

Corpo(s) feminino(s) em/ na performance “Lovely Babies” de Márcia X.

*Female(s) body(ies) in Márcia X. “Lovely Babies”
performance*

Lucas Benatti (Centro Universitário Cidade Verde)

Andresa de Angeli Viotti (Centro Universitário Cidade Verde)

Resumo: Orientados teórica e metodologicamente pela Análise de Discurso de vertente francesa, na perspectiva de Michel Pêcheux e seus encontros e deslocamentos envolvendo a(s) arte(s), esta pesquisa alicerça-se nos entremeios discursivos sobre/do(s) feminino(s), sobre/do(s) corpo(s) e sobre/do(s) corpo(s) feminino(s), tendo por objetivo investigar a discursivização e os sentidos do(s) corpo(s) feminino(s) em/na performance “Lovely Babies”, da artista Márcia X. Como material de análise destinado à constituição do corpus discursivo, é tomado o vídeo registro da performance “Lovely Babies”, executada em 1993. Partindo da pergunta discursiva de como o(s) corpo(s) feminino(s) é/são discursivizado(s) e significa(m) em “Lovely Babies”, de Márcia X., visualizamos como resultado a discursivização da representação do corpo feminino na/com a arte capaz de apontar sentidos múltiplos dessa relação mulher-corpo-performance.

Palavras-chave: performance; corpo(s) feminino(s); análise de discurso.

Abstract: *Theoretically and methodologically grounded in French Discourse Analysis, particularly in the work of Michel Pêcheux and its encounters and displacements involving art(s), this research is based on the discursive intertwinings of discourse about/of female(s), about/of body(ies), and about/of female body(ies), aiming to investigate the discursivization and the meanings of the female body(ies) in the performance “Lovely Babies”, by Márcia X. As material for the constitution of the discursive corpus, we draw on the video recording of the performance, presented in 1993. Starting from the discursive question of how the female(s) body(ies) is/are discursivized and mean(s) in “Lovely Babies”, the analysis seeks to highlight multiple meanings emerging from this woman–body–performance relationship within art.*

Keywords: performance; female(s) body(ies); discourse analysis.

Introdução

Márcia X. foi uma artista carioca que iniciou sua carreira como *performer* em 1980. “Lovely Babies”, performance gravada em vídeo e material de análise deste estudo, foi executada em 1993, no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro. Na obra, a artista utiliza bonecos infantis originalmente projetados para engatinhar, deslocando sua função para simular ações sexualizadas por meio do movimento mecânico das pernas e braços. Como destacam Basbaum (2005) e Frei (2012), é característica da produção de Márcia X. nos anos 1990 a construção de deslocamentos de uso e sentido, tensionando convenções sociais e morais ao converter objetos infantis em pornográficos e vice-versa.

Tendo em vista que, enquanto teoria e método, a Análise de Discurso orienta o percurso investigativo deste artigo, que tematiza o(s) corpo(s) feminino(s) como discurso em/na performance, articulando o discurso sobre/do(s) feminino(s), sobre/do(s) corpo(s) e sobre/do(s) corpo(s) feminino(s) no campo das Artes, parte-se da concepção de discurso como efeito de sentido entre locutores, conforme formulado por Michel Pêcheux. Tal definição distancia-se da perspectiva comunicacional centrada na transmissão de informações entre emissor e receptor, pois, para a Análise de Discurso, a língua não se reduz a um código e não há separação estanque entre esses polos. Ambos participam simultaneamente do processo de significação (Orlandi, 2012a). O funcionamento da linguagem, nessa perspectiva, coloca em relação sujeitos e sentidos historicamente afetados pela língua e pela ideologia, mobilizando processos de identificação, argumentação e subjetivação.

Nesse sentido, o sujeito é concebido na Análise de Discurso, como destaca Ferreira (2005), como resultado da relação entre a linguagem e a história, não sendo nem totalmente livre, nem totalmente determinado. Ele vai ser constituído por meio da relação com outros sujeitos, sem nunca ser a fonte de origem do sentido ou do discurso. A incompletude, como evidencia Ferreira (2005), é uma propriedade dos sujeitos, sendo também, de acordo com Orlandi (2012a), condição da linguagem, uma vez que a língua é sujeita ao equívoco, o real da história é passível de ruptura e a ideologia é um ritual com falhas. Nem os sujeitos, os sentidos e, consequentemente, o discurso já estão prontos, dados e acabados. É somente ao significar que o sujeito se significa, podendo os sentidos sempre serem outros, dependendo de como são afetados pela língua e de como os sentidos se inscrevem na história.

