



O CORPO TAMBÉM É UM LUGAR
NARRATIVAS DE SUBJETIVIDADE
EM GRETTA SARFATY

Lidia Cesaro Penha Ganhito
Fevereiro de 2019

RESUMO

Este artigo toma como objeto de estudo três séries fotográficas realizadas pela artista grego-brasileira Gretta Sarfaty: “Autophotos”, “Transformations” e “A Woman’s Diaries”, pertencentes ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Partindo destas obras que compartilham entre si a representação do corpo como lugar de transformação e passagem, serão abordadas questões da representação e seus respectivos regimes visuais, refletindo sobre as narrativas da subjetividade do sujeito coletivo mulher nas artes.

Palavras-chave: Fotografia; Arte Contemporânea; Gênero; Feminismo; Gretta Sarfaty.

ABSTRACT

This article aims to study three photographic series by the Greek-Brazilian artist Gretta Sarfaty that belong to the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC-USP): "Autophotos", "Transformations" and "A Woman's Diaries". These works - which have in common the representation of the body as a place of transformation and passage - address issues of representation and respective visual systems, leading to reflection about narratives of subjectivity about women in art.

Keywords: Photography; Contemporary art; Gender; Feminism; Gretta Sarfaty.

RESUMEN

En este artículo se toma como objeto de estudio tres series fotográficas realizadas por la artista griego-brasileña Gretta Sarfaty: "Autophotos", "Transformations" y "A Woman's Diaries", que pertenecen a la colección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (MAC-USP). Tomando como lugar de partida estas obras que comparten entre si la representación del cuerpo como lugar de transformación y de pasaje, se abordarán cuestiones de la representación y de sus respectivos regímenes visuales, reflexionando sobre las narrativas de la subjetividad del sujeto colectivo mujer en las artes.

Palavras-clave: Fotografia; Arte Contemporânea, Gênero, Gretta Sarfaty



Gretta Sarfaty. Transformations V (1976). Impressão jato de tinta em papel de arquivo. 48x33cm.

“As mulheres vivem como a margem; como borda e fronteira, como localização limítrofe a respeito do sistema de categorização social e simbolização cultural” (RICHARD, 2002, p.139)



Gretta Sarfaty. A Woman's Diari (1976). Impressão jato de tinta em papel de arquivo. 48x33cm.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo toma como objeto de estudo a obra da artista Gretta Sarfaty para abordar questões da representação e seus respectivos regimes visuais. Serão estudadas especificamente três séries fotográficas - “Autophotos”, “Transformations” e “A Woman’s Diaries”, todas iniciadas em 1976 - que compartilham entre si a representação do corpo como lugar de transformação e passagem.

Em recente pesquisa de doutorado, Talita Trizoli efetua uma análise crítica da produção brasileira entre as décadas de 60 e 70, com ênfase nas possibilidades de subjetivação do feminino pela prática artística. A pesquisadora apresenta um amplo estudo do contexto social da época para embasar a análise das práticas de 30 mulheres artistas do período, entre elas Gretta Sarfaty. Depara-se então com o trabalho de criadoras que abordam problemáticas corpóreas e identitárias, abarcando os limites e possibilidades de processos de subjetivação pela ótica dos confrontos e subversões de gênero. Trizoli afirma que “não é mera coincidência ou acaso do destino que haja uma evidente presença da ‘questão feminina’ nos

trabalhos das artistas desta época, pois elas se encontravam à mercê de indagações subjetivas de gênero, apesar de certa relutância em nomear estas questões” (TRIZOLI, 2018, p. 36).

Análises críticas da produção artística por vertentes e metodologias que ignoram perspectivas sociais e políticas das manifestações artísticas ignoram a exclusão de gênero no meio, levando à conclusão de que a não integração de certas artistas deve-se à uma mera causalidade ou à baixa qualidade das obras do ponto de vista técnico ou discursivo. A tese de Trizoli identifica um “muro de resistência da tradição da história da arte” (idem) à análise crítica da arte com ênfase no feminismo. Pretende-se, ao longo deste artigo, ir de encontro a este “muro” e explorar suas rachaduras, buscando assim elucidar alguns dos possíveis enunciados de mulheres artistas na cena contemporânea pela perspectiva dos estudos de gênero. Assim, procura-se apresentar uma outra possível narrativa nas artes visuais, contribuindo para a construção de uma leitura plural a partir do estudo e do registro de processos que apontam para perspectivas não hegemônicas da cultura.

