

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO
ARTE E CULTURA VISUAL CONTEMPORÂNEAS

ANA CAROLINA ROSOLEN NAZATTO

A SUTURA COMO GESTO ARTÍSTICO:
Corpo e violência na arte performativa

Porto

2025

Introdução

Este ensaio surge a partir de uma inquietação pessoal diante de duas obras que marcam a história da vídeo/foto-performance feita por artistas mulheres: *Ouve-me* (1979), da artista portuguesa Helena Almeida, e *Marca Registrada* (1975), da brasileira Letícia Parente. Ambas utilizam a técnica da sutura em seus próprios corpos, a fim de criar imagens de grande intensidade poética. Ao invés de apenas representar visualmente a violência, as duas artistas a performam, inscrevendo-a na própria carne.

É fato que o gesto artístico de costurar a própria pele pode parecer algo extremado - mesmo que seja simbólico, como no caso de Almeida -, mas logo se revela como uma forma radical de denúncia, em uma narrativa que nasce da violência e da censura praticada por governos autoritários. Nessas duas obras, as artistas performam esta violência em si mesmas, inscrevendo-a na própria carne, deslocando assim o corpo feminino da condição de sujeito passivo para a de sujeito com poder de fala, mesmo que ainda ferido e silenciado.

Assim, com este ensaio, procuro pensar a sutura não como um procedimento médico, que simboliza o cuidado ao fechar uma ferida, mas como um gesto estético de resistência, que revela em si as marcas históricas inscritas nos corpos femininos através do tempo.

Partindo de como essas duas artistas tensionam os limites entre corpo, linguagem e identidade, transformando-se em discurso, político e visual, e exemplos claros do uso do lema “o pessoal é político” - proposto por Soledad Novoa Donoso e María Laura Rosa em seu livro *Compartir el mundo: la experiencia de las mujeres y el arte* (2007) -, busco aqui responder a questão central de como o uso da violência auto-infligida, especificamente na arte performativa de artistas mulheres, pode ser compreendida como uma forma de protesto e discurso político.

A sutura como gesto artístico: o corpo e a violência na arte performativa

A performance como linguagem artística é uma das técnicas mais potentes da arte contemporânea. Cunhada como categoria no início dos anos 1970, podemos pensar a performance como uma ruptura conceitual da arte moderna, onde a utilização do corpo é parte constitutiva da obra. (Melim, 2008, p. 7-8).

Influenciada pelos *happenings*, pela arte conceitual e pela crítica institucional que eclodia no mercado da arte, a performance torna-se um campo fértil para experimentações radicais, voltadas principalmente à negação do objeto e a centralização do corpo como o

produto final. O próprio artista torna-se uma plataforma, onde se inscrevem questões simbólicas, e a obra de arte - aqui como evento efêmero -, o meio para o enfrentamento dessas questões. A performance, assim, pode ser vista como uma afirmação de que o corpo pode ser lugar de pensamento crítico; aqui, ele age, pensa e resiste.

É também na década de 1970, com o surgimento e a popularização das câmeras de vídeo portáteis, que artistas alargam sua poética performática e passam a não mais focar a performance em eventos ao vivo, com tempo e espaço determinados, mas em vídeo-performances. Esta tem como característica principal o registro documental-processual de ações, criadas especialmente para o meio videográfico.

Embora seja uma forma de registro documental, os artistas não estavam preocupados em apenas registrar um ato efêmero; a obra de arte final envolvia tanto o ato documentado em si, quanto a captação da imagem pelo vídeo, em seu devido tempo e enquadramento. É em um único ato que esses trabalhos refletem não só o meio, mas os sujeitos e os contextos envolvidos, revelando a presença crítica do corpo, que está presente na maior parte das obras criadas por artistas pioneiros desta técnica. (Almeida, 2017. p. 5-6)

Também como vertente híbrida da performance, agora com a fotografia, surge o que ficou conhecido como foto-performance. Aqui, a ação efêmera é criada para ser registrada, transformando a imagem estática em parte essencial da obra; uma encenação para a câmera, onde o corpo e o gesto compõem uma narrativa visual.

No caso de Helena Almeida (Portugal, 1934 - 2018), por exemplo, a foto-performance é inseparável do seu processo artístico. Ela não se fotografa apenas como documento, mas constrói imagens performativas em que o corpo dialoga com o espectador. Almeida aparece quase sempre em fragmentos, com gestos contidos e posições ambíguas.

