

## **Gretta Sarfaty e as imagens de si: a fotografia como instrumento político (1975-1980)**

## **Gretta Sarfaty and the images of the self: photography as a political tool (1975-1980)**

**Annateresa Fabris**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3771-9847>

Professora aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP

### **Resumo**

O presente artigo trata das obras fotográficas e das performances realizadas por Gretta Sarfaty entre 1975 e 1980. Nesse período, a artista explora a problemática do corpo feminino e dos limites impostos pela sociedade à busca de liberdade e de expressão do desejo sexual nas séries fotográficas *Diário de uma mulher* (1977) e *Body works* (1977) e nas performances *Enlace* (1978), *Evocative recollections* (1978) e *Modificação e apropriação de uma identidade autônoma* (1980). Outras séries fotográficas – *Autofotos* (1975) e *Transformações* (1976) – têm como foco imagens estereotipadas da mulher e a deformação proposital dos padrões correntes de beleza.

### **Palavras-chave**

Gretta Sarfaty. Fotografia. Performance. Feminismo.

### **Abstract**

This article deals with the photographic works and the performances realized by Gretta Sarfaty between the years 1975 and 1980. In this period the artist explores the issue of the feminine body and of the limits forced upon by society to the search of freedom and to the expression of sexual desire in the photographic series *Diary of a woman* (1977) and *Body Works* (1977) and in the performances *Enlace* (1978), *Evocative recollections* (1978) and *Change and appropriation of an autonomous identity* (1980). Other photographic series – *Auto-photos* (1975) and *Transformations* (1976) – focus in woman's stereotyped images and in the deliberate deformation of established beauty standards.

### **Keywords**

Gretta Sarfaty. Photography. Performance. Feminism.

## **Corpo feminino/Corpo universal**

Num texto publicado em 1979, Anne-Marie Boetti propunha novas perspectivas de leitura para a produção visual das mulheres, destacando a questão da captação de um novo olhar, e não de teorias sobre o tema, já que, a seu

ver, a vocação do feminismo não era a de recuperar, “simetricamente, os sistemas teóricos e terroristas da cultura dominante”. Dois caminhos abrem-se para a artista que propõe, como “lugar de referência e de sentido, seu olhar diferente, seu corpo e seu alheamento dos significados atribuídos até agora às palavras e às coisas”. Pode buscar uma “visão ‘angélica’ e muda”, distante da cultura. Ou pode tentar “dizer o não dito, fazer ver o não visto, apagando, subvertendo, aparando os critérios de significação disponíveis para inscrever valores em certos aspectos do real que permaneceram até hoje insignificantes”. O corpo da mulher, entendido como um valor sexual que orienta e confere significado à sua relação com o mundo, faz parte desse novo olhar suscitando uma indagação: “onde e quando se inscreve a diferenciação sexual?”. Boetti fornece uma resposta à sua própria pergunta ao salientar o papel desse olhar diferente, “ao mesmo tempo memória e projeto”, que permite ler as obras de certas artistas como “a tentativa de delinear um ‘corpo’ feminino objetivado e significativo por meio da experiência deslocada das práticas artísticas disponíveis” (BOETTI, 1979, 134, 137).

A questão da “diferenciação sexual”, central na argumentação de Boetti, não faz parte do quadro de referências de Jorge Glusberg, para quem o uso do corpo pelos artistas contemporâneos respondia a uma “urgência humana primordial”, embora se tratasse de “cerimônias sem Deus, rituais sem crença”. De acordo com o curador, o corpo humano, por ser “a mais plástica e dúctil das matérias significantes, a expressão biológica da ação cultural”, permitia um retorno ao cerimonial numa época “privada de transcendência e despojada de formas e estruturas”. Essas ideias tinham sido destacadas por Roberto Pontual num artigo intitulado “O corpo é a alma”, em que era lembrado um evento ocorrido no parisiense Centro Nacional de Arte e de Cultura Georges Pompidou entre 15 e 18 de fevereiro de 1979: as “Jornadas Internacionais sobre Arte Corporal e Performance”. Organizado pelo curador argentino, o evento tinha contado com a participação de trinta artistas, dentre os quais Vito Acconci, José Roberto Aguilar, Pierpaolo Calzolari, Les Levine, Mario Merz, Antoni Muntadas, Herman Nitsch, Dennis Oppenheim e Nam Jun Paik. Três nomes femininos são destacados pelo crítico: Gretta, Marta Minujín e Gina Pane; contudo, Lea Lublin, Orlan e Valie Export também participaram do evento. Uma “sequência fotográfica” da artista brasileira recebe destaque no corpo do artigo

(PONTUAL, 1979), mas ela nada tem a ver com o que foi apresentado na manifestação parisiense, organizada pelo Centro de Arte e Comunicação de Buenos Aires.

