



O CORPO DO PROTESTO

Sissa Aneleh Batista de Assis
UnB

Resumo

Este trabalho pretende discutir as performances artísticas femininas que utilizaram o corpo como dispositivo crítico para a transformação da imagem da mulher na arte e na sociedade. Serão analisadas performances de artistas que usaram o corpo feminino como suporte artístico libertário, dispositivo de denúncia lançando formas de protesto e subversão da imagem feminina na História da Arte. Para tanto, apresentarei um trio de mulheres artistas da performance que têm o feminino inscrito em sua arte, no discurso temático de suas obras e em seus trabalhos precursores da arte da performance, trio representado por: Ana Mendieta, Orlan e Carole Sheeman.

Palavras-chaves: Mulheres Artistas, Performance, Corpo, Feminismo.

Abstract

This paper discusses the female artistic performances that used the body as a critical device for the transformation of the image of women in art and society. They will be analyzed performances of artists who used the female body as libertarian artistic support, termination device launching forms of protest and subversion of the female image in art history. A trio of women artists of performance that have female enrolled in his art will be presented in thematic speech of his works and their precursors work of performance art, represented by Ana Mendieta, Orlan and Carole Sheeman.

Keywords: Women Artists , Performance , Body, Feminism.

1 Introdução

Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências.
Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante.
O corpo grave.

Clarice Lispector¹.

No texto da história de arte Griselda Pollock, *A modernidade e os espaços da feminilidade*, a pesquisadora aponta o cerne da questão social ao analisar as condutas que envolviam a Arte Moderna europeia do final do século XIX, a qual apresentou artistas homens considerados inovadores e subversivos, mas onde ainda se promulgava diferenças de gênero históricas que não foram superadas.

existe uma assimetria histórica – uma diferença social, económica e subjectiva entre ser mulher e ser homem, em Paris, nos finais do séc. XIX. Esta diferença – produto da estruturação social da diferença sexual e não uma distinção biológica imaginária – determinou o quê e a forma como homens e mulheres pintavam. (POLLOCK, 2011, p. 57-58).

Havia no meio artístico masculino permissões e proibições para a livre expressão temática de mulheres artistas que cerceavam e limitavam a exploração

¹ LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 7.



da criatividade feminina nos territórios da vida moderna. Os temas para elas eram restringidos aos retratos, paisagens, vida privada e natureza-morta. Contudo, a situação para os artistas homens era muito diferente, a liberdade temática que eles usufruíram era visível nas produções de todas as obras em diversas épocas. Fato denominado por Pollock de “espaço de liberdade”, este era o espaço público (cassinos, bares, bordéis de todas as classes, ruas, escolas etc.), no qual somente homens circulavam livremente. Obviamente, qualquer contravenção a ordem social de circulação pública dos gêneros sexuais feita por mulheres artistas, refletia imediatamente em seu sucesso como artista e mulher na sociedade na qual elas se inseriam.

Sob o ponto de vista social do final do século XIX, as obras de homens e mulheres foram testemunhas de contradições, não técnicas ou qualitativas, mas temáticas. Criaram o que a pesquisadora Ana Martínez-Collado chamou de “espaços da diferença” ao reinterpretar Pollock, nos quais, para as mulheres, eram limitados às representações de mulheres de classes superiores em ambientes privados, enquanto que para os homens se podia representar todas as classes sociais e espaços de convivência entre homens e mulheres que iam da casa de família da alta classe aos bordéis da classe mais baixa. O livre acesso tanto do espaço público quanto do privado era permitido somente para a circulação exclusivamente masculina.

O século XX instalou mudanças significativas na sociedade e na forma da representação artística das mulheres, os mecanismos milenares de desigualdades entre gêneros perpetuaram-se dentro dessa dicotomia entre o público e o privado até a sociedade contemporânea. Nesse ínterim, foi na profissionalização artística das mulheres que surgiu novas propostas para provocar abalos nas estruturas rígidas da sociedade de ordem patriarcal. O que gerou a busca por novas formas de representação e inovadoras estéticas objetivando fazer obras de arte que representassem suas experiências particulares e femininas. A seguir abordarei as mudanças no cenário artístico a partir da metade do século XX.

2 Entre teoria e prática: atitude

Os movimentos sociais de ruptura e subversão à condição da mulher na sociedade, como o Movimento Feminista, provocaram a maior virada temática da arte das mulheres. Foi no clima de protestos contra racismo, machismo e sexismo que muitas artistas aderiram aos questionamentos feministas sobre a situação da mulher, das minorias e sobre a promulgação do poder histórico patriarcal na sociedade da época.



