

Emancipation in the autobiographical creative process

Emancipação no processo criativo autobiográfico

Rita Vilhena

Universidade Nova de Lisboa – ICNOVA, Portugal

Abstract

*In the following text we propose to think about how the creative methodology of an artistic project, of a hybrid nature, between film and performance, dialogues with the problems of autobiography and feminist theories. In support of the thesis that feminist performances identify a strong echo of autobiographical expressions, we analyse the film *Nether Ballerina of Rotterdam* (Demetri Estdelacropolis, 2005-2007) as a process of (re)creation and affirmation of the feminine*

*We browse Bergson's theories to work on the processes of memory in the field of philosophy; we quote, among others, Philippe Lejeune and Paul De Man to contextualize the history and relevance of biographical and autobiographical writing. Then we address the feminist movement that has provided, since the early 1970s, fertile ground for the production of performative work of a feminist nature, committed to the private and public experience of women (Carlson, 2004). By correlating autobiographical creation to the new waves of feminist theory, we intend to focus in particular on those aspects of autobiography which cross with gender issues. In the film under analysis, the dancer intends to emancipate herself from the status of muse of the filmmaker and move into the role of director, taking over the material documented by Estdelacropolis, by making the film *Nether Ballerina*. By reconvertng the body in movement into image in movement, the ephemeral into perennial, she rescues a new narrative for her representation. Michel Foucault, Judith Butler and Donna Haraway are the authors contemplated to articulate this idea.*

Keywords: Autobiographical creation, Emancipation, Female gender.

Introdução

Apresentamos o objecto de estudo do presente artigo: o filme *Nether Ballerina of Rotterdam* teve como móbil criativo trocas e tensões entre dois mundos, o do cineasta Demetri Estdelacropolis e o da performer/bailarina contemporânea Rita Vilhena consubstanciado num objecto fílmico. Enunciamos um potencial transformativo e de representação simbólica por parte da bailarina durante o processo, e deslocamento de performer do filme para criadora de uma performance autobiográfica. A bailarina monta *Nether Ballerina*, uma nova edição do material documentado por Estdelacropolis. Que espaço é esse que se vai relacionar com as imagens gravadas em vídeo e o corpo presente?

O cineasta Demetri Estdelacropolis¹ filmou, entre 2005 e 2007, durante cerca de 150 horas a performer

Rita Vilhena² em distintos contextos: em audições, em processos criativos, na apresentação de espetáculos, ficcionando, também, a sua vida através das lentes da sua câmara, enquanto jovem mulher erotizada, em tarefas mundanas e em trabalhos precários, a fim de sobreviver na sua condição de artista. O cineasta procurava construir uma biografia ficcionada que misturava conteúdos reais e simulados. Ele queria explorar e adicionar um elemento de coreografia no seu trabalho no cinema. Vilhena estava interessada na plataforma criativa mais expansiva que o meio do cinema oferecia face à efemeridade da performance apresentada no teatro convencional, no palco. Ela também queria beneficiar da estrutura narrativa que o realizador poderia oferecer enquanto contador de histórias, mas não tinha previsto que neste filme, ele, como em qualquer produção biográfica, iria transformar a escrita da sua vida durante aquele período num objecto que iria perdurar no tempo.

Estdelacropolis acabou por ficar doente e nunca terminar o filme. Na promessa de ordenar “a vivência da própria vida” a protagonista do filme, na ausência da materialização do objecto fílmico, decidiu resgatar as memórias de vida e concluir a obra: revisitou as 150 horas de registo das cassetes mini DV, seleccionou micro narrativas ali identificadas e resgatou imagens soltas carregadas de afeto e estímulo estético, num processo simultâneo de relembrar e de reconstruir. A bailarina/performer tem por objectivo editar um vídeo ou um conjunto de vídeos que possam existir como objectos independentes ou como parte de uma performance ao vivo intitulada *Nether Ballerina*.

Que impulso é esse que move o desejo de representar a própria vida? Léonor Arfuch defende o que ela chama de valor biográfico ao sublinhar a possibilidade de caracterizar “a vivência da própria vida” e de delinear a enquanto singularidade. A autora fala desse “algo que se destaca do fluxo ininterrupto da vida e fica como rastro perdurável” (ARFUCH, 2009: 118).

Narramos a vida e ideias de nós próprios como atos de fala que têm como função performar uma imagem de nós mesmos e daquilo que chamamos o nosso passado. Trata-se da imagem de algo ausente. Seja do Eu que se materializa a partir da produção dessa performance, seja do passado no formato de lembranças. Estamos a falar de representação. Mas sabemos também que as memórias estão em constante actualização no corpo presente. Narramos para não esquecer. Para não deixar que esqueçam. Recorremos à memória, ao relato de alguém que diz “eu vivi”, “eu estava lá”, para saber que algo aconteceu. E nesse momento é nos concedida uma oportunidade de (re) construir essa representação, esse momento que resgatámos do passado e escolhemos dar-lhe vida (uma outra vida?).



Figura 1 - still frame do *Nether Ballerina of Rottingdam* (Demetri Estelacropolis 2005-2007)

Ao reflectir sobre a apropriação do *Nether Ballerina of Rottingdam* levantam-se questões relacionadas com a experiência, a memória e a representação que, se são próprias deste projecto, são ao mesmo tempo transversais a projectos com o mesmo tema: o autobiográfico. Segundo Bergson (2006) o que distingue a memória da imaginação é a temporalidade, ou seja, o passado só existe quando temos como referência um outro tempo, o presente. Ficamos assim com um registo, uma ideia de contraste, entre um momento e outro. E como seres sensíveis discursivos, narramos o que nos toca, porque fomos afetados, porque pessoas, encontros e acontecimentos produziram em nós a marca desse afeto. Estes acontecimentos podem ser discutidos à luz da verdade. O problema da verdade está presente em expressões como o autobiográfico, mas também o biográfico e o documentário que tendo por objecto a vida real atravessa toda a discussão sobre a memória e a história. Um dos grandes problemas do “autobiográfico” é que não utiliza as mesmas ferramentas que o “biográfico”: por exemplo, não recolhe dados ou entrevistas de outras fontes.