Ao longo do artigo será retomado o conceito de *minoría* de Muniz Sodré e as questões acerca do *sujeito coletivo mulher* de Adriana Piscitelli, conectando-as aos conceitos de Nelly Richard acerca das possíveis *contra narrativas da subjetividade e processos de singularização*. Somam-se a essas referências as reflexões críticas de Andrea Giunta para pensar o assunto também por uma abordagem latino-americana, e os estudos desenvolvidos por Talita Trizoli e Nadiesda Dimambro acerca das narrativas do corpo nas obras de Gretta Sarfaty.

1.1 O corpo também é um lugar: narrativas rumo ao sujeito em Gretta Sarfaty

Este artigo tem obras selecionadas da artista Gretta Sarfaty como objetos disparadores para a reflexão sobre as questões da representação na arte contemporânea. Especificamente, parto de três séries de autorretratos fotográficos iniciadas pela artista grego-brasileira em 1976: “Autophotos”, “Transformations” e “A Woman’s Diaries”.

Nascida em Atenas em 1947, Gretta se mudou já em 1954 para São Paulo, onde passou a infância e adolescência. Casa-se aos 17 anos, buscando escapar do

controle imposto pelos valores tradicionais de sua família. Inicia sua carreira artística por volta dos anos 1970, quando frequenta a FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) e a Escola Panamericana de Artes. A partir de 1976 divide-se entre São Paulo e Europa e começa a se dedicar à prática dos autorretratos. Além disso, participa de exposições envolvendo vídeo e performance em diversos países. Em 1983, deixa a Europa e muda-se para Nova York, onde vive até o presente momento. Suas obras integram importantes acervos ao redor do mundo, entre eles o MAC - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

As séries desenvolvidas em 1976 têm em comum o uso de uma sequência de imagens distorcidas da própria artista para criar uma narrativa visual múltipla que destaca o corpo como lugar de experiências e construção de subjetividade. Segundo a pesquisadora Nadiesda Dimambro, estas fotografias trazem “inquietações a respeito da imagem feminina ou, ainda, sobre a construção de um discurso sobre o feminino em embate direto com estereótipos de beleza e feminilidade” (DIMAMBRO, 2018, p. 30).

Em diversas entrevistas Greta refere-se à dificuldade de ser levada a sério no mundo da arte, vendo-se frequentemente confinada ao papel de “mulher bonita”. Refletindo sobre o tema, Dimambro traz citação onde a escritora Naomi Wolf afirma que existe na cultura uma tendência a estereotipar as mulheres para que se adequem ao mito, “nivelando o que é feminino em beleza-sem-inteligência ou inteligência-sem-beleza. É permitido às mulheres uma mente ou um corpo, mas não os dois ao mesmo tempo” (WOLF apud DIMAMBRO, p. 135). Partindo deste incômodo, Greta começa a explorar a deformação da própria imagem, apresentando ao espectador a imagem de uma mulher atraente transformada em uma imagem quase grotesca. Nesta estratégia de combate e reclame da artista por sua própria identidade as obras tomam como motivação a batalha com e pelo direito ao próprio corpo, referindo-se a uma tentativa de obter voz ativa na própria existência e também na sociedade.



Gretta Sarfaty. A Woman's Diary II (1976). Impressão jato de tinta em papel de arquivo. 48x33cm. Recorte.

“A Woman’s Diary” reúne uma pesquisa sobre as formas contidas dentro do corpo da artista. Em imagens altamente contrastadas em preto e branco, somos apresentados a formas confusas, sinuosas, moles. É possível identificar um corpo, mas um corpo cujas partes permanecem misteriosas, com as fronteiras borradas. O crítico de arte Frederico de Moraes afirmava, á época, que a série acentua

[...] a visão expressionista, quase grotesca, de uma mulher que se coloca na frente da câmera para descobrir sua própria face, sua própria identidade. Na realidade, a série mostra a falta de uma face, ou a busca por isso, a busca dolorosa e desesperada por autoconsciência como mulher e como ser vivo.¹ (Moraes, 1979)