O corpo em sua materialidade e apreensão imagética, desse modo, não pode ser pensado sem um sujeito (que diz de onde? Que diz para quem?) na/para produção de um corpo simbólico, um corpo produzido ativamente pelas interpelações ideológicas, cuja materialidade específica é o discurso (Orlandi, 2012b). A performance, como linguagem artística, tem no corpo do(a) artista seu objeto artístico-discursivo. É o corpo em estado performático que se metamorfoseia em obra e possibilita a emergência artística. O “[...] corpo tanto é uma linguagem, como uma forma de subjetivação e, por isso mesmo, tem relação estreita com o

discurso” (Ferreira, 2013, p. 77). O corpo comparece discursivamente como um dispositivo de visualização, como um modo de subjetivação e um modo de ver o sujeito e suas interpelações históricas e culturais que o constituem (Ferreira, 2013). Quando estamos pensando na análise discursiva do corpo de Márcia X. em/na performance “Lovely Babies”, estamos considerando, dessa forma, os atravessamentos específicos que dizem com e sobre a artista e seu corpo, mas também com e sobre corpo(s) feminino(s) históricos, culturais e artísticos.

Com o intuito de atingir o objetivo de investigar a discursivização e os sentidos do(s) corpo(s) feminino(s) em/na performance “Lovely Babies”, a pesquisa fundamenta-se em levantamentos de dados e no cruzamento biográfico com a análise discursiva da performance na busca de responder a problemática de como o(s) corpo(s) feminino(s) é/são discursivizado(s) e significa(m) na performance “Lovely Babies”, de Márcia X.. Como resultado, visualizamos o corpo significado pela artista como um corpo feminino polissêmico, um corpo discursivo que está em constante jogo com as relações de força que constituem o imaginário e o simbólico que comporta(m) o(s) feminino(s) historicamente.

Feminino(s) e feminismo(s) na arte de Márcia X.

A obra de Márcia X. insere-se em um campo de articulações cujas temáticas e conteúdos atravessam as dimensões sobre/do(s) feminino(s) e sobre/do(s) feminismo(s), formulando críticas às estruturas de poder e à subalternização do(s) corpo(s) da(s) mulher(es) (Tvardovskas, 2008). Em trabalhos como “*Cellofane Motel Suite*” (1985), “*Academia Performance*” (1987), “*Baby Beef*” (1988) e “*Fábrica Fallus*” (1990), anteriores a “*Lovely Babies*”, a artista problematiza os lugares atribuídos ao feminino, construindo uma crítica consistente ao patriarcado e ao falocentrismo na cultura e nas artes. Sua posição dialoga com a de outras artistas, intelectuais e curadoras que reexaminaram a arte, sua história e seus dispositivos institucionais a partir de perspectivas feministas. Tal movimento implicou o afastamento de categorias essencializantes sobre/da mulher e a defesa da multiplicidade de identidades e identificações, desnaturalizando construções de gênero.

Esses traços de crítica feminista ao corpo e à existência das mulheres tornam-se evidentes já em “*Cellofane Motel Suite*”. Nessa performance, Márcia X. opera no interior de dicotomias como cobrir-se e descobrir-se, tensionando a exposição de um corpo considerado profano quando coberto e a visualização de um corpo sacralizado quando nu (Benatti; Roza, 2019). A obra ocupa lugar singular em sua trajetória, pois a polêmica gerada por sua apresentação na Feira Internacional do Livro do Rio de Janeiro, no *Shopping Fashion Mall*, quando surgiu com uma dupla camada de “não roupa” (uma capa preta e um outra transparente e sem nada por baixo), levou a artista — até então identificada como Márcia Pinheiro — a incorporar o “X.” ao nome, instaurando-o como signo de indeterminação e potência.

Ao apropriar-se da noção matemática de incógnita, representada pelo “X”, a artista evidencia as múltiplas formas pelas quais o sujeito pode ser equacionado. O “X.” torna-se interrogação, como na matemática um valor desconhecido em busca de definição, um sujeito que se procura. Essa equação simbólica materializa-se de modo imbricado em sua produção, especialmente nos jogos entre identidade e subjetivação sobre/da mulher. Como observa Nelly Richard (2019, p. 307, grifos da autora):

O feminino não é o dado expressado por uma identidade já resolvida (“ser mulher”), mas sim um conjunto instável de marcas dissimiles a modelar e produzir: uma elaboração múltipla que inclui o gênero em uma combinação variável de significantes heterogêneos que entrelaça diferentes *modos de subjetividade e contextos de atuação*.