Do biográfico ao autobiográfico

A urgência artística pode nascer de um acontecimento biográfico ou de uma curiosidade externa e estranha à natureza do artista, como por exemplo o buraco negro ou o eclipse solar. As peças artísticas denominadas biográficas têm como referência a vida do sujeito ou um período de uma vida. Se o sujeito/objecto visado coincide com a autoria do trabalho, estamos perante o autobiográfico. Assim, como no caso presente, a autora/bailarina pode documentar, comentar e reconstruir essa biografia. O discurso referencial da história, no documentário ou numa biografia pode ter diferenças. Como já dissemos, as informações podem estar sujeitas a verificação de outros por terem como objecto a *vida real*. No caso da autobiografia o interesse reside na excecionalidade, o que ela nos conta, o que só a autora pode contar; para Philippe Lejeune a principal característica do autobiográfico reside no facto de o autor defender de que se trata da sua verdade, e não na verificação das informações. (LEJEUNE, 1996). Também se trata do compromisso que a obra faz com o público. Por vezes a obra evoca testemunhos reais, o uso de

não-actores (como que para reforçar a veracidade) ou mesmo, no outro extremo, dizer que se baseia em factos reais. Seguindo o raciocínio de Lejeune, é através do contrato que a autora estabelece com o leitor/espectador, implícita ou explicitamente, que se infere que a verdade de que se trata é a da *sua* própria vida. Isso distingue, finalmente, a obra autobiográfica da obra biográfica. Assim sendo, a distinção não é interior ao texto ou enredo (no campo estrutural ou linguístico). O contrato é feito num prefácio onde ela atesta essa verdade ou, de outra forma, faz coincidir o nome da autora, narradora e personagem sobre a qual se fala.

Temos que inevitavelmente referir que a história da autorepresentação passou dos autoretratos pintados à fotografia, mas também em quantidade bastante significativa, pelo género literário tendo como referência a produção de Dostoiévski em *Memórias do subsolo*: “A um só tempo confissão e penitência, as memórias deste homem marcam um momento extraordinário na longa e incerta tradição das narrativas autobiográficas.” (DUQUE-ESTRADA, 2009: 14). E, entre outros, as questões levantadas pelo estudioso Paul De Man² que, no ensaio *Autobiography as De-Facement* (1979), começa por estabelecer que é contra a definição de autobiografia como um género, afirmando que ela cria uma convergência entre estética e história que não seria aceitável. De Man afirma que se fizéssemos da autobiografia um género, elevá-la-íamos acima do estatuto literário de “mera reportagem, crónica, ou memória” e colocá-la-íamos ao lado dos grandes géneros literários. Cada texto autobiográfico varia significativamente um do outro, dificultando a definição de um género algo estável. Comparando a autobiografia com a ficção, o autor diz que ambos podem conter fantasmas e sonhos, mas a autobiografia está enraizada num único assunto que é referenciado pelo seu próprio nome. De Man desafia o pressuposto de que “a autobiografia parece depender de eventos reais e potencialmente verificáveis de uma forma menos ambivalente do que a ficção” e que “parece pertencer a um modo mais simples de referência, de representação, e de diegese” (1979: 920, tradução nossa). Mais do que um género ou um modo de leitura, De Man sustenta que a autobiografia deve ser entendida como “uma figura de leitura ou de compreensão que ocorre, até certo ponto, em todos os textos” (1979: 921, tradução nossa). Philippe Lejeune, nas palavras de De Man, persistentemente insistiu que a autobiografia não é representativa e cognitiva, mas contratual: o nome no texto é uma assinatura legal num contrato, e o leitor é o juiz.

Para Arfuch (2010), o filósofo francês Paul Ricoeur caracteriza as expressões biográficas, autobiográficas, entre as outras que trabalham a memória e a vivência, no modo como fazem uma construção imaginária de si mesmos como objeto. Biógrafo, biografado, leitores, aproximam-se pela forma como narram a vida em si e não do como organizam os factos de vida do outro; na argumentação do filósofo russo Mikhail Bakhtin, essa ideia remete para o valor biográfico de compreensão, visão e expressão da própria vida, para dar “sentido

à experiência, à vivência fragmentária e caótica da identidade⁴. Aparentemente, o espaço biográfico é infinitamente amplo; é, portanto, o lugar que congrega diversas memórias individuais e coletivas, relatadas de formas tão distintas que extrapolam todos os limites do que pode abarcar a literatura, bem como outros campos do saber.

De Man demarca-se por levantar, entre outras uma questão importante. Se se acredita que a vida produz autobiografia como um “acto produz consequências” isso não significa que o projecto artístico autobiográfico determine a vida.

