

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

CORPOREIDADE, NOMADISMO E PERFORMANCE¹

Carla Milani Damiano²,

Resumo:

O tema a ser desenvolvido supõe a chamada terceira onda do feminismo reconhecido na superação da questão igualitária e empenhado na desconstrução/constituição de identidades. A ideia que se manifesta é a de criação de novos territórios e práticas, devires produtivos, nos quais se incluem os temas da corporeidade e da materialidade, fortemente associados à prática da performance. Um sentido de corporeidade relacionado a um processo de desafio em transpor lugares e (de)compor identidades. Esse artigo supõe não apenas o nomadismo que remete à condições existenciais e à subversão de fronteiras físicas e conceituais, mas ao subverter das imagens padronizadas de corpos de mulheres por meio de performances que utilizam a manipulação da autoimagem, em meio fotográfico ou digital. Faremos referência a determinadas performances, partindo da radicalidade das cirurgias plásticas de ORLAN, que tornam seu corpo o local da violência impingida aos corpos das mulheres; à mimetização de hábitos culturais que tratam o corpo da mulher como um “recipiente infinitamente habitável para o desejo” em Cindy Sherman; aos *Selfies* grotescos de Susanne Ohmann, que buscam subverter, por meio do jogo com objetos e aparência, a construção cotidiana de *avatars* nos meios e redes sociais digitalizadas.

Palavras-chave: Corporeidade; devir; nomadismo; selfies.

Abstract:

The theme of the present article presupposes the so-called third wave of feminism, recognized in overcoming the egalitarian issue and committed to the deconstruction/constitution of identities. The idea that manifests itself is the creation of new territories and practices, productive becoming, which include the themes of embodiment and materiality, strongly associated with the practice of performance. A sense of embodiment related to a challenge process in transposing places and (de)composing identities. This article assumes not only the nomadism that refers to existential conditions and the subversion of physical and conceptual boundaries, but to the subvert of standardized images of women's bodies through performances that use the manipulation of self-image in a photographic or digital medium. We will refer to certain performances, starting from the radicality of plastic surgery by ORLAN, who transforms her body in the place of violence inflicted on women's bodies; the mimicry of cultural habits that treat a woman's body as an “infinitely habitable container for desire” in Cindy Sherman; to the grotesque Selfies of Susanne Ohmann, which seek to subvert, through a play with objects and appearance, performing a daily construction of avatars in digital media and digital networks.

Keywords: Corporeality; Becoming; Nomadism; *Selfies*.

¹ Corporeality, Nomadism and Performance.

² Professora da Faculdade de Filosofia e dos Programas de Pós-graduação em Filosofia (PPGFIL) e em Arte e Cultura Visual (PPGACV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: cmdw16@ufg.br.

APRESENTAÇÃO

Com base nas noções de corporeidade e nomadismo de Rosi Braidotti, pretendo tratar da experiência desdobrada do corpo das mulheres no sentido da construção de uma subjetividade múltipla e em processo. Trata-se, nesse sentido, de uma compreensão de corporeidade relacionada a um processo de desafio em transpor lugares e (de)compor identidades. Essa proposta supõe não apenas o nomadismo que remete a condições existenciais e a subversão de fronteiras físicas e conceituais, mas ao processo de subversão de imagens padronizadas de corpos de mulheres por meio de performances que utilizam a manipulação da autoimagem em meio fotográfico ou digital. As referências apresentadas a determinadas performances não são extensas. Partem da radicalidade das cirurgias plásticas de ORLAN, que tornam seu corpo o local da violência impingida aos corpos das mulheres, lembrando atos rituais ou de “santificação” por meio do martírio, à mimetização de hábitos culturais que transformam o corpo da mulher em Cindy Sherman, chegando aos *Selfies* grotescos de Susanne Ohmann. Argumentamos que, particularmente o último exemplo, busca subverter, por meio do jogo com objetos e aparências, a construção do corpo sexualmente reificado nos meios e redes sociais digitalizadas. Por fim, a noção de nomadismo, como uma figuração feminista do sujeito direcionado a subverter conjuntos de convenções, será composta na discussão dessas experiências que transitam em territórios distintos, buscando sobretudo marcar a negatividade deste trânsito.