O Movimento Feminista lançou diferentes práticas discursivas críticas que permitiram o desenvolvimento de novas formas de pensamentos nas atuações sociais da mulher, com o objetivo de concretizar todos os direitos civis e tornar a mulher presente social e politicamente na história. Ao passo de veemente questionarem as posições arcaizantes e opressoras direcionadas às mulheres, sendo ditadas pela ordem patriarcalista ainda fortemente presentes na sociedade; logo, foi percebido pelas artistas mulheres como um importante tema para ser colocado na cena artística e em sua produção artística sob à luz dos pensamentos críticos feministas.

Foi na produção artística genuinamente feminina que uma posição mais livre e audaciosa sobre a situação da mulher na arte e de sua imagem explicitou uma forma de protestos e denúncias usando o corpo como suporte artístico - esta questão será elucidada mais a frente. Os resultados dessa libertação ou revolução feminista que se deu entre as décadas de 60 até 90 do século passado, podem ser encontrados em diversas obras de mulheres artistas, onde claramente surgem novos discursos, estéticas diferenciadas dos cânones masculinos, questionamentos temáticos, inclusão de representações figurativas, temas proibidos às mulheres e alusões constantes ao que é ser mulher e como se gostaria de sê-la. Afirma Rosemary Betterton em seu texto, *Olhar feminista: olhar o feminismo* (2003), que

as estratégias desconstrutivas que enfatizavam práticas de leitura promotoras de des-identificação e distanciamento revelaram-se centrais às práticas artísticas feministas das décadas de 1970 e 1980 como forma de ruptura com os modos dominantes de ver e entender a arte (BETTERTON, 2011, p. 20).

Nos anos de 1970, a influência dos pensamentos de igualdade e liberdade feminina impregnados na sociedade nas décadas precedentes permitiu uma elevação de obras com temáticas feministas, sendo evidenciada pelo aumento da produção artística feminina com teor mais crítico no início da década de 70 e tendo sua decadência no final de 90. Não obstante, é fato que a produção acadêmica também recebeu importantes contribuições da crítica de arte feminista, a qual passou de um discurso inferiorizado para obter a sua importância ao incitar o pensamento crítico de escritoras e professoras-artistas feministas que procuravam formas de pensar a cultura visual e instalar o pensamento feminista em sala de aula ao analisar obras de artistas feministas (BETTERTON, 2011, p. 16).

Há dois tipos de corpos na sociedade que foram privatizados para se oporem, sendo um o corpo com os seus orifícios e funções desprezíveis; o outro, um corpo sem



orifícios e funções naturais básicas ocultadas, enquanto este é chamado por corpo clássico, aquele é o corpo grotesco com suas genitálias, orifícios e protuberâncias identificáveis (BAKHTIN citado por WOLLF, 2011, p. 104). Foi o corpo grotesco que veio à tona nas performances artísticas femininas em sua grande maioria.

Consequentemente, foi no corpo que se revelou a libertação mental, físico e espiritual das artistas que inspiravam-se no pensamento crítico feminista para elaborar suas obras lançando no universo artístico a Arte Feminista. A par de Arte Feminista (feita por feministas) e Arte Feminina (feita por homens e mulheres) se confundiram - apesar de não terem o mesmo peso crítico. Entrementes, a denominação Arte Feminista foi dada pelas críticas e historiadoras de arte feministas e não pela Historiografia da Arte e seus historiadores homens - os quais demoraram muito tempo para assumir a autonomia da arte de proposta feminista. Portanto, o foco deste trabalho será obras da performance artística com teor feminista.

3 A liberdade corporal como expressão máxima da Arte Feminista

A liberdade não é oferecida, tem que ser conquistada.
Meret Oppenheim².

915

A prática da performance feminina na Arte Conceitual iniciou a mais provocadora ruptura na História da Arte ao trazer um novo modo de usar o corpo da mulher artista ou não, mas pelas próprias mulheres desta vez. De modo a confirmar que "a percepção do corpo humano na vida cotidiana é condição prévia de uma verdadeira experiência estética" (JEUDY, 2002, p. 13). Assim, o corpo clássico, grotesco e natural (este retomado na pós-modernidade) foram colocados como objetos a serem observados, contestados e desconstruídos pela performance feminina.