“...estamos certos de que a autobiografia depende da referência, já que uma fotografia depende do seu assunto ou uma imagem (realista) do seu modelo? Presumimos que a autobiografia como acto produz a vida, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projecto autobiográfico pode produzir e determinar a vida e que qualquer que seja a escritura de facto regida pelas exigências técnicas do autorretrato e assim determinada, em todos os seus aspectos, pelos recursos do [seu] meio. (1979: 920, tradução nossa)

Poderíamos estabelecer um paralelismo de ideias com a encenação que Roland Barthes fez da divisão entre o sujeito que está a escrever e o sujeito autobiográfico sobre o qual se escreve, em *Roland Barthes par Roland Barthes. “I am speaking about myself as though I were more or less dead”* (1977b: 168), escreve Barthes na sua autobiografia. Ao fazer isso, o autor dá a conhecer o limite de fluídos entre o corpo da obra e o corpo do escritor. Tal distinção também ilumina como a escrita autobiográfica e mesmo a escrita em geral está ligada à escrita tanatográfica⁵, ou à escrita da morte.

Depois da *morte do autor*, cunhada por Roland Barthes, Michel Foucault, em *O que é um autor* (2018), reflecte sobre o sujeito autoral e a sua relação com a obra e com a escrita. Foucault situa a relação entre escrita e a morte desde os Gregos que, com as epopeias, tentavam perpetuar a imortalidade dos seus heróis, salvando-os da própria morte inscrita na narrativa; até aos Árabes, que, com histórias como as *Mil e uma Noites*, contadas pela noite dentro, procuravam adiar a morte. Foucault descreve que a cultura contemporânea transformou este tema da narrativa. A morte manifesta-se agora na escrita não num acto de conjura, mas sim de sacrifício, no desvanecimento do autor, de toda a individualidade e características daquele que a escreve. A questão maior que Foucault nos deixa é: como é que o singular se encontra inscrito em formas de linguagem, e que género de categorizações presidem a este trabalho? As categorias de sujeito, de autor, de indivíduo têm todas elas uma relação de trabalho com o corpo, e nesta relação, os processos de caracterização da vida são de extrema importância.

Nether Ballerina of Rottingdam, um arquivo de imagens em movimento, de diálogos capturados num momento, com uma estética específica, é uma pérola, um corpo estranho que invade outro corpo, que vive

em pleno potencial de transformação, ficou, agora, à responsabilidade da bailarina/performer. A bailarina apropriou-se do filme. A apropriação artística pode ser pensada como derivação da ideia de que “o autor está morto” e, ao apropriar-se livremente do trabalho de outro artista, parece estar a seguir a ideia de Foucault: “Que importa quem fala?”. Contudo, se se pensar um pouco mais sobre os artistas que trabalham a apropriação, torna-se claro que estas ideias são falaciosas, pois, “importa de facto quem fala”⁶. Os artistas contemporâneos que trabalham a apropriação, demonstram a responsabilidade que é constitutiva de autoria e contabilizam a interpretabilidade das obras de arte. Longe de menosprezar o conceito de autoria, os artistas contemporâneos reafirmam e fortalecem o mesmo. E fizeram-no “ao recusarem as exigências de originalidade e inovação que passaram a parecer um critério para a arte de meados do séc. XX, (...) demonstraram que mesmo a originalidade e a inovação são dispensáveis.”⁷.

O género feminino como processo de caracterização da vida

Concordando com Artaud, uma incontornável referência da performance, acreditamos que ao não separar a arte da vida, a performance busca a independência da cena em relação à literatura dramática e feita de obras-primas, mas também manifestar mudanças existenciais daqueles que dela participam. E maturando a ideia de que as performances feministas encontraram a voz na primeira pessoa, ‘As práticas autobiográficas tornam-se as ocasiões para a reencenação da subjectividade e as estratégias autobiográficas tornam-se as ocasiões para a encenação da resistência’ (SMITH, ‘Manifesto Autobiográfico’, in PINHO e OLIVEIRA, 2013). O tipo de performances artísticas que as mulheres criam a partir da década de 1960, teve um contributo bastante significativo para o estabelecimento da arte da performance enquanto atividade artística autónoma na década de 1970 (Carlson, 2004). Em expressões das artes visuais e no movimento experimental, mulheres artistas como Maya Deren, Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Trisha Brown, várias *performers* associadas com a Judson Dance e outras associadas ao Fluxus, tais como Alison Knowles ou Yoko Ono, tiveram protagonismo (Goldberg, in PINHO e OLIVEIRA, 2013). Contudo, foram poucas as performances que se dirigiam diretamente aos temas sociais ou de género. Entre estas, contam-se as das artistas Yoko Ono, Yvonne Rainer, Carolee Schneemann. Yoko Ono, em *Cut Piece* (1964⁸), ficava passivamente sentada enquanto pessoas da audiência lhe cortavam as roupas, enfatizando a violação pessoal e a violência de uma maneira distintamente mais feminista do que aquela revelada pelos artistas da *body art* do sexo masculino, que obtinham grande relevo na altura (PINTO e OLIVEIRA, 2012). Ou os filmes de Yvonne Rainer que se inserem na categoria de obras específicas de género, partilhando as formas cinematográficas, e

temas como sexualidade, vitimização das mulheres, e política corporal, com “o movimento vital das mulheres no mesmo período” (LIPPARD, 1976: 266-67).

A prática de performances que ocorrem à experiência pessoal e vivida é coincidente com a história do feminismo ocidental da “segunda vaga”. A frase “o Pessoal é Político”, após ser utilizada durante os anos 1960 e 1970 pelas feministas da época, tornou-se icônica, e as mulheres artistas e intérpretes começaram a recorrer às suas próprias experiências, utilizando-as como recursos primários. Para Carol Hanisch (1970) as feministas da “segunda vaga” entendiam que as desigualdades culturais e políticas das mulheres estavam intrinsecamente relacionadas. O movimento motivava-as a entender a politização de características das suas vidas e o reflexo de estruturas de poder sexista nelas implicadas.