Se por um lado a performance - seja ela efêmera, fotográfica ou videográfica - foi uma ruptura formal e conceitual com a arte produzida até então, por outro, revelou-se uma linguagem potente para mulheres artistas, que encontraram nesse meio um espaço discursivo para afirmar sua subjetividade e contestar os papéis impostos a elas pelo patriarcado.

Em sintonia com a segunda onda do movimento feminista que fervilhava entre as décadas de 1960 e 1970, artistas como Ana Mendieta (Cuba, 1948 - 1985), Marina Abramovic (Sérvia, 1946) e Valie Export (Áustria, 1940) fazem uso da performance para explorar temas como a sexualidade, a dor, a violência e a opressão de gênero. É interessante observar que, como resultado, suas obras não só abordam essas questões, mas colocam as

artistas para vivenciá-las. A performance permitiu, assim, que as artistas mulheres não fossem apenas objetos de representação, mas sujeitos ativos que utilizavam de seus próprios corpos para compor narrativas visuais.

Tomando para si “o lema *o pessoal é político* para evidenciar as formas de discriminação naturalizadas na vida privada das mulheres, as quais confrontam problemáticas políticas” (Donoso & Rosa, 2017. p.8), essas artistas denunciam a desigualdade e subvertem o sistema opressivo. Portanto, é a partir do uso de suas vivências como temática que as artistas se colocaram no centro da discussão política e social da época.

Para Andrea Giunta (2018), ao falar das mulheres artistas, essa transformação formal da arte pode ser compreendida como uma “virada iconográfica radical”: quando o corpo passa a representar uma preocupação política, social e, também, estética. Ao observarmos as artes performativas de artistas-mulheres, a escolha formal não é simplesmente uma mudança estética, a seguir uma tendência artística, mas uma mudança radical na posição do sujeito-artista.

O corpo feminino, marcado por séculos de controle e opressão, passa a ser lugar de enunciação. Para essas artistas, a performance torna-se uma escolha consciente, tornando visível o que foi ocultado por tanto tempo: a dor, a violência, o desejo, a resistência. As artistas passam a criar ações nas quais seus corpos atravessam o simbólico, o político e o eu de forma visualmente radical. Mendieta, por exemplo, faz do corpo um elo entre identidade e natureza, inscrevendo sua silhueta no solo, na lama ou no fogo.

É o que pontua Rita Eder (2011) em seu texto *El cuerpo y el espejo: ansiedades en la autoperformación*:

O corpo é o lugar um tanto elusivo do sujeito em relação a todas as suas implicações. Enquanto a performance está mais intimamente ligada à teatralização do corpo e visa a uma ação e troca mais ativa e direta com o público, a noção de arte corporal provoca reflexões sobre subjetividade e significado. (p. 59)

Portanto, o uso do corpo por mulheres artistas não se limita a uma exposição íntima, mas propõe um deslocamento discursivo: ao colocar a própria carne como protagonista, essas mulheres tensionam os limites entre arte e vida, sujeito e objeto. Muitas vezes colocadas em situações de vulnerabilidade, elas tornam visíveis - ainda que metaforicamente - as estruturas sociais que cerceiam o “ser mulher” e apontam as feridas que carregamos em nossas próprias

existências. O corpo feminino deixa de ser uma representação construída pelo olhar masculino e torna-se agente, narrador e criador.

Em minha própria experiência como espectadora, percebo que essas obras performativas produzem um tipo específico de inquietação: elas me convidam a olhar para minha própria trajetória como mulher. Tomo consciência não só da materialidade do meu corpo, mas da minha história e a forma como fui ensinada a me comportar, a me calar e, principalmente, a me proteger. Essas obras abrem espaço para uma percepção própria desconfortável, obrigando-me a rever diversas situações que já me encontrei e também a repensar violências que me foram naturalizadas ao longo da vida.

Entre essas artistas que produziram esses sentimentos em mim, destaco Helena Almeida e Leticia Parente (Brasil, 1930 - 1991), cujas obras *Ouve-me* (1979) e *Marca Registrada* (1975) se constroem como testemunhos de uma violência que é auto-infligida e profundamente crítica. Em ambas, a sutura é escolhida como gesto, que surge com um viés artístico, dramático e simbólico. Marcado pela violência silenciosa que transpassa a pele, as artistas convertem assim o corpo feminino em território de dor, discurso e, também, resistência.

