

GASPERI, Marcelo Rocco. **A Ação *Baby Dolls*: Sobre a Violência Cotidiana Naturalizada**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Programa de Pós-Graduação em Artes (Escola de Belas Artes – EBA). Doutor em Artes. Professor Adjunto II. Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ).

RESUMO: O presente trabalho irá analisar a ação artística "*Baby Dolls- Uma Exposição de Bonecas*", criada pelo "Obscena – Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica", de Belo Horizonte (MG). A ação "*Baby Dolls*" nasce como fruto do diálogo entre mulheres artistas integrantes do Obscena. Tal ação consiste na apresentação de três atrizes/performers trajadas de diferentes tipos de bonecas que criam seus respectivos nichos de exposição frente ao público. Grosso modo, a estrutura de montagem dos espaços das bonecas é seguida pela demarcação dos corpos com giz no chão. Posteriormente, realizam-se diferentes escritos sobre a mulher dentro dos desenhos demarcados. As "bonecas" instalam-se em seus nichos individuais, porém, a ação acontece de maneira que cada boneca/performer perceba a presença da outra, contribuindo significativamente para as possíveis conexões que o espectador fará sobre as mesmas. A exposição de bonecas é construída em frente aos transeuntes, na edificação de feitura simultâneas e complementares para a comunicação com o espectador. O caráter multidirecional da ação, em que cada performer constrói o seu tipo individual de boneca, possibilita ao espectador dividir a atenção entre cada nicho, mas sem perder a conexão global da obra. De modo geral, a abordagem acerca da violação da mulher – destituída como sujeito – e o perpetuamento da violência dentro da nossa cultura machista, se figuram entre os incômodos das artistas em questão sendo, em parte, os propulsores de *Baby Dolls*. Logo, as artistas em questão contribuem para aumentar o coro das vozes dissonantes ao patriarcado brasileiro, ecoando seus incômodos em uma ação artística.

PALAVRAS-CHAVE: Violência contra mulher, Performatividade, Espectador transeunte.

ABSTRACT: The present text will analyze the artistic action "*Baby Dolls – Uma exposição de bonecas*", created by "Obscena - Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica" of Belo Horizonte (MG). The action "*Baby Dolls*" is born because of the dialogue between women artists who are members of Obscena. This action consists in the presentation of three actresses / performers dressed of different types of dolls that create their respective niches of exhibition before the public. Roughly, the assembly structure of the dolls' spaces is followed by the demarcation of the bodies with chalk on the floor. Subsequently, different writings about women are made within the demarcated drawings. The "dolls" install in their individual niches; however, the action happens so that each doll / performer perceives the presence of the other, contributing significantly to the possible connections that the spectator will make on them. The exhibition of dolls is built in front of the passers-by, in the construction of simultaneous and complementary works for the communication with the spectator. The multidirectional character of the action, in which each performer builds his individual type of doll, enables the viewer to divide attention between each niche, but without losing the overall connection of the work. In general, the approach to rape of the woman - deprived

as a subject - and the perpetuation of violence within our macho culture, are among the annoyances of the artists in question being, in part, the propellers of Baby Dolls. Therefore, the artists in question contribute to increase the chorus of the dissonant voices to the Brazilian patriarchy, echoing their annoyances in an artistic action.

KEYWORDS: Violence against woman, Performativity, Passerby spectator.

## **A INTERVENÇÃO ACERCA DA VIOLÊNCIA NATURALIZADA**

Segundo Nina Caetano: “[...] a intervenção discute a fabricação do modelo do corpo feminino presente na sociedade contemporânea e a consequente destruição da mulher como indivíduo, por meio da violência que contra ela – vista como objeto e propriedade masculina – é perpetrada” (CAETANO, 2011b, p. 167). A busca por maior compreensão acerca do fenômeno da violência contra a mulher – violência que se apresenta através numerosas faces e com efeitos devastadores – foi o motor necessário para tal ação, potencializando o protagonismo dessas *mulheres artistas* na disposição de seus corpos frente ao cenário atual em que a violência contra a mulher se tornou amplamente discutida nas diferentes esferas da sociedade.

A ação ‘Baby Dolls – uma exposição de bonecas’ teve seu germinar em 2008 quando na Praça da Savassi (BH) resolvemos - Nina, Lica, Joyce e Eu - cruzar nossos trabalhos acerca do feminino e também a partir de uma conversa minha com Nina quando contei de uma experiência de infância numa exposição de bonecas que minha mãe me levou... Assim a ação foi se processando e seu clímax foi quando nós a unimos à oficina “Como se fabrica uma mulher?” em presídios. Os nichos foram tomando corpo à medida que gerávamos os materiais de composição das bonecas e muito também a partir de uma ação minha, “Mercado da Buceta”, na qual eu tecia um tapete com páginas de revistas femininas de moda e estética, sobre artesanato, revistas erótico-pornográficas num sentido de promover uma exposição dos materiais/ferramentas de educação feminina. A conexão veio mesmo do exercício de fricção entre as ações as atuantes e os modos de reverberação nos transeuntes. Sempre após o trabalho nos reuníamos com os demais integrantes do Agrupamento para discutir a efetividade da ação e as formas de ampliar as afetações que desejávamos. (VILHENA, 2016).