Datada de 1976, e não de 1977, como reportado no artigo, a “sequência fotográfica” integrava a série *Transformations*, na qual Gretta Sarfaty contestava o ideal de beleza feminina por meio de caretas, esgares e intervenções na imagem, conferindo aspectos inusitados e inquietantes àquela parte do corpo denominada rosto, na qual se encontram o político e o psicológico, a autenticidade e a conformidade, a expressão e o apagamento, a “espontaneidade das emoções” e o “silêncio das figuras” (COURTINE; HAROCHE, s. d., 13). A opção por uma sequência articulada em duas fileiras – em que a transição da seriedade para o sorriso e deste para o riso franco é paralela ao crescimento progressivo das orelhas, as quais introduzem um dado monstruoso no rosto da artista – não deve ser atribuída a exigências de autocensura. O próprio catálogo da mostra trazia outra sequência fotográfica da mesma série, em que a deformação era ainda mais acentuada por uma expressão de desespero, cuja disposição em quatro fileiras com um total de oito imagens difere da versão publicada no livro *Auto-photos* (1978).<sup>1</sup>

### **O corpo em ação**

De todo modo, naquele momento particular da história brasileira, o jornal não poderia ter reproduzido imagens da performance *Evocative recollections*<sup>2</sup>, na qual Gretta, semiculta por um mosquiteiro de renda branca, interagia com um gato preto num jogo erótico que evidenciava a natureza do desejo feminino. No catálogo da mostra “Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973/1979”, apresentada

---

<sup>1</sup> Em 2021 o livro teve uma segunda edição, publicada pela paulistana Central Galeria. Foram feitas pequenas transformações nos títulos das seções de cada série; foi acrescentado um texto crítico de Mirtes Marins de Oliveira; e foi divulgada a sequência n. XVIII de *Diário de uma mulher*, em que as nádegas da artista ocupam o primeiro plano.

<sup>2</sup> A primeira performance pública de Gretta foi realizada em 12 de novembro de 1978, no âmbito do evento “Mitos vadios”, organizado por Ivald Granato, que transformou um estacionamento da rua Augusta (São Paulo) num grande espaço de criação. Nesse espaço coletivo, do qual participaram artistas como Anna Maria Maiolino, Antônio Dias, Artur Barrio, Cláudio Tozzi, Gabriel Borba, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Marta Minujín, Rubens Gerchman, Ubirajara Ribeiro, Gretta apresenta a performance *A maga*. Toda vestida de branco, usando um turbante da mesma cor e grandes óculos, a artista perambulava pelo espaço, propondo aos visitantes a leitura da sorte a partir das linhas das mãos, ou os atendia dentro de uma pequena tenda piramidal, igualmente branca.

na Câmara do Comércio de Turim (1980), Janus fala de “uma história muito simples”, narrada a partir de “dados elementares”: um colchão no solo, recoberto por um dossel de tecido transparente e bordado, “como um veleiro num lugar fechado”. No colchão, uma mulher e um gato “brincam, rastejam, se perseguem, se acariciam, se unem, se afastam entre sons e barulhos indistintos emitidos pela protagonista”, que exhibe “movimentos felinos e suaves”. Vestida de preto<sup>3</sup>, a mulher “dobra-se, deita-se, rasteja, experimenta diferentes posições, [...] identifica-se cada vez mais com a natureza do felino, que sobe sobre seu corpo, estuda-o, toca-o, fareja-o, vive-o à sua maneira”. O gato representa a alma da artista, que interpreta a “própria inocência”. Dentro desse contexto, o dossel, “num certo sentido, torna vagos e imprecisos os limites entre a pureza e o pecado, aos quais a autora alude continuamente”. (JANUS, 1980, 37).

A ideia de veleiro proposta por Janus é sugerida muito mais pela sequência fotográfica em preto e branco, na qual a cama recoberta pelo mosquiteiro desempenha um papel central, do que pelo vídeo realizado posteriormente e disponível no site da artista.<sup>4</sup> Nas fotografias, Gretta dá a impressão de estar nua, mas na realidade estava usando um collant e meias-calças semitransparentes, da cor da pele, por motivos de higiene e para diminuir o impacto de eventuais arranhões (SARFATY, 2022). No vídeo, no qual são intercalados registros estáticos em preto e branco da performance do Pompidou, ela veste um collant azul para continuar a proteger-se dos arranhões do gato e das repercussões moralistas despertadas pela ação (DIMAMBRO, 2018, 174-175). A artista afirma que usou o mosquiteiro para “dar impressão de véu, daquilo que não se pode tocar” (DIMAMBRO, 2018, 173), mas é possível pensar em outra função determinante, que amplia os horizontes conceituais da ação. Por esconder e revelar a um só tempo, o véu é definido por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant como “mais um intérprete do que um obstáculo: ocultando apenas pela metade, convida ao conhecimento”. O jogo entre “o que se revela velando-se e aquilo que se vela revelando-se” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, 951), que está na base da performance

---

<sup>3</sup> A artista, na realidade, estava usando um collant azul na rerepresentação da performance em Antuérpia, durante a qual foi registrado o vídeo a que se refere Janus (SARFATY, 2022).