Em *Ouve-me*, Almeida aparece em um conjunto de 16 fotografias, com a boca costurada por uma linha preta, desenhada sobre a pele. As imagens em preto e branco não mostram sangue, mas escancaram um trauma vivido. O gesto da costura é simbólico, mas profundamente potente. A artista não produz som, é no silêncio da imagem estática que se produz o incômodo.



Imagem 1: *Ouve-me* (1979), Helena Almeida¹

¹ Disponível em: <https://www.culturgest.pt/pt/colecao/detail/ouve-me/>

Já em *Marca Registrada*, Parente realiza sua performance em vídeo, na qual costura a frase “Made in Brasil” na planta de seu pé. A cena é direta, sem trilha sonora musical ou efeitos visuais. A dor aqui é real, a agulha penetra a pele e costura a linha no formato das palavras; a marca é literal.



Imagem 02 - Frame do vídeo *Marca Registrada* (1975), Leticia Parente.²

É importante destacar que a sutura nas duas obras citadas acima não é uma escolha puramente estética. O ato de costurar é, cultural e tradicionalmente, associado à delicadeza do cuidado feminino, ao trabalho doméstico, ao reparo de uma ferida ou rasgo. Porém, quando Helena Almeida fecha - ainda que simbolicamente - sua própria boca, ela subverte a função e o resultado esperado do gesto: o ato de “fechar” os lábios se torna uma forma de silêncio imposto brutalmente, uma mutilação voluntária que performa e representa o silenciamento, a impossibilidade de falar, de expressão e da existência plena como um sujeito livre. O foco visual é a boca, marcada pela linha preta que a atravessa, que se move em uma tentativa falhada de falar.

Já em *Marca Registrada*, uma vídeo-performance de 10 minutos e 33 segundos, Leticia Parente costura, literalmente, a frase “Made in Brasil” na sola de um dos pés. Essa frase, comumente encontrada em produtos industriais, é usada como ferramenta de crítica a objetificação do corpo feminino ao mesmo tempo em que denuncia, ainda que metaforicamente, alguns aspectos brutais da ditadura civil-militar que governava o Brasil à época. Neste lugar, o ato de costurar revela um corpo que carrega em si uma identidade que é apagada, mas também uma crítica ao controle e a objetificação que atravessa toda e qualquer vivência feminina.

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA>

Nessas obras, penso na escolha proposital da sutura/costura e no que esse gesto carrega: a ideia de reparar, de curar, de união do que foi separado. Mas especificamente nas obras dessas duas artistas - que passaram por vivências em contexto de governos autoritários - a sutura também revela algo que deveria ficar oculto: a dor. O gesto fala, não com a voz, mas através dele próprio. Ao unir a pele com linha e agulha expõe-se a fragilidade do corpo; as artistas parecem convidar o espectador a olhar não para seus corpos, mas para aquilo que está exposto, para este fazer tão feminino, que se transforma em violência ao ser performado por elas, nelas mesmas.

É o que Rosa e Donoso (2017) pontuam quando dizem que é “através da arte que se cria sentido simbólico, se simboliza aquilo que não se pode dizer, gritar e clamar.” (p.8) A performance se transforma em plataforma para essas artistas mulheres dizerem aquilo que não se podia falar abertamente. E o uso do corpo aqui é fundamental. Quando Almeida e Parente submetem seus corpos a essa violência autoimposta, elas desafiam, fragmentam e afrontam a norma. Mostram que o corpo, mesmo que censurado, pode ser um espaço para ressignificar sentidos.

Outro ponto de reflexão fundamental é o contexto histórico em que as obras foram produzidas; contexto este que não pode ser de forma alguma desconsiderado, já que é justamente nele que os gestos de Almeida e Parente ganham uma densidade política. Sob repressão e censura, artistas passam a usar “reiteradamente a metáfora ou linguagens cifradas e herméticas para dizer aquilo que não se podia falar abertamente” (Moraes, 1997. p.6). Assim, sob regimes de exceção, a poética artística passa a problematizar questões dessas estruturas como forma de oposição. (Chiarelli, 2007)

Helena Almeida realiza *Ouve-me* em 1979, poucos anos depois do fim do Estado Novo em Portugal. Embora a Revolução dos Cravos tenha encerrado oficialmente o regime salazarista em 1974, os ecos da repressão ainda ressoavam fortemente na vida social e política portuguesa. O silêncio, enquanto instrumento político de controle, persiste como uma herança difícil de se romper. A imagem da artista com os lábios costurados é a materialização da memória recente da censura e também uma crítica desse silêncio enraizado culturalmente.