As percepções das performers acerca da temática convergiram para a feitura de um trabalho que enreda as noções de gênero e as suas relações com a subordinação e a dominação compulsória na sociedade. Cabe salientar que as performers desejaram dar maior visibilidade a este assunto, contestando artisticamente os modos de naturalização dada à violência contra a mulher, bem como a aceitação da violência através do desprezo e da omissão social.

A partir da junção das artistas em questão, criou-se esta ação provocadora acerca da *mulher propriedade*, da mulher que não é enxergada por sua individualidade, mas sim, por seus supostos atributos sexuais e domésticos – entre outras “qualidades” –, mulher vista com inferioridade pela dominação masculina ainda vigente. Assim como as mulheres que saem dos espaços privados para tomarem vários espaços da cidade, analogamente, as performers buscaram ocupar os espaços públicos, visando problematizar a violência de gênero, seja ela física, psicológica, sexual, moral, etc. A consequência da união entre as performers foi a elaboração de uma ação performativa – que perdurou durante quase quatro anos – realizada em diversas regiões da cidade (e de outras cidades), em um cruzamento de vozes:

Era perceptível a imensa potência dessa exposição de bonecas, dessa estrutura aberta que articulava nossas ações em uma rede colaborativa, por meio de um diálogo que acontecia no aqui e agora, no calor da rua, nossa sala de ensaio. Interessava-me, sobretudo, isto: que essa obra se fizesse assim, do cruzamento de nossas vozes autônomas. De fluxos independentes, mas em permanente fricção. (CAETANO, 2011b, p. 190).

Visando promover a melhor compreensão acerca do trabalho *Baby Dolls*, o presente estudo irá analisar esta ação em um dia específico, inserida no projeto do agrupamento, denominado “Corpos Públicos, Espaços privados? Invasões No Corpo Da Cidade”. A opção por este dia específico se deve à escolha do local feita pelas performers para a realização da obra: uma praça no *coração* dessa metrópole, chamada Praça Rio Branco. Diferentemente de outros locais já utilizados para a realização de *Baby Dolls* – locais similares no que concerne ao intenso fluxo – a Praça Rio Branco (ao lado da rodoviária) traz uma característica singular perante outros espaços: além de ser palco de trânsito ininterrupto e trivial de uma cidade grande, tal praça é também moradia de dezenas de pessoas em situação de rua. Ou seja, ela é um ambiente público de passagem de pedestres e que, paradoxalmente, é um lar, um abrigo, uma extensão da vida para os habitantes que nela residem. Além disto, a Praça Rio Branco abarca um mercado de prostituição feminina – englobando as travestis, as mulheres transexuais – e masculina. Sendo assim, tal praça é um reduto da travessia de diferentes classes sociais, identidades, diferentes gêneros, etc., como também, local de trabalho do mercado da prostituição e a moradia de pessoas em situação de rua. Segue então, o recorte analítico abaixo.

## A AÇÃO *BABY DOLLS*

No dia 11 de agosto de 2010, na Praça Rio Branco – local comumente conhecido como “Praça da Rodoviária” em Belo Horizonte – deu-se início à ação artística *Baby Dolls*. Explicando melhor, Nina Caetano descreve:

*Baby Dolls* é uma ação performática que tem como eixo de discussão a fabricação da mulher padrão, por meio da composição e transformação de três “bonecas” que transitam entre papéis sociais femininos ainda dominantes na sociedade contemporânea: a mãe, a prostituta, a noiva, a loira, a rainha do lar. Interrompendo o fluxo cotidiano do espaço urbano, essas bonecas terão, posteriormente, seus corpos mortos marcados a giz no chão e preenchidos com escritas. (CAETANO, 2011a).

