinolenta da artista – em que os fios de sangue desenham as pétalas – oferecida ao público feminino como confissão de amor, é, durante a acção, escutada a voz de duas mulheres, uma francesa e outra italiana, lendo a correspondência amorosa entre si trocada. Na *Action Mélancolique 2 x 2 x 2*, são abordados os direitos homossexuais e histórias de amor, sendo apresentados três casais em palco: duas mulheres, dois homens e uma mulher e um homem, segurando cada casal um ramo de rosas. Ao colocar casais homossexuais ao lado de um casal heterossexual, Pane pretendia, conforme declarou, afastar quaisquer associações patológicas, criando um espaço emocional partilhado.¹²⁹³

¹²⁹³ Idem, *ibidem*.

Notas sobre as imagens e os vídeos analisados e apresentados na tese de doutoramento de Teresa Furtado.

Documento anexo "Vídeos analisados na tese de doutoramento de Teresa Furtado, 2014", e imagens e vídeos usados e apresentados nesta mesma tese.

Todas as notas que passamos a expor referem-se ao documento anexo "*Vídeos analisados na tese de doutoramento de Teresa Furtado, 2014*" (*Videos_tese_Teresa_Furtado.html*) , bem como ao conjunto integral das imagens e vídeos usados e apresentados nesta tese.

Lista de vídeos ordenada cronologicamente.

Os vídeos estudados nesta tese, exibidos no documento já referido, encontram-se organizados numa lista e ordenados, em primeiro lugar, por ordem cronológica e depois por ordem do apelido das autoras.

Direitos de autor e direitos de utilização sobre imagens e vídeos.

Houve o cuidado de apresentar apenas os vídeos e as imagens para os quais detemos os direitos de utilização, nos termos, designadamente, dos artigos 75º e 189º do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, tendo bem presente o facto de nos limitarmos a utilizar o referido material no âmbito de um estudo universitário e sem propósitos comerciais. Estes direitos decorrem, por assim dizer, de limitações dos direitos de autor propriamente ditos, e foram adquiridos por terem sido as imagens e vídeos pessoal e directamente cedidos pelas autoras com o propósito expresso de virem a ser utilizados na investigação elaborada nesta tese, ou por termos conseguido esses mesmos direitos por meio da compra de DVDs em que é clara e explicitamente cedido o uso de imagens e vídeos neles contidos para fins de pesquisa académica - sendo esta autorização uma extensão da autorização directa das autoras -, ou ainda por se tratarem de imagens e vídeos disponibilizados pelas artistas ao público em geral, sendo assim de utilização livre, isto é, de acesso aberto e irrestrito, podendo, nomeadamente, ser consultados sem limitações na internet ou em publicações impressas.

Quanto aos direitos de autor e direitos de utilização sobre imagens e vídeos estudados e usados nesta tese de doutoramento, começemos por dizer que, relativamente aos vídeos, a fonte dos respectivos direitos de utilização se encontra indicada para cada obra na coluna "Origem". De facto, nessa coluna estão assinalados os casos em que as peças nos foram oferecidas pelas próprias artistas com o propósito manifesto de virem a constituir objecto de estudo desta tese de doutoramento, os casos em que esses direitos de utilização são expressa e claramente concedidos nos DVDs que comprámos, nomeadamente, como já dissemos, para fins de estudo académico, como aquele a que aqui nos dedicamos, e ainda os casos em que os vídeos ou os seus extractos são neste momento de utilização livre, podendo ser acedidos na internet sem quaisquer restrições.

No que respeita às imagens que surgem na página principal, em anexo, com a relação de todos os vídeos ou nas páginas referentes à apresentação de cada um dos vídeos individual e separadamente (accedidas através das ligações nas colunas “Obra” e “Vídeo”), elas foram na sua maioria retiradas dos próprios vídeos, partilhando assim as fontes e correspondentes autorizações com os mesmos. Nalgumas ocasiões, no entanto, porque os vídeos se encontram indisponíveis ou porque se conseguiram imagens dos mesmos de muito melhor qualidade em publicações de vária ordem, as fontes foram exactamente essas produções, obtidas, todas elas, no nosso caso, na internet. Estas são imagens de utilização livre, dado terem sido as próprias artistas, e autoras dos vídeos de onde são retiradas, a decidirem disponibilizá-las para acesso público, aberto e desimpedido, e sem qualquer necessidade de autorização prévia, sendo, deste modo, as referidas publicações e imagens, de utilização livre por cada um dos membros da assistência ou população, conforme a vontade declarada das suas autoras. Uma enumeração destas últimas imagens e respectivas fontes *pode ser aqui consultada (recursos/documentos/Origem_das_imagens.html)* .

Organização da informação sobre os vídeos no quadro anexo.

No documento anexo “Vídeos analisados na tese de doutoramento de Teresa Furtado, 2014”, a informação encontra-se organizada de modo a que cada linha corresponda a uma peça de vídeo, estando os diversos dados relativos a esse vídeo distribuídos por várias colunas.

A primeira coluna, “Ano”, refere-se ao ano ou anos de produção da obra de vídeo. A segunda coluna, “Artista”, lista os nomes da autora ou autoras do trabalho videográfico. Na coluna “Obra” temos o nome da composição que é, simultaneamente, uma ligação para a página de visualização do vídeo ou de um seu excerto, sempre que apenas este esteja disponível. A coluna “País” corresponde à nacionalidade e ao país de origem da artista ou artistas. A coluna “Atributos” reporta-se às características de cada um dos vídeos relativamente a serem a preto e branco (p/b) ou a cores, e mudos ou sonoros. Na coluna “Duração”, dá-se conta da extensão temporal da obra em minutos e segundos. A coluna “Estado” enumera o facto de se encontrar completa a reprodução do vídeo aqui apresentada, de se tratar apenas de um excerto do mesmo ou de não haver qualquer cópia da obra que tenha sido disponibilizada pelas autoras ao público. Os segmentos mostrados resultam algumas vezes numa composição feita por nós a partir de porções e mesmo fotografias, de utilização livre, que integram a obra e cujas fontes se encontram devidamente assinaladas na coluna “Origem”. Assim, ocasionalmente, os fragmentos em presença existem tal como são expostos, no endereço de origem indicado, enquanto noutras circunstâncias as passagens exibidas são por nós construídas a partir de extractos e, por vezes, fotografias de utilização livre e cujas fontes são convenientemente identificadas, não sendo, portanto, o trecho deste modo composto uma cópia de uma qualquer parte da peça em causa que exista com o mesmo aspecto na Web. Na coluna “Vídeo”, encontram-se imagens retiradas de cada um dos vídeos. Essas imagens são também ligações para as respectivas páginas de visualização dos vídeos ou de pedaços dos mesmos. Tanto as ligações na coluna “Obra” como na coluna “Vídeo” têm como alvo a mesma página relativa à peça vídeo analisada, devendo ser consultadas mesmo quando a obra que nos interessa se encontra indisponível para visualização, pois contêm nesse caso outras informações importantes sobre a mesma. Na coluna “Origem”, são enumeradas as fontes usadas para dar forma à peça de vídeo - seja ela uma cópia completa ou apenas uma fracção - à qual se tem acesso através das ligações nas colunas “Obra” e “Vídeo”. Estas fontes são oferecidas sob a forma de ligações Web que devem ser cuidadosamente consultadas. Por fim, a coluna “Ligações” apresenta três hiperligações relativas à obra e suas autoras, hiperligações estas que, mais uma vez, devem ser meticulosa e pacientemente exploradas.

Importância das informações e ligações presentes nas páginas Web indicadas como exemplo para cada obra e artista.

Note-se que são do maior relevo todas as informações e ligações presentes nas página Web sugeridas a título de exemplo, no documento acima mencionado, relativamente a cada obra e sua autora ou autoras. Deverá ter-se o cuidado de consultar as ligações disponibilizadas em cada uma das páginas indicadas, bem como as informações, imagens e vídeos nelas contidos, tendo em atenção ser frequente, por exemplo, as imagens apresentadas em cada um das páginas dessas ligações serem elas mesmas ligações para outras páginas, imagens ou vídeos.

Encontram-se disponíveis, para quem assim o entender, ferramentas de tradução que permitem verter para português ou outro idioma os sítios Web indicados na coluna consagrada às ligações.

São exemplos conhecidos de ferramentas de tradução os sítios: **bing** (<http://www.bing.com/translator>) , **WorldLingo** (http://www.worldlingo.com/en/websites/url_translator.html) , **Google Translator** (<https://translate.google.com/>) e **Google Translate Web** (<http://itools.com/tool/google-translate-web-page-translator>) .

O navegador Google Chrome, tal como outros desta mesma família, oferece a possibilidade de tradução automática dos sítios Web visitados, muito embora, por outro lado, possa tornar um pouco mais trabalhosa a visualização de vídeos, já que pede autorização para a execução dos mesmos pelo menos na primeira tentativa de observação.

Navegadores mais apropriados para visualização do quadro e vídeos.

Os navegadores Web (Web browsers) aconselhados para a visualização do documento anexo e dos vídeos nele apresentados e analisados serão idealmente navegadores modernos e actualizados. Chamamos a atenção para o facto de estarem alguns navegadores especialmente bem preparados para a visualização de filmes e vídeos, reproduzindo-os de imediato sem pedirem autorização para a sua leitura. Se a precaução de solicitar a permissão para a leitura de vídeos poderá fazer muito sentido no ambiente da Web, não é de todo necessária no nosso caso, em que tanto as páginas *html* como os vídeos que escolhemos apresentar não oferecem problemas de leitura e reprodução, nem causarão, em princípio, quaisquer dificuldades aos nossos computadores.

Por esse motivo, pode usar-se um navegador actualizado - a mais recente versão será porventura a mais adequada - optando-se, por exemplo, pelos navegadores Opera, Safari ou mesmo pelo popular Internet Explorer para Windows. Como referido, a exemplo de outros da sua família, o conhecido navegador Google Chrome não será o mais adequado para a visualização de vídeos, pois pede sempre autorização para a reprodução dos mesmos, ou pede essa permissão no mínimo na primeira ocasião em que se procura observar os vídeos, entrando deste modo, pelo menos ligeiramente e de modo um pouco desgastante, a visualização das obras.

Monitores com pequena resolução.

Para a leitura das páginas relativas a cada um dos vídeos, convém ter-se presente que, para monitores que possam ter uma resolução especialmente pequena e insuficiente para abarcar a totalidade do texto e vídeo presentes na página em causa, existe a possibilidade de aumentar ou diminuir o tamanho dos textos e objectos presentes no monitor por meio de simples comandos acedidos mediante atalhos de teclado muito fáceis e acessíveis.

A título de exemplo, podemos dizer que na plataforma Macintosh, nos navegadores Safari, Opera, Firefox e Chrome, o atalho de teclado utilizado para conseguir um aumento da imagem no monitor é a Tecla Comando + a Tecla Adição (+); para a redução da imagem, a Tecla Comando + a Tecla Subtracção (-); e para conseguir a observação da imagem a 100% do seu tamanho, a Tecla Comando + a Tecla Zero (0). Na plataforma Windows, por seu lado, para o navegador Internet Explorer são os seguintes os atalhos de teclado: para conseguir um aumento da imagem no monitor, a Tecla Controlo + a Tecla Adição (+); para obter a redução da imagem, a Tecla Controlo + a Tecla Subtracção (-); e para conseguir a observação da imagem a 100% do seu tamanho, a Tecla Controlo + a Tecla Zero (0).

Para outras plataformas ou navegadores, será necessário consultar o manual de utilizador ou recursos disponíveis na Web.

Aqui ficam alguns exemplos de sítios Web com informações sobre atalhos de teclado: para o **Opera** (<http://help.opera.com/Linux/11.60/en/keyboard.html#key-zoom>) , para o **Safari** (<http://macs.about.com/od/WebBrowsers/qt/Keyboard-Shortcuts-For-Safari.htm>) , para o **Chrome**

(https://support.google.com/chrome/topic/25799?hl=pt&ref_topic=14678) (Windows, Mac e Linux), para o **Firefox** (https://support.mozilla.org/en-US/kb/keyboard-shortcuts-perform-firefox-tasks-quickly?e=es&redirectlocale=en-US&as=s&s=control+shift+t&r=4&redirectslug=Keyboard+shortcuts#w_current-page) e para o **Internet Explorer no Windows** (<http://windows.microsoft.com/pt-pt/windows/internet-explorer-keyboard-shortcuts#1TC=windows-7>) .

Vídeos em ecrã total.

A visualização de cada um dos vídeos ou excertos poderá ser feita em ecrã total, isto é de forma que a imagem do vídeo ocupe a totalidade da altura e da largura do visor. Em muitos navegadores, é oferecida a opção de alargamento da imagem do vídeo para ecrã total através de um pequeno elemento gráfico que integra a barra com o conjunto de botões usados para controlar a reprodução do vídeo. No caso em que essa opção não seja aí apresentada, pode por vezes ser alcançado o mesmo efeito clicando sobre a imagem do vídeo enquanto simultaneamente se pressiona a tecla Comando, no Mac, ou Controlo, no Windows, o que dá lugar ao aparecimento de um pequeno menu no qual a possibilidade de escolha do ecrã total é apresentada.

Todas as ligações activas à data da entrega da tese.

Todas as ligações indicadas no documento anexo se encontravam activas à data da entrega da tese, com apenas três desvios a esta regra geral, adiante indicados. No entanto, e como acontece com todos os textos, ficheiros, imagens e vídeos cedidos na Web, está absolutamente fora do nosso controlo a manutenção da actualização e funcionamento das ditas ligações, estando essa incumbência a cargo dos responsáveis pela gestão desses sítios Web.




O caso dos vídeos de Ana Mendieta, *Untitled (Chicken Piece)*, de 1972, de Lynda Benglis, *Female Sensibility*, de 1973, e de Aude du Pasquier Grall, *Cycle Masculin nº4*, *Passion 1*, de 2001-2005, constitui a única excepção à continuada disponibilidade dos vídeos observados na Web, já que estes vídeos se encontraram acessíveis no Youtube e no sítio Web do Festival Internacional de Curtas Metragens (a peça da última artista referida) durante muito tempo, onde foram por nós observados e colhidos, tendo entretanto muito recentemente desaparecido, sem qualquer motivo aparente. São por isso indicados para estas obras, na coluna "Origem", não os endereços originais de onde foram inicialmente descarregados, neste momento inactivos, mas sim as localizações de pequenos excertos que continuam a ser oferecidos para consulta no Youtube e, ainda, o endereço inicial da peça de Aude du Pasquier Grall que é redireccionado para o sítio Web do mencionado *Très Court International Film Festival*.








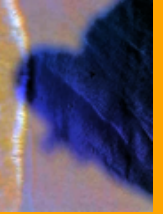



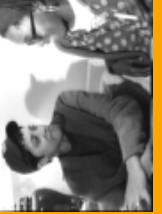
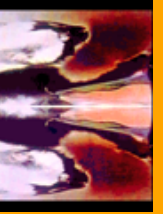
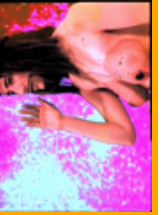
Documentos anexos.

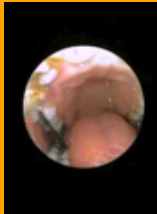











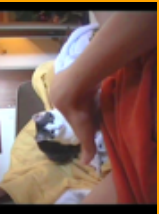

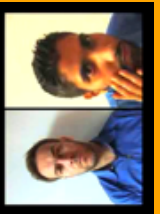
1. *Vídeos Analisados na Tese de Doutoramento de Teresa Furtado, 2014* ([Videos_tese_Teresa_Furtado.html](#)) .
 2. *Origem das imagens de utilização livre empregues na tese* ([recursos/documentos/Origem_das_imagens.html](#)) .
-


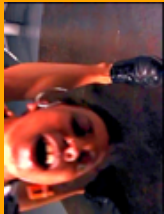
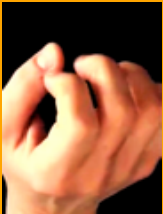


Vídeos Analisados na Tese de Doutoramento de Teresa Furtado, 2014.

Ler primeiro: [Notas sobre as imagens e os vídeos](#), em documento anexo.

Ano	Artista	Obra	País	Atributos	Duração	Estado	Vídeo	Origem	Ligações
1965	Yoko Ono	Cut Piece	Japão, EUA	p/b, som	09:10	Completo		Youtube	A , B , C
1968	Valie Export	Tapp und Tastkino	Áustria	p/b, som	01:08	Excerto		Sítio web de Peter Weibel	A , B , C
1971	Eleanor Antin	Representational Painting	EUA	p/b, s/ som	38:00	Indisponível		Peça sobre a artista no Youtube	A , B , C
1972	Eleanor Antin	The King	EUA	p/b, s/ som	52:00	Indisponível		Informações sobre a artista no sítio web do Art:21	A , B , C
1972	Ana Mendieta	Untitled (Chicken Piece)	Cuba, EUA	cor, s/ som	06:23	Completo		Youtube	A , B , C
1973-99	Marina Abramović	Rhythm 10	Sérvia	cor, som	60:00	Excerto		Youtube	A , B , C
1973	Lynda Benglis	Female Sensibility	EUA	cor, som	14:00	Completo		Youtube	A , B , C
1973-77	Friederike Pezold	Die neue leibhaftige Zeichensprache	Áustria	p/b, s/ som	55:22	Completo		DVD comprado, 1972-1977, 40yearsvideoart.De-Part 1	A , B , C
1974	Valie Export	Raumsehen und Raumhören	Áustria	p/b, som	05:14	Completo		DVD comprado, 1972-1977, 40yearsvideoart.De-Part 1	A , B , C
1974	Susan Mogul	Take Off	EUA	p/b, som	10:30	Excerto		Sítio web da Artista, VDB	A , B , C
1974	Lisa Steele	Birthday Suit with scars and defects	EUA, Canadá	p/b, som	13:26	Completo		Sítio web de Maxi Vestnik	A , B , C
1974	Hannah Wilke	Gestures	EUA	p/b, som	35:30	Excerto		Vimeo, Youtube	A , B , C
1974	Martha Wilson	Deformation	EUA	p/b, som	07:55	Completo		Sítio web da Artista	A , B , C
1974	Nil Yalter	La femme sans tête ou la danse du ventre	Turquia, França	p/b, som	24:00	Excerto		Le Centre Pompidou	A , B , C







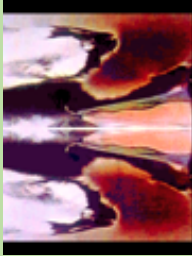
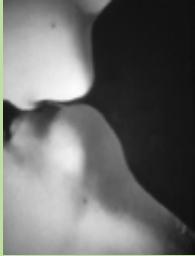
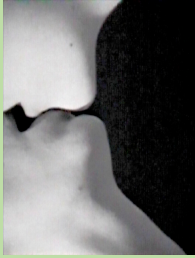


1975	Marina Abramović	<u>Art must be beautiful, artist must be beautiful</u>	Sérvia	p/b, som	50:56	Excerto		Youtube	A , B , C
1975	Ulrike Rosenbach	<u>Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin</u>	Alemanha	p/b, som	11:37	Excerto		GAMA , Media Art Net , LIMA	A , B , C
1977	Martha Rosler	<u>Vital Statistics of a Citizen. Simply Obtained</u>	EUA	cor, som	39:20	Completo		Sítio web da Artfem.tv	A , B , C
1978	Marceline Mori	<u>Second and Third Identity</u>	França, UK	p/b, som	04:52	Completo		DVD comprado , REWIND PLAY , An Anthology of Early British Video Art	A , B , C
1979	Helena Almeida	<u>Quve-me</u>	Portugal	p/b, s/ som	04:50	Completo		DVD comprado , Helena Almeida, exposição Pés no Chão, Cabeça no Céu	A , B , C
1980	Howardena Pindell	<u>Free, White and 21</u>	EUA	cor, som	12:15	Excerto		L&S Video , Youtube	A , B , C
1982	Sanja Iveković	<u>Osobni rezovi - Personal Cuts</u>	Croácia	p/b, cor, som	03:35	Completo		MOMA , NY Times video	A , B , C
1982	Elsa Stansfield, Madelon Hooykaas	<u>Flying Time</u>	UK, Países Baixos	cor, som	08:11	Excerto		LIMA	A , B , C
1984	Catherine Elwes	<u>With Child</u>	UK	cor, som	18:15	Excerto		LIMA , LUXONLINE	A , B , C
1985	Nan Hoover	<u>Desert</u>	Países Baixos, EUA	cor, som	12:43	Excerto		LIMA	A , B , C
1986	Pipilotti Rist	<u>I'm Not The Girl Who Misses Much</u>	Suíça	cor, som	05:02	Completo		Youtube	A , B , C
1989	Ursula Pürrer	<u>Drift Of Juicy</u>	Áustria	cor, som	10:25	Completo		DVD comprado , Super-8-Girl Games	A , B , C
1990	Annie Sprinkle	<u>Post Porn Modernist</u>	EUA	cor, som	15:40	Completo		DVD comprado , Annie Sprinkle's Herstory of Porn	A , B , C
1991	Cheryl Dunye	<u>She don't Fade</u>	EUA	cor, som	23:48	Completo		DVD comprado , The Early Works of Cheryl Dunye	A , B , C
1992	Carolee Schneemann	<u>Vesper's Stampede to My Holy Mouth</u>	EUA	cor, som	13:00	Indisponível		Pequeno artigo sobre Vesper's Stampede to My Holy Mouth	A , B , C
1992	Suzie Silver	<u>A Spy (Hester Reeve Does The Doors)</u>	EUA	cor, som	04:35	Excerto		CMU , Sítio web da artista , VDB , Vimeo	A , B , C