1. Nomadismos e devires: feminismo e revisão do cânone

Talvez uma das maiores contribuições teóricas dos feminismos em diferentes épocas, mas principalmente a partir da década de 1960, foi empreender uma revisão crítica do cânone, transformando estruturas de reflexão que podem levar à implosão de teorias convencionadas, de um lado; por outro lado, mostram como certas teorias possibilitaram o desenvolvimento de pressupostos teóricos e norteadores de práticas políticas e artísticas. Tomamos inicialmente, como exemplo, o conceito de devir-mulher de Deleuze, de forma a entender como os feminismos a ele reagem.

Claire Colebrook e Ian Buchanan³ organizaram um livro sobre Deleuze e a teoria feminista. Na apresentação, Colebrook sugere que teria ocorrido mais um “encontro” entre as feministas da terceira onda com o devir-mulher deleuzeano e menos uma “apropriação” de seu pensamento. Sua tese é de que o conceito de devir-mulher auxiliou a substituir a requisição de igualdade e de emancipação das teorias feministas modernas pela marca da diferença. As noções deleuzeanas de devir, de multiplicidade e de imanência teriam despertado um interesse imediato

³ COLEBROOK, Clair; BUCHNAN, Ian. **Deleuze and Feminist Theory**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000

nas feministas dessa fase. Porém, esse interesse não foi marcado por uma adesão de fundo às articulações teóricas, funcionando apenas como referência reflexiva e crítica da questão da subjetividade e do devir mulher, entendido como uma representação negativa do humano em seu sentido universal e do essencialismo que seriam marcas da segunda onda do feminismo. O devir-mulher, resumindo dramaticamente, não condiz com uma condição universal, não pode corresponder ao ser humano em geral, mas um devir-mulher mostra que o movimento visa a superar a reatividade, a subordinação do “feminino” no contexto em que se formou o sujeito ou a subjetividade moderna. A fim de sintetizar essas considerações, cito diretamente Colebrook na seguinte passagem:

Um devir que não esteja submetido ao ser/essência, isto é, um conceito criativo de devir, precisaria dirigir-se contra o homem. Uma estratégia do devir seria pensar-se mulher. Pois é a mulher que bloqueia a maquinaria conceitual que fundamenta o homem. Se o homem se entende, não como o efeito de um conceito, mas como o fundamento de todos os conceitos e palavras, como pode ele explicar a mulher? É por isso que não pode haver um “devir homem” (Deleuze e Guattari 1987: 291), pois o homem ou, o humano, sempre se considerou a base do devir. A mulher se oferece como um devir privilegiado, na medida em que transformou a identidade auto evidente do homem. Assim, a celebração de Deleuze do “devir mulher” teve início na transformação do conceito de homem. Se o homem é o conceito de ser, então o outro é o começo do devir⁴

O devir-mulher supõe, portanto, a própria transformação do homem em seu conceito universal que costumava incluir todos os gêneros, isto é, o de humanidade. Nesse ponto, encontramos o pensamento de Rosi Braidotti e o princípio teórico de sua crítica que ela qualifica como pós-humano. Além da ampliação do sentido de humanidade às plantas, animais e, claro, às mulheres, Braidotti pensa de maneira mais crítica do que algumas de suas contemporâneas que reúnem a crítica ao pós-humanismo, na qual as questões feministas, de gênero, de ecologia e de economia são relacionadas. O pós-humanismo em sua teoria significa mais do que simplesmente marcar o empobrecimento do humano, como se este fosse um conceito de universalidade e de referência ética e epistemológica. Não se trata, nesse sentido, de uma tentativa de retornar ao que era o humanismo ou de criar uma diminuição da arrogância humana. Importa notar, sobretudo, que há uma preocupação ética bastante concreta em seu pensamento, que, partindo da diferença, elege a solidariedade como uma forte requisição. Solidariedade às mulheres, aos que sofrem com a discriminação de todos os tipos, contra o racismo, solidariedade com os refugiados, com os animais e com o planeta.