Temos que constatar que o autobiográfico gera questões diferentes em momentos distintos na História. Embora a ‘performance autobiográfica’ perdesse, o contexto dentro do qual este trabalho é agora feito, mostrado e testemunhado é (talvez) muito diferente.

Emancipação

“Tudo é feito em torno de nós, para que as pessoas tenham medo, e então aceitem que sejam erguidos muros. Contra isso, é preciso jogar fora o medo, a submissão. Essa é a condição primeira da emancipação.” (Georges Didi-Huberman em VERA, 2016).

O gráfico seguinte esquematiza o movimento de trocas e tensões geradas no processo criativo entre o realizador Estdelacropolis e a bailarina Vilhena. Coloca também em destaque o lugar de emancipação, a bailarina que se transforma e assume o papel de realizadora, considerando que aqui o termo emancipação se refere ao corpo que produz vida e reformula o que quer representar.

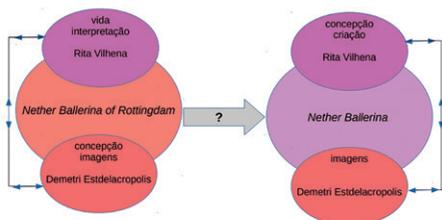


Figura 2 – *Nether Ballerina* o processo autobiográfico

O objecto sobre o qual incide a análise - um conjunto de 150 horas de vídeo em cassetes mini DV, comporta uma relação de dominação conceptual e estética por parte do artista canadiano. O esquema assinala também o momento de transformação em que *Nether Ballerina of Rottingdam* se desloca para o novo objecto artístico *Nether Ballerina*, colocando-o em questão. Que espaço é esse que levou a artista a representar-se

em voz própria? Quais foram os pontos de rutura criados no deslocamento artístico biográfico para o autobiográfico? O assunto desta criação artística é a possibilidade de uma imaginação política. A proposta de (re)edição – de que resultou *Nether Ballerina* - mostra a ideia de que até na maior opressão, na maior dificuldade ou no fracasso de uma emancipação, o desejo, assim como no livro *Interpretação dos Sonhos* de Freud, de não ser destruído.

As trocas, as diferenças e a problemática central fica assim clara: o cineasta Estdelacropolis documentava e dirigia a vida da performer Vilhena durante a realização do *Nether Ballerina of Rottingdam*; a emancipação da performer para a posição de criadora e directora do material documentado e ficcionado sobre si levantou a problemática de transferência de papéis e de poder, relevando tensões no processo de transformação.

“A emancipação seria então um gesto capaz de assumir duas “inevidências” conjuntas. Primeiro, assumir o *inestimável de um certo laço temporal*, laço com a história presente, a memória, a genealogia, que supõe ao mesmo tempo uma ruptura e uma sobrevivência. Segundo, assumir o *deslocamento em direcção a uma zona de possibilidades abertas*, uma zona franca, onde podem florescer formas e atos até então impensados: *remontagem do tempo e do espaço vencidos*.” (DIDI-HUBERMAN, 2018: 144)

A nova criação *Nether Ballerina* trona-se um lugar de florescimento para a remontagem do tempo e identidade da bailarina. A bailarina assume, no acto de fazer uma nova criação, o *laço temporal* que Didi-Huberman nos fala, a estreita relação entre a história presente e a do filme *Nether Ballerina of Rottingdam*. Ao assumir o papel de criadora, a bailarina por um lado *liberta-se de uma condição objectivada e dominada pelo realizador e, por outro, afirma a responsabilidade e o poder de falar na primeira pessoa*. Como Robin Morgan afirmou, “A libertação das mulheres é o primeiro movimento radical a basear a sua política - de facto, criar a sua política - em experiências pessoais concretas” (Morgan in PINHO e OLIVEIRA, 2013). Katherine Viner defende a interpretação de que o ‘pessoal é político’ como ‘uma consciência de como as nossas vidas pessoais são governadas por factores políticos’, rejeitando, assim, o argumento de que não importa o que se faz desde que se sinta bem e em controlo’ (PINHO e OLIVEIRA, 2013).

No período de criação do *Nether Ballerina of Rottingdam* a bailarina/performer foi desenvolvendo fricções na colaboração artística e pessoal com o realizador. Este, ao longo dos anos começou a fazer parte do espaço íntimo e pessoal da performer, filmando-a em ações mundanas (como a higiene pessoal, dormir ou acordar) e, num outro extremo, dirigia-a em cenas de masturbação. A sexualização do corpo feminino era um tema recorrente no discurso do realizador. Na construção das micro narrativas ficcionadas, Estdelacropolis criava a bailarina como uma personagem erotizada em trabalhos extra-profissionais que possibilitavam a sobrevivência

financeira da artista em início de carreira. Uma das micro narrativas era a bailarina/performer a realizar trabalho doméstico, limpar apartamentos, sem roupa interior. A obsessão pela sexualização do corpo feminino e a falta de privacidade sobre-argumentadas pelo *tudo pela arte* criaram tensões desfavoráveis para a manutenção da colaboração artística entre o realizador e a bailarina/performer. Vilhena era uma jovem adulta predominantemente heterossexual em início de carreira, e Estdelacropolis era 17 anos mais velho, predominantemente heterossexual, com carreira já estabelecida. Ambos tinham assumido como compromisso fazer este filme, com papéis definidos mas sem contrato financeiro estabelecido *a priori*. Ao longo de três anos as relações de trabalho continuaram financeiramente precárias, e a colaboração hierárquica manteve-se, com o papel de direcção e de guionista desempenhado pelo realizador Estdelacropolis.