1994	Mona Hatoum	Corps étranger	UK, Líbano, Palestina	cor, som	30:00	Excerto		New Media Art , Youtube	A , B , C
1996	Cabello/Carceller	Un Beso	Espanha	p/b, som	04:00	Completo		DVD oferecido pelas artistas. Cabello/Carceller , Un Beso	A , B , C
1996	Katarzyna Kozyra	Olympia	Polónia	cor, som	12:40	Excerto		Oferta da artista , Sítio web da autora , Entrevista , Foto 1 , Foto 2 , Foto 3	A , B , C
1998	Laëtitia Bourget	L'hygiène corporelle: pour une anthropologie de l'homme moderne	França	cor, som	09:00	Completo		Sítio web da artista	A , B , C
1999	Pilar Albarracín	Tortilla a la española	Espanha	cor, som	06:07	Completo		DVD oferecido pela autora. Pilar Albarracín , Videofólio	A , B , C
1999	Tania Bruguera	El Peso de la Culpa	Cuba	cor, s/ som	04:52	Excerto		New Media Art	A , B , C
1999	Fiona Rukschcio	Schminki 1, 2 + 3	Áustria	cor, som	07:17	Completo		DVD comprado , As She Likes It	A , B , C
2000	Sigalit Landau	Barbed Hula	Israel	cor, som	01:52	Excerto		Sítio web da artista , Digital Art Lab	A , B , C
2001-05	Aude du Pasquier Grall	Cycle Masculin n°4, Les 13 séances	França	cor, som	26:00	Excerto		Sítio web do Brooklyn Museum	A , B , C
2001-05	Aude du Pasquier Grall	Cycle Masculin n°4, Passion 1	França	cor, som	04:50	Excerto		Sítio web do festival Très Court	A , B , C
2001	Karla Solano	Canvas	Costa Rica	cor, som	04:46	Completo		Sítio web da artista	A , B , C
2002	Aurora Reinhard	Poikatyttö - Boygirl	Finlândia	cor, som	12:00	Completo		DVD oferecido pela artista. Aurora Reinhard , Act Out , Nov. 2008	A , B , C
2002	Joanna Rytel	Then I'll Take Your Cat	Suécia	cor, som	08:05	Completo		DVD Hit the North, 2006. da Filmform suéca	A , B , C
2003	Susana Mendes Silva	Xeque-mate	Portugal	cor, som	03:22	Completo		DVD oferecido pela artista. Susana Mendes Silva , Videofólio 1997-2004	A , B , C
2004-05	Tejal Shah	Trans-	Índia	cor, som	12:00	Completo		Cópia oferecida pela artista e entregue por correio electrónico	A , B , C
2005	Lilbeth Cuenca Rasmussen	Absolute Exotic	Filipinas, Dinamarca	cor, som	04:24	Completo	DVD oferecido pela artista. Lilbeth Cuenca Videos	A , B , C	

				2005-06	
2006	Girls who like porno	Piernas Largas	Espanha	cor, som	05:20
					
				Sítio web das artistas	
				A, B, C	
2007	Mary Coble	Session One	EUA	cor, s/ som	05:00
					
				Sítio web da artista	
				A, B, C	
2007	Maria Loura Estevão	La Femme qui Court	Portugal, França	cor, som	30:00
					
				DVD oferecido pela artista, Nov. 2008. Maria Loura Estevão. RECHERCHE IMMIGRATION.	
				A, B, C	
2007	Tracey Rose	Black Woman Walking	África do Sul	cor, som	08:03
					
				Youtube	
				A, B, C	

Origem das imagens de utilização livre

Clicar sobre as imagens para aceder aos respectivos sítios Web de origem

Ano	Artista	Obra	País	Atributos	Duração	Estado	Quadro Principal	Página do Vídeo
1971	Eleanor Antin	Representational Painting	EUA	p/b, mudo	38:00	Indisponível		Indisponível
1972	Eleanor Antin	The King	EUA	p/b, mudo	52:00	Indisponível		Indisponível
1974	Hannah Wilke	Gestures	EUA	p/b, som	35:30	Excerto		
1975	Ulrike Rosenbach	Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin	Alemanha	p/b, som	11:37	Excerto		
1992	Carolee Schneemann	Vesper's Stampede to My Holy Mouth	EUA	cor, som	13:00	Indisponível		Indisponível
1996	Cabello/Carceller	Un Beso	Espanha	p/b, som	04:00	Completo		
2000	Sigalit Landau	Barbed Hula	Israel	cor, som	01:52	Excerto		

Glossário

A

Abjecto

Conceito utilizado pela primeira vez por Julia Kristeva em 1980, no seu livro *The Powers of Horror*, que descreve o horror visceral que os seres humanos experimentam quando confrontados com aspectos da vida e de si mesmos que evocam a sua própria materialidade e impureza, tais como: as funções corporais, o cadáver (que nos conduz inevitavelmente à ideia da nossa própria morte), o corpo maternal (que pelo seu poder gerador ameaça a ordem falocêntrica instituída) e o corpo feminino (ambivalentemente definido pela cultura patriarcal como atraente e, ao mesmo tempo, inerentemente ordinário, indecente e obsceno).

BIBLIOGRAFIA: KRISTEVA, Julia – *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*, p. 1-32.

Acção

No contexto artístico, a acção, ao contrário da performance, implica necessariamente a presença de uma audiência em espaços públicos e pretende intervir politicamente no quotidiano das pessoas. O accionismo vienense constituiu uma arte sintomática do pós segunda guerra mundial na Áustria e na Alemanha. Os «Wiener Aktionisten» inspiraram-se no massacre dos corpos nos campos de batalha e nos campos de concentração da segunda Guerra Mundial, usando o corpo, na criação das suas obras, tanto o seu próprio como o de outrem, de modo muitas vezes agressivo e chocante. As suas acções foram mal interpretadas pela história da arte, que as rotulou de exibicionistas e psicóticas, descurando o facto de as mutilações, torturas e coprofilia nelas representadas serem ficcionais, teatralizadas e encenadas para a câmara. Nessas acções o corpo passa a ser visto e usado de forma diferente pelos artistas, situando-se clara e explicitamente no processo criativo, agora apelidado desempenho ou performance. O conceito de accionismo querendo dizer acção é, ele mesmo, sinónimo de performance.

BIBLIOGRAFIA: WARR, Tracey – Preface. In JONES, Amelia; WARR, Tracey, eds. – *The Artist's Body*, p. 12. Actionnisme viennois. [Em linha]. Viennese Actionism. [Em linha].

Agente

O termo agente é por vezes usado apenas como sinónimo de actor social, isto é, todo aquele que tem um papel activo numa situação, que opera, age, actua, produzindo uma acção ou determinado efeito importante no desenrolar da narrativa, acção ou efeito sem os quais essa narrativa não seria a mesma.

Não se trata, no entanto, de termos rigorosamente sinónimos. Enquanto o actor social é aquele que demonstra possuir autonomia e iniciativa próprias, exibindo uma capacidade de escolha que, por sua vez, pressupõe as faculdades de raciocínio e deliberação, agindo com racionalidade relativamente ao seu desempenho e perseguindo uma determinada estratégia, a definição de agente é mais abrangente, não sendo, no seu caso, essenciais as noções de autonomia, iniciativa, raciocínio e deliberação próprias. O agente é quem executa a acção podendo, todavia, não o fazer necessariamente por sua iniciativa, não expressando sinais de autonomia, raciocínio e deliberação próprias e sem ter qualquer plano de acção delineado.

Isto significa que todos os actores são agentes, isto é, são um subgrupo do conjunto mais lato dos agentes, mas nem todos os agentes são actores, sendo simplesmente agentes sem possuírem as características muito particulares que destingem e definem os actores.

De entre os agentes analisados nos vídeos desta tese encontramos actores, mas também agentes que não são actores.

BIBLIOGRAFIA: Actor. In *Dicionário das Ciências Humanas*, p. 5-6. Acção colectiva, Acção social. In *Dicionário de Sociologia*, p. 8-10. Actor, Social actor, Agency. In SCOTT, John; MARSHALL, Gordon, eds. – *Oxford Dictionary of Sociology*, p. 5, 9-10.

Amor romântico

O amor romântico viu a sua origem nos finais do século XVIII com o advento da industrialização e é um fenómeno social de importância central para a compreensão das mudanças da sexualidade no âmbito da vida íntima, afectando diferentes áreas como o casamento, a família, a casa, as relações entre pais e filhos, a maternidade e as relações interpessoais. O ideal do amor romântico surge quando os laços entre cônjuges deixam de ser fundados em factores sociais, económicos ou políticos, externos à ligação emocional propriamente dita, e passam a assentar nas emoções, atracção mútua e ideais de amor, liberdade e auto-realização, conduzindo quem está nele envolvido a uma auto-reflexão relativamente aos seus próprios sentimentos, à formação da sua identidade pela descoberta do outro, e à criação de uma biografia mútua. Porém, muito embora esta forma de amor de base igualitária tenda a anular as diferenças entre os papéis masculino e feminino, continua a assentar no casamento heterossexual e na divisão sexual do trabalho que gera uma relação de poder assimétrica e de dependência entre o homem ganha-pão e a mulher doméstica, desenvolvendo-se sobretudo no espaço do lar. De um lado estão as mulheres recolhidas em casa, onde trabalham sem qualquer remuneração, dependendo dos homens economicamente; do outro, estão os homens que trabalham de forma remunerada na esfera pública que dominam, estando, por seu lado, dependentes emocionalmente das mulheres no espaço da vida íntima. O poder dominante do marido no espaço doméstico enfraqueceu e, inversamente, o poder das mulheres sobre a educação dos filhos alargou-se dando origem e fortalecendo a ideia de maternidade enquanto relação da mãe com os filhos. Esta forma de amor, embora seja um prelúdio da relação pura (ver entrada «Relação pura») encontra-se em tensão com esse tipo de ligação.

BIBLIOGRAFIA: GIDDENS, Anthony – *Transformações da intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, p. 1, 17-18, 26-28, 29, 31. Idem – *Sociology*, p. 1131.

Anamorfose lacaniana

Com aplicação em várias áreas do conhecimento, o termo anamorfose (do grego *anamórphosis*, «transformação») começou por ser empregue, no séc. XV, no desenho e

na pintura designando a representação de uma imagem configurada de tal modo que, quando observada frontalmente, aparece deformada ou mesmo irreconhecível, retomando, no entanto, as suas proporções originais quando examinada de um determinado ponto de vista ou com o auxílio de um espelho curvo ou outro apetrecho óptico. Requerendo sempre a participação activa do observador, a anamorfose tem sido utilizada muitas vezes, na pintura e no desenho, para ocultar na obra significados alternativos, chocantes ou proibidos. Algumas anamorfoses são bem conhecidas por integrarem já os hábitos do dia-a-dia. É o caso das inscrições «Ambulância» e «Polícia», nos capots dos respectivos veículos, que adoptam o processo da anamorfose, uma vez que apenas adquirem sentido quando lidas no espelho retrovisor do automóvel que se desloca na sua frente, sendo ininteligíveis à leitura directa e imediata. No campo da sinalização rodoviária são igualmente conhecidos os casos de sinalética pintada no pavimento que faz uso da anamorfose, aparecendo as imagens ou caracteres deformados e alongados, quando observados de um ponto situado na vertical da estrada, mas readquirindo as suas proporções originais, sem deformação e compactadas relativamente ao que está de facto pintado na via, quando observadas a partir da perspectiva do condutor de um veículo em movimento, a quem são, de resto, dirigidas. Outras anamorfoses aparecem-nos, por exemplo, sob a forma de figuras reconhecíveis, como paisagens serranas, com montes, bosques, animais e pessoas, transformando-se, todavia num rosto humano, ou demais figura prontamente reconhecível, no reflexo dessa paisagem anamorfótica num espelho cilíndrico, e outras, ainda, como imagens ou manchas às quais não é de todo possível compreender o sentido e que apenas se resolvem a partir da observação de um determinado ponto de vista ou através da operação específica de definição e reconstituição da anamorfose.

A anamorfose lacaniana prende-se, por seu lado, com o esforço feito por Lacan para, utilizando a anamorfose, contestar e desconstruir o sujeito cartesiano da cultura ocidental, o sujeito pensante da consciência, puro e desincorporado, no contexto do dualismo mente versus corpo de Descartes e da sua conhecida expressão «cogito, ergo sum», «penso, logo existo». Partindo do pressuposto de longa data de que a perspectiva linear é responsável pela produção de um ponto de vista centralizado e desincorporado, bem como de uma posição particular do observador, em concordância com o que Descarte designou o «olho da mente», no âmbito do que se veio a denominar

«perspectivismo cartesiano», Lacan socorreu-se para esse fim do conhecido quadro de Holbein, o jovem, *Os Embaixadores*, de 1533. Nesta pintura a óleo surgem dois personagens ricamente vestidos postados diante de uma abundante colecção de objectos associados à matemática, à geometria, à música e à astronomia, objectos esses que representam, por um lado, o racionalismo, a objectividade e a força do conhecimento científico, e, por outro, o estatuto social, o poder e o conforto da vida dos retratados. Em primeiro plano, no chão frente a seus pés, distingue-se uma enigmática mancha à qual não é possível atribuir qualquer sentido. No entanto, quando observada de um plano ligeiramente superior e de modo rasante, esta mancha reconstitui-se como uma caveira que mira o observador, ao mesmo tempo que o resto do quadro se torna praticamente ininteligível. Partindo das suas leituras de Sartre e Merleau-Ponty, Lacan argumenta que esta caveira, além de servir de *memento mori* («lembra-te de que morrerás»), isto é, de recordação para os embaixadores, mas também para o espectador do quadro, do facto inescapável da transitoriedade da vida e da proximidade mais ou menos eminente da sua morte, apesar das conquistas e bem-estar porventura alcançados durante a existência, é também um sinal claro da evanescência, da efemeridade do próprio sujeito observador a quem a caveira anamorfótica sublinha a brevidade passageira da vida, a absoluta necessidade do seu desaparecimento, e, assim, o carácter de ausência, carência e vazio típico do sujeito lacaniano. Embora, diz Lacan, se insista em termos cartesianos na ficção de que é possível o *sujeito observar-se a si mesmo observando-se a si próprio*, tal só é possível ao separar-se erroneamente o olho da mente, como fez Descartes, quando a verdadeira divisão deve estabelecer-se entre o olho e o olhar. O quadro de Holbein representa, para Lacan, a ilustração do poder de aniquilação por excelência do olhar. Para Lacan o desaparecimento, a nulificação do espectador do quadro de Holbein enquanto sujeito é a verdadeira mensagem desta obra. Argumentou também que o *cogito* cartesiano não logra ser construído pela ponto de vista da perspectiva sendo este nada mais do que uma máscara atrás da qual se o sujeito erroneamente imagina a residência da sua verdadeira representação de si mesmo. Para Lacan a anamorfose servia para demonstrar o descentramento entre o sujeito falante e a posição do sujeito no que denominava ordem do simbólico, isto é a existência do sujeito falante no seio de uma ordem linguística, reforçando a sua convicção de que qualquer filosofia baseada no *cogito* cartesiano teria de ser contrariada. Lacan chama a atenção

para o facto da anamorfose expor a dialéctica que resulta numa relação ambígua entre ver e ser visto, mostrando, além disso, como existe algo na perspectiva que escapa tanto à razão como à representação, sublinhando e discutindo, por fim, a relação problemática estabelecida entre sujeito, olho e olhar.

Tendo a discussão da anamorfose sido feita por Lacan relativamente ao quadro de Holbein, nos termos sucintamente expostos, é, no entanto, possível imaginar uma interpretação não discutida pelo próprio Lacan mas que decorre dos seus conceitos sobre o olhar e sobre a forma como o sujeito o exerce. De facto, Lacan entendia que o observador depositava no objecto observado as suas expectativas, os seus desejos, a sua experiência de vida, pelo que cada observador teria alguma ideia preconcebida sobre o objecto mesmo antes de observá-lo pela primeira vez. Assim, cada observador ao olhar um objecto veria a sua versão própria e individual do objecto observado, pelo que seria lícito considerar numa sala em que existisse um objecto e um número X de observadores, a existência de pelo menos X versões observadas pelos sujeitos. Cada uma dessas versões seria uma anamorfose do objecto real, isto é uma leitura ou imagem particular gerada por cada um dos observadores de acordo com a sua moldura mental específica.

BIBLIOGRAFIA: BOYLE, Jen E. – *Anamorphosis in Early Modern Literature*, p. 1-5, 48, 100-112. MASSEY, Lyle – *Picturing Space, Displacing Bodies: Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective*, p. 1-3, 118-130. ROSE, Gillian – *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, p. 120-124. Anamorfose. [Em linha].

Aparelho institucional

O aparelho institucional é constituído pelas formas de poder e conhecimento que compõem as instituições, de que são exemplo a arquitectura, os regulamentos, os tratados científicos, as declarações filosóficas, a moral, as leis, entre outros, bem como o discurso articulado por meio deles. As tecnologias institucionais, algumas vezes difíceis de diferenciar do aparelho, são, por sua vez, compostas pelos procedimentos técnicos utilizados para pôr em prática o poder e o conhecimento. As tecnologias são difusas, raramente formuladas num discurso contínuo e sistemático, constituindo um conjunto heterogéneo de ferramentas e métodos. As instituições artísticas, por meio dos seus

aparelhos e tecnologias, produzem interpretações particulares sobre as imagens e os objectos que elegem e classificam como arte. Além disso, são importantes na criação de subjectividades, como a do curador, a do restaurador, a do crítico de arte ou a do espectador, que seriam com certeza bem diferentes na sua ausência.

BIBLIOGRAFIA: ROSE, Gillian – *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, p. 136-137, 140, 166-167. BROOKS, Ann – *Postfeminisms: Feminism, cultural theory and cultural forms*, p. 21. MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa, orgs. – *Dicionário da Crítica Feminista*, p. 36.