A sociologia do corpo sugere que todas as ações cotidianas das mais simples às complexas, das particulares às públicas são mediadas pelo corpo, este objeto de representações, imaginários e simbologias. Diante do clima de valorização da mulher provocado pelo Movimento Feminista, as artistas usaram a arte da performance artística e o corpo feminino público e cotidiano - esse exposto à sociedade - como suporte crítico para denunciar diversas situações opressoras nas posições sociais femininas daquela época, além de questionarem o imaginário masculino e contraditórias simbologias do feminino. No entanto, o corpo e a mente femininos ganharam sublimada expressão artística como intuito de ultrapassar essa lógica patriarcal.

² Artista alemã surrealista (1913-1985), declaração oral.



As imagens estereotipadas da mulher que pertenciam/pertencem ao imaginário masculino e à ordem de representação cerceadora e, por vezes, incompatível com a realidade feminina. Incitaram nas artistas a urgência de substituir a imagem estereotipada da mulher explorada visualmente, por um corpo autônomo e independente, tomado por possibilidades de existências. Surge um corpo verdadeiro e ainda um “quadro artístico vivo”³, uma imagem da mulher impregnada por autonomia feminina.

A partir da consolidação da crítica feminista no meio artístico, o período inicial de produção artística mais significativa de performances de caráter feminista está na década de 70 - da qual escolhi uma mínima parte dos trabalhos do período que explicitam os conceitos acima debatidos. Foram selecionados os trabalhos de *Glass on Body* (1972) de Ana Mendieta (1948-1985), *Strip-tease using sheets from the Trousseau* (1974-1975) de Orlan (1947), *Interior Scroll* (1975) de Carole Scheemann (1939) que se entrelaçam aos conceitos e reflexões usados neste presente trabalho.

Uma das precursoras da desconstrução do ideal de beleza do corpo feminino e da construção do gênero sob o ponto de vista feminino foi a artista cubana, radicada nos Estados Unidos, Ana Mendieta. Na performance direcionada para a fotografia, *Glass on Body* (imagens 1 e 2), o corpo da artista é imprensado sobre um vidro que deforma seu corpo, rosto e formas femininas símbolos do desejo masculino ou feminino, se for o caso. A questão é a plasticidade do corpo feminino que deve ser de domínio da mulher sob suas leis individuais, não mais da coletividade patriarcalista que dita normas de como deve ser o corpo da mulher frequentemente exposto no erotismo ou na pornografia masculina como objeto.



Imagem 1: Foto-performance, Ana Mendieta, *Glass on Body*, 1972.
Fonte: <http://gutsmagazine.ca/blog/sunday-links-23/>

³ JEUDY, 2002, p. 16.

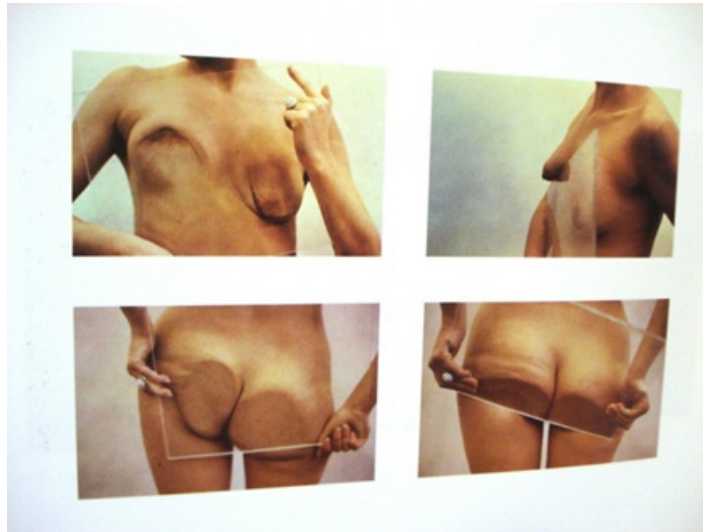


Imagem 2: Foto-performance, Ana Mendieta, *Glass on Body*, 1972.
Fonte: Catálogo-livro Ana Mendieta, Nova York.

Mendieta nos traz um corpo como uma vertigem alucinatória que deve estar fora da norma, transgressor em sua essência, contrapondo-se ao secular ideal de corpo feminino belo absoluto. A mudança desse padrão somente poderia vir das mulheres artistas que tiverem por objetivo se apoderar de seu corpo, recuperando a sua autonomia e direito sobre ele. Por conseguinte, ativaram as potencialidades do corpo feminino na arte, pois “são as imagens corporais que, na nossa, própria vida, não deixam de restituir às representações artísticas do corpo seu poder visionário e alucinatório” (JEUDY, 2002, p. 27).