Figura 3 e 4 - Still frames do *Nether Ballerina of Rottingdam* (Demetri Estdelacropolis 2005-2007)

Os discursos sobre a diferença entre sexo e género ganharam relevo nos anos 50 e 60. Porém é no final dos anos 70 que tais discursos passam a inscrever-se no debate político e científico, intensificando a crítica ao “determinismo biológico” e à ciência e tecnologia sexistas, especialmente a biologia e a medicina. (HARAWAY, 2004). De acordo com Gomariz (1992), os estudos de género incluem a reflexão sobre quais os sentidos e consequências sociais e subjectivas decorrentes pertencem a um

sexo ou a outro. O autor acrescenta que, apesar de tais consequências serem tratadas como “naturais”, elas são apenas construções de género. Judite Butler (1993) dá ênfase à desadequação do discurso que circulou principalmente na teoria feminista sobre a “construção”, e argumenta que não há nenhum “sexo” pré-discursivo que actue como ponto de referência estável sobre o qual, ou em relação ao qual, se possa realizar uma construção cultural do género. Assim, “os estudos de género têm pertencido aos segmentos da produção de conhecimento que se ocupam desse âmbito da experiência humana, isto é, os significados atribuídos ao facto de ser homem ou mulher em cada cultura e em cada sujeito” (BURIN & MELLER, 2000: 22). A formulação desenvolvida por Gayle Rubin⁹, sobre teoria e política feminista relativa à questão sexo/género, examinava, visitando os discursos de Marx, Freud, Lacan e Lévi-Strauss, por volta de 1975, a “domesticação das mulheres”: as fêmeas humanas seriam materiais brutos, parte da produção social e económica, através da troca de sistemas de parentesco controladas por homens na instituição da cultura humana. Essa domesticação definia sexo-género como um sistema de relações sociais que transformava a sexualidade biológica num produto da atividade humana na qual são satisfeitas as necessidades sexuais específicas daí resultantes historicamente; conclui que os homens possuíam direitos sobre as mulheres em consequência da heterossexualidade normativa. Assim, a opressão das mulheres pelos homens, realizava-se através da troca de mulheres, fundando estruturas culturais baseadas no sistema de parentesco. A partir da obra de Rubin alguns teóricos e teóricas desenvolvem teses a favor do lesbianismo, como é o caso de Monique Wittig¹⁰ e Adrienne Rich¹¹, que também defendem a ideia de que a heterossexualidade compulsória está na raiz da opressão das mulheres. Rich utilizou o “*continuum* lésbico” para concluir que as mulheres possuem o direito de escolher seus relacionamentos. Com isso, a figura da lésbica torna-se central nos debates feministas, sublinhando que a categoria sexo-género anterior aos anos 70 era sinónima da dominação masculina (HARAWAY, 2004). Hartmann¹² utilizou o conceito de sistema de sexo-género de Rubin para reclamar a compreensão do modo de produção de seres humanos nas relações sociais patriarcais através do controle masculino da capacidade de trabalho das mulheres. Iris Young¹³ estimulada pela tese de Hartman desenvolve a teoria de que a divisão de trabalho poderia revelar a dinâmica de um sistema único de opressão. Neste âmbito inclui também as categorias de trabalho subalternas e não historicizadas identificadas por Marx e Engels, como, por exemplo, gerar e criar crianças, cuidar dos doentes, cozinhar, o trabalho doméstico e trabalhos sexuais, como a prostituição, trazendo desta forma o género e a situação específica da mulher para o centro da análise materialista-histórica.

Torna-se relevante referenciar que no plano económico a desigualdade entre homens e mulheres continua a ter uma expressão significativa na Europa

de hoje. Segundo informação cedida pelo Parlamento Europeu¹⁴, apesar do “princípio da igualdade de remuneração por trabalho igual” ter sido introduzido no Tratado de Roma, em 1957, persistem significativas disparidades salariais entre homens e mulheres, a favor dos homens. As mulheres continuam também a experienciar discriminação no local de trabalho, como por exemplo na menor remuneração comparativa com colegas do sexo masculino com a mesma ocupação ou a possibilidade de serem dispensadas depois de regressarem de licença de maternidade.

Segundo dados de 2014¹⁵, as mulheres, em média, fazem mais horas de trabalho não remunerado, como cuidar dos filhos ou executar tarefas doméstica. Os homens fazem mais horas de trabalho pago: “na UE, apenas 8,7% dos homens tem um emprego em part-time, contrastando com um terço das mulheres na União Europeia (31,3%) na mesma situação. No total, as mulheres acabam por fazer mais horas de trabalho semanal do que os homens”.

É evidente que à luz da herança das teorias feministas acima apresentadas o caso em análise, *Nether Ballerina of Rottingdam*, reverbera a dominação patriarcal no trabalho e no exercício do processo criativo dessa obra. O sistema hegemónico evidenciado na relação profissional e pessoal entre o realizador e a bailarina foi reconhecido e a seu tempo exposto e subvertido. O realizador experiente manteve condições de trabalho financeiramente exploratória durante os três anos que duraram as filmagens. A bailarina/performer não foi remunerada em nenhum momento do processo. Com o decorrer do percurso artístico, Vilhena subverte o contrato de colaboração e tenta utilizar o trabalho de câmara do realizador para documentar os seus próprios projectos a solo, sem grande sucesso, reivindicado os seus direitos sobre o material obtido. As filmagens de Estdelacropolis estavam carregadas de efeitos, resultantes da utilização recorrente de uma lupa, e de entradas de luz na lente atípica, construindo um estilo etéreo, um lugar “sem tempo”. Estdelacropolis não abdicava de continuar o seu filme, *The Nether Ballerina of Rottingdam*, mesmo enquanto trabalhava para a bailarina/performer nos seus projectos a solo, na perspectiva de que toda a vida e performance da jovem por ele capturada tinha objectivo único.

