

Wanted: Desejo e Violência na Arte Latino-Americana

Bárbara de Oliveira Ahouagi, Bolsista CAPES- EBA/UFMG
Melissa Rocha, Bolsista CAPES- EBA/UFMG

A quem pertence o lugar do desejo? Nos regimes totalitários e nas guerras – ideológicas ou militares, das senzalas coloniais aos memes – a violência de cunho sexual torna-se ferramenta secular da opressão. O desejo para o devir feminino constitui por excelência o campo das transgressões. Desde a construção de uma feminilidade - pautada pelos homens, fruto de um extenso trabalho discursivo como parte da histórica constituição dos sujeitos modernos e de seu imaginário social - que o desejo das mulheres é circunscrito à posição de objeto do discurso do Outro. A mulher sacrifica seu desejo como sujeito em função de encaixar-se no que se estabelece apropriado à sua condição/sujeição. Discussões como a violência, desejo, o interdito, o feminino e o erotismo no contexto da arte latino-americana produzida por mulheres são as pautas a serem abordadas no texto.

Palavras-chave: violência, erotismo, arte-política

*

To whom does the place of desire belong? In totalitarian regimes and in wars - ideological or military, from colonial senzalas to memes - sexual violence becomes a secular tool of oppression. The desire for the feminine status is the field of transgressions. From the construction of femininity - ruled by men, fruit of an extensive discursive work as part of the historical constitution of the modern subjects and of its social imaginary - that the desire of women is circumscribed to position of object of another's discourse. The woman sacrifices her desire as a subject in order to fit into what is appropriate to her condition / subjection. Discussions such as violence, desire, interdict, femininity and eroticism in the context of Latin American art produced by women are the guidelines to be addressed in the text.

Keywords: violence, eroticism, political art, latin american art, feminism

O caráter feminino e o ideal de feminilidade segundo o qual ele é modelado são produtos da sociedade masculina. A imagem da natureza não deformada emerge apenas com a deformação de seu contrário. Quando pretende ser humana a sociedade masculina cultiva de maneira soberana nas mulheres seu próprio corretivo, mostrando-se na ação de limitar como um senhor implacável.[...](Nas mulheres), sua pureza intacta é justamente uma obra do Eu, da censura, do intelecto, e é por isso que ela se encaixa de maneira tão pouco conflituosa no princípio de realidade da ordem racional. Sem exceção as naturezas femininas se conformam [...] A glorificação do caráter feminino implica a humilhação de todas aquelas que o possuem.

— Theodor Adorno

Ao cair da tarde no campo de Nísias, Koré e as ninfas trançavam preciosas coroas e guirlandas, misturando cuidadosamente toda sorte de flores. Naquele dia, Deméter não as acompanhava. Aguçada pela beleza envolvente de um narciso, a jovem Koré afastou-se das companheiras, sendo surpreendida por uma espantosa presença. A partir de então, a descida da deusa aos mundos infernais foi-lhe uma viagem imposta. Após Hades - o deus dos infernos - revelar ao seu irmão Zeus que ansiava por uma esposa, o poderoso deus consentiu-lhe que a raptasse. Ao notar que sua filha não regressava a sua casa, Deméter, a deusa da fertilidade, caiu em pranto inconsolável e decretou que, enquanto ela não retornasse, a escassez e a aridez regeriam sobre o planeta Terra. Zeus, atendendo ao apelo de Deméter, ordenou que Hades devolvesse sua filha ao plano terreno, com a condição de que Koré não houvesse ingerido nenhum alimento de origem infernal. Mesmo abalada pelo rapto, a jovem não foi capaz de manter o jejum e comeu sete sementes de romã, violando a condição de liberdade descrita por seu pai: aquele que ingerisse os frutos subterrâneos, estaria impedido de retornar à terra dos vivos. A ingestão diminuta das sementes da fruta propiciou que Koré tomasse assento definitivo no trono das trevas, como Perséfone, a esposa de Hades.