<sup>4</sup> Cf. <gretta.info/evocative\_recollections.html.>

de 1979, é bem mais evidente no vídeo do que nos registros fotográficos. Nestes, a fixidez da imagem confronta o observador com uma percepção nem sempre nítida das ações. Em certos momentos, impõe-se a massa negra da cabeleira, que cria um contraste com a transparência do mosquiteiro. Em outros, veem-se formas indistintas. Em outros ainda, a interação com o gato e com o travesseiro estimula a fantasia erótica do observador, distanciando do encadeamento da ação (Figura 1).



Figura 1. Greta Sarfaty. *Evocative recollections*, 1978  
Fonte: site da artista <[gretta.info/evocative\\_recollections.html](http://gretta.info/evocative_recollections.html)>

A performance do Pompidou está também na base de um conjunto de fotografias, aquarelas e telas realizadas entre 1978 e 1980, mas Greta esclarece que nesses novos trabalhos ela reproduziu “a ideia, o conceito”, e não a ação pontual anterior. A criação das novas obras pautou-se por um processo preciso: depois de fotografar diversos padrões de rendas, a artista fez negativos das imagens, aplicou retículas de impressão, inseriu tomadas de seu corpo nu e montou um sanduíche colocado no ampliador fotográfico. O resultado final foi uma criação independente da performance: imagens reticuladas do corpo em diferentes poses e gestos (Entrevista com Greta

Sarfaty por Tálisson Melo, 2022). Nelas, Gretta aparece coberta por um véu preto, definido por Romana Loda como uma “grade pregueada que forma zonas de sombra sobre o corpo nu, tornando mais ambígua e fugidia a visão de conjunto”. A evidência e a ambiguidade são as notas dominantes da série, na qual o véu se impõe sobre o corpo, sem desempenhar, porém, o tradicional papel decorativo de “objeto a ser exibido para alimentar as fantasias masculinas”. A artista desarma, de maneira peculiar, a carga erótica associada ao nu feminino:

Sob a gaze bordada, os membros parecem encolher-se, fixados em posições anômalas, enquanto o jogo das luzes e das sombras cria ilusões que são imediatamente destruídas. [...] É a prisioneira da mística feminina que se serve habilmente dos elementos que a caracterizam desde sempre para desmontá-la e tornar evidentes os mecanismos mistificadores feitos de mentiras e opressões (LODA, 1981, s. p.).

Intitulada igualmente *Evocative recollections*, a série desperta em Gillo Dorfles a imagem da crisálida que, “ainda envolta no seu casulo, aguarda abrir-se à luz e transformar-se num inseto perfeito”. O crítico chama a atenção para o aspecto gráfico/fotográfico das imagens em que Gretta aparece “envolta, coberta e, até mesmo, submersa numa fina trama de mosquito [...] com amplos bordados oitocentistas”, mais importante, a seu ver, que a projeção do corpo:

O emaranhado constituído por diversas posturas corpóreas, a frequente presença de um gato-brinquedo-fetichismo-objeto amoroso, a fusão entre os membros da mulher e aqueles do pequeno animal (que representa a evidente exaltação de uma sensualidade sublinhada metaforicamente) nada mais são do que os “materiais de construção” daquilo que a fotografia terá conseguido destacar ou esconder.

Eu disse: “destacar” e “esconder” precisamente porque é de igual importância aquilo que, nessas imagens, conseguimos ler e decifrar e aquilo que *não* conseguimos distinguir, sendo obrigados a imaginar, a completar à nossa maneira, com nosso gosto, a ambiguidade do documento fotográfico.

Essa operação de contínua e, por vezes, cansativa decifração de uma imagem que, pela sua própria natureza, é ambígua e equívoca, parece-me constituir o aspecto mais interessante e novo de toda essa série de obras (DORFLES, 1980, s. p.).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> O texto foi publicado em português em 1979, mas, em virtude de problemas na tradução, recorreu-se ao original italiano.