¹ Trecho de artigo publicado no jornal O Globo em 1979, disponível no site da própria artista em inglês: “[the series is] the expressionist, almost goyesque vision of a woman who places herself in front of the camera to discover her own face, her own identity, that is. In fact it shows the lack of a face, or the search for this, the desperate and painful search for self awareness as a woman and as a living being.” (tradução minha)

A artista busca trilhar caminhos que levem a uma outra perspectiva sobre o corpo feminino nu, escapando das tradicionais narrativas ocidentais compostas por corpos passivos e objetificados. Somos confrontados com a consciência que o corpo, matéria viva e pulsante, pode ser um incômodo. Nos seus autorretratos Gretta convida não só o espectador, mas também a si mesma, a olhar para o corpo nu feminino por outra perspectiva, uma perspectiva ativa, permitindo-se ser sua própria narradora.



Gretta Sarfaty. Autophotos (1976). Impressão jato de tinta em papel de arquivo. 48x33cm.

Em “Autophotos” a artista parte da estética das fotos 3x4 para documento oficial e cria uma série de retratos nos quais seu olhar enfrenta a câmera sem pudor. Com caretas, óculos, perucas e penteados, Gretta apresenta diferentes personas que partilham o mesmo rosto, questionando assim os limites da imagem representada como única verdade. Dimambro vê neste expediente o ato de “ridicularizar-se para criticar um sistema que impõe certa teatralidade superficial ao feminino-objeto” (DIMAMBRO, 2018, p. 186).

Vemos a artista em seu exercício pela busca de sua própria identidade a partir do estudo de figuras estereotipadas da performatividade feminina: a estudiosa, mas sensual; a histérica; a inocente.



Gretta Sarfaty. Transformations V(1976). Impressão jato de tinta em papel de arquivo. 48x33cm.

A série “Transformations” foi desenvolvida a partir de uma técnica de distorção elaborada pela própria artista, que interferia no processo de revelação fotográfica de forma a deslocar os negativos no andamento da impressão, criando figuras expandidas e de certo modo incontroláveis. Ao contrário da série anterior, o olhar da artista-modelo não confronta a câmera, e sim perde-se, sugerindo um certo desamparo. O crítico Giorgio Verzotti afirma que

Mais do que a manifestação de tendências pessoais destrutivas, essas imagens deveriam ser vistas como a externalização de uma revolta dirigida contra o estereótipo cultural masculino, mortificante como a forma feminina na dimensão autoritária e distorcida de uma beleza estética e abstrata, pela qual a artista se opõe à visão insuportável de um lado reverso, através de um corpo que é deformado, desfigurado e fragmentado. (VERZOTTI, 1979)²

Assim, esta série demonstra a insistência da artista em se manter comprometida ao combate direto com a imagem de uma mulher exuberante, em uma consciente reafirmação da negativa de um padrão de beleza ao qual ela se sentia submetida. Em plena década de 1970, quando a indústria de cosméticos começava a florescer e iniciava-se o processo de popularização dos procedimentos cirúrgicos estéticos, Gretta cria uma imagem do corpo que grita ao ser esticado, com um olhar perdido e desalentado, também pode sugerir, em uma visão mais contemporânea, uma relação com as intervenções cirúrgicas que prometem um corpo mais bonito, mais jovem, mais atraente.

² Trecho do artigo publicado por Giorgio Verzotti na Magazine G7 estúdio, disponível no site da artista em inglês: *"Rather than the manifestation of personal destructive tendencies, these images should be viewed as the externalisation of a revolt directed against the male cultural stereotype, mortifying as it does the feminine form into the authoritarian and distorting dimension of an abstract and aesthetic beauty, to which the artist opposes the angry vision of a reverse side, through a body that is deformed, disfigured and fragmented."* (tradução para o português minha)



Gretta Sarfaty. Transformations III(1976). Impressão jato de tinta em papel de arquivo. 48x33cm.