As obras de Márcia X. compartilham de um enfoque de desnaturalização dos gêneros e sexos, gerando “[...] transtornos nos enunciados tradicionais, que associam os papéis de gênero ao estatuto do corpo biológico” (Tvardovskas, 2008, p. 7). Trata-se de uma política na/da arte que trabalha com imagens de gênero e sexualidade e que apresentam críticas às estruturas de poder e subalternização do corpo. Como salienta Tvardovskas (2008), torna-se comum, dessa forma, uma crítica satírica das artistas feministas a esses campos, produzindo obras abordando corpos nus, órgãos genitais coloridos, expostos, adornados, além de um conjunto de imagens que contrastam — incomodam e questionam — as expressões de gênero e sexualidade apresentadas na mídia e na sociedade. “O feminismo é como uma chave que abre muitos compartimentos mentais fechados, compartimentos criados pelas expectativas ‘naturais’ da pessoa, que agora precisam ser revistas, abandonadas, redefinidas” (Nochlin, 2019, p. 77). A arte torna-se um dispositivo para questionar os tradicionais lugares das mulheres, formulando complexas estratégias e práticas de confronto a sua exclusão na história da arte e/ou pelas suas representações enviesadas pelo olhar masculino.

Uma das formas apontadas por Tvardovskas (2008) para construção dessa crítica ao patriarcado e ao falocentrismo nas artes, se dá por meio de representações inusitadas do falo, que emerge em nossa sociedade como símbolo da virilidade e poder masculino e que remete “[...] a práticas hierárquicas disseminadas na sociedade, como a violência física e simbólica contra mulheres, negros, crianças, ‘loucos’, etc.” (Tvardovskas, 2008, p. 3-4). A perspectiva das mulheres sobre essa representação de dominação falocêntrica é, de acordo com a autora, produtora de uma crítica de gênero bastante específica e não poderia ser colocada no mesmo estatuto que as representações falocêntricas produzidas por homens. Tvardovskas (2008, p. 5) comenta que, na atualidade, o debate acerca da diferença sexual é presente em variadas obras, onde, por meio da estratégia

de expor o corpo atravessado por interferências não habituais, parece estar em voga o embaralhamento dos signos tradicionais, que conformam as identidades em dois sexos.

A arte de Márcia X. subverte as imagens tradicionais polarizadas entre um feminino casto e um feminino profano, articulando uma intensa dimensão erótica a uma crítica feminista. “*Lovely Babies*”, performance analisada a partir do funcionamento discursivo sobre/do(s) corpo(s) feminino(s), apresenta bonecos infantis originalmente projetados para engatinhar que são deslocados de sua função inicial e convertidos em objetos eróticos ao serem posicionados em simulações de atos sexuais. Na ação performática, esses bonecos passam a simular pênis e seios no corpo da artista, além de sugerirem a realização de um parto.

O vídeo que constitui o material de análise desta pesquisa foi registrado pelo artista plástico e performer Aimberê Cesar, amigo de Márcia X. Com aproximadamente cinco minutos de duração, o registro foi editado e remasterizado pelo próprio Aimberê em 2005 e encontra-se disponível no site oficial da artista. Orientados pelo dispositivo teórico-metodológico da Análise de Discurso, formulamos a seguinte questão: como o(s) corpo(s) feminino(s) é/são discursivizado(s) e significa(m) na performance “*Lovely Babies*”, de Márcia X.? A análise evidencia, inicialmente, um corpo que joga com as questões de gênero e com as representações do feminino, produzindo deslizamentos de sentido¹ e múltiplas formas de significar-se como mulher e de significar o(s) feminino(s).

Considerando as ações da performance e suas condições de produção², emerge como regularidade estruturante do *corpus*, no que concerne aos discursos que significam o(s) corpo(s) feminino(s), um jogo entre lugares imaginários socialmente considerados incompatíveis do ser e significar mulher, mas que passam a funcionar simultaneamente no mesmo espaço simbólico. É a partir desse jogo, que faz coexistir posições diversas e até antagônicas, que identificamos algumas marcas recorrentes nos efeitos de sentido³ produzidos

1 O sentido é uma relação determinada pelo sujeito, como evidencia Orlandi (2012a), que é afetado pela língua com a história, sendo o gesto de interpretação o responsável a executar essa relação entre eles e o sentido.

2 De acordo com Orlandi (2012a), as condições de produção dizem respeito, fundamentalmente, aos sujeitos e à situação, podendo ser considerada em seu sentido estrito — nas circunstâncias da enunciação — e no sentido amplo — contexto sócio-histórico, ideológico.