Dorfles não tem dúvidas de que Greta conseguiu uma contaminação pouco habitual entre o uso do corpo de maneira expressiva, dinâmica e plástica e a realização de um registro fotográfico autônomo em termos técnicos e estéticos:

Eis aí: o olho capta um palpitar de membros sob a espessa textura da gaze bordada; não consegue distinguir o que são as sombras do bordado sobre a pele e os verdadeiros traçados da malha; vê e não vê despontar entre as dobras da teia: um seio, uma nádega, uma bochecha, que, porém, não raro, se confundem com o focinho do gato, com seu pelo entremeado com as sombras projetadas na pele. Este *mixtum compositum* de mulher e de animal (a “bela e a fera” revividas e revisitadas) e o fato de o corpo frequentemente estar revirado em posições anormais faz com que o resultado plástico desses gestos seja muito insólito, até mesmo de um ponto de vista exclusivamente fotográfico (DORFLES, 1980, s. p.).<sup>6</sup>

Cláudio Willer detecta na série a “afirmação de um nível mais profundo, antes oculto, do real”: a “explicitação livre de uma realidade feminina e corpórea”. Dando destaque às imagens em que são exibidas apenas as nádegas, o poeta elogia a nudez total, “manifesta em sua plenitude”, que leva a artista a afirmar o “oculto e escamoteado pela sociedade”. Sem fazer concessões ao esteticismo, Greta reentroniza o reprimido de maneira radical. “*Extensão do sexo*”, o gato tem “a função de enfatizar, de sublinhar o que está sendo exposto”. O mesmo pode ser dito das repetições em diversos tratamentos. Willer não deixa de levar em consideração o uso da linguagem fotográfica como meio expressivo:

Parece-me que o alto-contraste presta-se melhor a determinados tipos de enunciado. Estamos no mundo bipolar, do preto-sobre-o-branco. As coisas devem ser ditas claramente, deixando pouca função para os cinzas e os meios tons. Greta escolhe o caminho da explosão e da porrada – e a sexualidade plena manifesta-se *sempre* como explosão – podendo se permitir o desprezo às sutilezas e insinuações (WILLER, 1979, s. p.).

---

<sup>6</sup> Na 16ª edição de *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: dall'informale al neo-oggettuale* (1999), Dorfles inclui uma breve reflexão sobre a body art. Nela apresenta Greta como uma das personalidades “de maior destaque” da vertente, ao lado de figuras como Gina Pane, Urs Lüthi, Vito Acconci, Marina Abramovic, Rebecca Horn e Luca Patella. A artista brasileira, no entanto, não é inserida no rol daqueles artistas que se dedicaram posteriormente à “transcrição” pictórica e gráfica de suas “ações teatrais” (Arnulf Rainer, Pane e Lüthi), embora essa prática tenha sido corrente em sua trajetória (DORFLES, 2004, p. 164-165).

Representante de um caso-limite, que Willer denomina “arte como provocação”, o trabalho de Gretta se distingue por uma característica determinante: é uma “enunciação do feminino” assumida por uma mulher, sem os filtros da ótica masculina. Isso implica algumas mudanças, “a começar pela substituição do lirismo pela explosão”. O resultado final do conjunto leva o autor a rever uma assertiva inicial: “É claro que o esteticismo *também* tem seu lugar, [...] e não é por acaso que o traço e o rendilhado das peças terminais de algumas séries lembram desenhos como o de Beardsley” (WILLER, 1979, s. p.).

Wilson Coutinho, que reporta uma declaração da artista sobre a presença do gato e do travesseiro na série – são “símbolos da sensualidade e da interioridade feminina” –, detém-se sobre o jogo velar/desvelar: “Justapondo ao elástico corpo da mulher e seus movimentos desce um véu rendado e transparente que, se não serve para ocultar o corpo, mostra os opacos limites onde a mulher se isola e procura libertar-se”. O crítico, que não detecta efeitos eróticos no conjunto, e sim, a busca de “libertações internas e pessoais”, dissocia o trabalho de Gretta do feminismo então em voga: “O corpo da mulher também não é uma extensão de um comício feminista, onde homens e sutiãs são considerados indispensáveis (sic)” (COUTINHO, 1980).

### **Gretta Sarfaty e a esfera do político**

Os diversos artigos dedicados a *Evocative recollections* trazem alguns elementos que levam a indagar sobre as possíveis relações entre o trabalho de Gretta e a esfera política entendida num sentido mais amplo: como um dissenso que permite detectar relações de poder; como “o lugar de um jogo de ser e parecer, de real e imaginário, lugar privilegiado dessa coalescência da visão onde se misturam o real e seu virtual imediato” (TRIKI, 2007, 120, 123). Expressões como “mística feminina” e “comício feminista” remetem, de imediato, ao Movimento de Libertação da Mulher que, desde a década de 1960, vinha lutando por mudanças na sociedade capazes de solapar o poder patriarcal e sua carga de opressão sobre um segmento expressivo da sociedade ocidental.