Irredutível, contudo, estava sua mãe, ao manter a promessa de penúria sobre qualquer solo terreno caso fosse privada da companhia de sua filha. Como resultado de um consenso e pelo receio da calamidade que Deméter provocaria no mundo, Zeus ordenou que Perséfone passasse dois terços do ano com sua mãe, período que corresponderia às estações férteis, onde floresceriam e cresceriam os alimentos da terra. O tempo em que Perséfone permanecesse no submundo, o inverno e a escassez predominariam na superfície.

Cora ou Koré era, na condição terrena e solar, dotada de grande beleza, advinda dos encantos da natureza a partir de sua origem como filha de Zeus e Deméter.

Assim, era responsável pelos elementos que concernem ao idílico, as ervas, flores, frutos e perfumes ornando-a dessa forma, de irresistíveis atributos sinestésicos que embriagaram Hades de fascínio. Seduzido pela jovem, arrebatou-a à força, conduzindo-a ao seu reino infernal.

Encontramos a ambivalência desta deusa residindo no cingir de suas funções: enquanto Koré, a filha amada e devotada da deusa da fertilidade, que ao desfrutar de sua companhia tudo produz e vigora em abundância; e como Perséfone, a esposa diligente de Hades, a rainha esclarecida na escuridão do submundo. Duas pontas de uma sólida haste de sentidos antagônicos, sustentados pela mesma divindade, cuja poderosa potência permanece em estado latente para o plano terreno e, por outro lado, uma regente ativa, misericordiosa e respeitável nos subterrâneos.

Da duplicidade intrínseca da raptada, reside em Perséfone a apresentação da plenitude de sua personalidade, como um agente ativo dotado de autonomia e poder, do falo e do falar, o papel que foge à curva das tradições, fora daquilo que se denomina ideário feminino da modernidade e que ainda hoje nos persegue, ainda que só vigore em um terço do ano, reclusa nos subterrâneos. Hannah Arendt nos recorda que

O fim de uma tradição não significa necessariamente que os conceitos tradicionais tenham perdido seu poder sobre a mente dos homens. Pelo contrário, às vezes parece que esse poder das noções e das categorias cediças e puídas torna-se mais tirânico à medida que a tradição perde sua força viva e distancia a memória de seu início; ela pode mesmo revelar toda sua força coercitiva somente depois de vindo seu fim, quando os homens nem mesmo se rebelam mais contra ela¹.

Assim, como uma espécie punição para o desejo, da mordida no fruto proibido – ora, isso soa familiar - a maior parte do tempo resguarda-se à Perséfone o papel de Koré, o arquétipo fêmeo seminal, à luz do dia e ao alcance de todos. Inegavelmente, porém, Koré abriga em seu subterrâneo, uma Perséfone dentro de si.

O desejo, para o devir feminino, constitui por excelência o campo das transgressões. Desde a construção de uma feminilidade que nos parece tradicional - mas que de fato fora pautada pelos homens, fruto de um extenso trabalho discursivo como parte da história constituição dos sujeitos modernos e de seu imaginário social - que o desejo das mulheres é circunscrito à posição de objeto do discurso do Outro. A mulher sacrifica então seu desejo como sujeito em função de encaixar-se no que se estabelece apropriado à sua condição/sujeição social.

A todo destino

¹ ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.53

Gostosa Rose. Recém chegada do interior, carinhosa, BB grde. loc. descr. mass. ou progr. \$60 Floresta.

Michele. Novíssima! Gata 18^a, corpo perfeito cab. longos! Ninf. louca por sexo de frente de costa, faço tudo do jeito que você gosta. Venha ser meu ator pornô. Sig total. 21hrs.