Em geral, o espectador é “convidado” a ver a estrutura de montagem das bonecas, podendo observar o duplo *performer-boneca*, na configuração da transformação das atrizes em modelos estereotipados de mulheres construídas pelos mecanismos da soberania machista. As imagens construídas pelas performers geram corpos codificados, reconhecíveis devido às construções midiáticas, propagandísticas, etc. A ação adentra em um campo de diluição entre as ficcionalidades e a realidade, inscrevendo modos de existência que caminham entre a caricatura e o corpo real das performers, na confluência de discursos prévios (e preconceituosos sobre a mulher), dando sentido aos corpos das bonecas:

Quando iniciamos, em 2008, a pesquisa que culminou na intervenção urbana *Baby Dolls, uma exposição de bonecas*, não imaginávamos o fôlego que o trabalho teria, nem os desdobramentos que alcançaria. Éramos quatro pesquisadoras que, desejosas de colocar suas questões como artistas, queriam também colocá-las como mulheres. Em uma sociedade como a nossa, em que se multiplicam mulheres comida (mulher melancia, mulher jaca, mulher filé), em que as mulheres, como propriedades e objetos, são cada vez mais mortas, excomungadas e transformadas em bens de consumo, nosso desejo era produzir uma ação que pudesse desorganizar os estereótipos que se reproduzem em torno da imagem da mulher e da noção de feminino. (CAETANO, 2011a).

Dentro deste panorama, as bonecas se dispõem em espaços diferenciados no entorno da praça. No dia em questão, Érica Vilhena se posiciona estratificada em frente à saída principal de pedestres da rodoviária, local de grande contingente de pessoas e no sabor de uma quarta-feira, dia útil de intenso movimento. Seu rosto, coberto por um plástico preto, anula a sua fisionomia, evidenciando o seu corpo aparentemente estático, composto por um vestido preto, meia-calça vermelha e par de sapatos da cor preta. Ao anular seu

rosto, Vilhena expõe um corpo silenciado, um corpo cuja superfície se apresenta através do esvaziamento da possibilidade de fala e pela moldura mascarada. Um corpo que faz emergir a valorização do olhar dos transeuntes sobre o seu contorno corporal, já que o enquadramento da face foi retirado. O rosto esboçado, na condição de sombra, de rascunho, passa a ser “imaginado” pelo transeunte, criando sugestões acerca de sua fisionomia, já que tal rosto se esconde embaixo de um saco plástico. A ausência da face na moldura desta boneca parece revelar aos espectadores alguns questionamentos acerca dos reais motivos deste rosto que se esconde.

Em meio à diminuição de imagens lacunares, gradativamente substituídas por imagens espetaculares planejadas e sem conteúdo – por simulacros, cujas frases de ordem são muitas vezes, associadas ao consumo imediato – a figura de Vilhena, emoldurada a partir da cobertura do rosto, traz indagações, deixa frestas, cujas respostas não são conclusivas, nem satisfatórias.

Vilhena carrega em suas mãos uma mala, uma espécie de carrinho de feira metálico. Seu corpo é um instrumento de códigos abertos, em que os espectadores ao redor tentam decifrar. Um corpo visivelmente feminino, cujo rosto recusa ser visto, que nega o contato face a face, que rejeita qualquer legenda no espectro de um entendimento racional. Um corpo que não revela a sua subjetividade, nem suas intenções. Um corpo, cujas estratificação e a ausência da face desafiam o leitor a decifrar os fragmentos deixados pela boneca. Um corpo que provoca o espectador por não se categorizar rapidamente, por não ser “um corpo” nem “outro corpo” facilmente reconhecíveis na cidade. Em termos discursivos, Vilhena possibilita diversas leituras sobre o seu corpo, gerando diferentes expectativas sobre o que está por vir. Sua enunciação corporal – previamente apresentada – sustenta dúvidas nos transeuntes, que tentam tatear os códigos deste corpo, trazendo o mínimo de respostas palpáveis, mas sem qualquer êxito.

Uma leitura possível a ser traçada agora acerca desta boneca desponta na aparente contradição entre o corpo que se revela e o rosto que se ausenta. Ao se deparar com esta intervenção, o observador pode ler um corpo

que foi silenciado pela estreita relação com a cultura misógina e patriarcal a que foi submetido ao longo dos anos, um corpo que não tem rosto devido à sua perda de identidade, talvez destroçada por não se identificar com os estereótipos midiáticos associados ao consumo, à objetificação, às formas *chapadas* de se entender o corpo feminino. Um rosto que se esconde, talvez, para trazer uma moldura mais sexualizada do corpo. Um corpo, cujas construções sociais não conseguem entender o seu lugar na sociedade, nem o lugar do feminino na atualidade, nem sequer subjetivar as experiências deste corpo a partir de uma relação que não envolva a submissão, o controle. Este corpo sem rosto pode nos trazer à tona um pensamento sobre a invisibilidade de muitos outros rostos femininos que são desprestigiados pela padronização dos corpos.

Um rosto que, ao se esconder, parece revelar melhor as problemáticas acerca da figura da mulher na atualidade: um corpo que se mostra como um simulacro do feminino, adestrado devido à falta de singularidade que se apresenta. Ou seja, uma face que, uma vez obscurecida, pode nos trazer algumas das seguintes indagações (dentre outras): Será que esta face sente dor? Será que ainda sente algo? Alguém passou por este corpo antes de nós, os espectadores? Quais as relações corpóreas que esta figura teve para decidir isolar uma parte de si, anulando sua feição? Estas e outras possíveis questões não elucidam, porém ampliam o leque de leituras sobre a boneca de Vilhena.