A hegemonia heterossexual que transparece no processo criativo desta relação de trabalho mergulha no cânone/estereótipo sexista, da erotização obsessiva do corpo feminino, retirando a roupa interior da protagonista, expondo o seu corpo nu, e sexualizando as suas ações e gestos. A bailarina/performer, em constante negociação do jogo de poder, de denominação/submissão, quando assume o desejo de reeditar as imagens, desloca-se do papel submisso e constrói voz própria dentro do processo artístico, criando *Nether Ballerina*.

Ambos os artistas voltaram, em anos diferentes, para os seus países de origem. Primeiro Estdelacropolis retorna ao Canadá e um par de anos mais tarde Vilhena a Portugal. Para trás, na Holanda, na cidade de Roterdão onde ambos viviam, ficavam as

mini DV. A condição de saúde do realizador deixou-o inoperacional fazendo-o desistir de todo o trabalho e relações pessoais que mantinha na Holanda. Entretanto, os seus pertences ficaram esquecidos. Quinze anos mais tarde, a bailarina resgata o material fílmico para poder acabar o projecto. O realizador fica contente que ela assim o faça e cede livremente todas as cassetes e o disco externo com algumas montagens. Montagens essas que contêm sequências de dão lugar a micro narrativas carregadas, entre outras coisas, de opressão e de indícios de resistência.

A bailarina, hoje assumidamente coreógrafa, propõe-se a dar uma nova vida às 150 horas registadas ao longo daqueles 3 anos. Enuncia, deste modo, a sua emancipação, transitando do papel de intérprete, para da autoria, concepção e criação dum objecto artístico assinado na primeira pessoa. Apropriando-se do material recolhido, das imagens documentadas por Estdelacropolis, Vilhena decide transformar o projecto *Nether Ballerina of Rottingdam* numa performance autorrepresentacional intitulada *Nether Ballerina* que combina vídeo e performance, a memória do documento fílmico e o corpo presente.

“No biological, psychological, or economic fate determines the figure that the human female presents in society: it is civilization as a whole that produces this creature, intermediate between male and eunuch, which is described as feminine.”
(WITTIG, in FALX, 2018)

Considerações finais

A ideia de autorrepresentação está ligada às práticas que podem gerar imagens e posicionamentos dos indivíduos diante de si mesmos, reflectindo representações sociais e formas de se relacionar com outras pessoas e com o mundo:

De tal situação pode decorrer a construção de uma autoimagem, lembranças de trechos de vida ou a construção de relato reflexivo dado na extensão temporal de sua vida completa. Essas representações podem se materializar no espaço, sendo trabalhos de arte, narrações orais ou textuais, ou mesmo pertences que dizem desse sujeito, autorreferências, enfim. Têm como conteúdo, para além da própria imagem de si representada ou apresentada via sua própria presença ou de objetos autorreferenciais – questões pessoais ou alguns temas que qualificariam seu *modus vivendi*. (GOZZER, 2010: 45 em RODRIGUES, NASCIMENTO, SILVA, 2019)

Rupturas, por sua vez, abrem espaço para ações e reflexões que provocam quebras nos sistemas hegemónicos, possibilidades micropolíticas, práticas artísticas dissidentes que rompem com as tradições da sociedade patriarcal colonizada que tanto abafam vozes e engessam corpos. A arte surge, então, como tentativa política de destabilização, como o exercício ativo de uma pulsão criadora que deseja construir outras formas de subjetividade (ROLNIK, 2018 em RODRIGUES, NASCIMENTO, SILVA, 2019).

Queremos elevar a autobiografia, não como um género distinto, concordando com De Man, mas como uma expressão politicamente necessária para a descolonização do corpo feminino, um autobiográfico que produz vida. A particularidade do autobiográfico que trata a questão de género nas teorias feministas é recente e faz sentido incentivá-la. A caracterização de vida da bailarina contemporânea passa pelas relações de trabalho com o corpo. Um corpo que enforma tensões, expansão e desejo de emacipar-se para um outro lugar, e pensar que talvez o inverso também se aplique: “O Político também é Pessoal”. Se quando Viner afirmava que “O Pessoal é Político” defendia que as vidas pessoais são governadas por factores políticos, não poderíamos propor que a singularidade do corpo é a questão política que reflete o que é (des)construído? Para Haraway (2009) a corporificação do conhecimento implica um posicionamento, ou seja, compreender que o saber é produzido por corpos e reconhecer a localização social e política que estes ocupam nesta estrutura. A emancipação da intérprete, a partir da apropriação documental do material fílmico que a transformou em criadora de uma obra autobiográfica mostra, por um lado, uma ocasião para encenar a resistência da mulher e, por outro, abre a discussão acerca da possibilidade de as linguagens artísticas se conceberem enquanto discursos que politizam as questões de género; um discurso que não se pretende nem neutro nem polarizado. Haraway (2009) afirma que para se conseguir uma objectividade a partir do reconhecimento da corporificação por parte do pesquisador, não se procura assumir a posição de identidade de quem se pesquisa; o reconhecimento da corporificação é, na verdade, uma conexão parcial. “Não há maneira de ‘estar’ simultaneamente em todas, ou inteiramente em uma, das posições privilegiadas (subjugadas). A procura por uma tal posição ‘inteira’ e total é a procura pelo objeto perfeito, fetichizado, da história oposicional” (HARAWAY, 2009: 27). Assim, ela estabelece que não apenas o sujeito que produz a pesquisa é corporificado, mas também aquele que se estuda. O trabalho da investigadora passa pela desmultiplicação de saberes empíricos e especulativos a partir do corpo presente e passado, num processo que pode facilmente ficar turvo. Mas como podemos garantir que o processo de investigação dum corpo fragmentado, repartido no tempo e em reflexão espelho da autora não fique comprometido?