⁴ COLEBROOK, Clair; BUCHNAN, Ian. **Deleuze and Feminist Theory**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000, p. 11. Tradução nossa.

Nessa perspectiva, além de considerar como o modelo cultural hegemônico – do humanismo — foi fundamental para a ideologia colonial da expansão europeia e suas consequências que instituem o eurocentrismo como o elemento estrutural de autorrepresentação, Braidotti considera a contrapartida a esse modelo heteronormativo, seja das feministas, dos anti-racistas e outros movimentos sociais, notadamente os movimentos de defesa do meio ambiente e da paz, desde os anos 1970, como a implementação de variações de anti-humanismo ativista ou de neo-humanismo radical. Nesse ponto, ela também considera as intersecções entre feminismo e raça ou teoria pós-colonial como fontes intensas e mutuamente enriquecedoras, embora não privadas de tensões.

Braidotti considera o fundamento da subjetividade feminista, que supõe como uma das vertentes do pós-humanismo, como múltipla e necessariamente reunida à especificidade do vivido, da experiência feminina do corpo. A noção de nomadismo, nesse sentido, corresponde a uma figuração feminista da subjetividade direcionada a subverter convenções. Ao defender métodos de corporeidade que confiam na experiência vivida, a condição existencial e pessoal relaciona-se com o autobiográfico, desdobrando-se como uma corrente epistemológica de formação reflexiva. Certamente não se trata de recompor o gênero da autobiografia, mas de partir do corpo como fonte de formação da subjetividade feminista e pós-humana, o “eu” que se fundamenta na condição de outro, o que definiria o devir-mulher, e que inclui necessariamente a fonte autobiográfica.

2. A fonte autobiográfica, o devir-mulher e os *selfies*

No lugar da plenitude, do ser e da identidade, o devir é também o que identifica o motor investigativo do processo que resultou em diferentes experimentos performáticos de várias artistas, dentre os quais as performances que se constituem nos meios fotográficos e digitais: o universo dos retratos e dos *selfies*.

Não se trata aqui de fazer nenhuma explanação sobre performances e meios digitais em geral, mas sim de concretizar esses amplos temas por meio das artistas ORLAN, Cindy Sherman e Susanne Ohmann, tratando particularmente dos *selfies* de Ohmann. Minha hipótese é de que as artistas trabalham performaticamente, direta ou indiretamente, com a encenação do *eu* em devir. Podem ser contribuições às questões feministas atuais, se pressupormos a camada teórica do pós-humanismo. Não se quer, com isso, eliminar nenhuma das outras camadas das ondas feministas em sua função política e histórica. Todas são necessárias diante das dificuldades históricas e dos enfrentamentos concretos.

O suporte utilizado pelas três artistas (ORLAN e Sherman apenas recentemente) é o meio homogeneizado, utilizado nas redes que, traduzido para o português, é *euzinho* – que é literalmente o que quer dizer o *selfie*, a imagem pequena do *eu* sorridente das viagens, das festas, manifestações, etc. Um eu que se apresenta em

condições supostamente democráticas, para lembrar do ator de cinema benjaminiano que inaugura a possibilidade e exigência de qualquer *eu* ser mostrado/exibido na grande tela do cinema.⁵ Claro que há diferenças colossais, a começar pelo tamanho da imagem, e também porque Benjamin pensava em uma mimesis positiva, como a exibição de trabalhadores nos filmes russos, por exemplo.

O que vemos nos *selfies* do dia-a-dia é muito distante do que Benjamin supunha ser uma mimesis positiva; aproxima-se mais da padronização estetizada da imagem supostamente bela e feliz. Mas falamos de *selfies* considerados artísticos e não de uma mensagem ou comunicação diária que insiste em mostrar seu bem-estar e beleza seja com *selfies* no presente ou em fotos remasterizada do passado. Uma espécie de liquidação de si mesmo, com anúncios subliminares que poderiam expressar “vejam, estou muito bem, muito bem mesmo; olhem onde estou, olhem o que como, bebo e com quem ando, vejam, olhem, este ou esta sou eu, bela, belo, sexy, atraente. Até mesmo, vejam, aquela era eu, que linda, que feliz, que tempos felizes”. Não é disso que falamos, mas é exatamente sobre isso que falam algumas das obras sobre as quais falaremos.