O fato da boneca de Vilhena se revelar pouco parece denunciar ainda mais os mecanismos sexistas que apagam o desejo deste corpo, que desprezam as particularidades da figura da mulher que se apresenta em meio ao espaço público de maneira planejada. Na prática em questão, o corpo de Vilhena destoa dos transeuntes, inspirando manifestações diferenciadas sobre este corpo, pois todo corpo “estranho” gera uma reação, não deixando ninguém ileso ou neutro em sua resposta (BUTLER, 2015). A partir deste quadro apresentado, a boneca de Vilhena caminha para o centro da Praça, iniciando sua montagem, seu tapete, seu nicho de boneca.

FIGURA 1 – Performer Erica Vilhena



Foto: Arquivo FIT BH. Belo Horizonte, 2010.

Concomitantemente a isto, Lissandra Guimarães desfila no entorno da praça: a aparente boneca *noiva feliz*. Carregando sacolas de compras com *produtos do lar*, tendo um copo plástico agarrado à sua boca – em uma suposta analogia a uma focinheira canina – Guimarães sorri e acena para os passantes, na condição de uma autêntica noiva, recém-saída de um *catálogo*, de uma revista especializada em casamentos. Ela traz em seu corpo elementos acoplados do cotidiano de uma dona de casa, dona do *lar doce lar*, e, aos poucos, caminha da imagem de uma boneca *noiva feliz* para a boneca *cama, mesa e banho*. Aqui, a parte anulada do seu corpo é a boca, uma boneca muda, cujo semblante de felicidade contrasta com a focinheira canina que extingue qualquer possibilidade de voz, de fala que esta mulher possa ter. A domesticação *foucaultiana* demonstrada – a partir deste corpo dócil, obediente e amável – revela os estereótipos exaltados pela sociedade brasileira: a figura da dona de casa compreensível, capaz de perdoar infinitamente, amar *sem receber nada em troca*, sorrir publicamente sem demonstrar fraqueza ou dor, deixando suas amarguras para os locais “mais apropriados”, tais como os espaços domésticos,

privados. A sua atuação parece dar visibilidade e, posteriormente, revelar a crítica acerca da função materna, reiterada ao longo dos séculos pela sociedade ocidental. Por ser estruturada em dois momentos, sendo que a primeira parte é a *noiva feliz* e a segunda parte é a *mulher cama, mesa e banho*, a narrativa de Guimarães parece trazer o duo de uma mesma face: o imaginário social acerca da mulher submissa, cuja identidade é construída em relação ao homem, ou seja, entregue ao universo masculino, não sendo analisada de maneira autônoma, em sua subjetividade.

Essa boneca representa o esvaziamento da mulher como ser humano, dando passagem a uma figura que não é sujeito de sua própria narrativa, adentrando em padrões de comportamento construídos anteriormente à sua vontade, sem o seu consentimento. Alargando mais a lógica do senso comum, dado à dona de casa no que se refere ao ditado popular acerca da *mulher de poucas palavras*, aqui a figura da mulher apresentada rasga de vez este dito, proferindo algo bem mais perverso, ou seja, *a mulher de palavra alguma*. A mulher que sorri na construção da imagem *esposa perfeita*, que, analogamente à realidade brasileira, sua função social aparece determinada por meio de sua relação com o marido, ou seja, seu nome, sua identidade deixa de ser interessante para abarcar os papéis de noiva, de esposa, de dona de casa, de *mulher do fulano*, etc., nunca pensada em sua individualidade, mas sim, em seu suposto duo complementar: o marido.

Impregnada de símbolos que remetem à maternidade e à dona de casa, Guimarães carrega em si a coerência do universo machista: a amabilidade esperada de uma *mulher decente*, cujo corpo social não passa de uma representação unilateral do universo feminino. Revela as camadas acerca dos pressupostos do *amor inato* da figura da mulher. Como figura de centro da sociedade, não parece questionar o status quo, nem abalar o poder *falocêntrico*, demonstrando ser coisificada, transformada em parte inexorável do lar, como *uma porta* ou *como uma maçaneta*. Devido à insistência de seu sorriso, Guimarães provoca o espectador ao mostrar uma face cada vez mais plastificada, na figura idealizada da mulher que *lava, passa e cozinha*, cujas satisfações pessoais parecem estar completas nas feitura diárias do lar e na

garantia de prazer sexual dado ao marido. Guimarães coloca uma lente de aumento no caminho da completa realização da mulher a partir da satisfação garantida dada ao seu esposo.