Mel Loiraça. *BB Melancia* 19 a. Linda Carioca da Barra em BH! A Deusa do sexo profundo. Sento em cima e não quero parar, você nunca viu nada igual. Tenho um segredo gostoso na minha danada que vc vai delirar de tesão! Sou Quente mesmo. At. Hom/Mulh, Casal. Eu Adoro! Meu Apto Aconchegante. Aceito Cartão! - ²

Na divisão dos mundos determinados para o feminino, a iniciação sexual demarca a transformação de Koré em Perséfone. Segundo Silvia Federici³, para as mulheres “os séculos XVI e XVII inauguraram de fato, uma era de repressão sexual.” Através da criação de um diabo do gênero masculino, o cristianismo tentava submeter a própria rebeldia da mulher à uma força androcêntrica. A possibilidade Perséfone desloca-se na cisão entre a santa e a puta.

Nos jornais impressos cotidianos, anúncios de massagens e relaxamentos vendem, em meio a imóveis, carros e feitiços para o amor, mulheres em redes de prostituição. Curiosamente, as versões online dos grandes jornais omitem ou dificultam o acesso a estas sessões. Durante nossa infância, sempre que tinha algum jornal em casa líamos os quadrinhos, o horóscopo, programação da tv e os classificados. Destes, tentávamos decifrar siglas, comparar preços de coisas que nunca compraríamos. Em algumas semanas as previsões para os signos astrológicos apenas trocavam de lugar. Por outras vezes se repetiam, como se repetiam muito os nomes das mulheres nos anúncios de “Massagens”⁴. Pode-se pensar no decifrar daquela linguagem como uma singular introdução à pornografia em tempos de censura.

Ares de novas liberdades foram chegando junto aos graduais retornos das democracias nos países latinos. Ironicamente, foi também nas décadas de 1980 e 1990 que deu-se advento e disseminação do vírus HIV. As relações entre desejo e poder se modificam, da proibição ao excesso, mediadas pelo poder de consumo. Algumas questões apontadas por Susan Sontag, em seu ensaio sobre a síndrome expõem uma nova estrutura para o desejo e liberdade até a AIDS:

O apetite tem de ser imoderado. A ideologia do capitalismo faz com que todos nós nos tornemos peritos em liberdade – na expansão ilimitada das possibilidades. Praticamente tudo que se propõe é apresentado, acima de tudo ou adicionalmente, como um aumento de liberdade. Não todas as liberdades, é claro. [...] Dados a necessidade de consumir e o valor

² Jornal Super, Belo Horizonte, 14 ago. 2013.

³ FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017, p. 344.

⁴ Verbete utilizado pelo Jornal Estado de Minas. Em sua versão online, apresenta a sessão “Adulto”. Não foi possível abrir o link por diversas tentativas em navegadores e computadores diferentes.

praticamente inquestionável atribuído à auto expressão, a sexualidade fatalmente teria de se tomar, para alguns, uma opção de consumo: o exercício de uma liberdade, de urna mobilidade cada vez maior, o rompimento de limites. A sexualidade recreativa e sem riscos, longe de ser uma invenção da subcultura homossexual masculina, é uma reinvenção inevitável da cultura do capitalismo, garantida pela medicina, ainda por cima. O advento da AIDS parece ter mudado, de modo irrevogável, toda essa situação.⁵

Sontag destacava a inversa proporção entre propagação da ideia de “voracidade sexual” da comunidade homossexual masculina na década de 1970 e o medo diante da epidemia, em meados dos anos oitenta, nos EUA. As mulheres heterossexuais formam o grupo que de fato está mais exposto ao vírus HIV através das décadas. Para a camada feminina da população, especialmente as heterossexuais, acrescentou-se mais uma possibilidade de opressão, porém menos visível..



Fig. 1 | Maresca se entrega todo destino. Liliana Maresca, 1993. Fotoperformance.