*Mística feminina (The feminin mystique)*<sup>7</sup> era o título do livro de Betty Friedan, publicado em 1963, no qual era denunciado o confinamento da mulher dentro do lar, fonte de frustração e distúrbios psicológicos, que iam da depressão ao consumismo. A autora reivindicava uma mudança na relação entre os sexos, que deveria pôr fim ao domínio do homem sobre a mulher, dando a esta a possibilidade de conquistar a própria liberdade e autonomia. O comício feminista é emblemado por Coutinho num episódio que não aconteceu: a queima de sutiãs em Atlantic City durante um protesto contra o concurso de Miss América (7 de setembro de 1968). Um grupo de 400 feministas reuniu-se no calçadão da cidade e jogou na Lata de Lixo da Liberdade uma série de símbolos da opressão feminina: produtos associados a tarefas domésticas (esfregões, panelas, frigideiras), revistas para mulheres (*Cosmopolitan, Ladies' Home Journal, Family Circle*), “instrumentos de tortura” (sapatos de salto alto, perucas, cílios postiços, bobes, laquê, perucas, maquiagem, cintas, espartilhos e sutiãs) (VAN GELDER, 1992, s. p.; CORDEIRO & BRITO, 2018, 150-151). A ideia do fogo purificador tinha sido anunciada pela jornalista Lindsay Van Gelder, que estabelecia um confronto com a queima dos certificados de alistamento militar feita pelos jovens convocados para a guerra do Vietnã, mas não passou do plano simbólico (VAN GELDER, 1992, s. p.).

A proposta de Gretta em *Evocative recollections* tinha pontos de contato com uma das principais vertentes da arte feminista norte-americana, que explorava um paralelo “simbólico ou abstrato” com a experiência feminina por meio de imagens de velamento, confinamento, clausura, pressões, barreiras, constrições, bem como de crescimento, libertação, abertura, ou através da criação de superfícies sensuais (LIPPARD, 1976, 7). O conceito de “grade, prisão, fechamento” é explorado pela artista na performance *Modificação e apropriação de uma identidade autônoma*, apresentada em 1979 em Ferrara e Stuttgart e, no ano seguinte, em Antuérpia e São Paulo (Pinacoteca do Estado). Vestida com um collant vermelho, Gretta move-se dentro de um cubo concebido por Elvio Becheroni, enquanto sua voz gravada recita um texto em italiano, francês, português, inglês e alemão, alusivo à busca da autonomia em

---

<sup>7</sup> Com tradução de Áurea B. Weissenberg, o livro é publicado no Brasil em 1971 pela editora Vozes.

diferentes níveis.<sup>8</sup> As faixas de papel branco, que constituem a estrutura do cubo, vão sendo rasgadas e destruídas aos poucos, com gestos firmes, mas não agressivos; só no momento em que sai da gaiola, a artista faz um movimento brusco. A libertação, porém, é momentânea; logo em seguida, Gretta vira-se e volta a adentrar a gaiola em ruínas, onde, por fim, se agacha, abraçando os joelhos e abaixando a cabeça. No livro homônimo publicado em 1980, lê-se uma declaração incisiva assinada pelos dois artistas:

Nessa situação [...], o protagonista torna-se o trabalho de Gretta, a qual, ao explorar toda a sua problemática de mulher, mulher condicionada e subjugada (ou da própria humanidade) personifica o conceito central dessa grande e violenta aventura da humanidade de hoje em busca da própria identidade e da própria autonomia e, naturalmente, da própria liberdade (GRETТА e BECHERONI, 1980, s. p.).

A sequência fotográfica da performance, composta de vinte e oito imagens, oferece uma visão paradoxal: se a coreografia realizada pela artista dentro da estrutura pode ser acompanhada mais de perto pelo observador, este, porém, não tem condições de aquilatar a natureza dos gestos. Depois de alguns movimentos indistintos no interior do cubo minimalista, a presença de Gretta impõe-se de maneira determinante. Os diversos movimentos feitos durante a ação – ajoelhar-se, abaixar-se, levantar-se, ficar de lado ou meio inclinada, olhar para cima, observar e apalpar a estrutura, rasgar o papel, abrir os braços como que para medir o espaço – ganham intensidade graças à marca fotográfica, que confere uma nova visibilidade ao corpo transformado em imagem, diferente da realidade não só por fixar momentos atomizados, mas, sobretudo, por questionar a natureza do que é dado a ver ao observador. O desfecho da sequência é diferente daquele registrado no vídeo: Gretta volta a entrar no cubo e se torna uma forma estática (Figura 2).

---

<sup>8</sup> O texto integral é reproduzido em Dimambro (2018, 178-183).