Em seguida, Guimarães acopla uma bacia de roupas em suas nádegas e uma vassoura quebrada entre seus seios, complementando a figura anunciada (como uma tragédia) da mulher que casa, lava e passa. Com isto, esta boneca mostra as representações cristalizadas e continuamente reiteradas pelas mídias brasileiras – através de suas propagandas, novelas, filmes, etc. – pelas instituições familiares, entre outras. Os objetos acoplados ao seu corpo formam um emaranhado de signos que trazem o reconhecimento da figura da mulher reduzida à receptora, à propriedade masculina. Notadamente, o corpo desta boneca é uma imagem abjeta, que não reivindica por direitos, condicionada ao ambiente doméstico, sem a consciência de que pode ser algo além do caráter suplementar do universo masculino. Como a boneca apenas sorri, ela não parece demonstrar dor ou frio, nem se movimentar contra os aparelhos de dominação que estão simbolicamente representados por objetos acoplados no seu corpo. Logo, a boneca *noiva feliz e/ou cama, mesa e banho* não “decepciona”, pois ela se mantém na categoria fixa a que ela foi forçada, com definições de papéis programados, na reprodução constante deste padrão, que despreza, anula e mata milhares de mulheres todos os dias.

Simultaneamente à ação de Guimarães, a última boneca a ser apresentada – performada pela atriz Joyce Malta – é a boneca *quero ser Barbie*. Malta, uma atriz negra que utiliza o seu corpo a fim de montar a estrutura racista de branqueamento em que muitas meninas negras são submetidas desde a infância. Através do simbolismo do universo das bonecas, Malta critica os padrões de beleza que não representam a diversidade cultural brasileira, e sim, reproduzem a matriz europeia branca e/ou norte-americana, de pouca ressonância com a miscigenação constituinte desta nação. Com isto, pode-se observar que Malta cria o seu nicho de bonecas a partir de duas vertentes principais: a domesticação da mulher desde a infância, ensinada a brincar de boneca como uma simbologia de sua vida futura na condição materna e *do lar*, como também, o entendimento da beleza feminina a partir de uma padronização

estética pautada nas bonecas brancas, loiras, de olhos azuis. Malta chega à Praça Rio Branco, começando a se maquiar de modo que seu rosto fique bem *embranquecido*, a partir de uma maquiagem que não condiz em nada com a sua tonalidade de pele. Veste em seguida uma composição de *top* e saia (na cor rosa), um sapato análogo aos calçados de bonecas e, por último, coloca uma peruca loira, tornando-se reconhecidamente um símbolo do universo infantil: uma tentativa de explorar em seu corpo a representação midiática de bonecas mundialmente conhecidas e reconhecidas, tais como a *Barbie*.

Incorporando a infantilização do *sujeito boneca*, Malta tenta mostrar a identidade social dada às bonecas no imaginário de milhares de meninas, desde a infância. A construção desta boneca está ligada a um longo processo de socialização das meninas que se contrasta com a realidade brasileira, embasada na idealização do “corpo perfeito”, a partir da *boneca perfeita*, estando ao alcance das crianças em qualquer supermercado. Tal idealização abarca o desejo de milhares de meninas por uma expressão cultural baseada nos moldes das bonecas nórdicas, uma vez que a *Barbie* não se modifica, sendo linda e jovial em sua totalidade. Sua jovialidade eterna entra em simbiose com o desejo de diversas meninas que tentam imitar a plasticidade desta boneca, transformando-a em um ícone da infância e de beleza feminina.

A popularidade deste tipo de boneca caminha ao lado da rejeição que muitas meninas sentem pelo próprio corpo a partir da comparação injusta com a boneca original, feita de plástico, sem vida. A onipresença desses tipos de bonecas nos lares brasileiros coloca as mesmas como parte dos personagens centrais da infância de muitas de meninas, corroborando com o imaginário do que é ser bonita e do que é ser feia, do que é ter um corpo aceitável e o oposto, ou seja, um corpo que deve ser reprimido, negado. É comum que as diversas brincadeiras com tais bonecas construam narrativas sobre os papéis sociais divididos por gênero, sendo um dos possíveis alicerces da naturalização entre as desigualdades homem-mulher. Tais desigualdades, aprendidas desde a infância e apreendidas por toda a vida, reiteram práticas discursivas que evocam a padronização da beleza, na forma de molde, ou seja, como algo unilateral, inatingível, condicionando o pensamento de muitas *meninas-mulheres* a uma

desvalorização substancial em relação aos próprios corpos, em função de uma matriz que dita os pressupostos de feminilidade.