Em 1993, em Buenos Aires, a artista Liliana Maresca já sabia da sua sorologia positiva. Eram tempos proto-digitais as fotoperformances já eram uma tradicional forma expressiva da arte das mulheres. A publicação da obra *Maresca se entrega todo destino* em uma espécie de revista erótica local fornecia um número de telefone para encontros. A ideia de oferecer-se em anúncio, iniciada um ano antes na obra *Espacio Disponible*, acrescentava à possibilidade de encontro sexual o elemento melancólico. Na mostra de 1992, Maresca apresentou um fragmento de Chiang Tzu com os dizeres:

⁵ SONTAG, Suzan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo/Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.137

Esvaziarei, eu também, Também vou esvaziar minha vontade de andar sem rumo, ignorante do meu paradeiro. Irei e voltarei sem saber onde vou parar. Eu irei e irei ignorante do fim de minhas andanças. Errarei por espaços imensos.⁶

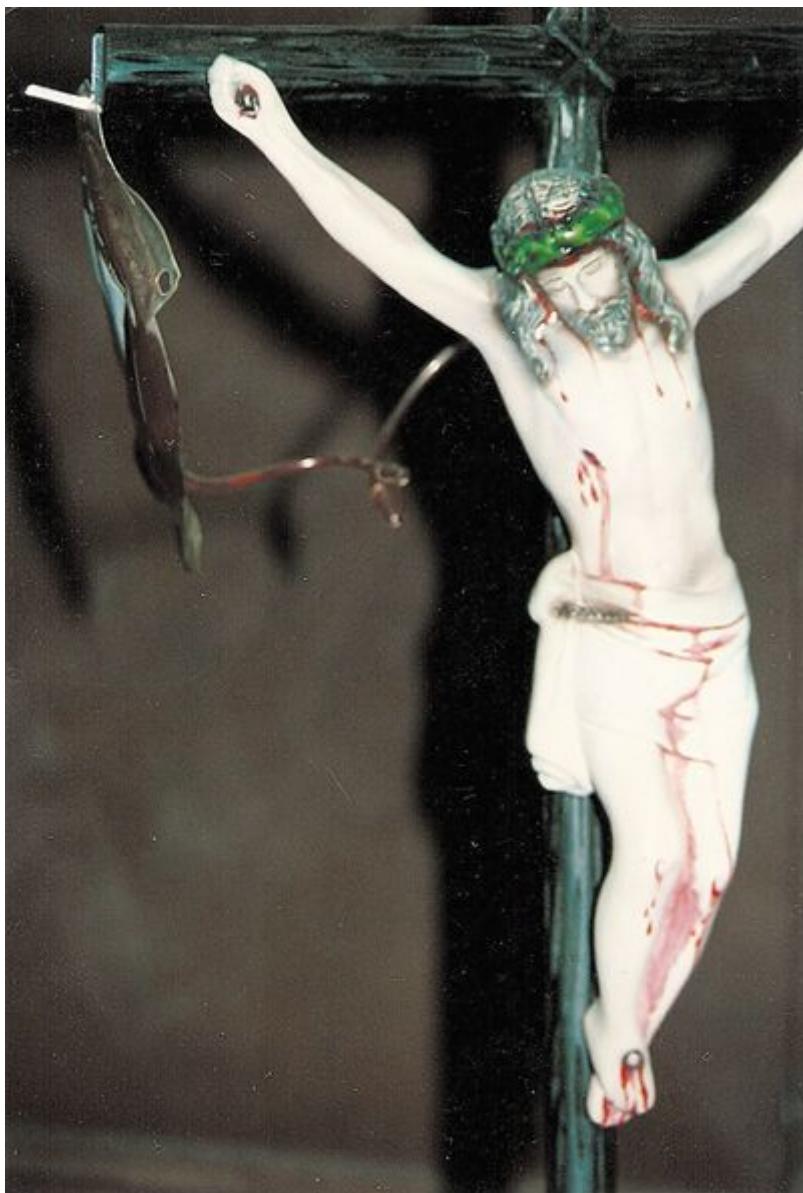


Fig. 2 | Cristo. Liliana Maresca, 1988. Objeto.