2. PROCESSOS DE FEMINIZAÇÃO DA ARTE

2.2 Enunciados de mulheres na arte contemporânea: marginalidade, subversão e dissidência

Conforme Muniz Sodré (2005), o conceito contemporâneo de minoria não se restringe ao sentido de inferioridade quantitativa, mas sim à possibilidade ou impossibilidade de intervenção nas instâncias decisórias do poder. Trata-se, portanto, da capacidade de certo indivíduo ou grupos de indivíduos de ter voz ativa na sociedade em que estão inseridos. *Minoria* configura-se como uma forma de recusa à dominação hegemônica, articulando-se em voz de dissenso que procura

quebrar o círculo fechado das determinações da sociedade. Seguindo este entendimento do conceito, grupos não necessariamente numericamente inferiores, como por exemplo negros, povos indígenas e mulheres, revelam-se minorias.

Na ocasião do advento da “mulher emancipada” do século XIX (HOBSBAWN, 2013), o entendimento mais comum sobre a participação das mulheres nos setores predominantemente masculinos - a política, o trabalho remunerado, a universidade, ou seja, os setores fundamentais da estruturação social burguesa – contrariava a natureza do “eterno essencial feminino”, pretensamente relacionado com a natureza e distante do intelecto. A subordinação seria uma condição inerente à condição natural da mulher, de forma que a luta por integração à sociedade seria não somente inútil, mas também potencialmente desastrosa³.

Diversas autoras já questionaram o suposto caráter natural dessa subordinação, sustentando que esta é decorrente das estruturas sociais construídas pelos próprios homens. Segundo Adriana Piscitelli (2002) esta mudança na concepção é fundamental, pois implica que o que é construído pode ser modificado, contemplando a possibilidade de alterar o espaço social ocupado pela minoria. Ainda assim, sujeito coletivo *mulher* encontra-se em permanente debate com a construção do seu lugar identitário, desencadeando diversas pesquisas que procuram entender o que é este “ser mulher”⁴. Piscitelli entende que, apesar de importantes diferenças presentes nas diversas vertentes do pensamento feminista, é possível identificar uma ideia central que é compartilhada: o entendimento de que os indivíduos que integram o sujeito coletivo *mulher* ocupam lugares sociais subordinados aos outros indivíduos, configurando-se então como uma minoria.

Cria-se o sujeito político coletivo - as mulheres - que procura, a partir de elaborações teóricas e movimentações coletivas, elaborar estratégias discursivas que fundamentam a busca pelo reconhecimento ativo da sua própria voz. Assim, o reconhecimento político das mulheres como coletividade baseia-se na ideia de que o que as une ultrapassa as diferenças entre elas, tornando-se a identidade primária da presença do grupo perante a sociedade e na cultura.

³ Em *Tempos fraturados: Cultura e gênero na sociedade burguesa europeia* (2013), o historiador Eric Hobsbawn afirma que somente no final do século XIX houve uma movimentação em direção ao tratamento das mulheres como pessoas inseridas na lógica da sociedade burguesa, análogas aos homens, e, portanto, análogas também como realizadoras em potencial.

⁴ Citando apenas as pesquisadoras mais difundidas, começa-se a questionar a prerrogativa masculina com Simone de Beauvoir, que apresenta em 1949 a ideia da “mulher com o outro do sujeito homem”; Gayle Rubin (1975) apresenta o sistema sexo/gênero, posteriormente criticado e reformulado por Joan Scott; Judith Butler (1990) desenvolve a Teoria Queer e Paul B. Preciado escreve o Manifesto Contrassexual (2000), propondo a superação das dicotomias de gênero.

Butler (1990) tem destacado que a construção do discurso minoritário baseado nesta presunção da universalidade e convergência dos interesses das mulheres tem seu valor histórico, uma vez que resultou em um importante papel na promoção da visibilidade política do grupo. Porém, estas estratégias acabaram por ocultar assimetrias internas - as minorias dentro da minoria. Contemporaneamente, torna-se necessário entender a minoria "mulher" como o grupo heterogêneo que é, respeitando as divergências de interesses e interligando as reflexões com os outros marcadores sociais que definem a experiência social de um indivíduo, como raça e classe.