Observa Lucy Lippard sobre o uso do corpo como suporte artístico por Mendieta, como forma de mudança da representação do mesmo, passando de objeto de uso para objeto de expressão pessoal. Acredita Lippard que

no momento em que as mulheres usam o seu próprio corpo na arte, estão usando na verdade o seu próprio ser, fator psicológico da maior relevância, pois assim convertem o seu rosto e o seu corpo de objeto a sujeito” (LIPPARD, 1985, p. 190).

Na performance, apresentada por duas vezes ao vivo, *Interior Scroll* (imagem 3) de Carolee Schneemann, a artista norte-americana explorou o interior e exterior do corpo feminino. Ao fazer alusão ao corpo grotesco e seus orifícios, traz à baila o uso sexual do corpo feminino e o desprezo por suas secreções, odores e dores (como a menstruação, a qual para alguns pormenoriza o corpo feminino).

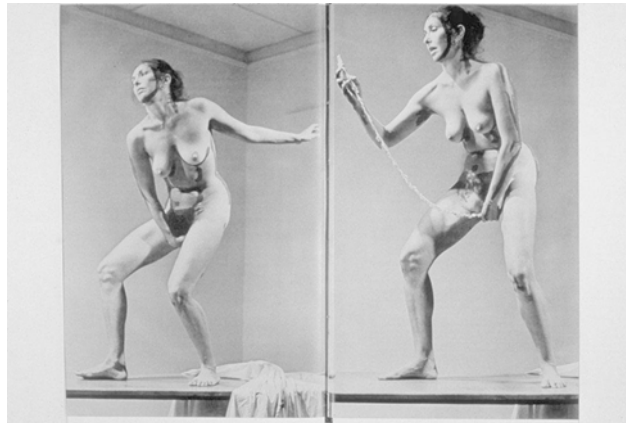


Imagem 3: Registro da Performance de Carole Scheemann, *Interior Scroll*, 1975.
Fotografia analógica em p&b. Fonte: Anthony MacCall.

Na performance, Scheemann realiza um ritual anti-erótico e anarquista em cima de uma mesa, passa em seu corpo lama numa apresentação, noutra tinta vermelha, e retira de sua vagina um pergaminho interior para ler um manifesto escrito por ela que chama a atenção das mulheres para a sua condição na sociedade, além de contestar o papel feminino na arte. A artista dá um valor para a vagina que está para além de seu uso sexual, escultórico, simbólico e passivo. Transforma seu órgão genital em propositor de conceitos que ultrapassam sua função natural e os preconceitos falocêntricos acerca da vagina como órgão que não é completo, ativo e possuidor de força.

Scheemann ao atuar no limitado espaço da arte exemplifica o que admite Janet WOLLF (2011, p. 110) que “o valor potencial da existência de espaços para o corpo feminino grotesco levar a cabo esse imenso projecto de subversão da construção e representação dominantes do corpo feminino”. Logo, o corpo grotesco pode se apresentar como forma reacionária contras as limitações impostas ao corpo natural em sua exposição na arte, sendo corpo inato da mulher ou de como ela gostaria de sê-lo - não importa, qualquer escolha tem seu lugar. Para tanto, “um corpo subversivo envolve noções de superfícies e fronteiras entre interior e exterior” (TELLES, 2008, p. 231).

A artista francesa Orlan traz em sua performance, *Incidental Strip-tease using sheets from the Trousseau* (imagem 4), os estereótipos da imagem feminina na História da Arte. Tais modelos pictóricos e esculturais de emblemáticas mulheres e mitos históricos, representados pelas Virgem Maria, Vênus e Maria Madalena, são os maiores exemplos da representação do feminino na arte divididos por três formas corporais advindas da Idade Clássica e da Idade Média, permutando-se na representação



platônica clássica, sendo representados pelas seguintes acepções: deificação da Virgem Maria, sacrossanta e sempre vestida, frequentemente colocada somente como a mãe de Jesus e principal imagem feminina da maternidade virginal divina; o erotismo romano da deusa Vênus, mítica e sensual, representante do ideal de beleza em corpo feminino; a Madalena subjugada e sentenciada⁴.

Esses três supracitados modelos de mulheres serviram de base para a construção da imagem do gênero feminino na História da Arte até a chegada do século XX. Os quais elucidam a declaração de Teresa de Lauretis, de que "a representação do gênero é a sua construção - e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção" (LAURETIS, 1994, p. 209).