Aura

A obra de arte replicada de forma massiva, alterou a ideia da originalidade criativa e da singularidade sagrada da obra de arte original – a aura do objecto artístico – (já referida, em 1936, por Walter Benjamin na sua obra *A obra de Arte na era da Reprodução Mecânica*) que a duplicação em massa, possibilitada pelos novos «media», iria retirar às obras de arte, deixando estas de ser objectos de arte únicos e irreproduzíveis. A profecia de Walter Benjamin, do elidir da aura e autonomia de objectos de arte originais por meio da sua massificação, não se concretizou: a disponibilidade criada pela generalização do objecto de arte produz imagens-clichés e gera um desejo ainda maior de possuir os originais, que atingem preços exorbitantes. Nos nossos dias, a aura consumista prolonga-se a qualquer relíquia ou a qualquer coisa com valor nostálgico: dos vestidos das estrelas de cinema, aos souvenirs da manufactura do passado ou aos electrodomésticos «art déco», etc. O reproduzível toma o lugar da realidade e substitui-a como hiper-realidade e, assim, vivemos o que já foi vivido: a realidade é agora constituída pela assimilação e integração das imagens desactivadas de ontem. O próprio Duchamp, ao renunciar por fim à realização de obras de arte, para se dedicar ao jogo de xadrez, transformou-se ele mesmo num ready-made pleno de aura, tendo, assim, logrado transferir essa atmosfera do objecto para o autor, transferência que viria também a ocorrer, mais tarde, com Piero Manzoni, para as excreções do artista, deste modo tornadas arte. Após a realização das suas obras *The Large Glass* ou *The Bride stripped bare by her bachelors, even* (1915-23) ele pretendeu abandonar as belas-artistas tradicionais por uma escultura mecanicista e pelo jogo de xadrez. Importa sublinhar que, por meio do *ready-made*, Duchamp desloca a aura do objecto de arte para o lugar onde

o objecto é exibido (a galeria ou museu) e que lhe confere o estatuto privilegiado de obra de arte. Deste deslocamento da aura do objecto para o autor e para o lugar, resultou, nos nossos dias, uma legitimação, não dos objectos, mas das próprias instituições legitimadoras da arte: a crítica de arte, o mercado de arte e as instituições de exibição da mesma (museus, galerias, etc.).

BIBLIOGRAFIA: Benjamin, Walter. In CHILVERS, Ian; GLAVES-SMITH, John – *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*, p. 73. SCHECHNER, Richard – *Performance Studies: An introduction*, p. 116-117.

Auto-erotismo

O termo auto-erotismo é por nós usado como sinónimo de masturbação, isto é, a manipulação e estimulação exercidas por uma pessoa sobre o seu próprio corpo de modo a obter satisfação sexual e o orgasmo. Esta excitação sexual pode ser conseguida de várias maneiras, desde o manuseamento directo dos órgãos genitais, até ao imaginar de situações já vividas ou apenas conjecturadas, tais como fantasias e sonhos sexuais, que possam ser sexualmente estimulantes para a pessoa em causa. O auto-erotismo não envolve qualquer tipo de coito com uma outra pessoa, mesmo que seja possível e mesmo corrente uma determinada pessoa masturbar outra.

BIBLIOGRAFIA: Auto-erotismo, Auto-erótico. In *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo I*, p. 452. Masturbação, Masturbar. In Idem, *Tomo II*, p. 2417. Autoerotismo. [Em Linha]. Masturbação [Em linha].

Autodeterminação

Existem várias acepções do conceito de autodeterminação. No entanto, todas elas se relacionam com a capacidade das pessoas agirem e decidirem por si próprias com verdadeira autonomia e liberdade.

A noção de autodeterminação terá surgido pela primeira vez em documentos escritos com a *Declaração de Independência Americana*, de 1776, bem como na França revolucionária com a sua *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, de 1789. Ambos estes textos formulam a ideia de ser fundamental garantir aos cidadãos o direito

de decidir tanto sobre os seus governantes como também sobre a forma de governo existente. A ideia essencial que a partir daqui se desenvolveu é a de que todos os povos e nações devem possuir este direito inalienável de decidir sobre o seu próprio destino, exercendo o livre-arbítrio, com absoluta auto-suficiência e sem qualquer tipo de impedimento, o que se faz nas sociedades democráticas por sufrágio directo e universal, de entre outras possíveis formas de intervenção. Neste sentido, a autodeterminação política pode dizer respeito à restauração dos direitos sobre a vida cultural, território, recursos de um povo, bem como à sua simples autonomia ou à independência, constituindo a fundação sobre a qual assenta todas os demais direitos e liberdades fundamentais.

No período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, a ONU defendeu o direito de todos os povos à autodeterminação afirmando que estes podiam «escolher livremente a sua condição política e perseguir livremente o seu desenvolvimento económico, social e cultural». Foi de acordo com estas concepções que a Eritreia, Moçambique e Angola, por exemplo, conseguiram sua independência.

A autodeterminação pode também referir-se à capacidade de uma pessoa decidir e determinar livremente o curso da sua vida e das circunstâncias em que deseja vivê-la. Esta capacidade pressupõe a coexistência de várias outras competências como sejam as de essa pessoa ser capaz, autoconsciente, auto-suficiente, autónoma e independente bem como absolutamente livre e desimpedida. Pode, neste último sentido, falar-se na autodeterminação reprodutiva das mulheres, quando se discute, designadamente, o direito que as mulheres devem ter de poder escolher, em circunstâncias bem precisas, uma interrupção voluntária da gravidez.

A questão da autodeterminação sempre foi uma preocupação importante para os feminismos, uma vez que a dependência económica de muitas mulheres em relação aos seus companheiros, resulta na manutenção da posição social subordinada das mesmas, impedindo-as, deste modo, de exercer verdadeiramente a cidadania, e impossibilitando a sua autodeterminação. Mas não é apenas a falta de autonomia económica que dificulta a autodeterminação das mulheres, contribuindo para isso as muitas questões que têm vindo a ocupar os feminismos e que resultam na submissão das mulheres na sociedade e no não reconhecimento do direito e da capacidade que elas têm de se governar a si próprias, com total autonomia e liberdade.

BIBLIOGRAFIA: DEVINE, Carol; HANSEN, Carol Rae; WILDE, Ralph – *Direitos Humanos: Referências Essenciais*, p. 326-328.

B

Bertold Brecht (1898-1956)

O dramaturgo alemão Bertold Brecht (1898-1956) tinha preocupações profundamente sociais e políticas que expressava nos seus trabalhos. Marxista convicto, praticou o chamado teatro épico que procurava promover uma atitude crítica, reflexiva e questionadora por parte do público, de modo a que este reconhecesse a injustiça social e contextos de exploração e se sentisse impelido e capacitado para decidir e agir no sentido de resolver essas situações no mundo quotidiano fora do teatro. Para atingir esse fim era importante a utilização de técnicas que tornassem claro para a audiência que a peça de teatro é apenas uma representação da realidade e não a realidade ela mesma, ao contrário do que acontecia com o teatro naturalista, o teatro ilusionista mais corrente, que iguala a peça de teatro e a realidade. Um dos princípios brechtianos mais importantes é o do efeito de distanciamento. Este efeito resulta na distância que separa o actor e o personagem encarnado – o actor que deverá simultaneamente estar fora e dentro do personagem, citando apenas as suas falas, sem nunca se chegar a converter completamente no personagem –; resulta também na desconstrução da quarta parede – a parede ilusória que separa o palco da audiência e através da qual o público observa o desenrolar da acção teatral –, conseguida através da limpeza de todos os acontecimentos do que eles possam ter de mais óbvio e familiar, criando, ao mesmo tempo, um efeito de assombro e interesse sobre os mesmos. Aqui se inserem técnicas tipicamente brechtianas como, por exemplo, o endereçamento directo dos actores aos espectadores, a utilização de iluminação muito potente em palco, o uso de canções permeando a acção, o emprego de cartazes com textos escritos, e a movimentação dos vários ajudantes de palco, bem como dos diferentes efeitos especiais, mudanças de cenário, ordens de palco, etc., de forma totalmente aberta e evidente, sem que seja feito qualquer esforço de ocultação. Ao demonstrar, desta forma, que a peça de teatro é

construída, Brecht esperava incutir na audiência a noção de que a realidade é, também ela, construída e, assim, passível de modificação às mãos dos cidadãos. Brecht teve enorme influência na arte dramática e não só. É conhecido o exemplo do dramaturgo brasileiro Augusto Boal (1931-2009), criador do Teatro do Oprimido, que procura expandir o conceito brechtiano correspondente à valorização e capacitação da audiência, tratando, neste caso, de trabalhar com o público que passa a desempenhar os papéis dos protagonistas nas peças em que coopera em conjunto, sublinhando sempre a importância do entendimento e da solidariedade na criação e resolução das várias situações que surgem na montagem das obras teatrais e funcionando, por assim dizer, como momento de ensaio para intervenções nas questões sociais da vida de cada um.

As estratégias teatrais de Brecht, no seu Teatro Épico, consistiam sobretudo em provocar o distanciamento da audiência de modo a esta poder ter uma perspectiva crítica e participativa acerca daquilo que estava a ver, opondo-se às técnicas naturalistas daquilo a que chamava Teatro Dramático. Neste último, o público era levado a crer que as pessoas e personagens eram governadas por leis naturais inalteráveis e por um determinismo evolutivo, sendo a audiência deslocada para um determinado contexto social, histórico e político que não devia ser questionado mas sim interpretado como natural. O público devia empatizar com os personagens mas não reflectir criticamente sobre os seus modos de vida, atitudes e contextos sociais. Por oposição, no teatro brechtiano os actores sublinhavam, no decorrer das suas actuações, os momentos da peça de cariz político, de modo a provocar reacções críticas nos espectadores. As cantigas e pantomimas eram utilizadas para cativar um público de origem popular, proveniente das classes trabalhadoras, que se pretendia que viesse a substituir a audiência burguesa característica do teatro tradicional. Os cenários não eram decorativos mas recorriam a objectos funcionais do quotidiano para mostrar de um modo realista como as pessoas viviam e trabalhavam. Os artifícios eram revelados: os actores mudavam de género, irrompiam em cantigas e pantomimas e endereçavam directamente a audiência ao longo da sua actuação enfatizando o processo de construção e preterindo o produto final tradicional: o espectáculo teatral naturalista.

BIBLIOGRAFIA: ALLAIN, Paul; HARVIE, Jen – *The Routledge companion to Theatre and Performance*, p. 29-30. SCHECHNER, Richard – *Performance Studies: An introduction*, p. 38, 152-154, 164.

Bestialidade ou bestialismo

Prática de relações sexuais entre seres humanos e animais.

BIBLIOGRAFIA: bestialidade; bestialismo. In *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo I*, p. 567. bestialismo. [Em linha].

Biopoder

Para Foucault, ao longo do século XVIII desenvolveu-se, nas sociedades ocidentais modernas, uma nova forma de poder que veio substituir o tradicional poder soberano sobre a vida e a morte. Trata-se do biopoder, um poder dedicado à administração, regulação e bem estar das populações e que, na perspectiva de Foucault, de facto articula dois eixos: um primeiro poder disciplinador que se exerce sobre os corpos individuais, otimizando-os, reforçando a sua economia utilitária e docilizando-os, e; um segundo que se aplica ao governo e regramento das populações.

Foucault centrou a sua análise na sexualidade que, em seu entender, constituiria o principal ponto de articulação das relações de poder tanto com o indivíduo como com a população, sendo, além disso, um dos mais importantes mecanismos através dos quais o poder tem sido exercido sobre a vida nas sociedades modernas, pelo que seria um elemento fundamental no surgimento e desenvolvimento dos aparelhos de supervisão, administração e de intervenção junto das pessoas consideradas individualmente, por um lado, e das comunidades como grupos alargados de cidadãos, por outro.

Foucault acreditava, também, que o biopoder seria um atributo essencial e mesmo fixador das características específicas das sociedades modernas, sendo, na realidade, um requisito absolutamente necessário para a implantação e disseminação das relações económicas capitalistas na sociedade. Diz-nos Foucault a este respeito: «Este biopoder foi, e não se pode duvidar disso, um elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo; este só foi garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e através de um ajustamento dos fenómenos de população aos processos económicos».

BIBLIOGRAFIA: FOUCAULT, Michel – *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*, p. 137-143, 146. SMART, Barry – *Michael Foucault*, p. 88, 99-101, 103, 123, 125. Biopouvoir [Em linha]. Biopower. [Em linha]. Biopoder. [Em linha].

C

«Camp»

O termo inglês «camp» significa, na acepção que agora nos importa, afectado, ridículo, teatral, exibindo comportamento efeminado, homossexual, kitsch, de baixa qualidade. Logo em 1964 a escritora e ensaísta americana Susan Sontag (1933-2004) defendeu, no seu artigo *Notes on Camp*, a separação das noções de kitsch e camp considerando que o primeiro conceito se aplica a uma obra de arte concluída e o segundo se refere à performance ou desempenho do artista. Este termo começou por ser empregue relativamente ao comportamento e modos de exibição considerados típicos dos homossexuais masculinos, no âmbito dos espectáculos de «drag queen», nomeadamente, tendo depois disso visto a sua utilização expandir-se para lá do mundo gay, aplicando-se não só a lésbicas como a todo o universo Queer de um modo geral. Existe, assim, um tipo de estética camp perfeitamente definida que corresponde a um estilo e uma identidade performativa relativos a certas actividades como, por exemplo, filmes de determinado género, alguns espectáculos teatrais, designadamente os de drag, teatro de marionetas, etc.. A estética camp tem vindo a ser popular desde os anos 1960 até ao presente.

Além disso, pode referir-se que alguns tipos de comportamento gay efeminados são por vezes considerados pela comunidade heterossexual como uma ameaça à relação entre a masculinidade e o poder e, talvez por esse motivo, não sejam adoptados com frequência pelos homossexuais. Para fugir a esta estigmatização os homossexuais tendem a desenvolver ora uma masculinidade que ironiza o estereótipo do feminino por meio do exagero, designada exactamente por «camp», conforme acima descrito, sendo disso exemplo as «drag queen», ora cultivando uma imagem que exagera o estereótipo masculino, a figura do «macho», como por exemplo os motociclistas ou cowboys, sendo

a banda dos anos 1970, Village People, com a famosa canção «YMCA», um exemplo disso mesmo.

BIBLIOGRAFIA: GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 585. camp. [Em linha]. camp. [a]. [Em linha]. Camp (style) [Em linha].

Carnavalesco

Para Bakhtin, este termo descreveria a feira, o seu ambiente e a conduta dos seus participantes, mas também, de uma forma mais geral, comportamentos não convencionais, populares e não sofisticados, incluindo, nomeadamente, a linguagem coloquial, o humor picante e referências obscenas a funções corporais, tanto quando tais comportamentos são experimentados directamente na vida real como através da ficção. Se, por um lado, o carnaval incorporava e exprimia a diferença transgressiva, indecorosa e indisciplinada, e, assim, contestava e perturbava a ordem e o poder dominantes, por outro, uma vez que o carnaval é sempre socialmente consentido e sancionado – o carnaval propriamente dito, por exemplo, requer uma licença das autoridades para que possa acontecer de uma forma perfeitamente definida e limitada no espaço e no tempo –, a sua capacidade para contestar e quebrar regras é, também ela, limitada e contida e, portanto, em última análise, ineficaz. O carnaval pode mesmo ser entendido como tendo um potencial social repressivo, exactamente pelo facto de a sua existência depender de uma autorização do estado que o circunscreve inteiramente quanto ao lugar, duração e liberalidade de atitudes. O carnaval produz a ilusão de um poder cultural democraticamente distribuído enquanto, na realidade, reforça a hegemonia do poder dominante ao dar oportunidade às classes oprimidas de transitoriamente se manifestarem sem restrições, e, assim, esvaziar as suas energias aposicionais. O carnaval funciona sobretudo enquanto lugar de sublimação mas não como catalisador da mudança social, sendo o seu papel ambivalente no seio da comunidade, um papel simultaneamente de transgressão e de contenção dos limites culturais, limites esses que, na realidade, tanto contesta como reforça. A referida ambivalência manifesta-se, nomeadamente, na existência de corpos desobedientes e desrespeitadores das normas do quotidiano social, por um lado, ao mesmo tempo que permitem e promovem as suas próprias subjugação e reificação, por outro, encontrando-se estes corpos e esta

ambivalência bem presentes, por exemplo, nas obras das performers feministas dos anos 1960.

BIBLIOGRAFIA: Allain, Paul; Harvie, Jen – *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, p. 20, 29-30, 138.

Carpa

A carpa é um género de teatro itinerante muito popular, surgido no México entre 1930 e 1960, em que conviviam o teatro de revista e de variedades, preponderando as peças musicais, cómicas e de dança, com a intervenção directa e em diálogo com o público, e em que críticas sociais airoas actuavam como válvula de escape colectiva.

BIBLIOGRAFIA: Carpas (teatro). [Em linha]. ¿Por qué surgieron las carpas en México?/ Primera parte. [Em linha]. ¿Por qué surgieron las carpas en México?/ Segunda parte. [Em linha].

D

Desconstrução

Refere-se à desconstrução ou análise de textos, considerando que toda a linguagem é metafórica, não podendo garantir o sentido absoluto de nenhum discurso, sendo as obras investigadas pela decifração da sua polissemia e pluralismo, dando, no entanto, sempre prioridade à interpretação do leitor.

Derrida, realizou uma investigação crítica das estruturas linguísticas, de modo a revelar a ideologia subjacente. Partindo da crítica ao estruturalismo saussuriano da associação natural entre o significado e o significante, em que o significante é preterido em relação ao significado – uma espécie de relação do tipo corpo-escrita-significante e alma-fala-significado, associação esta seguida pelo pensamento ocidental desde Platão e dos Estóicos –, este autor advogou que o significado é construído através de diferenças binárias oposicionistas que privilegiam o primeiro termo – por exemplo masculino sobre o feminino, branco sobre o negro –, o termo positivo que articula os princípios da metafísica logocêntrica ocidental e que pressupõe uma verdade única, universal (logocêntrico refere-

se, na perspectiva de Derrida, à centralidade do logos, isto é do lugar mas também da palavra e do discurso, no pensamento das sociedades no ocidente, questionável, em seu entender, em função do seu carácter metafísico). O segundo termo é negativo, deficiente, faltoso, ou apenas derivativo. Derrida propõe a desconstrução, apesar de esta não ser, em sua opinião, nem método, nem crítica ou análise – armadilhas do pensamento ocidental logocêntrico –, sendo antes uma estratégia para proteger o jogo livre do significante. A desconstrução pressupõe um movimento duplo que desorganiza mas que simultaneamente reorganiza, determinando movimentos através e entre os opostos metafísicos interior e exterior. Não deve ter um objectivo, um alvo, que predetermine os seus movimentos, podendo abrir caminhos para as suas acções sem saber exactamente onde isso a levará. Estas ideias são válidas para as feministas, na medida em possibilitam o questionamento do homem enquanto princípio legitimador, no sistema de oposições dicotómicas, e enquanto padrão contra o qual a verdade e o valor são aferidos, num processo que Derrida designa como falocêntrico, ou seja, o privilégio concedido a tudo o que seja masculino (daí a referência ao falo) para a construção de significado. Estes conceitos influenciaram muitas feministas como Luce Irigaray, Eve Kosofsky Sedgwick e Gayatri Spivak. Não obstante, feministas como Alice Jardine, criticam este autor por não permitir às mulheres aceder à condição de sujeito, já que essa questão é exclusivamente falocêntrica para Derrida. A desconstrução do sujeito humanista liberal realizada por Foucault foi, de igual modo, essencial para as feministas, nomeadamente para Judith Butler, que rejeitou a reificação dicotómica do género e a noção de identidade feminina «essencial». O género é para Butler performativo, constituído pela performance, sendo, simultaneamente, um efeito da performance, não apresentando qualquer estatuto ontológico ou essência, estando a sua aparência de «naturalidade» originada pelas performances repetidas e construídas discursivamente. As categorias do género podem, no entanto, ser perturbadas através da ironia performativa.

BIBLIOGRAFIA: BROOKS, Ann – *Postfeminisms: Feminism, cultural theory and cultural forms*, p. 21. MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa, orgs. – *Dicionário da Crítica Feminista*, p. 31-32, 36. GAMBLE, Sarah, ed. – *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, p. 215.

Diferença

A diferença é a qualidade do que é dissemelhante, distinto ou desigual, sendo também uma categoria usada para traduzir a polaridade construída entre homens e mulheres. A teoria crítica feminina define a diferença em termos políticos e não apenas em termos sexuais. Assim, a diferença assume dois sentidos: o primeiro de carácter positivo, significando que as mulheres possuem uma voz divergente, uma psicologia e uma experiências próprias; o segundo, de carácter negativo, engloba a exclusão e a subordinação das mulheres. Para algumas feministas da década de 1970, é nas diferenças entre mulheres e homens que reside o principal mecanismo de opressão das primeiras, sendo essas diferenças artefactos do patriarcado que deve, pelo seu lado, ser entendido politicamente, materializando-se na discriminação de género. Outras consideram a diferença como uma polaridade necessária entre homens e mulheres, e entre as próprias mulheres. Historicamente, o feminismo viu a diferença como o símbolo da inferioridade, em oposição ao pensamento contemporâneo, que tende a considerá-la uma fonte positiva de valores alternativos.