Notas finais

¹ Demetri Estdelacropolis (né Eftathopoulos) (1962) nasceu em Montreal, Canada. Em 1981 produziu, THIS IS A MUSICAL; O 2nd Most Boring Film, super- 8mm (47min.) pelo qual recebeu vários prémios e exposição internacional através do circuito de festivais de cinema. Em 1982 iniciou a produção de duas longas-metragens, um projecto difuso e sem fim, SHIRLEY PIMPLE IN THE JOHN WAYNE TEMPLE OF DOOM, um curioso projecto que dá direito a MOTHER’S MEAT & FREUD’S FLESH. Em 1984, MOTHER’S MEAT estreou no 34º Berlimale e foi exibido em muitos festivais de cinema estabelecidos, incluindo Sundance e Toronto. SHIRLEY PIMPLE acabaria

por demorar 18 anos a completar. Foi estreado em 2000 no 29º Festival Internacional de Cinema de Roterdão. Em 2003, a viver em Roterdão, começou a trabalhar numa série de longas-metragens interligadas, intitulada THE GHOSTS OF ROTTERDAM, que incluía entre outras a Nether Ballerina of Rotterdam. 2009 trouxe a colaboração com WORM Rotterdam onde realizou uma co-produção, CTRL ALT ESC de Roterdão, uma longa-metragem ambiciosa rodada simultaneamente em super-8mm, 16mm e vídeo digital.

² Rita Vilhena (1979) nasceu em Lisboa, Portugal. É formada pela Escola Superior de Dança e pela Academia de Dança de Roterdão. É mestra em Artes Cénicas pela FCSH e trabalhou como bolsista no centro de Investigação Científica de Dança e Musicologia INET-md. É coreógrafa e investigadora sobre a dança e movimento em actos culturais ou religiosos em diferentes comunidades e o corpo como cultura ou lugar sacro. Bailarina profissional desde 2003 tem como principal motivação a ideia de transformação e participação, movida pela intuição e prazer. Os seus últimos trabalhos “#VIBRA #DOR” e “Corpo Santo” são uma marca do seu trajecto artístico com interesse em Ritual e Performance. Em 2005 criou a Baila Louca improvisação e performance em Roterdão, cidade onde viveu (2002-2015). Actualmente é professora na Escola Superior de Dança e faz parte da comunidade nacional e internacional de Contacto Improvisação.

³ Crítico literário e teórico nascido na Bélgica, juntamente com Jacques Derrida, um dos dois principais promotores da desconstrução, uma forma controversa de análise filosófica e literária que foi influente dentro de muitas disciplinas académicas nos anos 70 e 80.

⁴ Oliveira, Marta Francisco de. *Espaços das subjectividades contemporâneas: o novoterritório das biografias*. Resenha do livro O espaço biográfico, de Leonor Arfuch. In: vários, *Cadernos de estudos culturais Campo Grande, MS. Ed. UFMS, 2010. v.1, n. 4, 176*

⁵ “A tanatografia é uma escrita de morte. O conceito advém do grego, *Thanatos* - que significa: morte; e *graphein* - que significa: escrita. Há narrativas da morte literária em que defuntos e fantasmas aparecem a comunicar-se, escrevendo, em condição autoral.” (Júnior, 2014)

⁶ Invin, Sherri, *Apropriation and Authorship in Contemporary Art*, *British Journal of Aesthetics*, 2005, 2

⁷ Invin, Sherri, *Apropriation and Authorship in Contemporary Art*, *British Journal of Aesthetics*, 2005, 25

⁸ Ainda tão relevante para ser exibida, agora no formato de vídeo documental, e com outras peças suas de carácter feminista e reivindicativo, no Museu de Serralves na exposição inteiramente dedicada à artista, entre 30 de Maio e 15 de Novembro de 2020.

⁹ Rubin, Gayle. “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality”. In: VANCE, Carol. (ed.) *Pleasure and Danger*. London, Routledge & Kegan Paul, 1984.

¹⁰ Wittig, Monique. “One is not Born a Woman”. *Feminist Issues* 2, 1981

¹¹ Rich Adrienne. *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. Signs 5 (4), 1980

¹² Hartmann, Heidi. *The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism*. In: SARGENT, Lydia. (ed.) *Women and Revolution*. Boston, South End, 1981

¹³ Young, Iris. “Beyond the Unhappy Marriage: a Critique of the Dual Systems Theory”. In: SARGENT, L. (ed.) *Women and Revolution*. Op.cit., 1981, 49.

¹⁴ Europa Parlamento Europeu: disparidades salariais. <https://www.europarl.europa.eu/news/pt/headlines/society/2020109STO69925/perceber-as-disparidades-salariais-entre-homens-e-mulheres-definicao-e-causas> (consultado em janeiro 20, 2021).

¹⁵ Europa Parlamento Europeu: disparidades salariais. <https://www.europarl.europa.eu/news/pt/headlines/society/2020109STO69925/perceber-as-disparidades-salariais-entre-homens-e-mulheres-definicao-e-causas> (consultado em janeiro 20, 2021).