Em uma hipotética linha teleológica da política dos corpos, a possibilidade de uma aproximação dos homens ao regime de silenciamento dos desejos, é justamente na associação das vítimas do HIV ao desejo homossexual. Mesmo outras doenças venéreas, mortais ou muito danosas, como a sífilis, eram tratadas com certa tolerância social. *Maresca se entrega...* sintetizava naquele momento, três dos itens mais subversivos da gramática dos desejos, ainda hoje: a autonomia da mulher sobre seus corpos – e desejos; a AIDS; e a prostituição.

⁶ Vaciare yo también mi voluntad para andar sin rumbo alguno, ignorante de mi paradero. Iré y volveré sin saber dónde me voy a detener. Iré y vendré ignorante del término de mis andanzas. Erraré por espacios inmensos. Tradução da autora. HASPER, 2006, p. 46.

A série de quatorze fotografias, dispostas em sequência, diferencia-se das ilustrações eróticas dos anúncios colados nos telefones públicos de Buenos Aires, ou mesmo dos anúncios nos jornais circulantes. Há nas meias largas, no urso de pelúcia, nas poses para as fotos, algo que transforma seios, vagina, submissão, em um corpo-resposta que não se submete, mas que sim, convida. A questão do vírus não é diretamente colocada, como na pequena escultura *Cristo*, de 1988. Ela é sutil e pós biográfica. A peça, bem como boa parte da produção da artista, não existe mais. Sabe-se que tinha cerca de 40 cm. Era uma pequena escultura de cristo sangrando pelas chagas preso à cruz de braços abertos. Pendurado na lateral direita, uma bolsa de transfusão de sangue. Ambos, Cristo e Maresca oferecem-se em sacrifício e coragem, abertos aos afetos e sujeitos ao posterior recolhimento. A viagem ao reino de Hades, resultado de afetos e amores terrenos.

Fome, sexo e mal-estar



Fig. 3 | Eat Me – A gula ou a luxúria?. Lygia Pape, 1975. Vídeo.

O ano era 1974, dez anos após o golpe militar no Brasil, a ditadura se mantinha. Na Argentina, em um conturbado contexto político, a morte de Juan Carlos Perón fez de María Estela Martínez de Perón a primeira presidente da história do país. Durante aquele mês de julho, Lygia Pape estava trabalhando na Galeria CAYC, em Buenos Aires. Observando sinais de caveira e a palavra *WANTED*, impressas por todos os espaços da galeria, nas câmeras de segurança desenvolveu a ideia da construção de um “espaço topológico” sobre a questão da

violência. A ideia em forma de fita de Moebius conectavam segurança e perigo. A repetição da imagem da morte e a constatação da presença do patriarcado como força estrutural presente nos espaços poéticos.

Em seus estudos, um ano depois, retomou essa categoria epistêmica, ou epidérmica. Em seus termos, no trabalho *Eat me = a Gula ou a Luxúria*, definia como “Espaço Poético [...] qualquer linguagem a serviço do ético” e que o “Espaço Patriarcal” seria uma parte ou “inserido no sistema geral dos Espaços Poéticos”⁷. Pensava a emissão de sinais capazes de possibilitar reelaborações de significados de forma interna e externa, objetiva e subjetivamente em simultaneidade.

No vídeo, a boca sensual e desejosa é contornada por um bigode grosso. Antes e além de uma predição *queer*, a boca nos mostra lugares de fala e de direitos. Nos regimes totalitários e nas guerras – ideológicas ou militares – o desejo imperante manifesta-se de forma concisa nas práticas de violência sexual. Durante a ditadura militar no Brasil, as torturas que envolviam violações, mutilações ou estupros eram constantes. Uma ferramenta constante em todos os dispositivos de força do período.