BIBLIOGRAFIA: BROOKS, Ann – *Postfeminisms: Feminism, cultural theory and cultural forms*, p. 21. MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa, orgs. – *Dicionário da Crítica Feminista*, p. 36.

Discurso

Um discurso é um enunciado oral ou escrito que pressupõe, pelo menos, um locutor e um interlocutor. O conceito de discurso, desenvolvido por Foucault, refere-se ao modo como é constituído o significado por determinados grupos, culturas e períodos históricos e serve como ferramenta para as feministas pós-estruturalistas conseguirem analisar o poder masculino institucionalizado. Os discursos oferecem aos sujeitos diferentes posicionamentos, em termos do grau de poder que proporcionam, e variam quanto aos seus limites e níveis de autoridade.

Encontrando-se embutido nas práticas, nas imagens, nos textos, nos valores e nas instituições sociais, o discurso não é um conjunto de significados desconectado da realidade social. É entendido como uma forma de linguagem produtora de um conhecimento específico sobre a realidade, possuidor de regras e convenções próprias,

sendo estabelecido por aqueles que detêm o poder ou a autoridade, afirmando-se como persuasivo e dominador, na medida em que é percebido pelos agentes sociais como real, verdadeiro e natural, moldando o modo como aqueles compreendem e agem sobre o mundo. Assim, a subjectividade humana é uma construção social e o sujeito não existe antes do discurso, mas é produzido pela operação do próprio discurso, o mesmo acontecendo com o sentido que os indivíduos têm da sua identidade e da realidade social. Os discursos são simultaneamente inclusivos e excludentes. É o que acontece, designadamente, com os discursos da crítica de arte, da história de arte, das instituições culturais e dos espectadores, que definem certas imagens como arte e outras como não arte.

BIBLIOGRAFIA: FOUCAULT, Michel – *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*, p. 98. ROSE, Gillian – *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, p. 136-137, 140.

Disponibilidade simbólica

Encontra-se disponível tudo o que está à disposição de alguém, podendo ser obtido ou usado livremente, sendo simbólico, por outro lado, aquilo que pode ser representado por um signo que estabelece uma relação de identidade com uma coisa, por vezes puramente abstracta, que esse símbolo evoca ou interpreta, no sentido em que se diz, por exemplo, que um rio representa a vida uma vez que vai percorrendo um longo e tortuoso caminho que tem necessariamente um fim. Para Pierre Bourdieu, a disponibilidade simbólica referia-se ao modo como as mulheres se encontram sempre disponíveis e ao serviço dos homens sendo simbólica esta concepção pelo facto de ela se constituir pela sua simples formulação e enunciação por meio do pensamento e da linguagem que constantemente reconstitui e reconstrói a realidade social.

Nos dias de hoje, apesar de muitas mulheres terem rejeitado as normas e as formas tradicionais de reserva, exibindo o seu corpo de um modo controlado, podendo tal ser entendido como um indício da libertação feminina, o uso do corpo pelas mulheres continua, no entanto, de acordo com Bourdieu, subordinado à perspectiva masculina «(...) como se vê bem no uso que a publicidade faz, ainda hoje, em França, da mulher, depois de meio século de feminismo». O corpo feminino, simultaneamente cedido e

negado pelas mulheres, expressa a disponibilidade simbólica que, de acordo com os muitos estudos feministas, cabe à mulher, resultando da combinação de uma capacidade de atracção e de sedução o que é sabido e confirmado tanto por homens como por mulheres, mas resultando também de um compromisso de rejeição das ofertas de modo a acrescentar ao efeito de «"consumo ostentatório" o preço da exclusividade». A disponibilidade simbólica glorifica os homens a quem a mulher deve a sua dependência ou aos quais se encontra ligada.

BIBLIOGRAFIA: BOURDIEU, Pierre – *A Dominação Masculina*, p. 25-26.

Distopia

A distopia ou antiutopia representa a antítese da utopia (do grego «lugar que não existe», colectividade ideal em que se promove e alcança a felicidade geral), referindo-se a uma sociedade em que vigoram condições de vida extremas, violentas e a vários títulos negativas, no contexto de sociedades totalitárias e autoritárias, muitas vezes imaginadas em histórias de ficção científica com o propósito de criticar aspectos da sociedade actual.

BIBLIOGRAFIA: distopia. In *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Tomo II*, p. 1375. Distopia. [Em linha]. Distopía. [Em linha]. Dystopia. [Em linha]. Dystopie. [Em linha]. antiutopia. [Em Linha]. utopia. [Em Linha].

E

«Embodiment»

Ver o termo Incorporação.

«Empowerment»

Termo que pode ser traduzido por «capacitação» (do «capacity development» ou «capacity building» em inglês), o que corresponde a um conceito que, sendo próximo, é no entanto apenas parte do significado original do termo inglês, que compreende igualmente as noções de autonomização, emancipação, afirmação e valorização. Este

conceito foi bastante utilizado no contexto do desenvolvimento humano, nomeadamente no âmbito da quarta Conferência Mundial sobre as Mulheres, organizada pela ONU em Pequim, em 1995.

BIBLIOGRAFIA: Empowerment. [Em Linha]. Empowerment. [a]. [Em Linha].

Escópico

Tanto o termo escópico – ponto de mira, alvo, objectivo, desígnio, propósito –, como visualidade – qualidade do que é visual, vista, aspecto –, são semelhantes, referindo-se ambos ao modo como o que é observado numa imagem e a forma como é percebido pelo observador são determinados e construídos socialmente pelos momento histórico, localização geográfica e cultura que a contextualizam, designadamente.

Na psicanálise, o conceito de subjectividade refere-se à ideia de que os indivíduos dão sentido a si mesmos e ao mundo através de modos de entendimento emocionais complexos, frequentemente não racionais, como o sentir, sonhar, fantasiar, ter prazer ou repulsa. A psicanálise defende que alguns desses estados emocionais, como por exemplo os provocados pelas imagens, podem emergir do inconsciente. Este último, é originado quando os instintos e pulsões da criança começam a ser disciplinados pelos valores e regras culturais forçando a criança a reprimir o que é proibido pelo contexto social. As diferentes abordagens da psicanálise consideram fundamental para a formação da subjectividade o papel desempenhado pelo inconsciente e pelos sistemas de visualidade e, ao considerarem que o inconsciente é desencadeado pela pressão da cultura sobre os sujeitos, realçam a sua construção social. Para os teóricos da psicanálise, na linha de pensamento de Freud e de Lacan, a visualidade constitui uma dessas disciplinas e é central no processo de formação das subjectividades .

O modo como a sexualidade, a diferença e o desejo são estruturados pelas visualidades oferecidas pelo cinema foi analisado, a partir de uma perspectiva psicanalítica, por pensadoras feministas, como Laura Mulvey, Ann Doane, Kaja Silverman, Jane Gaines e Elisabeth Cowie. Para muitas destas teóricas feministas, as visualidades e os modos de ver difundidos pelo cinema dominante são simultaneamente genderizados e genderizadores, relativamente aos posicionamentos de género que as imagens oferecem aos espectadores, reflectindo de modo inequívoco o sistema escópico

patriarcal. Esse sistema escópico influencia tanto a identidade e os instintos dos sujeitos a nível psicológico como as suas práticas sociais no quotidiano.

BIBLIOGRAFIA: ROSE, Gillian – *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, p. 6-16, 100, 102, 104.

Escrita Feminina

O conceito de escrita feminina («écriture féminine») refere-se à escrita das mulheres, tendo sido cunhado pela crítica feminista francesa na década de 1970. Esta expressão reflecte a ideia de que a escrita das mulheres coloca maior ênfase em certos aspectos de alguns tipos de experiências do que a escrita de autores masculinos. Entre esses aspectos, contam-se, nomeadamente, a experiência corporal, as emoções e formas de experiência difíceis de traduzir por palavras. As proponentes mais conhecidas deste conceito incluem Júlia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray e Monique Wittig. A autora Janet Wolff, por exemplo, considera que as estratégias feministas de resistência, baseadas na premissa de Cixous e Irigaray de «escrever a partir do corpo», podem constituir uma expressão apropriada da experiência feminina, sendo viáveis por existirem fora de uma economia de significado masculina. Este conceito está ligado, por um lado, à necessidade de gerar retrospectivamente uma tradição feminina e, por outro, à problematização da especificidade e existência de marcas do feminino no discurso literário, traduzindo uma tradição alternativa à cultura literária patriarcal.

BIBLIOGRAFIA: PATIN, Thomas; MCLERRAN, Jennifer – *Artwords. A Glossary of Contemporary Art Theory*, p. 37. MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa, orgs. – *Dicionário da Crítica Feminista*, p. 51.

Especularidade

Irigaray examinou o papel do espelho (do latim «speculum») na construção da subjectividade. Considerou que o pensamento ocidental assenta na especularidade («spécularité»), ou seja, no modo como o espelho serve sobretudo para constituir o sujeito masculino que, projectando o seu próprio Imaginário no mundo, vê o seu reflexo para onde quer que olhe, sendo as mulheres o ecrã de projecção das fantasias

masculinas. Esta autora distingue claramente entre Imaginário feminino e masculino, insistindo no facto de o conceito de Imaginário lacaniano ser masculino. Assim, o espelho lacaniano só pode reflectir a ausência e o defeito das mulheres, sendo estas percebidas como homens imperfeitos ou defeituosos, o que conduz à sua desvalorização e silenciamento. Encarando ainda o espelho de Lacan como uma imagem da representação da subjectividade, considerou que um espelho plano não poderia reflectir a especificidade sexual das mulheres. Para tal seria necessário um espéculo (do *speculum* latino, por associação, como utensílio que permite ver uma imagem), instrumento ginecológico usado para examinar o interior da vagina. Mas Irigaray utilizou este termo sobretudo no sentido de *speculum mundi* (espelho do mundo) usado para denotar uma descrição da realidade feita com a maior fidelidade possível e, mais especificamente, o modo como se pode descrever o mundo no interior do discurso, descrever o mundo discursivamente. Assim, o espéculo é uma analogia, não para a *mimésis* não produtiva, mas sim para a *mimésis* produtiva e a sua utilização destrói a imagem bidimensional da mulher no espelho fálico plano. Irigaray desconstrói o espelho lacaniano que perpetua o olhar masculino, sublinhando o significado original de espéculo como discurso.

BIBLIOGRAFIA: SARUP, Madan – *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, p. 28. ROBINSON, Hilary – *Reading Art, Reading Irigaray: The Politics of Art by Women*, p. 72-73. MINSKY, Rosalind – *Psychoanalysis and gender: An Introductory Reader*, p. 195.

Essencialismo

O essencialismo é a concepção de que um objecto detém uma essência que define, constrói ou determina o que esse objecto é. Essa essência é constituída por um ou vários atributos definidores, partilhados em exclusivo pelos membros de uma determinada categoria, classe ou grupo de objectos. Alguns estudos raciais, por exemplo, assumem a presença de características essenciais que distinguem determinada raça de uma outra; nas análises culturais labora-se na convicção implícita de que os sujeitos estudados partilham uma identidade cultural essencial; e na história da filosofia é tido como natural o princípio de que tudo tem uma essência, desde a justiça e beleza ao sexo e à natureza humana. Relativamente ao género, o termo refere-se à crença nas

diferenças naturais e inatas entre homens e mulheres. Deste ponto de vista, as mulheres existem numa categoria natural, partilhando trans-histórica e transculturalmente um conjunto de características físicas, intelectuais, emocionais e psicológicas fixas, inalteráveis e, portanto, independentes do contexto cultural em que se encontram. O essencialismo é usado para legitimar os papéis sociais atribuídos à mulher, fornecendo justificação política para a subordinação da mulher e, concomitantemente, naturalizando a divisão sexual do trabalho. Muito embora prevaleça a convicção de que o essencialismo é negativo por, nomeadamente, se encontrar intimamente associado a estruturas de poder que oprimem as mulheres e outros grupos, e as feministas tendam a auto-percepcionar-se como anti-essencialistas, não existe uma posição unitária do feminismo quanto ao essencialismo, sendo possível identificar, de um modo geral, três orientações distintas. Em primeiro lugar, existem feministas que rejeitam o essencialismo, negando que o estatuto da mulher na sociedade seja biologicamente determinado, argumentando, pelo contrário, que as diferenças entre homens e mulheres são construídas socialmente. Em segundo lugar, há quem aceite o essencialismo, sustentando que os atributos inatos femininos são superiores aos masculinos e que os papéis de homens e mulheres são essencialmente diferentes. Finalmente, outras feministas defendem que o sujeito é fragmentado, encontrando-se em constante transformação, e que as diferenças não impossibilitam a igualdade.

BIBLIOGRAFIA: ABBOT, Pamela – Essentialism. In *Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues and Knowledge. Education: Health – Hypertension*, [Vol. 2], p. 615. ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen – *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, p. 77. GAMBLE, Sarah, ed. – *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, p. 225. MCHUGH, Nancy Arden – *Feminist Philosophies A-Z*, p. 37-38.

Essencialismo estratégico

Conceito introduzido por Gayatri Chakravorty Spivak, o essencialismo estratégico – em que a estratégia diz aqui respeito ao encadeamento e utilização de métodos e comportamentos específicos para alcançar um determinado objectivo –, refere-se a uma utilização política e temporária do essencialismo – a concepção de que um objecto

detém uma essência que define, constrói ou determina o que esse objecto é –, com o objectivo subversivo e transformacional de criar ou compreender a autoconsciência de um grupo, contribuindo, nomeadamente, para a valorização e reforço identitário do mesmo. Não se trata de uma busca das origens perdidas, de modo a localizar um sujeito histórico estático, fundamental e modelar, mas de um método crítico temporário de localizar a autoconsciência para fins estratégicos.

BIBLIOGRAFIA: MCHUGH, Nancy Arden – *Feminist Philosophies A-Z*, p. 38

Estigma

O estigma funciona como um rótulo social que transforma o conceito de si mesma e a identidade social da pessoa ou do grupo estigmatizado, e assenta na maioria das vezes em representações sociais negativas e estereótipos ou ideias falsas, ou apenas parcialmente verdadeiras. Erving Goffman contribuiu enormemente para o entendimento das relações sociais que estão na origem deste conceito. Assim, um atributo que distingue um indivíduo ou grupo da maioria da população pode confirmar a normalidade de outros, e, portanto, o estigma não é credível ou indigno em si mesmo na medida em que são os contextos sociais que o moldam de acordo com concepções positivas ou negativas.

O processo de estigmatização resulta da necessidade das pessoas organizarem e simplificarem a complexidade do mundo social segundo sistemas significantes que as auxiliam a estabelecer diferenças entre si próprias e as outras. No entanto, essas estruturas cognitivas são na maioria das vezes hierarquizadas, definindo uma divisão e ordem social que situa indivíduos ou grupos no exterior dos espaços sociais dos detentores do poder e do privilégio produzindo e reproduzindo a desigualdade social. Frequentemente, a pessoa estigmatizada é vista pelas outras como sendo portadora de um atributo que, nesse contexto social específico, a situa num estatuto inferior e subordinado perante as demais, sendo, frequentemente, marginalizada, hostilizada e tratada com suspeição na sua interacção social quotidiana.

BIBLIOGRAFIA: GOFFMAN, Erving – *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, p. 13. GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 162, 690. MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken – *Sociology: A Global Introduction*, p. 890.

Estilo de vida

O estilo de vida refere-se a tomadas de cursos de acção e de decisões pelas pessoas sobre o consumo de bens, serviços e cultura e são entendidas por muitos sociólogos como indicadores importantes das posições de classe. Na actualidade, em que o peso da tradição e dos valores estabelecidos enfraqueceu, havendo uma abertura da vida social a uma multiplicidade de contextos de acção e de sistemas de autoridade em mudança, bem como de relações diversas entre local e global, a escolha do estilo de vida é cada vez mais importante na constituição da identidade e da actividade diária das pessoas. O planeamento da vida organizado de um modo reflexivo, negociando entre uma diversidade de opções de estilos de vida, torna-se um traço central da estruturação da auto-identidade e da vida quotidiana. Simultaneamente, à diversidade de estilos de vida coexistem forças de constância, que produzem formas de comportamento e de consumo padronizadas e convencionais, associadas aos mercados capitalistas enquanto elementos centrais para o funcionamento da modernidade. Além disso, certas pessoas, como as minorias tanto ao nível dos estados como globalmente, desfavorecidas por questões de desigualdades de género, «raça», classe, entre outras, não têm o mesmo acesso a formas de autodeterminação, capacitação, realização e emancipação da sua representação de si mesmas que as pessoas em circunstâncias privilegiadas, sendo sujeitas a mecanismos de inferiorização, subordinação e supressão.

No entanto, embora as possíveis alternativas de vida condicionem as escolhas de estilos de vida, estes últimos são também efectuados por pessoas em situações de constrangimento extremo, ao contrário do que sucedia com as pessoas das sociedades tradicionais, que vivem hoje em contextos atravessados por elementos institucionais da modernidade, podendo, no entanto, resistir e rejeitar, mais ou menos intencionalmente, alguns modos de comportamento e de consumo estandardizados, criando assim estilos de vida próprios e distintivos.

BIBLIOGRAFIA: GIDDENS, Anthony – *Modernidade e identidade pessoal*, p. 4-5, 21. MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken – *Sociology: A Global Introduction*, p. 212. Lifestyle choices. [Em linha].

Estruturação

A ideia de estruturação proposta por Giddens refere-se ao processo que, ao invés de opor, articula a agência e a estrutura. Nesse sentido, toda a acção social pressupõe a existência de uma estrutura, mas, ao mesmo tempo, a estrutura depende das regularidades do comportamento humano. Convém notar que as próprias normas reguladoras da hierarquia de género – bem como as de classe, de «raça», entre outras –, dependem da acção das pessoas que lhes dão força e conteúdo, na medida em que a estrutura de género depende das regularidades do comportamento humano. Tal significa que a estruturação é um processo com dois sentidos através do qual estruturamos a sociedade enquanto somos simultaneamente moldados por esse mesmo universo social. De facto, o conceito de estruturação centra-se tanto na acção como na estrutura entendendo-as como os dois lados da mesma moeda.

BIBLIOGRAFIA: GIDDENS, Anthony – *Sociologia*. [a], p. 6, 92, 1233. MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken – *Sociology: A Global Introduction*. [a], p. 965.

Etnicidade

A etnicidade é um atributo da identidade autoconsciente e reclamada que é compartilhada com outras pessoas ou grupos com base na crença numa ascendência comum relativa ao país de origem, à língua, religião ou costumes, podendo também ser influenciada pelo contacto com outras pessoas e experiências de colonização ou migração. Certos sectores de uma população formam grupos étnicos em virtude de partilharem características culturais comuns que os separam de outros grupos da mesma população. Por etnicidade entendem-se, então, as diferenças culturais que separam esses grupos.

As principais características que distinguem os grupos étnicos são a linguagem, a história ou ancestralidade, a religião, modos de vestir ou adornos. No entanto, a sua relevância enquanto aspecto identitário não é fixa e estável ao longo do tempo e tende a variar de acordo com o contexto social e período em que o indivíduo se encontra. No entanto, como salientou Weber, este conceito é difícil de definir com rigor, cruzando-se frequentemente com o de «raça». Na Europa a etnicidade tem muitas vezes substituído o conceito de «raça» na medida em que não assenta explicitamente na ideia de que

existem grupos raciais distintos. No entanto, os dois termos continuam a estar profundamente ligados nos sistemas racistas que assentam em diferenças étnicas como por exemplo no sistema do apartheid que existiu formalmente na África do Sul. Há, também, tendência a considerar a etnia como uma propriedade somente de grupos minoritários, não a aplicando, deste modo, às circunstâncias da maioria, em geral branca. Nesse sentido, alguns sociólogos vão mais longe quando defendem que uma verdadeira rejeição da teoria racial deve rejeitar tais distinções categóricas entre grupos. Na actualidade, assiste-se ao facto de o termo «étnico» ser utilizado pelo senso comum para se referir às roupas, consumo e práticas que são consideradas como exóticas ou oriundas do exterior. Teoricamente, todos os indivíduos pertencem a um grupo étnico, independentemente da maior ou menor identificação pessoal de cada um com determinada etnia. De facto, as práticas da maioria, como os padrões de consumo e as roupas, podem ser analisados da mesma forma que os das minorias como sendo etnicamente diferenciados.