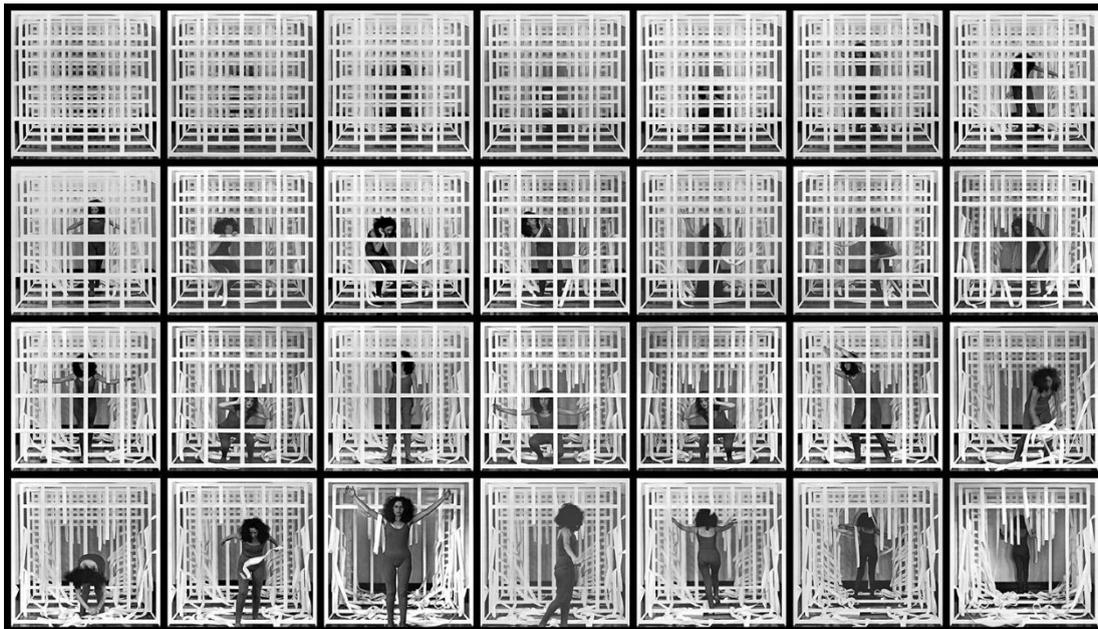


Figura 2. Gretta Sarfaty e Elvio Becheroni. *Modificação e apropriação de uma identidade autônoma*, 1979-1980

Fonte: site da artista <[gretta.info/gretta\\_becheroni.html](http://gretta.info/gretta_becheroni.html)>

A volta para o cubo cria uma nota ambígua, mas é possível imaginar que a artista esteja buscando uma nova maneira de representação que lhe permita criar uma imagem ou autoimagem não mediada pelo olhar masculino e, logo, afirmar sua condição de agente ativo de um regime visual diferente, no qual ela deixa de ser um objeto sexual para transformar-se em propositora de uma libido capaz de produzir “efeitos de rearranjo político e social muito mais radicais do que se quer pensar” (CIXOUS, 2022, 56). Afinal, como lembra François Soulages, uma das questões centrais da arte contemporânea é “a liberdade dos corpos, de suas imagens e de suas representações e, correlativamente, o controle, a vigilância e a sujeição do corpo político e social”. A fotografia é um dos instrumentos mais adequados à representação do corpo por ser habitada por uma “dupla tensão: ao mesmo tempo política e individual, pública e privada, íntima e exterior” (SOULAGES, 2007, 8). As imagens de Gretta podem ser inscritas em duas possibilidades de corpo político propostas pelo autor. A artista lida com o “corpo cultural”, que abarca tanto o corpo velado quanto o corpo desnudado publicamente. E com o “corpo sexual”, vivido na intimidade e em sua atividade (semi)pública, que pode ser transformado pelo erotismo e pela pornografia, ao mesmo tempo em que os transforma (SOULAGES, 2007, 17-18).

Antes das performances públicas, Greta tinha realizado um profundo trabalho de escrutínio do próprio corpo em duas séries datadas de 1977: *Diário de uma mulher* e *Body works*. Em *Diário de uma mulher*, a artista lança mão de uma “visão de míope”, ou seja daquele olhar próximo e baixo, detectado por Gilda de Mello e Souza na literatura feminina (SOUZA, 1980, 79), para debruçar-se sobre o próprio corpo de maneira fragmentada e obsessiva, criando um conjunto de formas, ora evidentes, ora indeterminadas, que põem em xeque os mitos da bela aparência e do objeto erótico. Greta opta por diversas possibilidades de tomadas e de composições fotográficas: primeiros planos de fragmentos isolados; montagens de ações temporais fracionadas; montagens de segmentos indistintos; e repetições diferentes concebidas como etapas de uma sequência de gestos. Graças ao uso de um superzum, a artista produz imagens deformadas, nas quais é difícil discernir os fragmentos corpóreos fotografados à guisa de formas geométricas, a não ser no caso da existência de marcadores como um cigarro e meias pretas que aproximam o olhar do observador da mão, da perna e do busto da modelo. Nesse contexto, o cigarro não desempenha a função a ele atribuída por Talita Trizoli de “índice de promiscuidade e liberdade feminina” (TRIZOLI, 2018, 164), mesmo porque fumar tinha deixado há tempos de ser um gesto de rebeldia, sendo um ato socialmente aceito (Figura 3).