A diferença das *selfies*-performances de Susanne Ohmann, em relação às de Cindy Sherman e de ORLAN é que ela parece falar de dentro do suporte, com os meios e recursos diários de determinado imaginário, ligado ainda à promessa de prazer erótico. Sherman e ORLAN extrapolam o meio digital porque o antecedem, mas nele chegaram, no jogo de composição, mimesis e destruição da imagem padrão de um tipo de mulher concebido histórica e socialmente.

ORLAN é muito conhecida e não é nosso propósito comentar ou analisar sua vasta obra, a não ser para pontuar que ela parece muito inserida no contexto da discussão apresentada na terceira onda feminista. Os termos utilizados por ela em entrevistas são quase explícitos e remetem, eventualmente, a Deleuze, sendo a questão da diferença o conceito-chave. Seu trabalho não está de forma alguma ultrapassado, as cirurgias plásticas de transformação física violentadoras, podemos pensar, tornaram-se, como os *selfies* parte do nosso cotidiano, com a ressalva de que as de ORLAN são deformações propositalmente bem feitas. ORLAN transforma em ritual a cena cirúrgica; cena de autoimolação que estetiza o corpo contrariamente à norma estetizante.⁶ Ao migrar para a mídia digital, ela parece realizar mais retratos transformados digitalmente.

⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Walter Benjamin: Obras escolhidas I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, 1ª ed.

⁶ Para maiores análises, ver: O'BRYAN, C. Jill. **Carnal Art: Orlan's Refacing**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005; COUY, Venus Brasileira. “Perdão se devo fazê-los sofrer”: A arte carnal de Orlan. Revista **Travessias: educação, cultura, linguagem e arte**. Casacavel, UNIOESTE, 2008. ORLAN, [Prenome]. Manifeste de l'art charnel. 1999. Disponível em: <http://www.orlan.eu> Acesso em: 20 Ago. 2019.

Cindy Sherman é conhecida por seus *portraits*, retratos gigantescos e de excelente qualidade de impressão e acabamento.⁷ A maneira como ela trabalha e monta suas personagens possui um aspecto teatral e dramático, com perfeição mimética, até alcançar a construção de um detalhe que destrói a figura de origem, como o leite que espirra dos mamilos de uma clássica *madonna*. A performance fotográfica não condiz com a documentação de uma performance, é mais próxima do processo performático realizado no instantâneo.⁸

Nos *selfies* de Sherman vale notar, que há uma ênfase cômica, algo também presente nos retratos. Ênfase que pode ser lida em entrevistas.⁹ Por exemplo, seus retratos gigantescos, que lembram telas de cinema, não por acaso pois ela encena atrizes e modelos, ao passarem para a telinha, para o *enxíinbo*, podemos escutá-la: “Let ME take a selfie!”¹⁰ Sim, seus *selfies* são tão perfeitos quanto demolidores e grotescos, mais até do que as grandes fotografias. A artista é vista como uma pioneira dos *selfies* ao utilizar a rede social Instagram, desde 2017, para criar algo inédito em seu trabalho. Não mais a mimesis de ícones reconhecíveis em pinturas do passado ou do cinema, mas tipos anônimos, invenções de rostos ou rostinhos. Segundo o comentário de um crítico do *New York Times*¹¹:

...com a série do Instagram, Sherman não discute arquétipos reconhecíveis. Seus novos auto-retratos simulados são de pessoas comuns, embora caricaturadas. Eles são alguns dos primeiros protagonistas puros no trabalho de Sherman: essas mulheres não são metáforas, não estão esperando para serem representadas, resgatadas ou destruídas. Eles são gloriosa e catastróficamente elas mesmas, e nós as encontramos em seus próprios termos - como nos encontramos com tanta frequência - em *selfies* incríveis, embaraçosos e carinhosos, lançados mundo afora.¹²

⁷ Cindy Sherman contou recentemente com uma exposição com obras de várias fases de sua carreira na *National Portrait Gallery* em Londres, de 27 de junho a 15 de setembro de 2019.