Referências bibliográfica

- Arfuch, Leonor. 2009. "O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea" In GALLE, Helmut e outros (Org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 113-122.
- Barthes, Roland. 1977b. *The death of the author*. In: *Roland Barthes: Image — Music — Text*. Essays. London: Fontana Press, 142–148.
- Bergson, Henri. 2006. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes.
- Burin, Mabel, & Meler, Irene. 2000. "Gênero: Uma ferramenta teórica para el estudio de la subjetividad masculina." In *Mabel Burin & Irene Meler, Varones: Género y subjetividad masculina*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 21-70.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Carlson, Marvin A. 2004. *Performance: A Critical Introduction*, Routledge.
- Didi-Huberman, Georges. 2018. *Remontagens do tempo sofrido, O olho da história, II*. Tradução Márcia Arbex, Vera Casa Nova, Belo Horizonte, Editora UFMG, 121-145.
- De Man, Paul. 2020. "Autobiography as De-facement" in *MLN Comparative Literature.*, Vol. 94, No. 5, 919-930. disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0026-7910%28197912%2994%3A5%3C919%3AAAD%3E2.O.C.O%3B2-K>, consultado em 2 de Novembro.
- Duque-Estrada, Elizabeth Muylaert. 2009. *Devires Autobiográficos – A atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU Editora PUC Rio.
- Goldberg, R. 2007. *A Arte da Performance Portuguesa. Do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Gomariz, Enrique. 1992. "Los estudios de género y sus fuentes epistemológicas: Periodización y perspectivas." in: *Fin de Siglo. Género y Cambio Civilizatorio, Ediciones de las Mujeres*, n. 17. Santiago de Chile: Isis Internacional, 15-21.
- Góes, Juliana. 2019. "Ciência sucessora e a(a) epistemologia(s): saberes localizados." in *Revista Estudos Feministas*, vol.27 no 1. Florianópolis.
- Gozzer, Cláudia M.F. S. 2010. *Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais*. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, disponível em https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwin1XpwrDuAhXN1wKHRTOAfKqFJACegQIBBAC&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Fpublication%2F338983834_Autobiografia_e_as_praticas_artisticas_contemporaneas&usq=AOvWaw1XvaffqtiVKETJ_4UJh7B_, consultado em 10 de Janeiro 2021.
- Hanisch, Carol. 1970. "The personal is political." in: Shulamith Firestone e Anne Koedt (org.), *Notes from the Second Year: Womens liberation*, disponível em <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>, consultado em 21 de janeiro 2021.
- Haraway, Donna. 2004. "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. *Cadernos Pagu* (22). 201-246, disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-83332004000100009>, consultado em 2 de janeiro 2021.
- Haraway, Donna. 2009. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, 7-41, disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51046>, consultado em 10 de janeiro 2021.
- Hartmann, Heidi. 1981. The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism. in: SARGENT, Lydia. (ed.) *Women and Revolution*. Boston, South End.
- Irvin, Sherri. 2005. Appropriation and Authorship in Contemporary Art, in *British Journal of Aesthetics*.
- Falx, Thinobia, Monique Wittig. 2018. "One is not Born a Woman", disponível em: <https://medium.com/@thinobiafalx/monique-wittig-one-is-not-born-a-woman-74ed2fce4165>, consultado em 15 de Janeiro 2021
- Foucault, Michel. 2018. *O que é um autor*. Nova Vega limitada, 10a edição, Lisboa
- Júnior, Augusto Rodrigues da Silva. 2014. Tanatografia e a morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. In: *ComCiência*, Campinas, n.163 versão On-line ISSN 1519-7654
- Lejeune, Philippe. 1996. *Le pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée, Paris: Editions du Seuil.
- Lippard, Lucy R. 1976. *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York: Dutton, 266-67.
- Madeira, Cláudia. 2020. *Arte da Performance, made in Portugal. Uma aproximação à(s) história(s) da arte da performance portuguesa*. Lisboa: ICNOVA - Instituto de Comunicação da Nova.
- Nova, Vera Casa. 2016. Levantes. in: *ARS* (São Paulo) Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. v. 14 n.28, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/123427> última consulta a 20 de Janeiro 2021.
- Oliveira, Marta Francisco de. 2010. Espaços das subjetividades contemporâneas: o novo território das biografias. Resenha do livro *O espaço biográfico*, de Leonor Arfuch. in: vários, *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, MS. Ed. UFMS, v. I, n. 4.
- Pinho, Armando F., Oliveira, João Manuel de. (2013). *O olhar político feminista na performance artística autobiográfica*. Ex aequo no.27, Vila Franca de Xira, disponível em http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602013000100005, consulta a 2 de Janeiro 2021.
- Rich, Adrienne. 1980. *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. *Signs* 5 (4).
- Rodrigues, Manoela, Nascimento, Ana and Silva, Claudia da. 2019. *Autobiografia e as Práticas Artísticas Contemporâneas*. in: *Práticas e Confrontações: simposiastas / Organizado por: Luisa Paraguai, Milton Sogabe*. São Paulo: ANPAP, UNESP, Instituto de Artes.
- Rubin, Gayle. 1984. *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*. In: VANCE, Carol. (ed.) *Pleasure and Danger*. London, Routledge & Kegan Paul.
- Rolnik, Suely. 2018. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições.
- Wittig, Monique. 1981. One is not Born a Woman. In: *Feminist Issues* 2.
- Young, Iris. 1981 *Beyond the Unhappy Marriage: a Critique of the Dual Systems Theory*. In: SARGENT, L. (ed.) *Women and Revolution*. Op.cit., 49.