No texto de Pape junto à conexão entre fome e sexo está o mal-estar. Para ela *Eat Me* tinha uma potencial semente, ou ovo, capaz de produzir um “sinal” que pudesse deflagrar um “processo contínuo no interior das pessoas – um dentro para permanente, sem lado privilegiado.”⁸

Eu não quero e nem preciso/De amor doido e sem juízo/Para comigo viver/Pois eu sou aquele homem/Que pensou lhe dar o nome/E você nem quis saber/Todo dia me enganava sempre você me trocava/Pelo amor de outro rapaz/Você é tão leviana/Nisso você não me engana/Você é doida demais

A equalização de privilégios parecia perto e ainda é distante. Ainda são perceptíveis e urgentes os sinais emitidos por Pape e outras artistas da época. Um sinal oposto e que interfere na frequência que toca a música Doida demais, composta no mesmo ano de 1974 por Lindomar Castilho. Na letra, uma oferta generosa de um nome é seguida de uma acusação de incapacidade emocional, ou gaslighting. Lindomar assassinou a ex-esposa, a cantora Eliane Aparecida de Grammont em 1981. O julgamento ocorreu em 1984 e foram acompanhados de uma mobilização significativa de mulheres. A fotógrafa Nair Benedicto registrou algumas imagens e também de parte da construção política das mulheres em nossa história recente.

Nascida em São Paulo, Benedicto foi presa e torturada pelo DOPS em 1969, já casada, mãe de três filhos e sem nenhum envolvimento político. A censura e dificuldade de obter trabalho na televisão direcionaram-na após ser solta, a fotografar especialmente mulheres. No ano de 1979, do retorno dos presos políticos, fotografou a Greve do ABC e também mulheres que trabalhavam em montanhas de lixo envolvidas em fumaça opaca. Era como as colônias que

⁷ PAPE, Lygia. *Eat Me – A gula ou a luxúria?* 4 dez, 1975.p.1.

⁸ PAPE, 1975, p.1.

Margareth Atwood descreveu posteriormente em narrativa distópica. Conto da Aia ou Lixão em São Bernardo do Campo?

Benedicto registrou também as passeatas do dia 24 de fevereiro de 1980, durante a campanha pelas eleições diretas no país nas quais estavam presentes a reivindicação pelo direito ao aborto e a lembrança da conquista do voto feminino assinada no mesmo dia, pelo Presidente Getúlio Vargas, no ano de 1932.



Fig. 4 | Lixão em São Bernardo do Campo. Nair Benedicto, 1979. Fotografia.

A fotografia *Tesão no Forró do Mário Zan*, 1978, feita em São Paulo, no forró do sanfoneiro homônimo, captura um legítimo momento libertário de beijo gostoso no cangote. E se dos mitos aos regimes totalitários, chegando até aos democráticos, as decisões são essencialmente masculinas, na contra- narrativa subterrânea das colônias, há ainda algo que resiste e goza.

Do desejo

O desejo, chave de pensamento estratégica para análise dos trabalhos de Valeska Soares, transpassa sedutoramente elementos adjacentes que se manifestam nas obras como a memória, o erotismo, a sofisticação, o silêncio e a solidão. E figura também como um ponto de fuga, inalcançável porque insaciável, mas que por vezes pode ser capturado. As instalações e esculturas conformam através de suas experiências sinestésicas uma miríade de recordações que emergem

involuntariamente ao percorrê-las. Traz à borda uma espécie de descontrole emocional na medida em que forma imagens involuntárias, soterradas no inconsciente pela pá do esquecimento.

Navegar pelos trabalhos de Valeska Soares, em que a feminilidade parece ser o atributo imediato, é aprofundar-se nas contradições que suplantam a rigidez do ideal feminino. Restringir-se nessa chave, naturalmente é inscrever-se em uma condição de contenção, própria da feminilidade, projetada a partir dos padrões estabelecidos pelo Outro e pelo senso comum. O escape de Valeska, assim como de Koré, se dá pelo desejo.