⁸ Indico um comentário de Marina Abramovic sobre um retrato de Sherman, no qual ela consegue enxergar a questão de gênero que deveria ser, segundo pressupõe, ignorada pela arte. Disponível em: <https://youtu.be/tcWKXtEE3Wc>. Acesso em: 10 Jul. 2020

⁹ Cf. Disponível em: <https://youtu.be/mZekNrhRWek>. Acesso em: 12 Jul. 2019.

¹⁰Cf. Disponível em: <https://artmejo.com/let-me-take-a-selfie-cindy-sherman-and-the-shift-to-instagram/>. Acesso em: 12 Jul. /2019.

¹¹ Disponível em:

<https://www.nytimes.com/interactive/2018/10/05/magazine/instagram-cindy-sherman-ugly-beauty.html> Acesso em: 12 Jul. 2019.

¹² SEHGAL, Parul, “Ugly beauty. Cindy Sherman’s Sew self-portraits are her First Pure Protagonists: Gloriously, Catastrophically Themselves”, **The New York Times Magazine**, Outubro 5, 2018.

Antes de me dirigir aos *selfies* de Susanne Ohmann cito uma passagem de sua tese de doutorado¹³, na qual ela comenta a migração de ORLAN e Sherman para o meio digital:

É interessante constatar que Sherman, em sua conta no Instagram, começou a utilizar a hibridização da imagem a partir de ferramentas técnicas acessíveis nessa plataforma. Um sinal de como o corpo talvez já esteja desmaterializado e fale de maneira mais eficaz de uma forma extravagante e “avatariana”. Ambas as artistas [Sherman e ORLAN] que recorriam ao meio fotográfico, hoje em dia, portanto, manipulam sua auto-imagem – [outra denominação possível para o *selfie*] em meio digital. Suas obras digitais variam de forma mais leve, vão de um auto-estranhamento a versões de si mesma que se tornam mais e mais monstruosas – uma tendência que pode estar relacionada ao passado cultural da modernidade tardia de uma era digital que, segundo Rosi Braidotti, encontra-se nas garras de um “imaginário tecnoteratológico”.¹⁴

Os *selfies* de Susanne Ohmann estão incorporados a um trabalho de pesquisa mais amplo e surgiram diretamente da pesquisa com fontes teóricas, entre as quais os devires deleuzeanos. Ao pensar no processo de auto-exposição dos *selfies*, ela compôs alguns ambientes para a criação dos próprios. Segundo afirma:

O paradoxo entre uma superexposição e o desaparecimento simultâneos do corpo na era da pós-modernidade é algo que vejo ocorrer em minha própria pesquisa e arte. Além disso, notei que no dilema “pós-humano” da cultura da mídia, três zonas de tabu parecem sobrepor-se umas às outras com frequência, quais sejam: a do erotismo, a do grotesco e a da morte.¹⁵

Essas três zonas compõem os ambientes nos quais Ohmann trabalha seu devir como pesquisadora e artista. O meio e o suporte escolhidos para alguns de seus *selfies*, não foram utilizados sem questionamentos, principalmente diante de teorias

¹³ Susanne Ohmann defendeu em 2019 a tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Sua vinda ao Brasil foi marcada por experiências na área da performance, da dança e das artes cênicas, sendo sua formação inicial em dança, tendo pertencido ao corpo de dança de Pina Bausch na Alemanha. Na UFBA participou do coletivo A-FETO em performances conjuntas que foram parte de sua tese de doutorado, além da pesquisa que resultou nos *selfies*.

¹⁴ OHMANN, Susanne. **(Esc)ritos, devires, e involução criativa: práticas de (auto)imagem-somático performativa**, tese de doutorado em Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro/Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2019, p.64.