Virgem, deusa ou puta são denominações históricas - cristãs e míticas - programadas para limitar ações e permissões em todas as esferas sociais dadas às mulheres na sociedade. Tais representações dominavam as escolhas femininas e tornaram-se negativas ao longo do tempo por serem associadas às condutas sociais, familiares, sexuais e culturais que as mulheres seguiam ou deveriam.



Imagem 4: Orlan, Incidental Strip-tease Using Sheets from the Trousseau, 1974-1975. Série de fotografia em p&b (17 X 23 cm). Fonte: <http://www.orlan.eu/works/photo-2/>

Na performance de Orlan, a artista se transforma gradativamente em todas essas mulheres, partindo da virgem à mulher devassa ao realizar um *strip-tease* imitando representações de quadros e esculturas produzidos por homens artistas reconhecidos pela História da Arte. Na troca de papéis nunca antes fundidos num mesmo trabalho artístico, Orlan assume na mesma mulher várias mulheres para no final sumir de cena

⁴ E, por vezes, a personagem bíblica Madalena foi mal interpretada como a prostituta de todas as prostitutas, em leituras claramente preconceituosas em relação aos escritos bíblicos levados a sério por vários séculos e consagradas pelas interpretações fictícias de diversas sociedades patriarcais.



e deixar a obra em aberto. Deixando-nos a mensagem de que a mulher, artista ou não, pode ser quem ela quiser. Por que não?

Janet Wolff acredita na potencialidade da arte performativa de artistas feministas como forma de construir identidades femininas não influenciadas pelas normas de visualidade da ordem do patriarcalismo. Afirmo Wolff:

A política do corpo não precisa de depender de uma noção do corpo (feminino) acrítica e a-histórica. Começando na experiência de vida cotidiana das mulheres como identidades corporais constituídas – identidades que são reais, ao mesmo tempo que socialmente inscritas e discursivamente produzidas – artistas feministas e profissionais da cultura podem empenhar-se no estimulante desafio de afirmar essas identidades, questionando as suas origens e funções ideológicas, e trabalhando em defesa de uma expressão não-patriarcal do gênero e do corpo (WOLFF, 2011, p. 120).

Wolff ainda defende a concretização desse corpo livre e natural não teria como ser construído longe do feminismo, ao notar que não é apenas na cultura e na arte que esse corpo deve ser fazer notável

Todavia, defendo que uma política cultural do corpo feminista é possível. Como diz Mary Kelly, isto pode ser problemático mas não é impossível. Efectivamente, temos todos os motivos para propor o corpo como local privilegiado de intervenção política, precisamente por este ser um local de repressão e possessão. O corpo tem sido sistematicamente reprimido e marginalizado na cultura ocidental, com práticas específicas, ideologias e discursos que controlam e definem o corpo feminino. O que é reprimido, contudo, pode extravasar e desafiar a ordem estabelecida (WOLFF, 2011, p. 103).

Mediante a afirmação das artistas feministas de que a existência feminina no campo da arte, para ser livre e totalmente autônoma, dependia da retomada de posse de seu próprio corpo numa sociedade que o manipulava como imagem de desejo, posse ou repúdio (se este não seguisse suas normas), era questão essencial tê-lo sob pleno domínio novamente sem a expressão masculino do corpo e do gênero. Foi o quê Janet Wolff declamou sob a repressão de corpos que podem, ao se rebelarem, desestruturar poderes estabelecidos.

O corpo feminino, antes modelo passivo, submetido a ordem estética do artista homem e da sociedade de constituição patriarcal. Agora, institui um novo olhar sobre si mesmo, tornando-se ativo, faz a sua própria forma escultural, pictórica, plástica e performática sob o olhar feminino subversivo. A forma inacabada ou acabada do corpo feminino estava na subjetividade feminina.



4 Conclusões

Se o corpo é elemento que marca a presença do sujeito diante do outro, sendo assim “fator de individuação”, como exalta David Le Breton (2011, p. 32) e ainda sendo categórico ao afirmar que “a existência é corporal” (LE BRETON, 2011, p. 7). Pode-se concluir que, se tal corpo não é individual, sujeito a si mesmo, mas um corpo dominado e construído por fatores sociais que impõem sua lei corporal, significaria deste modo que não há presença do sujeito, este não existe porque não se reconhece o seu corpo como domínio próprio, ele é apenas a representação do outro que o domina, usa e descarta ao seu bem-querer.