A ideia de grupos étnicos minoritários é amplamente utilizada na sociologia, e refere-se aos membros de uma minoria desfavorecida em relação a um grupo dominante possuidor de maior riqueza, poder e prestígio, e carrega o sentido de solidariedade e de pertença conjunta. Frequentemente, são os traços físicos tais como a cor da pele que determinam a designação de uma minoria étnica, o que deixa bem claro que as distinções étnicas são raramente neutras.

Ver também o termo «Raça».

BIBLIOGRAFIA: GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 279. GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W. – *Essential Concepts in Sociology*, p. 108. PLATT, Lucinda – Ethnicity. In SCOTT, John, ed. – *Sociology: The Key Concepts*, p. 69-71.

F

Feminilidade enfatizada

O conceito de feminilidade enfatizada está associado com as análises de R. W. Connell sobre a hierarquia de género. A feminilidade enfatizada é a norma convencional

e o complemento essencial da masculinidade hegemónica na medida em que se conforma aos interesses e às necessidades dos homens num sistema patriarcal buscando responder aos seus interesses e desejos através de comportamentos como a condescendência, a educação e a compreensão e identificação com o outro. Se outrora a feminilidade enfatizada estava ligada a papéis como o da maternidade, na actualidade, entre as mulheres jovens associa-se mais à receptividade sexual e os modelos da feminilidade enfatizada encontram-se disseminados por todo o espaço social como, por exemplo, nos meios de comunicação de massas e na publicidade. Este conceito, inicialmente designado de feminilidade hegemónica por se encontrar associado à concepção de masculinidade hegemónica, de forma a revelar o posicionamento assimétrico das masculinidades e das feminilidades no sistema hierárquico de género, na medida em que o género é sempre relacional, dinâmico, e mutável, dependente tanto da agência dos grupos subordinados como do poder dos grupos dominantes, sendo os padrões de masculinidade definidos em oposição a um modelo de feminilidade. Nota-se, igualmente, tal como já foi demonstrado pela investigação sociológica, que as mulheres desempenham um papel essencial nos processos de construção de masculinidades como mães, colegas, namoradas, parceiras sexuais, esposas, domésticas, por exemplo, sendo, assim, necessário que a análise sociológica das masculinidades tome em consideração o estudo das feminilidades. O conceito de feminilidade enfatizada, que mais tarde substituiu o de feminilidade hegemónica, foca-se na ideia de conformidade com o patriarcado, na cultura de massas contemporânea. É de salientar, no entanto, que na actualidade as hierarquias de género são afectadas pelas novas práticas, comportamentos e posturas das mulheres, particularmente das mais jovens, que recusam muitas vezes este tipo de feminilidade enfatizada e influenciam cada vez mais os homens da sua geração que as reconhecem como seres autónomos e autodeterminados.

No extremo oposto da hierarquia de género, no que concerne à feminilidade enfatizada, encontra-se a feminilidade resistente que é adoptada pelas mulheres que rejeitam as normas convencionais da feminilidade enfatizada e abraçam estilos de vida e de identidades libertos e independentes, como as feministas, as lésbicas, as celibatárias, as parteiras, as bruxas, as prostitutas e as operárias, por exemplo, que não se subordinam ao papel dominante da masculinidade hegemónica e resistem à norma

convencional da feminilidade muito em particular à feminilidade enfatizada. A feminilidade resistente é marginalizada socialmente na medida em que não se rege pela norma convencional da feminilidade enfatizada e, portanto, tem pouca expressão social e as experiências e vivências destas mulheres foram, frequentemente, apagadas da história.

BIBLIOGRAFIA: CONNELL, R. W.; Messerschmidt, James W. – *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*. [Em linha], p. 848. GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 122-123, 692.

G

Género

O género é um conceito construído socialmente que atribui aos homens e às mulheres papéis e identidades distintas, raramente não hierarquizados, nas instituições sociais, da família ao Estado e contribui grandemente para a estratificação social. Tal significa que o género é um dos principais factores na criação de oportunidades e hipóteses de vida para os homens e para as mulheres, não se conhecendo nenhuma sociedade em que os homens possuam menos poder do que as mulheres, sendo os papéis deles mais valorizados e recompensados do que os delas, assumindo eles, deste modo, uma posição social hierarquicamente superior. De um modo geral, há uma divisão sexual do trabalho em todas as culturas, que atribui às mulheres a responsabilidade da educação dos filhos e da realização das actividades domésticas, e aos homens o sustento da família, levando a que eles tenham sistematicamente mais poder, prestígio e riqueza do que as mulheres. Na actualidade, apesar dos progressos significativos que beneficiaram as mulheres em países de todo o mundo, a divisão social com base no género é uma das causas principais para a desigualdade social. Investigar e explicar a desigualdade de género tornou-se uma preocupação central para os sociólogos. Em sociologia, o termo desigualdade de género refere-se à diferença de estatuto, poder, riqueza e prestígio que as mulheres e os homens possuem em grupos, colectividades e sociedades.

No que diz respeito aos corpos, a sociedade lida com as diferenças entre eles e respectivos processos reprodutivos de modos distintos, não existindo, na realidade, qualquer base biológica na qual assenta o género. Nesse sentido, o género deve ser entendido como um conjunto de estruturas, práticas e relações sociais que transformam as diferenças de natureza reprodutiva entre os corpos em processos sociais. Assim, a dimensão de género refere-se à forma como a sociedade lida com os corpos e a sua continuidade, bem como as consequências que este modo de tratar os corpos tem nas vidas das pessoas e no destino colectivo. Convém notar que o género, tal como outras estruturas sociais, nomeadamente a classe ou a «raça», é multidimensional afectando simultaneamente a identidade, o trabalho, o poder, a sexualidade, as relações interpessoais, entre várias outras possíveis dimensões. Além disso, os padrões de género podem diferir de um contexto cultural para outro, e, embora pareçam imutáveis, na medida em que são construídos tanto pelas forças sociais que moldam a acção individual como pela prática das pessoas que criam incessantemente novos contextos, são passíveis de se verem alterados. Isso significa que, de facto, o género, tal como teve um começo pode vir a ter um fim.

BIBLIOGRAFIA: GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 115-116. CONNELL, Raewyn – *Gender: In World Perspective*, p. 11.

Gozo

Ver o termo «jouissance».

H

Habitus

Bourdieu refere-se ao habitus como os efeitos duradouros que a ordem social exerce sobre as mulheres e os homens, quer dizer as disposições duráveis adquiridas, quase sempre inconscientemente, e espontaneamente adaptadas a essa ordem que se lhes impõe. O habitus são os modos diversos – modos de pensar e agir –, pelos quais os sujeitos de diferentes posições sociais, classificam, percebem e agem sobre o mundo

social, e que são incorporados e somatizados nos seus próprios corpos – através das posturas corporais, formas de andar, de olhar, de sentir, emoções corporais, entre outros –, sendo transmitidos de corpo para corpo, e de geração em geração, constituindo, em última análise, os seus gostos, aversões e características definidoras, consolidados em estruturas mentais internalizadas e incorporadas. O efeito da dominação simbólica – o domínio simbólico é aquele que se efectua «à distância», resultando da imposição pelo dominador das categorias e disposições dominantes sobre o dominado, sobretudo pelo uso do discurso, na absoluta ausência qualquer imposição física –, nomeadamente no âmbito étnico, cultural, sexual, linguístico, é exercido sobre os dominados de um modo que vai «aquém das decisões da consciência e dos controlos da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura para si própria», mas através de formas de percepção, de apreciação e de acção que são constitutivos dos seus *habitus*. Deste modo, as disposições (*habitus*) são inseparáveis das estruturas (*habitudines*), que produzem e reproduzem essas mesmas disposições nos sujeitos, no mercado dos bens simbólicos.

No entanto, os *habitus* não são reproduzidos de igual modo pelas diferentes instituições, como é o caso da Escola, que reitera e afirma apenas os *habitus* das classes dominantes. O processo de reprodução cultural apresenta-se como o produto do jogo continuado entre a estrutura social e a acção social, ou um conjunto de disposições – o *habitus*, que assegura a manutenção do paradigma social existente, sem impedir a sua modificação de forma controlada – através das acções dos agentes individuais.

BIBLIOGRAFIA: BOURDIEU, Pierre – *A Dominação Masculina*, p. 32, 36, 59. Domínio simbólico. In LEBARON, Frédéric – *A Sociologia de A a Z. 250 palavras para compreender*, p. 57. GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 1120.

Happening

Trata-se de um espectáculo dramático, planeado mas algumas vezes improvisado, no qual os espectadores tomam parte, tendo sido mais frequente no passado. Os *happenings* eram eventos transdisciplinares únicos – aconteciam apenas uma vez –, não textuais, planeados, mas não ensaiados, e que decorriam geralmente em espaços públicos. Estes eventos, gratuitos e de livre acesso, incitavam à participação activa do

espectador e insurgiam-se contra as práticas artísticas mercantilistas e elitistas, centradas em objectos expostos em galerias e museus. Pretendiam abolir as fronteiras entre artista e espectador, quotidiano e objecto de arte, arte e vida. Nos finais da década de 1950, o conceito de happening surgiu nos EUA, tendo sido criado pelo artista norte-americano Allan Kaprow, disseminando-se rapidamente na Europa através de artistas como Wolf Vostell e no Japão por intermédio do grupo Gutai. Os artistas dos happenings e do grupo Fluxus centraram-se nos gestos do quotidiano, repetindo-os e ritualizando-os, efectuando uma ponte entre a arte e a vida quotidiana, quebrando assim o mercantilismo e a artificialidade da sociedade de consumo. Anteriormente, na segunda década do século XX, os dadaístas tinham realizado uma tentativa semelhante, quando se apropriaram dos objectos de produção em massa atribuindo-lhes o estatuto de arte. O accionismo e os happenings, nos anos 1960 e 1970, criaram as fundações da arte da performance, a forma de arte em que, excepcionalmente, as mulheres são mais numerosas e mais reconhecidas do que os homens.

BIBLIOGRAFIA: BURGER-UTZER, Brigitta – Introduction. In *As She Likes It. Female Performance Art From Áustria*. [Registo vídeo], p. 3 da brochura.

«Herstory»

«Herstory» é o termo inglês cunhado pelo feminismo para designar a teorização e a documentação da experiência, da vida e da linguagem das mulheres. O uso irónico do termo em língua inglesa surge com a tomada de consciência do desajustamento entre a linguagem e a realidade a que esta se refere, nomeadamente no que diz respeito à omissão verificada relativamente ao papel desempenhado pelas mulheres como agentes sociais na História. O termo pretende, ainda, chamar a atenção para a censura existente na própria linguagem patriarcal ao evidenciar o uso do masculino como genérico – «History». Este processo de renomear implica o reconhecimento dos condicionamentos a que estão sujeitos tanto as mulheres como os homens, no que concerne à linguagem que usam e às próprias imagens que constroem sobre a realidade. O objectivo das historiadoras feministas é duplo: por um lado, pretendem dar às mulheres um lugar na História e, por outro, devolver a História às mulheres.

BIBLIOGRAFIA: MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa, orgs. – *Dicionário da Crítica Feminista*, p. 96.

Hiper-ritualização

Termo utilizado por Erving Goffman com relação às figurações de género criadas pelos anunciantes de publicidade, que reflectem os rituais de comportamento dos dois géneros no universo social. Goffman, na abordagem construtivista social das diferenças de género presente na sua obra *Gender Advertisements*, 1979, propõe uma concepção que antecipa, em pouco mais de uma década, a teoria performativa de Butler dos anos 1990. Este autor defendeu que o género, ao invés de resultar da sobreposição de uma espécie de camada cultural sobre as diferenças essenciais e biológicas entre homens e mulheres, é produto dos códigos de conduta que são impostos culturalmente, de modo diferente, aos homens e às mulheres. Na sua análise de cerca de 500 imagens de anúncios publicitários, cataloga diferentes tipos de códigos de género ancorados no modo como as mulheres são representadas, tocando suavemente em objectos, em vez de os agarrar, como fazem decididos os homens, e assumindo posturas de subordinação manifesta (reclinadas ou em desequilíbrio, por exemplo), e o modo sonhador e desatento que assumem relativamente ao mundo que as rodeia. São estes códigos de conduta, culturalmente aprendidos, e não as tão propaladas diferenças biológicas, que constituem as verdadeiras origens das nossas identidades de género.

BIBLIOGRAFIA: GOFFMAN, Erwin – *Gender Advertisements*, p. 84

I

Identidade

A identidade refere-se às características distintivas relacionadas com o carácter de uma pessoa ou de um grupo acerca das percepções e consciência que têm de quem são e do que é importante para si, sendo as fontes de sentido principais para a identidade, o género, a classe, a etnia e a orientação sexual. Os significados que as pessoas atribuem a essas diferentes dimensões da identidade vão-se desenvolvendo,

transformando e alargando ao longo da vida de cada um. Nesse sentido, a identidade não é algo fixo mas um processo social multidimensional sujeito a diferentes alterações no decorrer de toda a vida das pessoas.

Nota-se, igualmente, que a identidade de uma pessoa é uma questão existencial, reflexiva, é um processo que não pode ser classificado de acordo com um conjunto de traços, comportamentos, ou reacções dos outros, mas encontra-se na capacidade de cada um conservar uma narrativa sobre a representação de si mesmo que integra elementos do mundo exterior, não sendo totalmente ficcional, e, desse modo, permite-lhe interagir com os outros. Esta representação da pessoa de si mesma é sentida por ela não como sendo fragmentada, incapacitada, inactiva, mas antes como sendo possuidora de uma natureza viva, íntegra e reflexiva, bem como de um sentimento de continuidade biográfica e de amor-próprio que, de certa forma, é capaz de comunicar aos outros.

BIBLIOGRAFIA: CONNELL, Raewyn – *Gender: In World Perspective*, p. 5, 99, 104-105. MOLOTCH, Harvey – *Lecture 18: Sex, Bodies, and Intimacy*. [Em linha]. [Registo vídeo]. GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 46. Idem – *Modernidade e identidade pessoal*, p. 49-51.

Identidade de género

As feministas da segunda vaga adoptaram um conceito de identidade de género fundado numa dicotomia hierarquizada entre homens e mulheres como resultado, não de diferenças inatas, mas de uma socialização diferenciada. A partir dos finais da década de 1980, a teoria Queer, contestou esta noção de identidade adoptando, muitas vezes, uma linha de pensamento foucaultiana e construtivista social, e distanciando-se das ideias convencionais assentes em dicotomias de género da teoria gay e lésbica. O pensamento Queer defende que, o género, o sexo e os restantes termos a eles associados, não são reais, objectivos, ou naturais, mas o resultado de discursos e práticas sociais que se entrecruzam entre si, como por exemplo os da medicina e os da psiquiatria. Cada período histórico e contexto cultural oferece identidades de género particulares aos indivíduos, tendo, por exemplo, a identidade homossexual masculina, nos dias de hoje associada aos homens gay, sido criada no século XIX pelos discursos sobre a sexualidade da medicina e da psiquiatria. Actualmente, assiste-se a uma

tendência para tratar as identidades de género e as orientações sexuais como tendo uma natureza múltipla e ambígua, pelo que nos referimos a mulheres masculinas, a homens femininos, a mulheres soldado e a homens enfermeiros e a mulheres que amam outras mulheres, por exemplo. Além disso, a identidade de género não tem que ser a base da organização erótica do desejo sexual, no sentido em que uma pessoa que considere que a sua identidade de género é ser mulher não sente necessariamente a sua sexualidade como heterossexual com um claro e definitivo interesse por homens.

Actualmente, quarenta anos após o livro pioneiro de Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, 1963, as questões que aparentemente diziam apenas respeito às mulheres são centrais para o entendimento da identidade de género enquanto fenómeno relacional e a natureza e expressão dessa identidade resulta de múltiplas opções como a escolha de permanecer anatomicamente do mesmo sexo com que se nasceu, por exemplo. No entanto, estas transgressões das normas convencionais de género continuam ainda a ser consideradas por diferentes sectores da sociedade como traições profundas à ordem tradicional e provocam debates acesos em particular no seio da Igreja Católica e dos defensores da família nuclear dita tradicional.

As pessoas necessitam de simplificar permanentemente os significados do universo social para poderem trabalhar com eles a um nível tanto prático como conceptual, e funcionar em conjunto na sociedade. Esta operação de simplificação pode ser entendida como uma espécie de conspiração, na medida em que muitas vezes, mesmo sabendo que as coisas podem ter simultaneamente dois significados, e possuem uma certa natureza indeterminada, se opta por não questionar as classificações rígidas de modo a que seja possível funcionar em colectivo, para que a estrutura em que assenta o nosso quotidiano não seja abalada. Assim, muitas vezes, perante a realidade de muitas pessoas serem ao mesmo tempo mais ou menos femininas e masculinas, mesmo no que respeita à sua biologia, optamos no universo social por classificá-las como pertencendo apenas a um dos sexos. Nesse sentido, em todas as culturas, as pessoas dividem o mundo entre homens e mulheres, e esta distinção é naturalizada e assenta em fundamentos biológicos como a capacidade de gestação interna das mulheres. No entanto, todas as categorizações, originam, na maioria das vezes, em maior ou menor grau, desigualdades na vida social na medida em que são associadas a interpretações e significados socioculturais hierarquizados e discriminadores.

As pessoas constituem a sua própria identidade começando pela classificação de si mesmas e das outras pelo género, permitindo essa classificação, a sua participação no universo social organizado de acordo com essa mesma divisão. A dimensão de género é central na estruturação e funcionamento de todas as instituições sociais, desde a família ao estado, e não pode ser reduzida a uma particularidade a que cada um está preso isoladamente, moldando, antes de mais, a vida colectiva, o que torna extremamente difícil a adopção de formas de género divergentes da norma, isto é, não dicotómicas e não convencionais.

Entre os pressupostos mais populares adoptados pelo senso comum encontram-se os que dizem respeito ao sexo e ao género, como a crença geral de que os homens são biologicamente homens e as mulheres são biologicamente mulheres e de que o sexo é natural, traduzindo-se essas convicções nas seguintes afirmações na vida quotidiana: a maternidade é natural para as mulheres; o sexo é um impulso natural e poderoso; os homens são naturalmente mais agressivos; alguns homens não podem evitar o estupro na medida em que o seu impulso sexual é muito forte; os homens são naturalmente promíscuos; entre muitas outras.

Dos traços tradicionais atribuídos às identidades de género salientamos os seguintes pares de oposições entre o feminino e o masculino, respectivamente: submissa versus dominante; dependente versus independente; ignorante e incapaz versus inteligente e competente; emocional versus racional; receptiva versus assertivo; intuitiva versus analítico; fraca versus forte; tímida versus valente; função expressiva versus função instrumental; conformada versus ambicioso; passiva versus activo; solidária versus competitivo; sensível versus impassível; objecto sexual versus sexualmente agressivo; atractiva devido à aparência física versus atractivo devido às realizações; detentora de beleza versus portador de espírito e de consciência; ternura, doçura e sensibilidade versus caçador, soldado e conquistador.

BIBLIOGRAFIA: GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 590. Idem – *Modernidade e identidade pessoal*, p. 200. CONNELL, Raewyn – *Gender: In World Perspective*, p. 5, 99, 104-105. MOLOTCH, Harvey – *Lecture 15: Gender: Part I*. [Em linha]. [Registo vídeo]. MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken – *Sociology: A Global Introduction*, p. 368-369, 379.

Identidade sexual

A identidade sexual de um indivíduo refere-se à direcção da sua atracção sexual ou romântica e forma-se com base na sua orientação sexual como a heterossexual, a homossexual, a bissexual, por exemplo, não devendo ser considerada uma preferência sexual na medida em que não se trata de uma questão de escolha pessoal mas resulta do entrecruzar de factores biológicos e sociais. Embora exista um entrecruzar constante entre o género e a sexualidade, a identidade de género convencional pode ou não ser a base de organização da identidade sexual. De facto, apesar de em todas as sociedades a maioria das pessoas ser heterossexual e a heterossexualidade ter sido ao longo da história das sociedades a base do casamento e da família, existem muitos outros gostos sexuais e inclinações. Convém notar que Judith Lorber, no livro *Paradoxes of Gender*, 1994, identificou dez identidades sexuais diferentes: a mulher heterossexual, o homem heterossexual, a mulher lésbica, o homem gay, a mulher bissexual, o homem bissexual, a mulher travesti, o homem travesti, a mulher transexual e o homem transexual. Ao nível da prática sexual existe ainda uma diversidade muito maior e em todas as sociedades há normas que as regem incentivando algumas e condenando outras. Nesse sentido, a sexualidade deve ser entendida nos seus próprios termos, não podendo ser reduzida a categorias de género heteronormativas nem tratada como um sistema mecânico e padronizado na medida em que a agência humana é profundamente criativa.