O protagonismo das bonecas tipo *Barbie* está na configuração entre beleza, consumo e superficialidade em que a boneca se apresenta, potencializando a perspectiva machista que liga a mulher ao consumismo e à banalidade. Além disto, a hegemonia do padrão de beleza tipo *Barbie* produz e reproduz efeitos diversos e devastadores às meninas que não atendem ao ideal de beleza *branco, magro, alto, de olhos azuis*, como o caso de muitas crianças brasileiras, advindas da mistura de diferentes povos. Ao introjetar o ideário de beleza apontado, muitas crianças – como o caso das crianças negras – podem incorporar a estética da *Barbie* como fator importante de pertencimento a um grupo, a uma comunidade, à sociedade, desprezando suas próprias identidades, inferiorizando suas matrizes étnicas, suas origens familiares, suas raízes em prol da uniformização estética. Malta lança luz aos olhos dos espectadores ao trazer essas possibilidades de leituras sobre a atmosfera que envolve a boneca tipo *Barbie*. Ao unir o ideário acerca da padronização de beleza, as relações de identificação com as bonecas e a subserviência de se brincar de casinha, Malta cria a mescla entre o ambiente lúdico da infância e a perversidade que esse ambiente pode proporcionar ao classificar um conjunto de experiências a partir do universo de uma boneca não representativa da cultura nacional, cuja hegemonia atravessa gerações.

O recorte dado ao universo infantil se amplia quando Malta monta a sua casinha de bonecas, abrindo o seu tapete no chão com brinquedos já esperados do estereótipo feminino, como as próprias bonecas, maquiagens, roupas, casinha de bonecas, etc. Assim, Malta demonstra a uniformização do universo das bonecas, cujas brincadeiras são pautadas no ambiente doméstico, estreitando a relação entre a subserviência feminina e a distinção de papéis sociais marcados pelas diferenças de gênero, em um emaranhado complexo de desigualdade social. O estranhamento frente às bonecas fica evidente devido à corporeidade infantilizada de Malta, associada aos trajes infantis – na cor rosa – e é ampliado através do branqueamento excessivo da pele, mostrando assim, uma caricatura perante a imitação do objeto real: a boneca *Barbie*.

**FIGURA 2 – Performer Joyce Malta**



Fonte: Vídeo FIT 2010. Belo Horizonte, 2010.

Após mostrar o breve panorama de cada boneca – valendo reiterar que os nichos acontecem simultaneamente – as performers ficam no mesmo campo de visão, em seus devidos tapetes compostos por produtos do lar, casinhas de boneca, brinquedos destinados ao público infantil feminino, fotos de revistas para noivas, propagandas destinadas ao “público feminino”, etc. A partir deste momento, a dramaturga/performer Nina Caetano começa a contornar os corpos das bonecas com o giz, demarcando precisamente o formato dos corpos. Em seguida, inicia-se uma série de escritos no chão acerca do corpo da mulher. A inserção dos escritos advém da colagem de textos jornalísticos, verbetes de dicionário, poesias, propagandas midiáticas, entre outras plataformas, reunindo a escrita em fluxo e parte da somatória de escritos realizados em ações anteriores. Com recursos de ironia, os escritos no chão buscam mostrar a contradição entre os discursos oficiais dados à figura da mulher pelas instituições patriarcais e machistas ao longo da história e a disparidade desses discursos com os desejos da mulher de se desenquadrar dessas *capturas do olhar* que subjugam diariamente as mulheres em nossa sociedade.

Além disto, a ação da escrita ataca novamente a noção estereotipada acerca do corpo da mulher – associada mercadologicamente ao consumo

imediatos – e usada comumente para se construir padrões sociais de beleza que determinam o olhar contemporâneo sobre o que é ser “feminino” e o que não é, gerando assim, modelos de aceitação do “belo” e de “feminino” que, por conseguinte, excluem uma massa de mulheres que não se enquadra em tais moldes: “ao ligarmos a televisão, vemos, predominantemente, a mulher em dois papéis: a gostosa da cerveja e a limpadora de casa, cuidadora do lar... e dá-lhe gleidy sachê [sic.], veja multiuso, repelente de inseto... e dá-lhe cuidar do maridinho, da família e do lar [...]” (CAETANO, 2011a).

### **A MULHER DO LAR E A MULHER CAMA, MESA E BANHO**

Essas inquietações, despontadas pela dicotomia entre a *mulher do lar* e a *mulher gostosa objetificada* – em que ambas as imagens aparecem na condição de subservientes e esvaziadas –, refletem o desejo de ruptura das performers da ação com a padronização do corpo da mulher nos âmbitos privados e públicos da sociedade, padronização esta advinda sistematicamente de relações sociais desiguais. Ao mostrar as figuras das bonecas como componente dos estereótipos centralizados na sociedade, a ação revela parte das funções sociais dadas às mulheres ao longo dos séculos, na configuração política de segmentação aos diferentes papéis de gênero.