3 O sentido, como expressa Ferreira, não existe em si mesmo, sendo constituído por meio das condições de produção de dado enunciado, “[...] uma vez que muda de acordo com a formação ideológica que (re)produz, bem como de quem interpreta” (Ferreira, 2005, p.21). Pelo fato de o sentido nunca ser previamente dado, sendo sempre movente e se constituindo dentro de uma determinação histórico-social, surge a necessidade, como ressalta a autora, de se falar em efeitos de sentido, ou seja, distintos sentidos possíveis que um mesmo enunciado pode assumir dentro de uma Formação Discursiva (FD) na qual é (re)produzido.



Figura 01. Márcia X. caminha sobre o palco, exibindo forma fálica entre as pernas. Montagem. Frames: 0min:19seg; 0min:36seg. Fonte: Márcia X. Disponível em: <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=47>. Acesso em: 20 fev. 2020. Descrição da imagem: A figura mostra uma montagem de dois momentos da performance em um ambiente escuro, nela podemos observar a artista usando vestes brancas leves e abertas. À esquerda, em primeiro plano, vê-se parte do corpo da Márcia X. de perfil. À direita, ao fundo, a artista aparece de corpo inteiro, sorrindo e posando com as mãos nos quadris.

pela artista: a mulher materna; a mulher erótica; a mulher simultaneamente materna e erótica; e o imbricamento entre feminino e masculino.

Corpo(s) feminino(s) em/na performance “Lovely Babies”

Márcia X inicia “*Lovely Babies*”, conforme se observa nos registros em vídeo, em um ambiente fechado, configurado como um palco escuro e vazio. A artista encontra-se aparentemente sozinha em cena, acompanhada apenas por alguns equipamentos técnicos de som, vestindo uma camisola branca que lhe cobre o corpo até a altura dos joelhos. Enquanto repete os dizeres “lovely, lovely babies”, desabotoa lentamente, um a um, os botões da veste.

Ao fundo, o áudio do vídeo permite ouvir, de forma abafada, o ruído mecânico e a canção infantil emitidos pelos bonecos quando acionados. Márcia X. usa pantufas igualmente brancas; está com os seios nus e com o sexo coberto por uma peça íntima relativamente ampla e folgada, que sugere um volume de forma fálica. A artista percorre o palco exibindo o próprio corpo e a protuberância ereta entre as pernas, dirigindo-se ao público, que reage de maneira aparentemente cômica, com risadas, burburinhos e, em determinados momentos, assovios. Na montagem a seguir (figura 01), observa-se parte da encenação aqui descrita.

Ao pronunciar “inveja úteros”, a artista retira, em seguida, de dentro da peça íntima um boneco vestido como bebê. Márcia X. o toma nos braços e, com gestos que remetem ao ato de ninar uma criança, recebe aplausos da plateia. Já nesse momento inicial, os efeitos produzidos por suas ações desestabilizam conceitos e modos de identificação socialmente associados à mulher. Ao exhibir, na região do sexo, um volume fálico inesperado sob a peça íntima, a artista promove um

deslizamento de sentidos ligados à aparência e ao corpo biológico feminino.

Esse deslocamento nas formas de interpretar o gênero possibilita a desnaturalização do corpo feminino como dado biológico fixo e abre simbolicamente espaço para o masculino na reflexão sobre a construção identitária. Como aponta a Antropologia Feminista, explicações de ordem natural para as diferenças entre subjetividades masculinas e femininas configuram formulações ideológicas que buscam legitimar determinados comportamentos sociais (Grossi, 1998). Ao tensionar essa naturalização, a performance contesta a primazia do discurso biológico que, na tradição científica ocidental, assume forte estatuto de verdade e também questiona os dogmas e valores de matriz judaico-cristã que articulam sexo e gênero como determinismos inscritos no nascimento. Contudo, é preciso considerar que

o modo como cada sujeito concebe e pratica as relações de gênero está mediado por um sistema de representações que articula os processos de subjetividade por meio de formas culturais e convenções ideológicas. Os signos “homem” e “mulher” são construções discursivas que a linguagem da cultura projeta e inscreve na superfície anatômica dos corpos, disfarçando sua condição de signos (articulados e construídos) atrás de uma falsa aparência de verdades naturais, a-históricas (Richard, 2019, p. 302).

A presença do volume fático também possibilitaria deslizamentos quanto a compreensão e concepção da sexualidade feminina. Freud, como destaca Rocha (2002), estigmatizou a mulher em suas atividades sexuais como um “a-menos”, inferior aos homens, um equivalente de um “homem mutilado”.