A teoria da cultura de Thompson fornece-nos bases para entender a arte como um retrato social, histórico e de gênero da sociedade na qual foi produzida. Como afirmou Lynda Nochlin no fundamental artigo "Por que não existiram grandes artistas mulheres?" (1971), é preciso analisar as condições sociais que bloquearam e bloqueiam a possibilidade de mulheres se inserirem como produtoras no campo da arte, buscando esclarecer as limitações e entraves que estas encontram historicamente em sua formação artística. Partindo destes pressupostos, Griselda Pollock (2011) afirma que as mulheres, a arte e a ideologia devem ser estudados como relações variáveis e imprevisíveis, de forma que a história da cultura das mulheres deve ser estudada em suas descontinuidades e especificidades. Em resumo, é preciso demonstrar e incluir as dificuldades das experiências das mulheres imersas em uma cultura dominada pelas tecnologias masculinas para conseguir analisar historicamente a produção artística realizada por mulheres, repensando as instituições e desnaturalizando a hierarquia social entre homens e mulheres.

Andrea Giunta (2011) afirma que as mostras de mulheres latino-americanas nos anos 80 tiveram um caráter político voltado à construção de um lugar de visibilidade para as artistas que se inseriam neste sujeito coletivo minoritário. Contudo, as próprias artistas chegaram à conclusão de que não havia muitas coisas que as uniam para além do "*reclamo de reconhecimento*". Isso motivou um movimento de abandono do discurso reivindicativo e militante contra a exclusão da "*historia escrita por varones*" em prol de uma análise centrada na construção social do gênero. A autora afirma que "*el debate más interesante hoy no radica en constatar ausencias sino en analizar cómo se construyen las diferencias de género*" (GIUNTA, 2011, p. 25-26). Perguntando-se se existe uma "arte de mulheres", Giunta

retoma mais uma vez Nochlin para afirmar que talvez o que una estas representações artísticas seja *"una forma desbordada y desestructurante [...] opuesta a la manera racional y conceptual que correspondería al discurso masculino"*.

Para Richard (1993), o feminino assume o lugar de questionamento da autoridade, e não o da reivindicação de um conjunto de temas:

Feminização é o que se produz a cada vez que uma poética (...) extravasa o marco de retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade), para desregular a tese do discurso majoritário. Qualquer literatura que se pratique como dissidência da identidade, a respeito do formato regulamentar da cultura masculino-paterna, assim como qualquer escrita que se faça cúmplice da ritmicidade transgressora do feminino-pulsátil, levaria o coeficiente minoritário e subversivo (contradominante) do "feminino. (RICHARD, 2002, p. 133).

Assim, expressões artísticas que se propõem a "alterar as pautas da discursividade hegemônica" a partir de um olhar do feminino compartilham do "devir minoritário que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial" (RICHARD, 2002, p. 133).

É importante destacar, como também aponta Dimambro, que o simples fato de ser produzida por uma mulher não garante o viés crítico de uma obra de arte, nem seu potencial em deslocar e questionar as obras que operam o cânone artístico. A autora entende que esta afirmação limitaria novamente a discussão aos velhos paradigmas da essencialização ou da biologização. A ideia da feminização da arte seria então pensar o feminino como uma "metáfora atuante de uma teoria sobre a marginalidade, a subversão e a dissidência" (DIMAMBRO, 2017, p. 3) com a função de não apenas revalorizar o feminino, mas também expandir seu significado e ampliar o seu alcance crítico.



Gretta Sarfaty - A Woman's Diary VIII 1976

*“Os homens olham as mulheres. As mulheres se observam sendo olhadas. Isso determina não só as relações entre os homens e as mulheres, mas também a relação das mulheres consigo mesmas”
(WOLF, 1992, p.76 apud Dimambro, 2017)*

2.3. Lugares interditados: o grotesco como caminho para a feminização da arte

Sodré aponta que o conceito de *minoría* se refere a grupos heterogêneos não numericamente definidos nem identificados por sujeitos coletivos idênticos, mas que são atravessados por um fluxo de mudança que se direciona para uma subjetividade não capitalista. Este fluxo é movido pelo impulso de transformação. Em oposição ao espaço abstrato, vazio, o *lugar* é o espaço ocupado por um corpo ou objeto - ou seja, um espaço afetado pela ação ou presença humana; contudo,

esta localização pode não ser topográfica, mas sim topológica⁵. Uma *minoría* é, então, um lugar de transformação e passagem:

Topologicamente, lugar é uma configuração de pontos ou de forças, é um campo de fluxos que polariza as diferenças e orienta as identificações. Lugar “minoritário” é um *topos* polarizador de turbulências, conflitos, fermentação social. O conceito de minoria é o de um lugar onde se animam os fluxos de transformação de uma identidade ou de uma relação de poder. (SODRÉ, 2005)

Como aponta Trizoli (2018) o corpo aparece como uma força motriz da arte contemporânea desde a modernidade, existindo como “um lugar de depósito de afetos, expectativas ou mesmo suporte de intervenções poéticas e críticas”, agindo como dispositivo poético, potencializador e problematizador, de tal forma que “a experiência do corpo, seus atravessamentos, limites e distensões discursivas advêm como um dos fundamentos do contemporâneo”. Pensando na especificidade dos corpos das mulheres, a pesquisadora entende que “a constituição discursiva e matéria do corpo [...] feminino é atravessada por fluxos ambivalentes de ausência e presença, apagamento e carnalidade” (TRIZOLI, 2018, p. 59-61).

Ao analisar o trabalho de Greta, a pesquisadora destaca que é possível perceber “um processo íntimo de descoberta da própria subjetividade a partir da manipulação e do controle do próprio corpo” (TRIZOLI, 2018, p.91). A deformação e distorção das imagens do próprio corpo traz uma imagética afirmativa e subversiva de uma idealizada subjetividade feminina, naquilo que a pesquisadora chama de “agenciamento afirmativo do feminino como condição de resistência”.

Partindo da compreensão que os corpos de mulher foram historicamente confinados ao lugar subalterno de objetos de representação, Loponte (2002) identifica a criação na cultura ocidental de um repertório visual baseado em uma “pedagogia visual do feminino como objeto de contemplação” (LOPONTE, 2002, p.152). Uma vez que nos autorretratos as artistas se apresentam ao mesmo tempo enquanto sujeito e objeto de suas obras, constrói-se a oportunidade de reconstruir suas identidades e declarar publicamente o olhar sobre si mesmas, subvertendo

⁵ Segundo Sodré (2005): “Diferentemente de espaço abstrato, lugar é localização de um corpo ou de um objeto, portanto é espaço ocupado. Assim, dizemos que território é o espaço afetado pela presença humana, portanto um lugar da ação humana. Mas essa localização não é necessariamente física, pode ser a propriedade comum de um conjunto de pontos geométricos de um plano ou do espaço. Aí, então, nossa referência não é mais topográfica, mas topológica - a lógica das articulações do lugar. Topologicamente, lugar é uma configuração de pontos ou de forças, é um campo de fluxos que polariza as diferenças e orienta as identificações”

essa pedagogia. Dessa forma, “o autorretrato feminino permite a exploração da própria subjetividade em um território no qual a figura da mulher veio sendo instituída como modelo por séculos” (BOTTI *apud* DIMAMBRO, 2018, p.168).

Dimambro retoma Nelly Richard para afirmar que o uso da imagem deformada do corpo ou rosto de mulher – no caso, a própria artista – parte do horror e do incômodo para constituir uma “estratégia feminista de autorepresentação”. Obras que trazem a deformação ativa da própria imagem buscariam então criticar os lugares supostamente naturais dos corpos do sujeito mulher, sendo o *grotesco* um aspecto da linguagem comum utilizada por estas mulheres artistas para reconstituírem as suas subjetividades.

Gretta Sarfaty desestabiliza as representações de gênero ao performar para as câmeras configurações imprevistas e inesperadas da feminilidade, deslocando assim nosso olhar para um outro tipo de experiência sensível e invadindo espaços culturalmente interditados ao sujeito mulher. Esta experiência demandaria um tipo de interpretação e análise que partiria de pressupostos diferentes dos masculinos convencionais, que preveem um corpo feminino uniformizado: belo, agradável, submisso e passivo. A deformação seria uma estratégia de feminização da arte, constituindo-se como um desafio à constituição ideológica dos modos predominantes de representação (DIMAMBRO, 2017, p. 2- 5).