Figura 3. Greta Sarfaty. *Diário de uma mulher II*, 1977  
Gelatina de prata sobre papel fotográfico  
Fonte: site da artista <[gretta.info/womens\\_diary\\_prints.html](http://gretta.info/womens_diary_prints.html)>

Dando a impressão de ver na câmera um espelho nada complacente, a artista, cujo rosto nunca é visível, dobra-se sobre si mesma, formando um estranho casulo; confere proeminência a uma parte do corpo não considerada erógena, o pé; apresenta um tronco deformado pela proximidade da lente. O recurso a contrastes acentuados de claro e escuro e a tendência a destacar fragmentos abstratos permitem definir a série como uma paisagem corporal inusitada, na qual o elemento determinante é o desígnio de contestar os códigos eróticos

convencionais. Olly Beck, ao contrário, acredita que *Diário de uma mulher* deva ser colocado sob o signo da descoberta do erotismo feminino. Por meio de uma sequência cinematográfica, que sugere a passagem do tempo e articula uma breve narrativa, a artista transforma o observador em testemunha dos momentos calmos e tensos em que uma mulher explora o erotismo do próprio corpo. Gretta subverte “o páthos remoto e frio da pornografia ao revesti-lo com um desejo mais poético”, embora use o enquadramento pornográfico. A identidade, que seria expressa pelo rosto (que não se vê), é eclipsada pelo corpo. Há, porém, uma diferença substancial entre a visão pornográfica e aquela proposta pela artista. Na pornografia, o enquadramento das partes sexuais tem como objetivo provocar uma intensa satisfação erótica no observador. As imagens de Gretta vão além disso, pois transcendem a ideia do corpo feminino como um canal meramente sexual (BECK, 2009, s. p.).

O *continuum* corpo-ação-imagem, que não prescinde de uma nova elaboração do significado do visual, coloca *Diário de uma mulher* no âmbito da performance, pois Gretta usa o próprio corpo como um território a ser explorado por ser portador de “tensões entre o eu e o outro, entre privado e social, entre autobiografia e história”. Como escrevem Ludovica Lumer e Semir Zeki, os autores desse diagnóstico, “a carne revelou ser o limite entre o que define o eu e os outros” (DI MARINO, 2013, 58-59). A ideia de performance pode ser aplicada também a *Body works* (1977), em que o corpo nu de Gretta executa uma espécie de ginástica voltada primordialmente para a afirmação da própria capacidade de testar os limites físicos de uma ação criativa na qual natureza e cultura se encontram sem nenhuma contradição ou tensão. Despreocupada com a possível beleza dos gestos executados, a artista busca, antes de tudo, afirmar sua retomada pessoal do corpo a partir da apreensão de seu funcionamento e da aceitação de suas especificidades. Desse modo, a série pode ser vista como uma tentativa de compreender o próprio corpo e suas habilidades, sem levar em conta as deformações ideológicas e institucionais do regime patriarcal, que confinava a mulher dentro de duas possibilidades: uma sensualidade “úmida e obscura” e uma “pureza virginal”. Por meio de uma nudez que evoca destreza e não erotismo, e de uma capacidade de moldar a forma física a partir de um desígnio próprio, distante das injunções da moda, Gretta coloca no centro da série uma questão muito

debatida pelo pensamento feminista: a possibilidade de voltar à origem da opressão para trabalhar em prol da libertação (TRASK, 1986, 131-132). (Figura 4)



Figura 4. Gretta Sarfaty. *Body works IV*, 1977-2020  
Pigmento mineral sobre papel de algodão  
Fonte: site da artista <[gretta.info/body\\_works.html](http://gretta.info/body_works.html)>

Ao intitular *Diário de uma mulher* a série fotográfica de 1977, Gretta demonstra o próprio desejo de elaborar uma narrativa de autorreflexão e autoconhecimento centrada num processo introspectivo, bastante diferente do uso habitual do gênero tal como foi codificado no século XIX e no começo do XX. Existem evidentemente exceções, como demonstram os diários de Virginia Woolf, entremeados de reflexões sobre o próprio processo criativo e sobre a redação dos diferentes livros, mas a maior parte dos registros íntimos femininos consistia de anotações cotidianas acompanhadas de objetos como flores e folhas secas, mechas de cabelo, fitas de cetim, anagramas, entradas de teatro etc., que denotavam uma consciência nostálgica da condição da mulher numa sociedade que lhe atribuía o domínio dos afetos, mas não a possibilidade de ter uma vida fora do âmbito doméstico. Muitas artistas da década de 1970 retomam a tradição do diário e da autobiografia com o objetivo de elaborar as relações existentes entre “fatos e sentimentos, memória e presente a partir de um lugar mental isolado”, capaz de evocar a “narrativa

sequencial de *uma história e seu impacto com a história*” (BOETTI, 1979, 169-170).