Segundo os padrões ideológicos desta tradição [a mulher vista como um homem que falta, um homem mutilado] [...], valorizava-se o ser que possuía o pênis e desvalorizava-se aquele que não possuía. Freud, na medida em que, numa perspectiva biológica, correlacionava o fático à posse do pênis e o castrado à sua ausência, foi levado a descrever a sexualidade feminina como inferior, quando comparada à sexualidade masculina (Rocha, 2002, p. 132).

Esta inferioridade para Freud, de acordo com Rocha (2002), justificaria diversas dissemelhanças entre o perfil psicológico da mulher e do homem. A vaidade e o pudor, por exemplo, teriam a finalidade de esconder e compensar sua inferioridade sexual. A essa inferioridade também estariam marcados traços do “feminino” como o ciúme, a inveja, poucas contribuições relevantes para a história, limitado senso de justiça etc.

Ao focarmos no período inicial freudiano sobre a sexualidade feminina, nos deparamos com os estudos feitos sobre a crença infantil na universalidade do pênis. Segundo essa teorização, na fase genital infantil, o menino

narcisicamente supervaloriza seu pênis e, movido pela curiosidade, levantaria diversas questões acerca da sexualidade. Não obtendo dos adultos respostas adequadas, o menino pode começar a fabular teorias sexuais que adquirem para ele forças de uma legítima crença. Entre essas teorias, ganha destaque a crença de que todos os seres humanos têm um pênis; quem não tem ainda vai ter ou, então, já teve e foi castrado.

De acordo com Rocha (2002), mesmo quando desmentida pela experiência, essa crença não se desfaz e o clitóris entra na fase fálica, como um substituto que tenta suprir na mulher a ausência de um pênis. A sexualidade feminina teria, portanto, um caráter masculino. Dessa forma, como elucida Rocha (2002, p.133), “[...] não é de admirar que as meninas sejam dominadas pela inveja do pênis [...], uma inveja que ‘culmina no desejo, rico em consequências de ser também um menino [...]’”.

Na ação de pronunciar a frase “inveja úteros” e, seguidamente, retirar de dentro de sua peça íntima um boneco vestido como um bebê, simulando, como diz a artista, “um parto”, ocorre um deslize, efeito metafórico que é próprio da ordem do simbólico, que subverte o masculino até então presente em seu corpo pela forma fálica a representar um pênis. Temos a transferência de sentidos pela metáfora⁴ – lugar da interpretação, ideologia e historicidade. O masculino, no corpo de Márcia X., é invisibilizado para dar lugar a um feminino que não se quer subordinado, que não é um “a-menos”, uma sexualidade que não é construída a partir dos fundamentos de uma concepção de inveja do pênis. Fica evidente, nesse momento, a crítica feminista ao falocentrismo. “Muitas feministas recorreram à teoria política e à psicanálise para relatar como a masculinidade e a feminilidade são construídas e reproduzidas historicamente” (Parker, 2019, p. 97).

Contudo, ao propor “inveja úteros”, a artista também acaba abrindo espaço para efeitos de sentido que apontam para um estereótipo que constitui o feminino: a mulher materna. O efeito de sentido produzido, ao propor a inveja do útero, é de sobreposição, contestação à concepção do corpo feminino como inferior, como mutilado e, talvez, principalmente, às construções de identidade, posição-de-sujeito que os homens tendem a construir para as mulheres, tomando a si mesmos como referência. Entretanto, esse efeito também funciona como um modo de estabilização do corpo feminino que visualiza a maternidade enquanto representação da “verdadeira mulher” e que pesa sobre o biológico a determinação das construções de sentido e significado para a mulher e feminino.

Essa construção significativa dá abertura para as ambiguidades de interpretação

4 Segundo Orlandi (2012a, p.78) a definição de efeito metafórico permite, ao colocar em relação a língua e o discurso, “[...] objetivar, na análise, o modo de articulação entre estrutura e acontecimento”. De acordo com a autora, referenciando Pêcheux, o efeito metafórico é o “[...] fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual, lembrando que este deslizamento entre x e y é constitutivo tanto do sentido designado por x como por y” (Orlandi, 2012a, p. 78). Ainda segundo a autora, “a metáfora é constitutiva do processo mesmo de produção de sentido e da constituição do sujeito. Falamos da metáfora não vista como desvio, mas como transferência” (Orlandi, 2012a, p. 79).

e ao funcionamento polissêmico de jogos de sentido. Ao mesmo tempo que Márcia X. possibilita uma desnaturalização do corpo feminino biológico com sua presença fálica, ao questionar a construção do gênero feminino, acaba enveredando por um caminho que ignora a identidade de gênero (como a existência de mulheres trans) e a possibilidade de infertilidade de outras mulheres, que no estabilizado socialmente, corresponderia a uma “vergonha”, visto que a função/papel social da mulher estaria estritamente relacionada à maternidade e à reprodução.