¹⁵ OHMANN, Susanne. **(Esc)ritos, devires, e involução criativa: práticas de (auto)imagem-somático performativa**, tese de doutorado em Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro/Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), p.65.

que consideram que a performance ocorre no presente e não pode ser reproduzida seja em qual meio for. Mas é admitido falar em fotografias performativas. Ampliando a performance para o *selfie*, Ohmann o relaciona ao “trabalho cênico e à performance, sem limitá-la ao seu sentido temporal”¹⁶.

O aspecto teatral, portanto, na confecção dos *selfies*, justifica sua diferença com o aspecto documental de uma performance, mantendo um espaço reservado e distanciado com um tipo de espectador que se comporta como um *voyeur*. Nos ambientes escolhidos a artista brinca com o que chama de “dinâmica do voyeurismo”, sem esquecer de que se trata de um mecanismo de vigilância e de controle. Essas duas dimensões são afrontadas pela artista que busca na categoria do grotesco uma categoria de expressão transgressora, aproximando-se do imaginário tecnoteratológico ao qual se referia Braidotti.

Já havíamos evocado Walter Benjamin a respeito da exponibilidade de si ou da requisição de estar na tela, seja agora em qual dimensão for. A associação com o grotesco nos leva de volta ao pensador alemão que utiliza a dimensão do grotesco contra o domínio absoluto da técnica. Um breve comentário a respeito poderá auxiliar a entender a associação entre o lúdico, o erótico e o desmonte de padrões efetuados pelo grotesco de forma a perceber conexões relevantes com os *selfies* de Ohmann.

Parece existir um elemento politizador no grotesco e esse aparece no já mencionado ensaio sobre a obra de arte de maneira muito sutil. Sabemos apenas ao fim do ensaio que só a politização da arte poderia fazer frente à estetização da política e, mesmo que a oposição se apoie nos extremos capitalismo-fascismo contra o comunismo, nada mais é dito que possa elucidar como a politização da arte pode se dar. Certamente Benjamin não se refere apenas ao filme ou a qualquer tipo de filme. Podemos inferir que não é exatamente o meio, mas principalmente a experiência do cinema, da sala de cinema, que mostra como esse objeto que atinge o espectador de forma subjetiva e inconsciente, que o golpeia com as imagens gigantescas que cintilam na tela imensa – tendo em vista a proporção das salas de cinema do período em que escreve, uma experiência inusitada naquele momento, é capaz de alterar o aparato perceptivo do espectador que, nesse caso, configura-se como massa, como a grande plateia. Percepção, como ele mesmo diz, é o próprio sentido de estética. Essa alteração permite que uma espécie de vingança inconsciente ocorra na experiência ao mesmo tempo individual e coletiva do público, o qual, é bom lembrarmos, era composto por trabalhadores e não uma elite com acesso a pequenas salas. A elite ia à ópera, ao ballet ou ao teatro, cinema era o artifício de distração para o povo. Como o grotesco se insere nessa vingança inconsciente da massa de trabalhadores? Numa oposição já expressada no início do ensaio, quando o autor diz que não iria tratar do belo, do gênio, do sublime, entre as categorias da estética moderna e clássica,

¹⁶ OHMANN, Susanne. **(Esc)ritos, devires, e involução criativa: práticas de (auto)imagem-somático performativa**, tese de doutorado em Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro/Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), p.58.

ou ainda, as que teriam sido apropriadas por um classicismo que naquele momento resultava em sinais de estetização da política. O grotesco não é uma categoria simples, pode ser utilizada rasamente pela mídia, pode estar ligado ao terror, mas há uma forte ligação com a ironia, com o humor. Chaplin e Mickey Mouse, como se sabe são aqueles que servem a Benjamin como exemplo de um “desinibido jogo com a técnica”¹⁷, cujo efeito cômico e catártico é o de libertar, pelo riso, aquele que é tanto oprimido pela técnica (trabalho industrial), como pelo padrão estético da beleza (simetria, proporção, equilíbrio), em sua vida cotidiana. Um jogo inconsciente, quase surrealista, que se instala e permite uma libertação, mesmo que passageira. Quem poderia novamente ver as engrenagens industriais sem lembrar-se daquelas pelas quais passa o corpo bailarino de Chaplin no filme *Tempos modernos*, sem sorrir intimamente com um gosto de revanche?