A pesquisadora destaca trecho de um artigo onde a crítica de arte Annateresa Fabris⁶ analisa a obra de Gretta Sarfaty, afirmando que:

A visão emotiva (a mulher objeto) é substituída pela visão analítica (o objeto mulher): o receptáculo idealizado pela visão masculina impõe-se em sua concreticidade carnal. Despojado de apelos eróticos, apesar de incidir nos detalhes mais sensuais, apresentados sempre enquanto fragmentos (fetiches), o corpo que Gretta nos apresenta distancia-se radicalmente do corpo da visão masculina. [...] Objeto necessário, primeiro passo rumo ao sujeito. (FABRIS *apud* DIMAMBRO, 2017, p.4)

Retomando a pedagogia visual do feminino de Loponte (2002), podemos afirmar que a tradição visual ocidental se remete sempre a um “feminino idealizado”, passivo e belo. A mulher não está autorizada a olhar para si mesma e deve contentar-se a entender-se pelo olhar do outro. Como lembra Griselda Pollok, “as

⁶ O artigo “O Olho do Objeto” foi publicado na Folha de S. Paulo em 23 de julho de 1978, por ocasião de uma exposição realizada por Gretta Sarfaty na Galeria Bonfiglioli em São Paulo.

mulheres não usufruíram da liberdade de estarem incógnitas na multidão. Nunca se posicionaram como ocupantes do domínio público. Não tinham o direito de olhar, fitar, examinar ou observar” (POLLOCK, 2011, p. 59).

Ao fotografar-se, Gretta exercita a possibilidade de poder olhar para si mesma, expõe-se ao explorar a possibilidade de posar. Suas obras ousam sugerir um outro olhar, um olhar divergente do olhar redutor e objetificante do outro. Ao zombar de sua própria aparência em um ato de desconstrução da imagem, a artista desrespeita as normas engessadas de feminilidade dócil e submissa. Assim, desafia a espectadora e o espectador a levar “o olhar treinado a seguir o roteiro dado pelo *male gaze* [...] a se deslocar para uma nova forma de articulação entre retina e intelecto” (DIMAMBRO, 2017, p. 5).

Desse modo, o uso que a artista faz do grotesco refere-se à sua própria subjetividade, e não é ancorado na alteridade. O objetivo é manipular a própria imagem para fazer do próprio corpo veículo de uma mensagem específica. A artista “escolhe desestabilizar a ordem vigente com suportes não canônicos e com temática provocadora: a representação de seu próprio corpo a partir do questionamento dos padrões de beleza operantes” (DIMAMBRO, 2018, p. 144). O grotesco aparece então como uma abertura para uma expressão das subjetividades das mulheres artistas, como um caminho desestabilizador da ordem vigente que tem como objetivo a feminização da arte.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo pretendeu-se apresentar alguns dos aspectos da obra da artista Gretta Sarfaty que dialogam com as possibilidades de outras narrativas de e sobre mulheres nas artes visuais. As reflexões procuram aprofundar-se nas possibilidades de análise da história da arte sobre uma outra ótica, uma ótica que permita o protagonismo no olhar voltado às obras realizadas por mulheres artistas.

Foram investigadas as relações entre as obras selecionadas de Gretta Sarfaty com as questões da representação, buscando compreender como são estruturadas as narrativas sobre o corpo da mulher nos regimes visuais da arte contemporânea. Procurou-se expandir a análise para englobar questões acerca da atuação de mulheres artistas na arte contemporânea, expondo a existência de uma intenção feminizadora que pode ser identificada como uma vontade de reinventar os paradigmas da arte, desorganizando-a.

Gretta insiste muito na questão da própria beleza. Existia uma vontade de quebrar o lugar social de “mulher bonita”; contudo, a artista esbarra em algum limite externo e nunca chega a se expor de forma completamente desprezível. Existem artistas que vão mais profundamente na busca pelo grotesco: Gretta explora a deformação sem quebrar completamente padrões estabelecidos. Ela dialoga com o lugar social que lhe é inferido, de alguma forma o enfrenta, mas mantém a tensão entre o grotesco e o belo, expondo a forma como ambos se relacionam de forma intrínseca. Apesar de a artista não chegar a romper com o seu contexto, radicalizando completamente suas posições, sua abordagem é interessante porque explicita-se como uma trajetória de pesquisa. Vemos os seus exercícios na utilização do próprio corpo como objeto de investigação, como instrumento de criação artística, como suporte para seu discurso, em diálogo com seu tempo e seu espaço.