Reprodutor, receptor, passivo, o sexo da mulher não existe senão para responder aos desejos, às necessidades do masculino individual e social. Assim, a identidade generizada se estabelece moldando os corpos e define o feminino. Desta maneira, o binômio sexo/gênero se traduz de maneira implícita e natural em sexualidade reprodutiva, heterossexual e instala então a imagem da “verdadeira mulher”, cuja função materna desenha os contornos e as funções sociais de um corpo sexuado (Swain, 2000, p. 50).

A função social da reprodução, como sublinha Swain (2000), a maternidade e o materno, ainda continuam ligados à noção de feminino. Segundo a autora, a maternidade é resultado de significações sociais que “[...] aprisiona e desenha os corpos, os desejos e o ser no feminino” (Swain, 2000, p.55). Diferente da procriação que está relacionada à perpetuação da espécie, mas ainda atrelada ao biológico que recebe uma série de interpretações, sentidos e significações na ordem social do patriarcado, a mulher, segundo a autora, é confinada a ser classificada e definida como tal pela sua capacidade de reprodução.

A multiplicidade, que compõe o desejo e a experiência das mulheres, é esquecida pelo efeito homogeneizante da imagem do Mesmo. O “eterno feminino” se atualiza sem cessar nas “tecnologias de gênero”: no senso comum, nas mídias (televisão, cinema, imprensa, música, etc.) nos discursos dotados de autoridade (religiosos, políticos, médicos, jurídicos, científicos) celebrando a maternidade como um duplo nascimento: da criança e da mulher, que realiza assim seu potencial procriador e desta forma, seu destino. As mulheres, nesta perspectiva, não encontram a plenitude de seus corpos constituídos em sexo senão em sua função reprodutora (Swain, 2000, p. 56).

Swain (2000) afirma que a mulher se torna corpo inteligível enquanto mãe à medida que os sentidos e significados atribuídos ao feminino encerram-se em uma única interpretação: a mulher-mãe. A existência desse ser revela sua razão apenas por meio da maternidade. Fora da maternidade, o que restaria a mulher é o caminho da sedução, do pecado, do vazio. Apesar de Márcia X. (se)significar enquanto essa mulher-mãe representando a realização de um parto e em outros momentos tomando o boneco em seu braço, acariciando-o, discursivamente, ela deixa entrever a polissemia novamente, e os sentidos do ser-mãe são deslizados para dar significação e visualidade ao discurso de um corpo feminino sexualizado, erótico.

Após retirar de dentro da sua peça íntima o boneco vestido como um bebê que simulava a presença fálica entre suas pernas e o ninhar em seu seio como uma criança, Márcia X. anuncia “*Strip-tease*”, e dá início a uma ação de retirar as roupas do boneco, enquanto simula, com a própria boca, o ritmo de músicas sensuais. O público reage novamente com gritos que reforçam a ação de retirar as roupas do boneco. Despido totalmente, o boneco é guardado dentro de um bolso na camisola de Márcia X., que mantém consigo apenas a pequena camiseta que o vestia. A artista coloca a camiseta entre seus seios nus, sendo aplaudida por quem assistia à performance. Prontamente, Márcia X. retorna para suas mãos o boneco que estava em seu bolso, e com o grito de “Cabeça! Cabeça!”, a artista arranca a cabeça do boneco e a atira em direção ao público.

Retirando de outro bolso, em sua camisola, mais um boneco, este já sem cabeça, Márcia X. profere os dizeres “os kaminhas sutrinhas”. Então, ambos os bonecos são ligados e a canção infantil que eles produzem torna-se muito mais audível no registro em vídeo. A artista coloca os bonecos no chão do palco, dando início a uma série de posições eróticas, manipulando os bonecos para que a ação caracterize atos sexuais, como é perceptível na montagem (figura 02) abaixo:



Figura 02. Márcia X. manipula os bonecos para que executem ações sexualizadas. Montagem.

Frames: 03min:05seg; 03min:10seg. Fonte: Márcia X. Disponível em: <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=47>. Acesso em: 20 fev. 2020. Descrição da imagem: A figura mostra uma montagem de dois momentos da performance. No lado esquerdo, a artista sentada no chão, usando uma roupa clara e texturizada, inclina-se para frente e manipula os dois bonecos. No lado direito, um close-focado na mão da artista, que segura e posiciona os dois bonecos um em cima do outro.