As funções sociais dadas às mulheres de maneira paradoxal às conquistas feministas contemporâneas – ou seja, no âmbito privado coloca-se a dona de casa, e no âmbito público (sem desconsiderar o privado) se apresenta a mulher objetificada – são expostas nesta ação, problematizando os rótulos pejorativos dados às mulheres, a partir de imagens preconcebidas e continuamente propagadas por comportamentos restaurados pela mídia, pelas instituições, pelos cidadãos. O uso constante de práticas cotidianas, elaboradas a partir de ideologias misóginas, gera parte da necessidade desta ação, na configuração da polêmica dos corpos presentes em *Baby Dolls*, atestados pela inscrição dos estereótipos do corpo feminino.

Faz parte também da investigação do *Baby Dolls* a crítica aos discursos que sustentam a desigualdade nas relações entre os gêneros, bem como, as referências respaldadas na figura do “macho como o centro”, aos

modelos comportamentais sustentados pela mídia, cujos padrões ignoram constantemente a diversidade humana e colocam, muitas vezes, a figura feminina em forma de submissão e de produto vendável. Além disto, a erotização e a banalização do corpo feminino na mídia, a violência doméstica contra mulher que amplia a cada ano no Brasil, as formas de exclusão de gênero nos setores trabalhistas, são provocações absorvidas por este trabalho. A fim de nortear melhor o leitor, segue um pequeno recorte dos escritos, realizados no interior dos desenhos corpóreos, feitos no chão:

Mulher. O ser humano do sexo feminino capaz de conceber e parir outros seres humanos e que se distingue do homem por essas características. Mulher da vida. Meretriz. Mulher à toa. Meretriz. Mulher da comédia. Meretriz. Mulher da rua. Meretriz. Mulher da zona. Meretriz. Mulher. Parir. Limpar. Amamentar. Trocar. Compreender. Amar. Sujeitar. Sacrificar. Lavar. Passar. Esquecer. Esquecer. Esquecer. Perdoar. Aquecer. Embalar. Beijar. Lamber. Chupar. Dar de mamar. Transar. Mesmo sem vontade. Mulheres domesticadas pela TV. Mulheres eletrodomésticas. A mulher em relação ao marido. Esposa. Rolinhos pregadores talhares bicos de mamadeira chupeta fralda peneira vassoura escova botão linha tampa Bombril Perfex avental sutiã calcinha meias batons potes hidratantes depiladores filhos planos de saúde férias marido. Feia. Gorda. Velha. Usada. Jogada fora. A gente pensa que é mulher e é só fêmea. Bichinho de estimação. Gatinha. Cachorra. Cadela. Vaca. Galinha. Piranha. Filé. Gostosa. Gostosa. Samy. 20 anos. Morena mestiça. Safada e sapeca. 100% completa. Sexo anal total. Gosto do que faço (CAETANO, 2010).

Os escritos auxiliam a construção discursiva da ação, fazendo o espectador correlacionar as imagens criadas a partir dos nichos das bonecas à leitura acerca dos verbetes e seus conteúdos, na imbricação entre imagem e texto. A produção da escrita em fluxo deixa vazar no chão a problemática da mulher, desembocando nos espaços públicos. Ou seja, analogamente, o assunto que há décadas atrás parecia ser uma questão do âmbito privado, passa a ser discutido na atmosfera pública da cidade. Sendo assim, a violência de gênero deixou de ser vista (apenas) como um assunto doméstico, privado, para se configurar em uma discussão política, legitimada por grande parte da sociedade, desaguando, artisticamente, até no chão de uma praça pública.

Logo, os escritos de Caetano constituem em mais um canal de denúncia e de posicionamento artístico frente à *estigmatização* do corpo da mulher e da deteriorização de sua imagem pela mídia. A *escrita performada* de Caetano – feita após o desenho do contorno dos corpos das bonecas – mostra parte do posicionamento da artista em questão contra a catalogação dos corpos femininos, postos em prateleiras e compartimentados a partir de atributos não

condizentes com a subjetividade das mulheres. Os moldes sociais, apontados ironicamente pela escrita de Caetano revelam desde camadas quase imperceptíveis dos papéis sociais no cotidiano, até situações de extrema violência dentro do convívio social. Todavia, todas essas camadas são vistas no trabalho como elementos de inferiorização e de destituição do *sujeito-mulher* na sociedade.