Fig. 5 | *Fainting Couch*. Valeska Soares, 2002. Instalação.

A sedução surge através de sensações, saltando a racionalidade e o controle, quando Soares recorre aos recursos sensoriais como na instalação *Fainting Couch* (2002), onde uma cama oca é recheada com lírios escandalosamente perfumados, sendo periodicamente repostos para que não perca sua viçosidade e aroma. O cheiro inebriante nos convida a um desmaio naquele sofá-cama que embora tenha uma superfície fria, abriga também um aconchegante travesseiro.

O corpo que repousa é refletido pelo espelho que reveste a obra, onde sonho e realidade se misturam no delírio-inconsciente sugerido pelo seu próprio nome. Aqui, desce-se para as profundezas interditas como Perséfone, onde superficialmente julgamos estar o campo do descontrole e que se pode, todavia, deparar-se com um mergulho no autoconhecimento.

Um conjunto de mesas de madeira com tamos espelhados que acolhem em sua superfície uma série requintada de copos e taças de diversos tipos e tamanhos, onde repousam restos de bebidas, conformam a cena sensual de *Epílogo* (2016). Com a impressão que acessamos aquele ambiente temporalmente atrasados, observamos por sobre a mesa o fim de uma sofisticada celebração. Talvez, a presença constante de bebida nos elegantes recipientes sugira um encerramento recente. Como uma testemunha voyeurística de um passado, sentimos a separação de uma situação de regozijo para um silêncio introspectivo.



Fig. 6 | *Epílogo*. Valeska Soares, 2016. Instalação.

A representação do recinto doméstico, solitário, elegendo elementos que o constituem, ora mais simples ora mais requintados, atravessa de maneira marcante os trabalhos de Valeska. De certa maneira reforçam a existência do peso de um legado, da determinação de um lugar-Koré do campo social. O lar burguês e a família nuclear foram bastiões para erigir “um padrão de feminilidade que sobrevive ainda hoje, cuja principal função é promover o

casamento não entre a mulher e o homem, mas entre a mulher e o lar"⁹. Longe de adestrar e restringir a subjetividade das obras, atesta-se que o desejo refletido via desbunde sensório e sensualidade dos materiais, extrapolam a tentativa de conter uma pulsão-Perséfone. O acaso despertado pela contemplação, inerente ao indomável submundo da memória, compõe junto à delicadeza das transgressões poéticas um escopo potente de ação e pensamento, um recanto para concretização dos desejos. O Epílogo encerra assim, um rastro individual da presença em meio ao vazio coletivo, celebrando o encontro de brindar consigo mesmo.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1992.
- ARENKT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BENEDICTO, Nair. *Fotografias de Nair Benedicto*. Porto Alegre: Brasil Imagem, 2012.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- HASPER, Graciela. *Liliana Maresca documentos*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LAURIA, Adriana, LLAMBÍAS, Enrique. *Liliana Maresca*. Centro Virtual de Arte Argentino, Centro Cultural Recoleta, disponível em:
http://cvaa.com.ar/O2dossiers/maresca/O4_cat_1990a.php, acesso em 30 ago. 2017.
- NAHOUM-GRAPPE, Véronique. *Da dimensão sexual de uma guerra: os estupros em série como arma na ex-Iugoslávia*. In: SCHPUN, Mônica Raissa (Org.). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul, Edunisc, 2004.
- PAPE, Lygia. *Eat Me – A gula ou a luxúria?* 4 dez, 1975.
- SERPONE, Fernando. *Caso Lindomar Castilho*. Último Segundo, 02 jun. 2011. Disponível em:
<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/crimes/caso-lindomar-castilho/n1596992278497.html>, acesso em 30 ago. 2017.
- SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo/ Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁹ KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 38