Márcia X. assume uma posição discursiva contrária à concepção de mulher-mãe traduzida anteriormente e que reduzia a maternidade como razão de viver das mulheres. Apesar da maternidade ser, para uma maioria das mulheres, como afirma Swain (2000), resultado de relações sexuais, em uma cultura judaico-cristã, a relação sexual deve ser praticada apenas para a reprodução, não havendo espaço para a exploração de prazeres e experiências sexuais. Márcia X.

utiliza-se do erótico como uma proposta de transgressão das posições de sujeito das mulheres. Transgredir aproxima algo que está fora para expandir os limites, para suspender os interditos, para avançar sobre as fronteiras e seu ostensivo policiamento. A transgressão é transbordamento, excesso, *hybris*, não é apenas um jogo (violento) de oposição (Bataille, 1987). A transgressão possibilita dar a ver o ser do limite (o que eu sou?), tornar visível a espessura da linha, do interdito (o que me é permitido ser?), do já dado e pré-estabelecido.

Ironicamente, Márcia X. transgride esses centros simbólicos de poder e normalidade que padronizam o comportamento sexual, em especial o feminino. Ao dar visualidade a bonecos sem cabeça ou representação de órgão sexual que executam posições do Kama Sutra — livro indiano que apresenta maneiras de se alcançar o prazer e a felicidade por meio da prática do sexo — Márcia X. desestabiliza as noções tradicionais de práticas sexuais e de normatização da heterossexualidade, visto que o espectador não consegue distinguir entre os bonecos quais corpos são apresentados na simulação dos atos sexuais. Fica à expectativa essa relação lacunar deixada pela artista em sua performance.

Nesse contexto, a inserção de bonecos - brinquedos associados ao universo infantil - em situações que evocam gestos de caráter erótico amplia ainda mais essa zona de ambiguidade, aproximando símbolos culturalmente vinculados à inocência da infância de representações da sexualidade adulta, ainda que no campo da mulher erótica. Apontamos ainda, a reação da plateia, evidentemente empolgadas com a ação, como resultado das provocações e críticas estabelecidas pela performance, nesse jogo de cena a plateia torna-se cúmplice. Ainda que a obra mobilize esse contraste como estratégia estética e provocativa, a aproximação entre referências da infância e representações da sexualidade permanece como um ponto sensível, suscitando questionamentos éticos e críticos acerca dos limites dessa associação no campo artístico.

Em sua última ação, antes de inclinar-se agradecendo o público, após representar um ato sexual com os bonecos, Márcia X. separa-os, deixando que um engatinhe em direção à plateia, enquanto o outro é colocado para engatinhar em direção à própria artista. Sentada com as pernas abertas, Márcia X. repete os dizeres “Bonequinho da mamãe”, enquanto o boneco engatinha sobre o chão, tentando forçar a “entrada” no meio de suas pernas, encontrando-se diretamente com suas genitálias, como podemos visualizar na figura 03.

Nesta ação, visualizamos o funcionamento dessas duas posições mulher-materna/mulher-erótica na performance da artista. O boneco que já foi falo retorna para “dentro” da artista. A vulva, órgão ora santo, que dá origem ao mundo, também é o órgão sexual, o profanado pelo que entra. Márcia X. encerra sua performance nos apresentando um jogo que comporta polarizações, dizeres, transitoriedades do que significa (t)ser um corpo feminino.



Figura 03. Márcia X. direciona um dos bonecos para a plateia e outro em direção ao meio de suas pernas.
Montagem. Frames: 03min:59seg; 04min:17seg; 04min:23seg; 04min:37seg. Fonte: Márcia X. Disponível em: <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=47>. Acesso em: 20 fev. 2020. Descrição da imagem: A figura mostra uma montagem de quatro momentos da performance. Nos dois painéis superiores, observamos Márcia X. sentada no chão, manipulando dois bonecos que se assemelham a bebês de brinquedo, com microfone próximo a ela. Nos painéis inferiores, vemos closes extremos do boneco engatinhando no meio das pernas da artista, tocando sua peça íntima.

Considerações finais

O percurso de desenvolvimento de nossa análise, que buscava a visualização discursiva da representação do(s) corpo(s) feminino(s) na relação com a performance capaz de apontar sentidos dessa relação mulher-corpo-performance em “*Lovely Babies*”, levou-nos à compreensão de que o corpo significado por Márcia X. é um corpo feminino polissêmico, um corpo discursivo que está em constante jogo com as relações de força que constituem o imaginário, o simbólico que comporta o(s) feminino(s) e, conseqüentemente, as relações de diferença que constituem o masculino, que se faz visível não apenas pela presença, mas também pela falta (ausência constitutiva) que define o feminino.