No caso de Leticia Parente, a repressão era ainda direta e brutal. Ao performar *Marca Registrada*, em 1975, o Brasil vivia o que ficou conhecido como Anos de Chumbo: os anos mais violentos da ditadura civil-militar brasileira. A vigilância sobre os corpos, as ideias e os movimentos de oposição era sistemática e extremamente violenta. O corpo, aqui, era alvo de

tortura e controle constante. A escolha da frase inscrita na pele não é por acaso, mas uma denúncia acerca da objetificação de um orgulho nacional, usado como ferramenta pelo regime, que transformava os sujeitos em produtos controláveis e descartáveis quando contrários a suas ideias. Seu gesto é uma afronta direta ao autoritarismo e, também, uma ironia sobre o papel da mulher na sociedade brasileira de então: um corpo à venda e explorado.

Nesse sentido, tanto Almeida quanto Parente inscrevem-se no cenário político de seus países. A ação de sutura, como já dito anteriormente, longe de ser puramente estética, é um ato radicalmente escolhido: uma resposta física e metafórica à opressão. Ao utilizarem a auto-violência como linguagem e o corpo como suporte, as duas passam a recusar o apagamento com uma contra-narrativa onde o corpo feminino não é mais um objeto da história, mas um agente que reescreve sua própria narrativa.

Conclusão

Ao longo deste ensaio, debrucei-me sobre as obras de Helena Almeida e Letícia Parente não apenas como investigadora, mas como alguém que também carrega em si vivências do ser mulher. O contato com as obras não me aconteceu apenas no plano racional, ele me atravessou. As imagens criadas pelas duas artistas permanecem em mim porque falam de algo que ainda hoje me inquieta: o silenciamento e a tentativa constante de controle sobre os corpos femininos. É como se as duas performances fossem não só um retrato da sua época, mas um lembrete constante de que a opressão não desaparece, apenas se transforma. Compreendo que, nesse cenário, o gesto da sutura revela mais do que cala; expõe o que foi ferido e traumatizado, mas que mesmo assim insiste em resistir.

Ao transformar seus corpos em suporte, Helena e Letícia mostram-me que a performance pode ser, ao mesmo tempo, denúncia e reescrita. As imagens não são confortáveis - incomodam, perturbam -, mas é justamente nesse incômodo que mora sua potência. As duas, e todas as outras artistas mulheres que utilizam da violência em suas obras performativas, obrigam seus espectadores a sair da passividade do olhar e passar a pensar com seus próprios corpos e a reconhecer que aquilo que sentimos quando encaramos uma obra de arte é uma fonte legítima de conhecimento pessoal.

O gesto, aqui, é político ao mesmo tempo em que é poético. Um enfrentamento, não com gritos de protesto, mas através da metáfora e toda sua potência de criar sentido simbólico. A agulha que atravessa a carne não só denuncia os regimes autoritários que as

cercavam, mas também escancaram uma história mais ampla de silenciamento feminino, de exclusão social e apagamento de gênero.

Ao olhar para essas performances, percebo que elas são em si próprias uma maneira de reconhecer que a arte pode mesmo ser espaço de resistência e, porque não, de cura. O gesto de auto-violência transforma o corpo em discurso e a obra de arte em lugar de fala.

Referências bibliográficas

Almeida, T. V. de. (2017) *A Videoarte no Brasil: Uma Perspectiva Histórica: O festival Videobrasil e a Trajetória de Eder Santos como Estudos de Caso*. Dissertação do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Chiarelli, T. (2007) *Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra*. In: ARS (São Paulo), 5 (10). Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202007000200008>
Acesso em: 25 de jan. 2025

Donoso, S. & Rosa, M. L. (2007) *Compartir el mundo: La experiencia de las mujeres y el arte*. Ediciones Metales Pesados.

Eder, R. (2011) *El cuerpo y el espejo: ansiedades en la autopresentación*. in Puntos Ciegos/ Blind Spots. Memorias del Simposio Internacional de Teoría del Arte Contemporáneo SITAC VIII, 52-64 y 178-190. México: Patronato de Arte Contemporáneo.

Giunta, A. (2018) *Feminismo y arte latinoamericano: Histórias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI.

Melim, R. (2008) *Performance nas artes visuais*. Editora Zahar, Rio de Janeiro.

Moraes, F. (1997). *Reescrevendo a história da arte latino-americana*. In: Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.