Considerando que o grotesco é essa categoria à mão dos artistas que empreendem um trabalho de desconstrução de um padrão de opressão, é possível afirmar que as três artistas realizam performances monádico-grotescas politizantes. As performances de ORLAN e Sherman são exemplos perfeitos dessa composição. Os *selfies* de Susanne Ohmann caminham no mesmo sentido, mas existem outros elementos lúdicos e diferenciados em sua performance *sélfica*, que merecem ser destacados.



Figura 1: Susanne Ohmann - Panty Girl (Garota calcinha)

¹⁷ Walter Benjamin, **Diário de Moscou**, p. 69. Ver também: O desinibido jogo com a técnica. Walter Benjamin: cinema, mimese, hábito e distração. In: COUTO, Edvaldo/DAMIAO, Carla M. (Org.). **Walter Benjamin**. Formas de percepção estética na modernidade. Salvador, Ed. Quarteto, 2008.

O caráter destruidor de objetos sedutores opera um jogo inconsciente e infantil com o uso de meias arrastão cor-de-rosa desfiguradoras, redes, meias de nylon, rendas, calcinhas que se tornam máscaras e máscaras que formam brinquedos. O efeito transforma os objetos de desejo em objetos de brinquedo, quebrando o teor sedutor e transformando-os numa espécie de terror voyeurístico, gerando desconforto ao *voyeur*, que, de maneira semelhante ao espectador de Chaplin, nunca mais vai olhar para uma meia-arrastão sem um sorriso e um pensamento do tipo: “não caio nessa rede”. Um desconforto que não aterroriza, mas leva ao riso íntimo, a uma destruição interna de um objeto de um tipo de sedução empacotada nas vitrines que se oferece ao olhar de quem busca o desejo nos objetos. Um sorriso de subversão que desfaz o grau de sexualização dos corpos, gerado pela performance.



Figura 2: Susanne Ohmann - Birdy (Garota-Passarinho)

O imaginário tecnoteratológico de Ohmann expressa uma diferença com o trabalho de encenação de Sherman e de transformação física – mesmo que ora digital – de ORLAN. Ohmann, nesses *selfies* em particular, transforma a si mesma, ao mesmo tempo que destrói os objetos de sedução, compondo máscaras e personagens bizarras que desfazem tanto sua figura, quanto a função erótica que prometem ao suposto espectador.

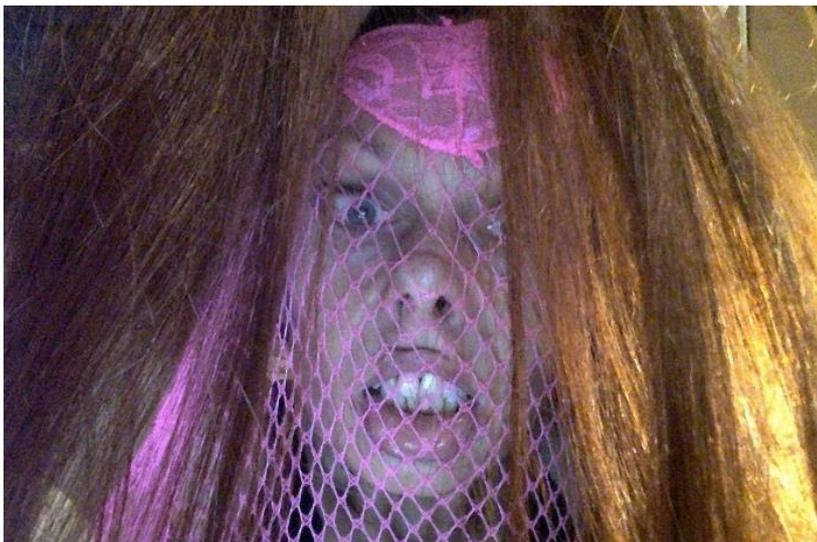


Figura 3: Susanne Ohmann - Candy Girl (Garota caramelo)

Considerações finais

Gostaríamos de encerrar, considerando um comentário de outro comentário sobre a objetificação das mulheres nos *selfies* e insistir que os exemplos trazidos são exemplares na tarefa de desconstrução dessa evidente e aparente realidade dos *selfies*.