## **ENTRE AS BONECAS MORTAS E A DRAMATURGIA INSTÂNTANEA**

A convergência entre a escrita produzida e as *bonecas mortas no chão* cria pequenas fissuras na paisagem urbana, especificamente neste local, implicando em uma pequena interrupção no trajeto cotidiano, no movimento dos transeuntes, na moradia das pessoas em situação de rua e nas pessoas que trabalham naquele local. A iniciativa de tal ação traz um caráter político sobre a temática ao redor do feminino, como também, discute a viabilidade das intervenções urbanas em diferentes espaços da cidade, sem restrições de classes sociais. O ato de se manifestar artisticamente em tal praça imbrica em uma relação direta com o planejamento urbano, na conjugação de esforços para a criação de novas geometrias, de novos desenhos, em uma profusão de significados que ultrapassam a ordem e o enquadramento sobre o que é arte, dentro da sociedade do espetáculo:

As questões relativas ao lugar do *feminino* na sociedade espetacular foram levadas à cena, mesclando escrita e imagens, cujas marcas no chão e nos corpos buscavam evidenciar situações de submissão do corpo e do pensamento a uma lógica de consumo, em que tudo é transformado em imagem e a imagem se transforma na *própria coisa* ou na promessa de *posse da coisa*, em um breve futuro, como vimos anteriormente na revisão da literatura debordiana e de seus comentadores. Na tentativa de provocar olhares e atitudes sobre as questões levantadas, *Baby Dolls* criou uma ação fragmentada e incompleta, rompendo com a sensação satisfatória e apassivadora da compreensão total. As lacunas e as dúvidas encarnam uma dubiedade contrária à falsa sensação de domínio da realidade pela imagem espetacular da sociedade. Essa fissura, incômoda abre a brecha do mal-estar e coloca em evidência as diversas margens do bem-estar social escondidas pela necessidade de adequação a uma realidade estática e unidimensional. (GASPERI; MUNIZ, 2016).

Ainda neste caminho, a estruturação da escrita denota sentidos complementares às imagens das bonecas, fazendo com que os espectadores preencham os hiatos produzidos pela junção imagem-escrita, promovendo uma interação dialógica entre os códigos promovidos pela ação e as atribuições de sentido que os transeuntes dão aos mesmos. Da mesma forma, o

aprofundamento da investigação é alimentado a partir do olhar desavisado do espectador, criando condições para a continuidade do trabalho em processo, em uma interpenetração entre público e cena. O que interessa a esta ação é o rito, a passagem, o caminho percorrido entre o início e o final da ação, e, por fim, interessa a esta ação, a forma que a cidade contamina e é contaminada pelo trabalho:

Essa produção de vivência possibilitou pequenas e constantes formas de desconstrução do ritmo normativo que se estabelece tradicionalmente na fruição cultural. Referindo-se aos preceitos de Debord, pode-se dizer que o Obscena propõe, em suas pesquisas, modificar, mesmo que em pequena escala, o caráter contemplativo do espectador social, desejando provocar uma discussão sobre o estatismo dos lugares sociais em nossa sociedade contemporânea. (GASPERI; MUNIZ, 2016).

Após os escritos no chão, as bonecas começam a desfazer os respectivos tapetes, caminhando, separadamente, para longe da praça, em um suposto término da ação. No entanto, os registros no chão ainda permanecem por algum tempo, na condição de marca expressiva do acontecimento, no formato de vestígios de uma manifestação artística, sensória, plástica e singular, podendo causar efeitos e afetos diversos a partir de sua leitura e de sua possível contextualização. Os escritos trazem em seus nichos – dentro de um limite de um território específico, ou seja, parte da Praça – os discursos acerca da repetição da violência na qual as mulheres são submetidas diariamente, atuando como pequenos dispositivos sugestivos acerca de tal temática, podendo ativar algumas contextualizações na memória das cidadãs e dos cidadãos, a partir dessas breves leituras.

## **Referências Bibliográficas**

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CATEANO, Nina. *Dia internacional da mulher*. 2010. Disponível em <<http://desautoria.blogspot.com.br/2010/03/dia-internacional-da-mulher.html>>. Acesso em: 24 de março de 2016.

\_\_\_\_\_. *Diálogos obscênicos*. 2011a. Disponível em: <<http://obscenica.blogspot.com.br/2011/07/dialogos-obscenicos.html>>. Acesso em: 20 de março de 2016.

\_\_\_\_\_. *Entrevista*. (obscena-agrupamento@googlegroups.com). Entrevista concedida por e-mail a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi. Mensagem recebida por marcelorocco1.gmail.com em 2015.

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco; MUNIZ, Mariana Lima. O espectador transeunte na sociedade do espetáculo: uma análise de “Baby Dolls” – Agrupamento Obscena. *Performatus*, ano 4, n.15, 2016. Disponível em: <<http://performatus.net/baby-dolls/>>. Acesso em: 24 de março de 2016.

VILHENA, Érica. *Entrevista*. (obscena-agrupamento@googlegroups.com). Entrevista concedida por e-mail a Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi. Mensagem recebida por marcelorocco1.gmail.com em 2016.