As premissas da reflexão crítica feminista eram a fonte do protesto artístico contra o total domínio do corpo da mulher subjugado secularmente como objeto de compra e venda, aquisição de propriedade e acúmulo de bens, uso e desuso. A performance feminina trouxe à tona a questão do corpo feminino como propriedade única da mulher, não mais sendo posse de um outro corpo que se dizia seu dono, mesmo sendo um indivíduo ou a coletividade da qual tal corpo fazia parte - embora tal posição seja mais permitida ou livremente aceita no momento da performance, ações na realidade externa são ainda demasiado reprimidas.

Como feliz resultado, a história da arte teve um de seus momentos históricos mais significativos de liberação artística feminina, o qual até em nossos tempos permanece a sua influência - consciente ou inconscientemente - no universo artístico, tão ambivalente, por vezes. São inúmeros exemplos de obras de arte feita por mulheres em formas de protestos e questionamentos que eram resultado de uma maior liberdade mental, físico e espiritual conquistado pelas artistas. O novo contexto social pôde ser conferido na produção artística das mulheres, em uma consciente atuação em todas as práticas artísticas, uso de materiais alusivos ao universo feminino e temáticas voltadas às experiências femininas.

As artistas do campo da visualidade passaram a construir subjetividades próprias e revelar múltiplas identidades, buscaram um nome próprio para o feminino, lançaram novas releituras de temas canônicos e a autobiografia se tornou um dos ícones da liberdade de expressão. Foram atitudes que resultaram em rupturas e estilizações sobre temas engessados considerados peculiares ao universo feminino, os quais não eram representados na produção de homens artistas.

Nas intenções das performance femininas a partir dos anos de 1970, notamos o surgimento do corpo feminino autônomo na arte promovendo a transfiguração de



seu sentido, ou melhor, do lugar de produção de sentido para o feminino. Naturalmente, desestabilizaram as representações artísticas do corpo feminino sob a ótica da arte masculina. As artistas feministas viram na arte o exercício experimental da liberdade do corpo feminino, tomando-o como suporte artístico vivo, objeto de denúncia e protesto.

Veemente criticada por David Le Breton, a bandeira da crítica feminista que convidava as mulheres a liberarem o seu corpo, foi chamada de surrealista, precipitada, dualista, superficial, luxuriante por não considerar quem habitava tal corpo - este é chamado em todo texto do autor por homem ou ator (LE BRETON, 2011, p. 9-10). Todavia, Le Breton não considerou a quem interessava ter o seu corpo liberto e para quem foi direcionado tal chamado, porque no mundo dele todas as liberdades eram permitidas, por isso mantém-se na abstração masculina ao pensar a situação corpo feminino. Também não levou em consideração as contribuições do feminismo em todos os estratos sociais da vida das mulheres, pois todos os caminhos levaram a um só protesto: o direito das mulheres de se expressarem livremente em todos os setores de suas vidas. Bem-aventurados foram os corpos daquelas e dessas mulheres que lutaram por sua liberdade ao unir numa sinergia sua vida particular, familiar, social, profissional e artística para manter ativa a contínua libertação de seus corpos e mentes.

Referências Bibliográficas

BETTERTON, Rosemary. Olhar feminista: olhar o feminismo. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia Crítica. Minho: Edições Húmus, 2011.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Tradução de Teresa Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LIPPARD, Lucy. **Art in America**. Nova York: 1985.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia Crítica. Minho: Edições Húmus, 2011.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologia de Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis RJ: Vozes, 2011.

ISSN 2316-6479 | DE JESUS, S. (Org). Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos . Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.



MARTÍNEZ-COLLADO, Ana. Tendências. **Perspectivas Feministas en la arte atual**. 2º ed. Murcia: Ad Hoc, 2008.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia Crítica. Minho: Edições Húmus, 2011.

TELLES, Norma. Bestiários. In: **A construção dos corpos: perspectivas feministas**. SWAIN, Tânia; STEVENS, Cristina (orgs.). Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

WOLFF, Janet. Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia Crítica. Minho: Edições Húmus, 2011.

Minicurrículo

Sissa é professora da Universidade de Brasília em História da Arte, Professora Orientadora do Ensino à distância da UaB/UnB, Doutoranda em Artes (linha Teoria, Crítica e História da Arte) na UnB e Mestre em Artes. Pesquisadora, atriz e documentarista.