O sexo e o género utilizam muitas vezes a linguagem aparentemente biológica dos binários de opostos, como o masculino e o feminino, e a masculinidade e a feminilidade. No respeitante à dimensão estritamente sexual e erótica recorre-se, por outro lado, à linguagem do desejo e da experiência sexual, com referências à heterossexualidade, à homossexualidade, à bissexualidade e ao sadomasoquismo, entre outros, centrando-se o discurso, sobretudo, nas experiências com o parceiro. Tal como o género e o sexo, pode associar-se esta linguagem ao plano biológico dos orgasmos e das mudanças fisiológicas pela excitação, mas a esmagadora maioria das alusões à sexualidade humana vem do facto de esta ser profundamente simbólica e social.

BIBLIOGRAFIA: GIDDENS, Anthony – *Sociology*, p. 580. Idem – *Transformações da intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, p. 136-137. GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W. – *Essential Concepts in Sociology*, p. 129.

CONNELL, Raewyn – *Gender: In World Perspective*, p. 22. CONNELL, R. W. – *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*, p. ix. MOLOTCH, Harvey – *Lecture 18: Sex, Bodies, and Intimacy*. [Em linha]. [Registo vídeo]. MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken – *Sociology: A Global Introduction*, p. 368.

Imaginário

Para Lacan, o Imaginário é o domínio do ego, um domínio pré-linguístico da percepção sensorial, da identificação e duma concepção ilusória de unidade. A relação mais importante no Imaginário é a relação com o próprio corpo, isto é, com o que ele considerava ser a imagem especular do próprio corpo. Estes processos imaginários formam o ego e são repetidos e reforçados pelo sujeito, durante a vida, na sua relação com o mundo exterior. Assim, o Imaginário não é uma fase do desenvolvimento – não é algo que se vive e que se ultrapassa –, mas mantém-se no centro da nossa experiência. Uma vez que as concepções primordiais de unidade e coerência durante a fase do espelho são uma ilusão, constitui-se uma desarmonia fundamental no que diz respeito ao ego. O ego é essencialmente um terreno de conflito e discórdia, o lugar de uma luta incessante. Define-se assim uma lacuna ontológica ou perda essencial no coração da nossa subjectividade. Lacan vai mais longe e, para além de sugerir que perdemos a concepção primordial da unidade, argumenta que essa perda é constitutiva da própria subjectividade. Em suma, o imaginário é um domínio de identificação e reflexo especular; um domínio de distorção e ilusão. É um domínio em que o ego trava uma luta fútil, na tentativa de novamente alcançar uma unidade e coerência do imaginário.

BIBLIOGRAFIA: HOMER, Sean – *Jacques Lacan*, p.31.

Incorporação

Conceito que se refere à assimilação, absorção, integração ou inclusão das experiências e culturas no corpo, acompanhado pela mente, das pessoas em sociedade. O termo incorporação («embodiment» em inglês) resulta das teorizações pós-estruturalistas que rejeitaram o binómio corpo versus mente do pensamento filosófico ocidental que deu prioridade à mente e ao pensamento racional em detrimento do

corpo. O conceito de incorporação refere-se à experiência social e psíquica dos indivíduos como seres vivos, simultaneamente fazedores e produtos de uma cultura, e é um modo não dualista de pensar a constituição física e o pensamento enquanto entidades inter-relacionadas, já que os sujeitos pensam e experienciam a vida através dos seus corpos, inscritos pelos factores da «raça», da etnia, da classe, do género, da orientação sexual e da idade, entre outros. Os corpos intersectam-se com a cultura precisamente através da incorporação. Merleau-Ponty e John Dewey foram filósofos que teorizaram sobre o corpo, mas de uma perspectiva que não tinha em atenção o género, a «raça» e a classe. As teóricas feministas pós-estruturalistas, como por exemplo Susan Bordo e Gail Weiss, começaram a pensar o corpo a partir de uma perspectiva da corporalidade e tendo em conta a incorporação.

BIBLIOGRAFIA: MCHUGH, Nancy Arden – *Feminist Philosophies A-Z*, p. 35-36.

J

«Jouissance»

O termo francês «jouissance» tem uma forte conotação sexual, significando «orgasmo», «gozo», «fruição», «prazer», «satisfação». Este termo foi introduzido no vocabulário crítico pós-moderno a partir de Jacques Lacan que o opõe à noção de «plaisir» (prazer). De facto, «jouissance» refere-se a um prazer experimentado com excesso, exagero e transgressão, contrastando com «plaisir» que é um estado controlado vivido dentro dos limites das normas culturais. Segundo Lacan, se o princípio do prazer Freudiano estabelece limites para o que o sujeito consegue experimentar como satisfação ou prazer, «jouissance» é o que resulta do impulso sentido pelo sujeito para transgredir as limitações impostas ao prazer e ultrapassar as restrições do princípio do prazer. Todavia, uma vez que existem limites para a quantidade de estimulação que o sujeito consegue sentir ao mesmo tempo que continua a experimentar prazer, o excesso de prazer é experimentado como dor. Assim «jouissance» é um prazer demasiado intenso para que possa ser suportado, sendo sentido como sofrimento, provando o sujeito a sensação de ter atingido o limite. No paradigma psicanalítico, «jouissance»

ilustra a lógica do apego do sujeito ao sintoma: a dor experimentada na busca do prazer torna-se prazer na experiência da dor. Roland Barthes, no seu livro *O Prazer do Texto* (*Le Plaisir du Texte*, 1973), trabalha o conceito lacaniano num contexto literário modernista para indicar um tipo de resposta às obras literárias que é diferente do «plaisir» normal. Enquanto que o «plaisir» é confortável e tranquilizador, reforçando os nossos valores e expectativas, «jouissance» é perturbador e desestabilizador. Assim, enquanto um texto de «plaisir» é essencialmente burguês e afirmativo, confirmando e reificando as convicções do leitor, um texto de «jouissance» é «aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (...), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem». Além disso, o termo significa a fruição, o deleite experimentado pelo leitor no seu envolvimento com um texto que se tornou tão intenso que o leitor perde toda a consciência de si próprio, bem como o distanciamento objectivo relativamente ao texto. Um texto de «jouissance» é, para Barthes, um texto que desafia o leitor a participar na sua criação em vez de simplesmente o consumir. Ou seja, o leitor é obrigado a cumprir um outro papel para além do de consumidor de textos: tem de tornar-se produtor. O verdadeiro prazer do texto não está ligado a um simples acto de leitura, mas a todo o investimento intelectual e emocional que o leitor faz sobre o texto que se constrói para além do princípio do prazer. Por fim, para Barthes «plaisir» e «jouissance» não se opõem de forma clara como em Lacan existindo zonas de sobreposição entre os dois conceitos, assumindo as formas de prazer da cultura e de prazer na transgressão, na perturbação da cultura, respectivamente.

O conceito de «jouissance», para Irigaray, refere-se a uma fruição sexual feminina múltipla e difundida por todo o corpo, ao contrário da do homem que se concentra no falo. No entanto, as teóricas Irigaray, Elizabeth Grosz e outras feministas da «diferença», como Kristeva e Cixous, não se referem ao corpo da mulher em termos biológicos, mas sim em termos de linguagem, na medida em que o corpo é abraçado, produzido e ganha significado através daquela.

BIBLIOGRAFIA: BARTHES, Roland – *O Prazer do Texto*, p. 49-50, 96-97. PATIN, Thomas; MCLERRAN, Jennifer – *Artwords. A Glossary of Contemporary Art Theory*, p. 75. TAYLOR, Victor E.; WINQUIST, Charles E. – *Encyclopedia of postmodernism*, p. 195-197. BABO, Maria Augusta – Do texto como textura heterogénea ao texto como textura

híbrida. [Em linha]. CEIA, Carlos – Jouissance. [Em linha]. Jouissance. [a]. [Em linha]. Jouissance. [b]. [Em linha]. Jouissance. [c]. [Em linha]. KENDALL, Stuart – Roland Barthes' Aesthetics of Everyday Life. [Em linha]. SEBONY, Judith – Roland Barthes, la jouissance contre le rire. [Em linha]. GAMBLE, Sarah, ed. – *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, p. 222.

L

Living Theatre

O Living Theatre é um grupo de teatro experimental de vanguarda, com sede em Nova Iorque, e um especial interesse na criação colectiva e no envolvimento e participação do público no trabalho desenvolvido, dedicando-se à intervenção social e política, no sentido de transformar a estrutura social de poder de hierárquica e competitiva em cooperativa e comunitária, bem como à discussão, entre outros, de temas anarquistas e pacifistas, actuando no espaço público e visitando, nomeadamente, prisões, bairros pobres, escolas e universidades. A referência feita pela artista Carolee Schneemann a propósito de, nos anos 1960, como também depois disso na década de 1970, as mulheres serem, de um modo geral, encorajadas a construir e viver a sua vida sexual com o propósito de satisfazer os desejos e as fantasias masculinas, dizendo que elas apenas conheciam «o modelo de sexo em grupo do Living Theatre», é uma alusão à peça do grupo «Paradise Now», 1968-1970, que se centrava na contestação das regras e tabus sociais, exaltando a mudança radical e a libertação sexual como forma de alcançar a bela e não violenta revolução anarquista. O objectivo da peça era conduzir actores e público a um estado de espírito em que tal revolução fosse possível, pelo que, no decorrer da acção, o numeroso grupo de actores em palco se despia – no que era imitado pelo público –, até nada mais envergar do que minúsculas tangas, e encenava uma dança orgíaca em que vários actores simulavam (ou talvez efectivamente se envolvessem em) actos sexuais, enquanto uma voz bradava «A repressão psico-sexual impede a revolução».

BIBLIOGRAFIA: TYTELL, John – *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*, p. 236-241. ALLAIN, Paul; HARVIE, Jen – *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, p. 108-109.

M

Masculinidade hegemónica

Miguel Vale de Almeida sustenta que a masculinidade hegemónica é «(...) o modelo central que subordina as masculinidades alternativas (de pessoas, grupos ou sociedades) e que é o modelo da dominação masculina, intrinsecamente monogâmica, heterossexual e reprodutiva».

Existem diferentes manifestações de masculinidades e feminilidades, tanto na esfera da vida pessoal como na da vida pública, e todas se estruturam hierarquicamente em torno da masculinidade hegemónica respeitante, por seu lado, à posição social mais alta da ordem de género, dominando todas as restantes masculinidades e feminilidades. A masculinidade hegemónica caracteriza-se pelo exaltar dos corpos masculinos fortes e resistentes bem como de valores como a autoridade, a heterossexualidade e o casamento, além do trabalho remunerado na esfera pública. Trata-se de uma masculinidade que constitui o ideal ao qual a maioria dos homens aspira na ordem patriarcal, representando o que se pode descrever como os «verdadeiros» homens, mas ao qual, na realidade, poucos conseguem aceder. No entanto, há muitos homens que não integrando a categoria da masculinidade hegemónica dela retiram benefícios – o chamado dividendo patriarcal –, fazendo deste modo parte da designada masculinidade cúmplice. Todas as outras masculinidades e feminilidades são subordinadas à masculinidade hegemónica, salientando-se, a feminilidade enfatizada e a feminilidade resistente e ainda, no extremo oposto desta hierarquia dominada pela masculinidade hegemónica, a masculinidade homossexual.

Hoje em dia, a teoria Queer contribuiu para a desconstrução tanto das categorias binárias de masculino e feminino, como de uma perspectiva unitária sobre cada uma das categorias de género. Os estudos de género já não tratam da masculinidade mas de

masculinidades uma vez que existe uma diversidade considerável no modo como diferentes sociedades constroem as masculinidades, e na forma como entre os indivíduos cada um constrói a sua própria masculinidade.

BIBLIOGRAFIA: ALMEIDA, Miguel Vale de – *Senhores de Si: Uma interpretação Antropológica da Masculinidade*, p. 15-16; CONNELL, Raewyn – *Gender: In World Perspective*, p. x, 4, 105, 183. CONNELL, R. W. – *Masculinities*, p. 3-44, 76-81, 154-157.

Mimésis produtiva e mimésis reprodutiva

O conceito de mimésis produtiva, proposto por Luce Irigaray, na década de 1980, refere-se ao acto de imitação consciente e intencional, pelas mulheres, dos comportamentos que compõem a feminilidade, evidenciando o seu carácter artificial, construído, fictício e ilusório, o que lhes permite, por outro lado, ultrapassar a feminilidade enquanto mimésis reprodutiva, ou seja, a feminilidade imposta às mulheres e por elas reproduzida de modo inconsciente e totalmente acrítico. No decorrer deste processo de mimésis reprodutiva, ou seja, de internalização passiva, pelas mulheres, dos comportamentos que são tidos como representando a feminilidade, esta torna-se num mero reflexo do homem que funciona como o espelho e referente principal da mulher. Além disso, a mimésis produtiva remete para a tomada de consciência por parte das mulheres da sua posição como objecto e sujeitos alienados da linguagem patriarcal, existindo, deste modo, uma estratégia subversiva inscrita no próprio conceito. Assim, há dois tipos de mimésis irigarayana: a mimésis não produtiva, adoptada pelas mulheres quando mimetizam, no seu quotidiano social, a feminilidade que não é a sua, tendo sido construída pelo regime patriarcal, e; a mimésis produtiva, que, embora sendo realizada no âmbito de um sistema de dominação masculina, proporciona-lhes estratégias de resistência, ao tornar visível, por meio de uma repetição consciente e empenhada, o que deveria ficar invisível, isto é, o carácter de facto construído e artificial da feminilidade.

BIBLIOGRAFIA: IRIGARAY, Luce – *This Sex Which is not One*, p. 76. ROBINSON, Hilary – *Reading Art, Reading Irigaray: The Politics of Art by Women*, p.18-43.

Mundos da arte

O termo mundos da arte, de acordo com Howard Becker, refere-se à complexa rede de actividades, interacções e estruturas sociais necessárias para produzir uma obra de arte. Nesse sentido, a arte é entendida como um processo colectivo e colaborativo que envolve não só os artistas, mas também críticos, funcionários das galerias e museus, coleccionadores, historiadores, publicitários, consumidores de arte, os familiares dos artistas que os apoiam emocional ou financeiramente, os trabalhadores da fábrica que produzem as tintas ou os instrumentos musicais, e mesmo os cientistas que descobrem novas fórmulas para as tintas. De facto, até mesmo as obras de arte que parecem ser exclusivamente realizadas isoladamente, como as pinturas e os romances, dependem de processos colectivos na realidade extremamente complexos em função dos vários níveis, etapas e agentes necessariamente envolvidos em todos os estágios sem os quais a obra de arte como produto final pura e simplesmente não seria de todo possível realizar-se, muito embora todos estes elementos se nos apresentem como ausentes, silenciosos e, em última análise, simples e naturais ou mesmo inexistentes.

Esta noção de Mundos da arte avançada por Becker é por vezes contrastada com o conceito aparentemente semelhante de campo de Pierre Bourdieu. Na realidade estas ideias não se referem rigorosamente a um mesmo facto. Enquanto a noção de Becker resulta de uma abordagem sociológica e etnográfica que procura explicitar as relações sociais entre todos os agentes que são absolutamente indispensáveis para a produção da obra de arte, bem como os «entendimentos partilhados» que se criam entre pessoas reais na produção dessa obra, a teoria de campo de Bourdieu sublinha uma abordagem que se poderia designar por sociológica e filosófica, buscando em primeiro lugar as relações de domínio e de poder entre agentes, investigando deste modo questões diferentes das colocadas por Becker e chegando a respostas também elas diferentes das alcançadas por este último. Assim, de forma muito simplificada, enquanto Becker se interessa sobretudo pelos agentes, Bourdieu centra-se nas relações de domínio e de poder.

BIBLIOGRAFIA: BECKER, Howard S. – *Mundos da Arte*, p. 302-312. ROTHENBERG, Julia – *Sociology Looks at the Arts*, p. 3-4.

O

Ordem do simbólico

Para Lacan, a ordem do Simbólico é aquela em que um ser humano se torna sujeito através do acesso à cultura e à linguagem, enquanto para as feministas esta ordem do Simbólico é a do patriarcado. A esfera do pré-simbólico ou Imaginário corresponde à fase de desenvolvimento em que a criança tem uma relação ditosa e dual com a sua mãe. Kristeva refere-se a esta fase como o Semiótico: o reino pré-linguístico associado ao corpo da mãe, que é reprimido quando se entra na ordem do Simbólico.

BIBLIOGRAFIA: GAMBLE, Sarah, ed. – *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, p. 324-325.

Outro

O termo Outro refere-se, antes de mais, a processos sociais de diferenciação baseados na centralização de um determinado indivíduo ou grupo da concepção do universo social em si mesmos e da classificação como Outros das pessoas que são diferentes, o que conduz muitas vezes à marginalização e por vezes mesmo ao extermínio das últimas pelas primeiras aparentemente apenas com base na diferença marcada entre elas. No decorrer deste processo, os grupos definem-se a si mesmos através do reconhecimento das pessoas que estão fora do seu grupo como o Outro, isto é, como estranhos que irão ser estigmatizados. Nesse sentido, na época dos Descobrimentos para os cristãos os Outros eram os ateus e para os católicos os Outros eram os hereges, como os muçulmanos, judeus e cristãos ortodoxos e protestantes que tinham uma outra fé, conduzindo, designadamente, ao extermínio pelos europeus dos índios na América e à escravatura dos africanos. No Renascimento esta questão centrou-se nas diferenças entre antigos e modernos e no Iluminismo tomou a forma da «raça» e da língua, tendo-se ainda materializado na Revolução Francesa nas ideologias da nacionalidade. Com os movimentos de descolonização assistiu-se à emergência de conceitos etnocêntricos diversos, para além do eurocentrismo. Pensadores como Michel Foucault e Edward Said analisaram as sociedades através dos seus Outros.

BIBLIOGRAFIA: MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken – *Sociology: A Global Introduction*, p. 351. outro. [Em linha].

P

Patriarcado

Conceito fundamental do feminismo da Segunda Vaga, o patriarcado é um sistema de estruturas e práticas sociais através das quais os homens dominam, oprimem e exploram as mulheres, traduzindo-se na legitimação e institucionalização do sexismo, ou seja, na validação da desvalorização e opressão das mulheres pelo simples facto de pertencerem ao sexo feminino e no concomitante enaltecer e privilegiar dos homens unicamente por pertencerem ao sexo masculino. Trata-se da sistematização da opressão das mulheres operada através de estruturas colectivas como o casamento, a heterossexualidade, os costumes, a legislação e mesmo a linguagem, cuja autoridade é aplicada e consolidada pelas instituições sociais, políticas, económicas e religiosas. Neste sentido, as lutas pelos direitos reprodutivos, contra a violência doméstica ou em favor do casamento entre pessoas do mesmo sexo, são lutas contra o patriarcado. Na década de 1980, este termo foi criticado por teóricas feministas que rejeitavam, por exemplo, o seu carácter universal, trans-histórico e transcultural, por feministas marxistas que explicavam a subordinação da mulher como resultando maioritariamente do capitalismo e do colonialismo, e ainda por não abordar as diferenças existentes entre mulheres, obscurecendo, nomeadamente, o poder opressivo que mulheres privilegiadas racial, economicamente ou por virtude da sua nacionalidade, detinham sobre outras mulheres e homens. Muito embora a utilização generalizada deste termo tenha vindo a declinar na análise feminista em favor das discussões em torno das políticas de género, o conceito de patriarcado continua a ser indispensável para a compreensão de muitas das questões do feminismo, sendo, além disso, usado em sentido lato para significar qualquer forma de domínio masculino.