Entendo que é possível identificar uma diferença de olhar entre obras feitas sobre mulheres e obras feitas por mulheres. Ao colocar-se como propositora na criação da representação de sua própria imagem, a mulher artista enfrenta o sistema hegemônico de representação, colocando-se como sujeito ativo e político. Tomar para si a prerrogativa de explorar a própria imagem significa a recusa do

lugar inerte de objeto representado. Ao apropriar-se da própria imagem, a mulher artista reafirma a existência do seu corpo, se reconhece como sujeito e passa a exigir ser reconhecida, reclamando um lugar ativo na sociedade.

O exercício da mulher artista de olhar para o próprio corpo é, então, um exercício de desterritorialização dos regimes de poder, um exercício de alteração das pautas da discursividade hegemônica. O corpo aparece como fronteira do discurso, potencializando-se quando usado de forma a criar uma narrativa outra, que contemple a artista como sujeito. Ao decidir que as narrativas sobre nossos corpos nos pertencem, eles deixam de ser fracos débeis e tornam-se ágeis, configurando-se então como ferramentas para este exercício de desterritorialização.

Quando uma mulher artista cria uma narrativa autoral com seu próprio corpo, ela está rompendo com o paradigma da mulher observada e passa a ser sua própria observadora, assumindo a investigação de seu próprio corpo como elemento constituinte e potencialmente disruptivo. Olhar-nos a nós mesmas com nossos próprios olhos, ignorando o olhar do outro, é um ato político.

Ao ser utilizado como ferramenta para a construção de uma obra de arte, o corpo deixa de pertencer somente à esfera privada e passa para a esfera pública. Cruzar esta fronteira é também um ato de transgressão às narrativas hegemônicas, uma vez que o espaço público sempre foi generificado de tal forma que o corpo da mulher nunca teve, de fato, a permissão para ocupá-lo. Tomar o corpo como instrumento de fala é abrir estas fronteiras, é investigar novos territórios, se recusando à localização limítrofe no sistema de categorização social e simbolização cultural. Como afirma Fabris, deixar de ser mulher objeto para ser objeto mulher.

Apesar de ainda existir uma grande resistência ao tema, já se forma uma forte rede de pesquisa brasileira dedicada à historiografia das mulheres na arte. Pesquisadoras como Nadiesda Dimambro, Talita Trizoli, Ana Paula Simioni, Luana Saturnino e Luciana Loponte, entre outras autoras, vêm construindo uma base cada vez mais sólida de investigações acerca da história e da crítica de arte sob o viés feminista. Contudo, continua sendo urgente a investigação sobre o tema, tendo em vista a anunciação de uma onda conservadora não só no Brasil, como também no conjunto da América Latina, na América do Norte e na Europa. Está em curso uma recuperação de discursos fantasiosos que conectam a defesa da “família” e os “bons costumes” ao controle sobre o corpo e os hábitos das minorias, incluindo aí as mulheres que ousam se tornar ativas na construção de suas próprias narrativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIMAMBRO, Nadiesda. **A deformação fotográfica como estratégia feminista de autorepresentação**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

_____. **Imagens de Gretta Sarfaty: fotografia, performance e gênero**. Dissertação (Mestrado - Estética e História da Arte) Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

FABRIS, Annateresa. **O “olho do objeto”**. São Paulo: Folha de S. Paulo, Ilustrada, 23 jul. 1978.

GIUNTA, Andrea. **Escribir las imágenes. Ensaio sobre arte argentino y latino-americano**. 2011

HOBBSAWN, Eric J. **Tempos fraturados**. tradução Berilo Vargas —1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Pedagogias visuais do feminino: Artes, Imagens e Docência**. Currículo sem Fronteiras, v.8, n.2. 2008.

PISCITELLI, Adriana. **Re-criando a (categoria) mulher? In: A prática feminista e o conceito de gênero**. ALCRANTI, L. (Org.) Textos Didáticos, nº48. Campinas: IFCH/Unicamp, 2002.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas. Arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002

SODRÉ, Muniz. **Por um conceito de minoria**. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (Org). Comunicação e cultura das minorias. São Paulo: Paulus, 2005.

TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70**. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

THOMPSON, J.B. **Ideologia e Cultura Moderna**. Petrópolis: Vozes, 2011.