Outra interpretação sombria das *selfies* foi proposta pela socióloga de estudos femininos Gail Dines. Ela alega que, devido à cultura pornográfica predominantemente masculina da nossa sociedade atual, as mulheres internalizaram a imagem de si mesmas objetificando-se. Embora os homens ganhem “visibilidade” de várias maneiras, a maneira feminina predominante é através da “fuckability”. Muitas *selfies* femininas usam seu vernáculo visual diretamente da pornografia, inconscientemente ou não.¹⁸

O que Gail Dines diz, com a concordância de Lourantos e Kyriazopoulos, é que capacidade de ser “fodida”, a exposição perpetrada e perpetuada dos corpos femininos, gravada no imaginário sócio-cultural – faz dos *selfies* um desfile de repetições de supostas beldades “fodáveis”, realizando com maior eficiência a reprodução do código do *voyeur* internauta que acessa uma infinidade reprodutível de corpos ao alcance de sua digitação.

Nada tão distante e transformador do que os exemplos apresentados neste artigo, Em particular os *selfies* de Ohmann que fazem uso dos objetos de fetiche que

¹⁸ Lourantos/ Kyriazopoulos, Projections of an Image: Selfies versus Self-Portrait, *Revista Latina de Sociología* (RELASO), v. 5, 2015, p.4.

viciaram gerações, signos de sedução, de disfarce e de clara reificação, tornados, em seus *selfies*, objetos deslocados e capaz de causar estranhamento, curiosidade e impressão patente de algo foi ironizado ao ponto de não conseguir fazer voltar esses objetos à ordem e dimensão fetichizante à qual pertenciam. Trata-se de um deslocamento de funções, de nomadismo e ruptura com um padrão culturalmente estabelecido e repetitivo. No movimento dessa ruptura, a descoberta de um “eu” em processo que se quer além de “eu-zinho” ao identificar e destituir os padrões viciados da corporeidade feminina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Walter Benjamin: Obras escolhidas I. Magia e técnica. Arte e política.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985, 1ª ed.
- BENJAMIN, Walter. **Diário de Moscou.** Trad. Hildegard Herbold. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- BRAIDOTTI, Rosi. Teratologies. **Deleuze and Feminist Theory.** Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000, pp. 156-172.
- BUCHANAN, Ian; COLEBROOK, Claire. **Deleuze and Feminist Theory.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- COUY, Venus Brasileira. “Perdão se devo fazê-los sofrer”: A arte carnal de Orlan. **Revista Travessias: educação, cultura, linguagem e arte.** Cascavel, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2008.
- DAMIÃO, Carla M. O desinibido jogo com a técnica. Walter Benjamin: cinema, mimese, hábito e distração. In: COUTO, Edvaldo/DAMIAO, Carla M. (Org.). **Walter Benjamin. Formas de percepção estética na modernidade.** Salvador, Ed. Quarteto, 2008.
- FABER, Alyda. SAINT ORLAN: Ritual as Violent Spectacle and Cultural Criticism. **The Performance Studies.** Nova York: Routledge, 2004, p.108-114.
- LOURANTOS, Nicholas; KYRIAZOPOULOS, Evangelos. Projections of an Image: Selfies versus Self-Portrait, **Revista Latina de Sociología (RELASO)**, v. 5, 2015, p. 103-113.
- OHMANN, Susanne. **(Esc)ritos, devires, e involução criativa práticas de (auto)imagem-somático performativa.** Tese de doutorado em Arte Cênicas - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, BA, 2019.
- RUSSO, Mary. **O grotesco feminino: Risco, excesso e modernidade.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction.** Nova York & Londres: Routledge, 2006.

SEHGAL, Parul, Ugly beauty. Cindy Sherman's Sew self-portraits are her First Pure Protagonists: Gloriously, Catastrophically Themselves. **The New York Times Magazine**, Outubro 5, 2018.

Artigo recebido em 23/12/2020

Aceito em 23/12/2020