Márcia X. joga com diferentes posições e significações, demonstrando que o lugar do qual o sujeito fala se coloca como constituinte do que ele diz. Não se

trata, contudo, apenas dos seus lugares empíricos — artista, mulher, *performer*, brasileira, etc. — inscritos na sociedade, mas as imagens resultantes destas posições que constituem as formações imaginárias. Daí a possibilidade de um mesmo corpo assumir e jogar com diversas posições diferentes. A todo o momento, o corpo discursivo põe em jogo essas formações imaginárias, assumindo ora a posição de um corpo feminino materno, ora de um corpo sexualizado, erótico, ora desnaturalizando determinismo biológicos, ora trazendo reforços à biologia.

Por essa multiplicidade de sentidos e posições assumidas pelo corpo discursivizado em “Lovely Babies”, podemos dizer que o corpo significado por Márcia X. **é** um corpo plural, que não se restringe e que não se encerra sobre conceitos que delimitam o feminino a uma única categorização. O(s) corpo(s) feminino(s) de Márcia X. converge(m) para o funcionamento do Discurso Artístico, cuja construção de sentidos não se dá de forma linear, mas abrangente, desfrutando de uma posição polissêmica, não parafrástica. Visualizamos, dessa forma, o(s) corpo(s) feminino(s) discursivizado(s) e significando na performance “Lovely Babies”, operando no constante deslocamento, na ruptura que nos possibilita observar, para além da aparência, do “óbvio” (enquanto efeito), uma pluralidade de sentidos que constituem e envolvem os dizeres da e sobre a(s) mulher(es) na cultura, na sociedade e na arte.

Referências

AMARAL, Aracy. **Textos do trópico de capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Ed. 34, 2006. 2-3 v.

BASBAUM, Ricardo. Percursos de Alguém Além de Equações. In: ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRAISL. **Cadernos Videobrasil**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENATTI, Lucas Men; ROZA, Rosangela. (Des)cobrir-se: o sagrado e o profano em Cellofane Motel Suite. In: ENEIMAGEM, VII; EIEIMAGEM, IV., 2019, Londrina. **Anais...** Londrina, Universidade Estadual de Londrina, 2019.

FERNANDES, Carolina. Texto: Letra, cor imagem. Um corpo desviante? **Travessias**. Cascavel, v.1, n. 1, 2007. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2806> . Acesso em: 15 fev. 2026.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre: Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O corpo como materialidade discursiva. **Redisco**. Vitória da Conquista, v.2, n.1, p. 77-82, 2013. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2697>. Acesso em: 17 fev. 2026.

FREY, Tales. **Discursos críticos através da poética visual de Márcia X**. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de Gênero e Sexualidade. **Antropologia em Primeira Mão**, n. 24, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 1998. Disponível em: https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-das-mulheres/artigostesesdissertacoes/questoes_de_genero/grossimiriam.pdf. Acesso em: 17 fev. 2026.

MÁRCIA X. **Lovely Babies**. Disponível em: <http://www.marciart.br/index.asp>. Acesso em: 20 fev. 2020.

NOCHLIN, Linda. Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **História das mulheres, histórias feministas**. v. 2. São Paulo: MASP, 2019.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 10. ed. Campinas: Pontes, 2012a.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso em Análise**: sujeito, sentido, ideologia. Campinas: Pontes, 2012b.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **História das mulheres, histórias feministas**. v. 2. São Paulo: MASP, 2019.

RICHARD, Nelly. Feminismo, experiência e representação no feminino latino-americano. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **História das mulheres, histórias feministas**. v. 2. São Paulo: MASP, 2019.

SWAIN, Tânia Navarro. A invenção do corpo feminino ou 'a hora e a vez do nomadismo identitário?'. **Textos de História**. Brasília, v. 8, n.1-2, 2000. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/5904>. Acesso em: 24 jan. 2026.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Rosário e vibradores: interferências feministas na arte contemporânea. In: RAGO, Margareth; FUNARI, Pedro P. (Orgs.). **Subjetividades antigas e modernas**. São Paulo: Annablume, 2008. p. 1-19.

Lucas Benatti

Professor e pesquisador. Doutor e Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá. Graduado em Artes Visuais, Pedagogia e em Psicopedagogia.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3394337296797381>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1243-9734>.

Andresa de Angeli Viotti

Mestre em Letras, na linha de Literatura e Historicidade, pela Universidade Estadual de Maringá. Graduada em Artes Cênicas - Licenciatura plena em Teatro, pela mesma Universidade. Possui especialização em Arte, Educação e Terapia, pelo Instituto Paranaense de Ensino

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7829134973097494>.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6759-8972>.