BIBLIOGRAFIA: GAMBLE, Sarah, ed. – *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, p. 293. MCHUGH, Nancy – *Feminist Philosophies A-Z*, p. 93-94, 125.

Performance

A performance é uma manifestação feita para o público em que os artistas desempenham e interpretam vários papéis no âmbito de uma encenação que pode combinar dança, música, meios audiovisuais, entre outros. Ingressou no domínio das artes visuais por volta de 1912, pelas mãos de uma geração de jovens artistas que a utilizaram como arma política para expor a hipocrisia social.

Dadaístas, Futuristas, Construtivistas e Surrealistas atacaram os valores da sociedade e do mundo artístico. Não obstante o carácter machista e misógino do futurismo e a sua glorificação da guerra, a artista francesa Valentine de Saint-Point (França, 1875-1953) conseguiu destacar-se ao escrever o *Manifeste Futuriste de la Luxure*, em 1913. Para esta autora, o desejo sexual era um modo de libertação artística dos constrangimentos sociais, o que chocou a sociedade francesa deste período ao introduzir referências à sexualidade feminina, um assunto considerado não adequado ao tratamento pelas próprias mulheres. Saint-Point realizou várias performances que se afastavam das exortações destrutivas e apologistas da guerra dos seus colegas futuristas. Para os artistas da performance, sempre foi muito importante a documentação e publicitação para memória futura dos seus trabalhos. Futuristas e dadaístas editaram numerosos manifestos que foram distribuídos com sucesso. Para as mulheres artistas da performance que trabalhavam em meios patriarcais profundamente excludentes, como é o caso da co-fundadora do Cabaret Voltaire em Zurique em 1916, Emmy Hennings (Alemanha, 1885–1948), a possibilidade de verem os seus trabalhos documentados foi-lhes muitas vezes negada. Esta artista nunca é referida, ao lado de Tristan Tzara e Hugo Ball, como uma das fundadoras deste movimento. Isadora Duncan (EUA, 1877-1927) foi uma performer que trabalhava de modo independente, conseguindo destacar-se logo no início do século XX. Esta artista utilizou o seu quotidiano como matéria de inspiração da sua dança, afastando-se da tradição do bailado clássico para desenvolver peças que traduziam as suas vivências do dia a dia. Trouxe a experiência das mulheres para a arte, revolucionando uma tradição artística de séculos que obliterava a experiência feminina, enquanto a dos homens era perpetuada na história de arte. As primeiras mulheres performers eram cantoras profissionais, artistas de cabaret ou dançarinas, não provindo da esfera das artes visuais, e as suas performances foram instrumentais no quebrar das

convenções das belas artes. Pela primeira vez os autores de arte contemporânea valorizavam o entretenimento fora do território das artes visuais, onde actuavam muitas mulheres. Nas primeiras décadas do século XX, a profissão de actriz era frequentemente associada à prostituição, daí poucas mulheres se atreverem a entrar na arte da performance.

Tal como os happenings, as acções e também o grupo Fluxus, foram precursores da arte da performance dos anos 1960. Os seus praticantes preteriam as técnicas teatrais tradicionais em favor da improvisação, inspirando-se nos movimentos dadaístas, futuristas e construtivistas russos da primeira metade do século XX, bem como nas manifestações contemporâneas de protesto dos movimentos antiguerra, estudantis, anti-racistas, gay, lésbicos e feministas, e ainda na contracultura que advogava o amor livre, o hedonismo e as drogas. O corpo performativo dos artistas – em particular o das feministas –, encontrava-se em unísono com o corpo activista dos cidadãos.

BIBLIOGRAFIA: ELWES, Catherine – Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women. In *Women's Images of Men*. [Catálogo], p. 164-193.

Performance ao vivo

Utilizamos ao longo desta dissertação o termo «performance ao vivo» tal como é descrito por Howard Fox: «uma actividade, privada ou não anunciada, que pode ser realizada num local público ou privado, mas sem uma audiência. Observadores casuais ou pessoas com que o performer eventualmente interaja, podem mesmo não se aperceber que estão a assistir a uma performance.» Este autor opõe este conceito ao da performance intencionalmente planeada, anunciada e orientada para um público.

BIBLIOGRAFIA: FOX, Howard – Waiting in the Wings: Desire and Destiny in the Art of Eleanor Antin. In *Eleanor Antin*. [Catálogo], p. 156.

Perspectiva central

A raiz etimológica do termo latino «perspectiva» significa «ver através de» e é um conceito das belas-artes e da óptica profundamente ligado a ideias renascentistas humanistas. Na Idade Média, a perspectiva foi um termo aplicado a diversos mecanismos

ópticos e, mais tarde, no Renascimento, veio a significar a expressão pictórica, verdadeira e fiel, do real. A perspectiva é a arte de delinear objectos sólidos sobre uma superfície plana, de modo a que a representação visual resultante produza a mesma impressão, no respeitante às posições, magnitudes dos ângulos e distâncias relativas, que os objectos reais quando visualizados de um ponto bem determinado no espaço. Alberti, no seu tratado *De pictura* (1435), afirma: «(...) o olho é como um bolbo que projecta as suas raízes rapidamente e em linha recta em direcção ao plano oposto»; «Quando eles [os pintores] preenchem as áreas circunscritas com cores, devem apenas procurar apresentar as formas das coisas vistas nesse plano [o plano da representação, ou plano do quadro] como se este fosse feito de um vidro transparente.» São as seguintes as passagens no original consultado: «(...) the eye is like a bud which extends its shoots rapidly and in a straight line to the plane opposite»; «When they fill the circumscribed places with colours, they should only seek to present the forms of things seen on this plane as if it were of transparent glass».

Um dos elementos principais da perspectiva central, enquanto modelo de representação gráfica da realidade, é o observador possuidor de um olhar dominador e colocado num ponto de vista fixo (PVO ou Ponto de Vista do Observador) e que, por meio de raios perspécticos que partem do seu olhar, mapeia, mede, marca, significa e apropria-se de todos os elementos presentes no seu campo visual, transformando aquilo que vê em objectos passivos, vigiados, dominados e feminizados, que ocupam o plano da representação ou Plano do Quadro (PQ). O olhar activo, fálico e penetrador do observador mede, com o auxílio da geometria, as distâncias entre diferentes pontos cujas relações vão ser representadas no plano do quadro, na pintura ou no desenho. Apesar da importância da figura do observador, este conserva-se oculto no plano da representação. O outro elemento fundamental da perspectiva central, o Ponto de Fuga (PF), situa-se na linha do Horizonte (LH), que resulta da intersecção do plano do horizonte (PH) – sendo este o plano que passa pelo olhar do observador –, com o plano do quadro. O PF é tão somente um ínfimo ponto geométrico para onde convergem todas as rectas perpendiculares ao plano que passa pelo observador, um buraco negro impenetrável, para onde se parecem direccionar todos os objectos do plano de representação, o que os impede de serem acedidos na sua completude. Assim sendo, o PF evoca uma fenda que pode ser classificada como impenetrável e vulgar. O PVO relaciona-se geometricamente com o PF, na medida em que

este último funciona como o local onde se projectam os raios que parecem partir do olhar do observador, sendo, consequentemente, uma projecção do próprio observador. De acordo com Schneider, quando o olhar do observador escrutina a imagem representada e visualiza o ponto de fuga, o buraco negro vulvar onde todos os elementos se concentram e desaparecem, está, na realidade, a observar a sua própria imagem em forma de vulva, ou seja, está a observar-se a si mesmo.

BIBLIOGRAFIA: Leon Battista Alberti, apud JONES, Amelia – 1970/2007: *The Return of Feminist Art*, nota 10. [Em linha]. SCHNEIDER, Rebecca – *The Explicit Body in Performance*, p. 62-64.

Pintura Figurativa

Representational Painting, o título do vídeo de Eleanor Antin, de 1971, significa pintura figurativa, que é aquela em são representados temas da realidade sensível e familiar, e em que objectos, pessoas ou paisagens, nomeadamente, são figurados em formas directa e imediatamente reconhecíveis pelo observador, dado o seu aspecto semelhante à aparência do objecto real, como acontece, por exemplo, numa pintura fotorrealista; opõe-se à pintura abstracta, dita não figurativa ou não objectiva, que não pretende representar a realidade material ou concreta, mas sim temas com existência exclusiva no âmbito da imaginação, abandonando toda e qualquer representação mimética do objecto, valendo-se das relações entre os meios próprios da pintura, tais como a superfície da tela, as linhas, as manchas de cor e as texturas.

BIBLIOGRAFIA: «abstract art», «abstract expressionism», «action painting», «nature morte», «representational art», «still life», «tachism». In MAYER, Ralph – *Collins Dictionary of Art Terms & Techniques*, p. 1, 6, 274, 350, 400, 410.

Política da vida e política emancipadora

O termo política emancipadora refere-se a uma política libertadora que tem a sua génese nos anos 1960 quando emergem um conjunto de novos movimentos sociais como os feministas, e ainda os civis pelos direitos dos negros, dos gays, das lésbicas, estudantis, antinucleares e antiglobalização que, inversamente aos movimentos de

trabalhadores do início do século XX, não são conduzidos por objectivos materiais e merecem o suporte de diferentes grupos e classes sociais. A política emancipadora adoptada por estes novos movimentos sociais procura reduzir ou eliminar a exploração, a opressão e a desigualdade, e mostrar que a vida quotidiana é afectada pelo poder do estado e pela desigualdade, empenhando-se num combate a esta situação por meio da subversão dos padrões do estilo de vida diário, libertando-se dos costumes tradicionais fixos e rígidos e procurando distribuir o poder e os recursos. Os imperativos da política emancipadora são a ética da justiça, da igualdade e da participação.

O feminismo abriu caminho para a política da vida na medida em que embora tenha tido como objectivo principal a consideração, tratamento e resolução de problemas ligados à desigualdade da natureza emancipadora foi, de certo modo, obrigado a dar prioridade à questão da auto-identidade e da auto-reflexão uma vez que as mulheres, confinadas ao espaço doméstico da modernidade industrial que promovera a divisão sexual do trabalho, quando saíram para fora dele e entraram na vida pública através do mercado de trabalho, confrontaram-se com um universo social que lhes reservava um leque estreito de identidades com base em paradigmas e valores que não foram pensados para elas. Este facto obrigou-as a uma reivindicação ligada a questões de identidade que abriu um lugar para a política da vida. Esta, refere-se à possibilidade de opção, de auto-reflexividade e de auto-realização levada a cabo pelas pessoas no contexto de sistemas institucionais internamente referenciais numa ordem pós-tradicional em que o local e o global dialogam entre si. Este novo contexto pós-tradicional das sociedades actuais promove a auto-realização e tem como pano de fundo questões éticas do foro existencial centradas em torno do modo como as pessoas devem viver as suas vidas. Além disso, pressupõe a existência de um certo grau de emancipação no que respeita tanto à tradição como à dominação e poder hierárquicos, dando lugar a um poder de natureza mais generativa, ou seja, de capacidade transformadora e não subjugante.

BIBLIOGRAFIA: GIDDENS, Anthony – *Modernidade e Identidade Pessoal*, p. 197-199, 214. Idem – *Sociologia*, p. 698.

Primeira Vaga do Feminismo

A Primeira Vaga do Feminismo, com início no século XIX e prolongando-se, geográfica e internacionalmente de forma diversificada, pela primeira metade do século XX, caracterizou-se pelas preocupações com a educação, o emprego, as leis matrimoniais, a contracepção e a igualdade política, tendo-se saldado pelo reconhecimento do direito de voto e pela consagração e alargamento de oportunidades no ensino, nomeadamente no ensino superior, e no mundo do trabalho, em favor das mulheres, não logrando, no entanto, a igualdade de género nem a alteração dos papéis sexual e familiar da mulher. Ainda a este propósito, Conceição Nogueira faz notar que «Em países como Portugal e Grécia, que emergiram de regimes ditatoriais, apenas nos últimos vinte anos, os movimentos de mulheres dos anos 1970 e 1980 parecem ser do tipo dos da Primeira Vaga».

BIBLIOGRAFIA: GAMBLE, Sarah – *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, p. 30-31. MCHUGH, Nancy – *Feminist Philosophies A-Z*, p. 120-121. NOGUEIRA, Conceição – *Um novo Olhar sobre as Relações Sociais de Género: Feminismo e Perspectivas Críticas na Psicologia Social*, p. 140.

Q

Queer

O Queer constitui um campo de produção discursiva e política, sendo um vocábulo com a sua origem em termos ingleses pejorativos associados à ideia de desvio sexual e/ou perversão, como maricas, fufa e excêntrico. Nos finais dos anos 1980, numa reacção de oposição às políticas norte-americanas de identidade, de integração e de assimilação de homossexuais, minorias sexuais e de género apropriaram-se desta palavra retirando-lhe a sua tradicional carga insultuosa, resignificando-a positivamente num contexto de auto-afirmação e aplicando-a ao grupo de indivíduos, teorias e conceitos aliados a quem, de forma activa, rejeita o heterossexismo, a heteronormatividade e o binarismo sexual.

BIBLIOGRAFIA: LEWIS, Reina – Queer Theory. In *Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues And Knowledge. Quakers – Zionism*, [Vol. 4], p. 1716-1717.

R

«Raça»/Etnicidade

O conceito de «raça» na análise sociológica refere-se a um processo social que permite situar e diferenciar socialmente pessoas e grupos, por meio da atribuição de determinadas competências e características de personalidade ou de comportamento, de superioridade ou de inferioridade, com base em traços aparentemente físicos, frequentemente a cor da pele, sendo todos esses atributos tratados como etnicamente significativos e determinantes na produção e reprodução de padrões de poder e de desigualdade. Embora a raça seja um mito pois não existem traços biológicos claros e inequívocos que permitam distinguir os seres humanos entre si, como refere Teresa Beleza «(...) o racismo também existe, é bem real, e existindo confere realidade à divisão das pessoas consoante a raça ou a etnia (não creio que deste ponto de vista se possa estabelecer grande diferença entre estes dois conceitos, ao contrário do que por vezes se afirma)». Embora as ideias racistas tenham a sua génese principal durante o período da expansão colonial ocidental, os mecanismos de preconceito e discriminação podem ser encontrados em muitas sociedades humanas. Trata-se de um termo informalmente utilizado para classificar grupos ou tipos de seres humanos que se entende terem características ou origens comuns. Até ao século XIX, o termo «raça» dizia em primeiro lugar respeito aos atributos de seres humanos que se julgava possuírem uma ascendência comum, sendo também usado como sinónimo de nação. A partir do século XVIII, considerava-se existirem entre os seres humanos cinco «raças» distintas: os caucasianos, os mongóis, os etíopes, os americanos e os malaaios. Esta separação era feita nessa altura, como de resto continua a ser feita no dia a dia e de modo informal ainda no presente, com base nas características relativas à aparência exterior das pessoas e, por vezes, também na sua cultura própria ou étnica. Os caracteres observáveis

exteriormente ou caracteres fenotípicos em nada se relacionam, no entanto, com as características internas, genéticas e hereditárias dos indivíduos. De facto, verifica-se ser perfeitamente possível, e de resto já inúmeras vezes demonstrado, uma pessoas branca e outra negra poderem ter maior relação e proximidade genética, isto é um maior número de genes em comum, uma com a outra do que duas pessoas negras, por exemplo.

De facto «raça» é um termo sobretudo associado a uma qualidade fixada no domínio das relações sociais entre agentes.

As pessoas de determinada «raça» são imediatamente conotadas com o «Outro», sendo esta a função principal do termo infelizmente ainda nos nossos dias. Foi graças a esta noção que se estabeleceram no século XX estruturas sociais de segregação de todos aqueles que cabiam nesta classificação racial de «Outro», sendo o regime de Apartheid da África do Sul o mais gritante e conhecido, existindo, no entanto, muitos outros exemplos possíveis e sobrevivendo a exclusão, desvalorização e marginalização com base na «raça» ainda hoje em muitas sociedades.

Este conceito passou, a partir da década de 1930, a ser considerado cientificamente inadequado para descrever as características fenotípicas dos seres humanos tendo sido sugerida a sua substituição pelos termos «grupo étnico» ou «povo», uma vez que estes seriam mais correctos e estariam mais próximos da diversidade existente nos conjuntos de pessoas aludidos.

É esta a razão pela qual escolhemos utilizar o termo «raça» sempre entre aspas, já que não sendo um conceito com rigor científico, é e continua a ser, apesar disso, um conceito de utilização corrente e determinante, no sentido em que tem consequências reais e palpáveis, no contexto social do dia a dia, para muitas pessoas, não suscitando, por outro lado, quaisquer dúvidas de compreensão, mesmo que possa despertar uma maior ou menor dificuldade de aceitação em certas circunstâncias. Notamos, todavia, que vários sociólogos de renome não sentem qualquer necessidade de usar aspas relativamente a este conceito.

BIBLIOGRAFIA: GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 248, 280, 700. Idem – *Sociology*, p. 1129. BELEZA, Teresa – *Direito das Mulheres e da Igualdade Social: A Construção Jurídica das Relações de Género*, p. 82. Apartheid. [Em Linha]. Caucasianos.

[Em Linha]. etnia. [Em Linha]. raça. [Em Linha]. racialização. [Em Linha]. relações raciais. [Em Linha].

Ready-made

O conceito de *Ready-made*, termo criado por Marcel Duchamp para referir qualquer objecto utilitário do dia-a-dia e de produção em série, que, uma vez seleccionado pelo artista, e dissociado do seu contexto, utilização e significado originais, é exibido como obra de arte. O artista está, portanto, neste caso, absolutamente separado do papel de fabricante ou criador material do artigo em causa, ficando, além disso, demonstrado, ser possível esvaziar o objecto artístico da noção tradicional de que uma dimensão estética de raiz é característica definidora da arte. Para Duchamp o procedimento fundamental na arte é a escolha – é o que acontece nos processos de criação das obras de arte tradicionais: na pintura, na escultura, na música, etc. –, e os *ready-mades* resultam exactamente, por definição, de uma escolha feita pelo artista, podendo consubstanciar-se em qualquer coisa, mesmo algo imaterial, como uma ideia, um problema ou uma postura perante determinada situação. Assim, uma vez designado como *ready-made* um objecto perde a sua função utilitária e ganha uma dimensão estética por via da vontade do artista. De entre os *ready-mades* mais conhecidos de Marcel Duchamp destacam-se a *Fonte* (1917), um urinol assinado pelo artista, a *Roda de Bicicleta* (1913), uma roda de bicicleta montada sobre um banco de modo a poder girar livremente, e o *Escorredor de Garrafas* (1914), um porta garrafas em ferro galvanizado. Relativamente a este tipo de peças, era artista aquele que tomava para si a função de escolher e fazer chegar junto do público um *ready-made*, vendo-se a audiência confrontada com a visão insólita de um objecto deslocado do seu contexto utilitário original e exibido numa galeria artística, sendo forçada a interrogar-se sobre o significado da própria arte, sobre as suas noções acerca de peças artísticas e do papel do artista como criador, como única origem da obra de arte, seu conceptualizador, artesão e, em última análise, também publicista e exibidor.

BIBLIOGRAFIA: BECKER, Howard S. – *Mundos da arte*, p. 42.

Reflexividade

O termo reflexividade, de acordo com Giddens, entre outros pensadores actuais, é um conceito essencial para entender as sociedades contemporâneas, e diz respeito à necessidade das pessoas de se verem obrigadas a uma contínua e incessante reflexão sobre as suas próprias vidas e identidades na sua condição de separação e desligamento da estrutura social própria da modernidade tardia. Este último termo é entendido como o período actual da modernidade que se segue ao período industrial, marcado pela radicalização e globalização das características básicas da modernidade. Na primeira metade do século XX, os interaccionistas simbólicos como George Herbert Mead e Charles Cooley, rejeitaram a ideia de que a capacidade de representação de si mesmo era inata e defenderam a existência de uma interacção contínua entre o organismo humano biológico e o ambiente social composto pelas outras pessoas que produz uma representação de si mesmo composta por duas partes, um Eu e um Mim que se encontram numa conversa permanente levada a cabo internamente por cada pessoa. Nós não somos somente agentes neste mundo na medida em que somos também objecto do nosso próprio pensamento. O processo de construção da representação de si mesmo obriga a que os seres humanos sejam reflexivos, ou seja, que se envolvam activamente na criação da vida social ao mesmo tempo que reflectem sobre a mesma, pelo que a sociedade, deste modo, não é uma entidade objectiva separada das pessoas mas está continuamente a ser construída.

Nas sociedades actuais, a reflexividade, paralelamente a uma individualização crescente, conduziu à diversificação da vida da família bem como a mudanças nas taxas de casamento e divórcio, por exemplo. De acordo com Beck, esta forma emergente de sociedade pode ser designada por modernidade reflexiva, segunda modernidade ou sociedade de risco.

Actualmente, as próprias análises sociológicas tornam-se parte do reservatório de conhecimento da sociedade que as pessoas transportam consigo e que influenciam as suas decisões. Este conceito teve profundas repercussões na sociologia ela mesma na medida em que a atitude reflexiva elimina o fosso entre o investigador e o assunto a ser investigado, e contraria o pensamento positivista que acredita na existência de um mundo exterior aos indivíduos que poderia ser estudado objectivamente. Neste sentido

estão a aumentar as análises sociológicas que recorrem a métodos qualitativos como as histórias orais, a pesquisa biográfica e a inclusão na investigação da biografia do próprio sociólogo.

No entanto, as teses da reflexividade, da individualização e do risco têm sido contestadas como princípios organizadores das sociedades contemporâneas, na medida em que os processos industriais de produção agora são globais ocorrendo a maioria da produção nos países em desenvolvimento. Nesse sentido, defende-se que o capitalismo industrial continua a ser a melhor caracterização das sociedades de hoje e, além disso, muito embora as pessoas não possam ser classificadas segundo a sua classe social da mesma forma que se fazia na primeira metade do século XX, as suas vidas e oportunidades continuam a ser profundamente moldadas pela sua posição de classe.

BIBLIOGRAFIA: GIDDENS, Anthony – *Modernidade e Identidade Pessoal*, p. 214.
GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W. – *Essential Concepts in Sociology*, p. 36-39.
MOLOTCH, Harvey – *Lecture 7: Selves and Interaction Part I; Lecture 8: Selves and Interaction Part II*. [Em linha]. [Registo vídeo].

Regime de género

Segundo Sylvia Walby, o termo regime de género refere-se ao conjunto das diferentes formas de relações de género, ou seja, das interacções sociais padronizadas entre homens e mulheres, que ocorrem em todos os domínios institucionais, nomeadamente nas esferas da economia, da política, da violência e da sociedade civil, e que se encontram interligadas entre si. Convém notar que para esta autora a concepção de regime de género vem substituir o termo patriarcado que tem sido acusado de estar associado a significados essencialistas de homem e de mulher e de ser generalista não contemplando as alterações culturais de uma sociedade para outra e no espaço temporal. Os regimes de género tomam diferentes formas consoante as sociedades em que operam sendo os mais comuns o regime de género doméstico e o regime de género público.

No regime de género doméstico há assimetrias profundas entre os homens e as mulheres em cada um dos domínios institucionais. De facto, na esfera da economia as mulheres realizam o trabalho de assistência doméstica não remunerado, e os homens o

trabalho pago no foro público. No campo da política, os homens ocupam todos os cargos e tomam as decisões políticas, sendo, relativamente às mulheres, responsáveis em muito maior número pela prática da violência, e detendo o poder sobre a sua regulação. Além disso, os homens participam mais na sociedade civil do que as mulheres possuindo maior poder e influência do que elas sobre as tomadas de decisão.

No regime de género público as divisões de género são menos intensas do que no doméstico, na medida em que as mulheres participam no trabalho assalariado, na educação, na política e nas organizações sociais civis. No entanto, o grau de desigualdade de género no regime público pode não ser menor do que no doméstico, uma vez que a trabalho idêntico nem sempre equivale salário igual. Além do mais, as mulheres podem não participar com a mesma frequência que os homens nas tomadas de decisão no universo social e encontrarem-se no mercado de trabalho em números desiguais quando comparadas com os homens. Além disso, os homens também não participam nas actividades domésticas em pé de igualdade com as mulheres, sendo o cuidado das crianças realizado sobretudo por elas apesar do aumento de creches públicas. A violência contra as mulheres ainda é elevada, não sendo ainda completamente criminalizada pelo Estado.

O regime de género público assume algumas vezes uma configuração neoliberal e em outras ocasiões um formato social-democrata. Nos países do hemisfério Norte, a transição de um regime de género doméstico para um público está bastante avançada, ao contrário do que acontece nos países do hemisfério Sul onde se verifica um processo muito mais lento. No regime público neoliberal as mulheres são muitas vezes sujeitas a um mercado que lhes oferece somente empregos desqualificados e de baixa remuneração, ao mesmo tempo que prolifera, na esfera da sexualidade, a pornografia comercializada e a prostituição, sendo, deste modo, muito pouco ultrapassadas as condições a que as mulheres são submetidas nos regimes de género domésticos. Todavia, na forma social-democrática há um conjunto de oportunidades e possibilidades para elas, como salários bem pagos e emprego qualificado na esfera do trabalho e na vida privada a oportunidade de independência e o respeito mútuo entre parceiros, abrindo-se assim a possibilidade de uma forte redução do fosso existente entre os géneros.

BIBLIOGRAFIA: WALBY, Sylvia – *The Future of Feminism*, p. 7-8, 104-107, 115-116.

Relação pura

O termo relação pura refere-se a uma relação que tem por base a igualdade sexual e afectiva entre os parceiros. A partir dos anos 1970, o termo relação surgiu na linguagem corrente. A relação pura é um processo que assenta na reflexividade, colaboração, comunicação emocional, revelação mútua, confiança e compromisso entre os parceiros. Os participantes numa relação pura não dependem de critérios externos à relação em si como critérios de parentesco, de dever social ou de obrigação tradicionais, e a relação existe exclusivamente para as recompensas que pode proporcionar. Todos estes aspectos tornaram-se necessários nas relações que tomam hoje lugar na vida íntima das pessoas, como por exemplo nas amizades, nas interacções entre pais e filhos, nos relacionamentos sexuais e no casamento.

Nota-se, igualmente, que estas transformações da intimidade não se limitam aos países industrializados e têm vindo a ter lugar, embora de forma desigual, noutras sociedades um pouco por todo o mundo.

BIBLIOGRAFIA: GIDDENS, Anthony – *Sociologia*, p. 171. Idem – *Modernidade e Identidade Pessoal*, p. 5-6.

S

Sainete

O sainete é uma obra dramática breve, cómica e satírica, com um só acto e geralmente de assunto mundano. Versão argentina do sainete espanhol, o sainete crioulo, cultivado no primeiro terço do século XX, reflectia a vida nos bairros populares, acrescentando ao humor o conflito sentimental e uma nota trágica com o objectivo de entreter e moralizar.

BIBLIOGRAFIA: Sainete. [Em linha]. SELLES, Roberto – Tango y Sainete Nacional. [Em linha]. Géneros literários (página 2). [Em linha]. Teatro na Argentina. [Em linha]. VILLALOBOS, Marinha – Informe | El Sainete porteño, hermano de la zarzuela. [Em linha]. BLANES, Mariana – El sainete criollo. [Em linha].

Santeria

Santeria, que significa «os caminhos dos santos», é um sistema religioso que combina crenças católicas com a religião tradicional loruba, praticado, primeiro por escravos e, subsequentemente, pelos seus descendentes em Cuba, Brasil, Porto Rico, República Dominicana e Panamá e também em centros urbanos com comunidades latino-americanas nos Estados Unidos (Florida, Nova Iorque, e Califórnia). O termo Santeria tinha um carácter pejorativo e era aplicado pelos proprietários cristãos espanhóis aos seus escravos. Este termo ridicularizava a devoção excessiva dos escravos aos santos e criticava a sua negligência do Deus cristão. Os colonizadores não autorizavam a prática das religiões animistas Africanas, pelo que os escravos passaram a considerar os santos cristãos como sendo apenas manifestações diferentes dos seus deuses, tendo a Santeria surgido como modo eficaz de manter vivas as suas tradições religiosas. Os proprietários julgaram então que os seus escravos se haviam tornado bons cristãos venerando os santos, quando, na realidade, os escravos continuavam as suas práticas religiosas tradicionais. O ritual de Santeria é altamente secreto e transmitido oralmente. As suas práticas incluem: sacrifício animal, dança extática e invocações cantadas aos espíritos. As galinhas são usualmente utilizadas nas práticas sacrificiais.

BIBLIOGRAFIA: *Santeria*. [Em linha]

Segunda Vaga do Feminismo

A Segunda Vaga do Feminismo emergiu nos finais da década de 1960, nos EUA e na Europa, acompanhando os movimentos de trabalhadores, dos direitos civis, de estudantes e antiguerra, em que as mulheres se sentiram revoltadas e desiludidas com o estatuto subalterno que lhes era atribuído, muito embora tal acontecesse precisamente no seio de movimentos activistas de contestação e libertação. O feminismo da Segunda Vaga exigiu, designadamente, a igualdade salarial, a igualdade de oportunidades no mundo laboral e na educação, a contracepção livre e o aborto a pedido, caracterizando-se pelo questionamento da dominação masculina não só na política, na educação e no mundo do trabalho mas também nas esferas privadas da família e das relações entre os sexos. O estribilho «o que é pessoal é político», também formulado como «o privado é político», que pode ser interpretado como significando «o privado é público»,

consagrado como grito congregador da Segunda Vaga, traduz a concepção de que a experiência pessoal é passível de análise em termos políticos e o reconhecimento do facto do poder masculino ser exercido e reforçado através de instituições pessoais como o casamento, a educação das crianças e as práticas sexuais. Tal determinou o empenhamento dos movimentos de libertação de mulheres num trabalho de consciencialização das mulheres sobre as suas próprias experiências. Os corpos das mulheres assumiram o papel de lugar de disputas políticas quando o direito à integridade corporal e à autodeterminação se tornaram centrais no feminismo da Segunda Vaga. A sexualidade e a heteronormatividade começaram a ser questionados pelas feministas. Ainda assim, a Segunda Vaga do Feminismo é criticada por ser heterossexual, de classe média e tendo como referente a sociedade branca, negligenciando, de um modo geral, as questões relativas a lésbicas, não brancas e às classes trabalhadoras.

BIBLIOGRAFIA: GAMBLE, Sarah – *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, p. 30-31. MCHUGH, Nancy – *Feminist Philosophies A-Z*, p. 120-121. NOGUEIRA, Conceição – *Um novo Olhar sobre as Relações Sociais de Género: Feminismo e Perspectivas Críticas na Psicologia Social*, p. 140.

Self

Para traduzir o conceito inglês «self» optámos pela expressão, «representação de si mesma». A tradução do termo inglês é problemática uma vez que existe a opção de traduzi-lo como eu, ego ou outras alternativas, que, no entanto, são expressões que não encerram a reflexividade do conceito inglês. Esta dificuldade com a qual aqui nos deparamos demonstra algumas das diferenças culturais existentes entre a nossa sociedade e o contexto cultural inglês. A expressão «representação de si mesma», que escolhemos, exprime exactamente essa reflexividade. Noutras situações utilizamos auto, eu ou ego consoante o que se mostre, na ocasião, mais adequado.

Sexualidade plástica

Este termo, segundo Giddens, refere-se à sexualidade que não se encontra presa à função da reprodução e que é moldada pela própria pessoa.

A sexualidade é um fenómeno que tem a sua génese na modernidade, entendida como o período decorrente do Iluminismo Europeu de meados do século XVIII, e que se caracteriza pela secularização, racionalização, democratização, individualismo e emergência do pensamento científico. Neste período, desapareceu a pressão para constituir famílias numerosas, tendo surgido, por outro lado, o imperativo para controlar a dimensão das famílias, o que conduziu à separação da sexualidade da função de reprodução e ao desenvolvimento dos métodos de contracepção modernos. No entanto, o enfraquecimento do modelo reprodutivo do sexo adoptado pelas instâncias reguladoras da sexualidade como a medicina, a religião e a lei, que defendiam que a sexualidade normal devia ter como único objectivo a reprodução, chegando ao ponto de considerar todas as sexualidades que se distanciavam desse paradigma como patológicas, ilegais e imorais, apenas veio a acontecer de facto nos anos 1960 quando apareceu a pílula contraceptiva. A partir dessa data, a mulher sozinha passou a poder ter controlo sobre a sua função reprodutiva e a sexualidade associou-se cada vez mais também ao seu prazer sexual. Esta democratização do prazer sexual, anteriormente propriedade praticamente exclusiva de uma elite social masculina, sendo levado a cabo sobretudo fora do casamento e pondo de parte as mulheres como população, abalou profundamente as instâncias reguladoras tradicionais da sexualidade desde a família nuclear até ao Vaticano, e aos estados autoritários como o Portugal salazarista, por exemplo, que chegaram a ilegalizar o uso da pílula. Desde então, a sexualidade tornou-se uma propriedade de cada pessoa, maleável e passível de ser configurada de diferentes formas.

BIBLIOGRAFIA: GIDDENS, Anthony – *Transformações da intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, p. 18-19, 24. As transformações da sexualidade com Francisco Allen Gomes. [Em linha]. [Registo vídeo].

Simbólico

Simbólico é o que exprime, significa ou representa algo através de um símbolo que, por sua vez, é um signo que estabelece uma relação de identidade com uma realidade, por vezes abstracta, a qual evoca e exprime e retrata. A pomba branca é o símbolo da paz, por exemplo.

Simbólico é também a capacidade de representação, correspondendo a uma fase de desenvolvimento linguístico que, impondo regras à criança, introduz a lei e a ordem social corporizadas no pai. De facto, com a entrada do pai em cena, a criança é precipitada numa crise. Tem de passar a reconhecer que identidades não fundidas com a mãe no Imaginário só podem ter existência na linguagem, isto é, no Simbólico. Assim, para Lacan, a entrada na ordem simbólica corresponde à entrada da criança, enquanto sujeito, na linguagem e na cultura e implica a perda do objecto primário – a mãe enquanto presença. A criança entra no domínio da linguagem através de símbolos e adquire uma posição enquanto sujeito num sistema de diferença sexual, o que determina e acarreta uma identidade quanto ao género. Esta fase caracteriza-se, pois, por uma experiência mediada do mundo e pelo desenvolvimento de uma identidade do sujeito separada da mãe. O desenvolvimento do inconsciente ocorre nesta fase, em consequência da repressão do sentimento de perda da mãe. O Simbólico é um dos três componentes do modelo de constituição do Sujeito de Lacan, servindo de ligação principal entre os demais: o Real e o Imaginário.

BIBLIOGRAFIA: PATIN, Thomas; MCLERRAN, Jennifer – *Artwords. A Glossary of Contemporary Art Theory*, p. 131. MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa, orgs. – *Dicionário da Crítica Feminista*, p. 179.

Super 8

O formato Super 8 mm, comumente denominado Super 8, foi criado em 1965, pela Eastman Kodak, a partir do aperfeiçoamento do formato de filme doméstico de 8 mm e do Cine 8. Em comparação com estes últimos, o Super 8 permitia uma maior área de registo de imagem na película e a gravação do som na própria película. Os registos podiam ter 2:30 min e 24 fps (fotogramas por segundo), no formato profissional dos E.U.A., ou 3:20 min e 18 fps, no formato amador. Relativamente à velocidade de registo, a Super 8 permitia um maior leque de possibilidades do que o vídeo, incluindo a possibilidade de exposição prolongada de um fotograma de cada vez («time-exposure»), a filmagem utilizando velocidades não padrão de fotogramas por segundo, como por exemplo a gravação em câmara lenta, e ainda a possibilidade de registar cada fotograma separadamente, utilizando a máquina de filmar como máquina fotográfica («stop-

motion»), bem como desenhar, pintar, raspar, etc., sobre a película. Este formato levava cerca de 15 dias a ser revelado e a película partia-se e deteriorava-se com facilidade. A melhoria da tecnologia vídeo conseguida pelo aumento da vida das baterias, miniaturização e portabilidade permitiu-lhe ultrapassar a popularidade do Super 8. O vídeo permitia a realização de registos mais longos – 20 min, o sistema portátil, e 1 h, o sistema fixo de estúdio –, e a gravação directa na fita da cassete sem necessidade de revelação posterior. O também existente filme de 16 mm era muito mais caro do que o filme de 8 mm.

BIBLIOGRAFIA: JOURNOT, Marie-Thérèse – *Vocabulário de Cinema*, p. 67, 74, 112, 143.

T

Tipos de violência

A *Declaração sobre a Eliminação da Violência contra a Mulher*, adoptada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 1993, define a violência contra as mulheres como sendo uma violência física, sexual e psicológica ocorrida na família, incluindo espancamento, abuso sexual de crianças do sexo feminino no lar, a violência relacionada com o dote, o estupro conjugal, a mutilação genital feminina e outras práticas tradicionais prejudiciais à mulher, violência não-conjugal e violência relacionada com a exploração; violência física, sexual e psicológica ocorrida na comunidade em geral, incluindo estupro, abuso sexual, assédio sexual e intimidação no trabalho, nas instituições de ensino e em outros locais; tráfico de mulheres e prostituição forçada, e; violência física, sexual e psicológica perpetrada ou tolerada pelo Estado, onde quer que esta ocorra.

Todavia, não há uma apenas uma concepção de violência, atribuindo-se hoje em dia essa designação a um número cada vez maior de actos e situações, sendo essas designações, sobretudo, instrumentos úteis para a realização de análises da violência entendida como um processo social que envolve instituições sociais, desde a família ao estado, em permanente mutação. A violência não pode, deste modo, ser entendida

como um fenómeno fixo e limitado ao universo público e social, dizendo, como vimos, também respeito à esfera privada da família e das relações interpessoais.

Tendo em consideração a fluidez deste processo, no entanto, os actos mais frequentes podem ser divididos em violência psicológica, violência física, violência sexual, e por fim, os actos de violência respeitantes à discriminação sociocultural.

Entre estes últimos, salientam-se as imagens, frases e valores relacionadas com a condição de ser mulher nos meios de comunicação social, publicidade, e na escola, podendo estes últimos limitar o acesso das mulheres a certas profissões e actividades. As perguntas feitas às mulheres nas entrevistas para emprego sobre o estado civil, número de filhos, eventual gravidez e vontade de ter filhos são também sentidas pelas mulheres como actos de violência tal como o sentimento de insegurança resultante de assaltos e roubos, ofensas e incivildades de outros agentes sociais influenciando os seus comportamentos e modos de se verem a si mesmas e ao mundo circundante. Nesse sentido, deve ser intensificada a intervenção para a alteração das mentalidades, valores e práticas sociais relativas à igualdade de género, em particular, por meio da realização de acções de prevenção.

BIBLIOGRAFIA: MACIONIS, John J.; PLUMMER, Ken – *Sociology: A Global Introduction*, p. 374. LISBOA, Manuel; PATRÍCIO, Joana; LEANDRO, Alexandra – Capítulo 1: Considerações teóricas e conceptuais relevantes para o estudo. In LISBOA, Manuel (coord.); BARROSO, Zélia [et al.] – *Violência e Género – Inquérito Nacional sobre a Violência Exercida contra Mulheres e Homens*, p. 27. LISBOA, Manuel – Capítulo 3: A violência contra as mulheres numa perspectiva comparativa (1995-2007). In Idem, *Ibidem*, p. 39-42. LISBOA, Manuel – Contexto social da vitimação. In LISBOA, Manuel (coord.); CARMO, Isabel [et al.] – *Prevenir ou remediar : Os custos sociais e económicos da violência contra as mulheres*, p. 41-47.

V**Vaudeville**

Tendo começado por se referir a um tipo de canção satírica e alegre surgida em França a partir do século XV, o termo «Vaudeville» passou mais tarde a designar um tipo de teatro de variedades centrado numa comédia ligeira, que foi muito frequente e popular em França e, sobretudo no final do séc. XIX e princípio do séc. XX, também em toda a América do Norte. Muito embora se desenvolva em torno de uma pequena peça de teatro cómico, este tipo de espectáculo é composto por vários números sem grande relação entre si, como peças divertidas, acrobacias, danças, canções ou actuações de magia. Um exemplo conhecido de teatro de variedades é o retratado na divertida série televisiva «Os Marretas».

BIBLIOGRAFIA: vaudeville. [Em linha]. vaudeville. [a]. [Em linha].

Visualidade

Ver o termo Escópico.