Lucy Lippard destaca a importância que adquirem nesse momento os diários, as performances ousadas e as autorrevelações, rotulados anteriormente sob a rubrica da intimidade. Muitas artistas da década de 1970 escolhem a si mesmas como temática, em resposta ao isolamento anterior e a um “processo geral de tomada de consciência. Algumas escolheram um método autobiográfico; muitas optaram por concentrar-se num eu que não era visivelmente aparente, um eu que desafiava ou expunha os papéis que elas vinham desempenhando”. Muitas obras desse período são a contrapartida visual da literatura “confessional” e “diarística” nem sempre bem aceita pelas escritoras. Desafiando as expectativas correntes, diferentes artistas buscam inspiração “na vida real, no tempo real, na experiência real”, e não na tradição artística:

Se o narcisismo nem sempre é resgatado pela estética, essas artistas trouxeram, ao menos, um fluxo de conhecimentos psicológicos para a natureza da arte como um processo de transformação, para a relação entre obra e artista. A arte, afinal, é uma fantasia para todos os “novos realismos” imaginados, e o artista é uma figura da imaginação construída por ela/ele em colaboração com a sociedade e a lenda (LIPPARD, 1976, 103, 108).

A observação de Nadiesda Dimambro de que o uso do superzum desvela “aparências na superficialidade do corpo e na profundidade do sujeito”, funcionando como uma lente de aumento sobre a personalidade e a vida da protagonista da série (DIMAMBRO, 2018, 164), permite estabelecer uma diferença determinante entre o trabalho de Gretta e aquele de um fotógrafo como Bill Brandt que explorou a imagem do corpo por meio de uma visão aproximada. Usando uma câmera com grande profundidade de campo, Brandt chega a uma visão distorcida e irreconhecível do corpo feminino, que dota de qualidades escultóricas e sensuais. A visão de Gretta difere também daquela de Man Ray, que parece esquadrihar o corpo feminino com uma lupa (DE L’ECOTAIS, 2019, 179) por ver na mulher um objeto de desejo e de fantasias, como demonstra uma de suas fotografias mais emblemáticas, *A prece* (1930). Nesta, uma mulher nua e agachada é fotografada de costas de maneira a

chamar a atenção para suas nádegas, tratadas como uma forma pura. O enquadramento cuidadoso e a visão aproximada estão na base de uma composição a meio caminho entre o sublime e o blasfemo, já que o título da obra remete às mãos postas num gesto de oração na altura do ânus. Um tríptico de *Diário de uma mulher* só divulgado em 2021 permite estabelecer com maior precisão a diferença entre a visão de Gretta e a de Ray. A forma pura de *A prece*, com sua evocação de uma estrutura escultórica, não se confunde com o exercício quase ginástico da artista brasileira, no qual são testadas diversas posturas um tanto incômodas, sem nenhuma preocupação de atingir um belo idealizado eivado de tensões eróticas.

Mesmo se em diversos momentos de *Diário de uma mulher* e *Body works* a artista brasileira chega a resultados abstratos, seu objetivo não se confunde com aquele dos fotógrafos mencionados. Gretta lança mão do nu para fazer uma reivindicação política: contestar o papel passivo atribuído à mulher e sublinhar a natureza peculiar do corpo feminino, dissociando-o do olhar masculino. A artista é bem enfática a esse respeito quando afirma que o motor de seu trabalho é a vontade de ser “uma protagonista da sua própria autonomia e da sua própria maneira de ser” Se as séries *Autofotos* (1975-1976) e *Diário de uma mulher* representam sua condição de “sujeito da obra”, porém, é com *Evocative recollections* que sua tomada de posição se torna mais determinada:

Começo a viver realmente a minha autonomia, a minha sensualidade, e a minha identidade, antes completamente relegada, congelada, prisioneira deste véu, um doce véu onde todavia nada é permitido, do qual não se pode sair, e que não pode ser desdobrado. Expresso, portanto, uma violência contínua, na qual, como protagonista, sou prisioneira, porém luto, me expressando e me defendendo. No entanto, o “ghetto” permanece, a armadilha continua fechada. A protagonista da minha solidão é esta leve e florida renda, a prisão do machismo e da alienação da nossa sociedade (SARFATY, 1980, s. p.).

Numa performance privada realizada em 1978 e transformada numa série fotográfica e numa instalação multimídia em 2020, Gretta tinha mobilizado a ideia de aprisionamento por meio de uma robusta corda náutica com a qual engaja uma luta tensa para desvencilhar-se a afirmar o próprio direito à

liberdade.<sup>9</sup> A nudez exibida francamente em *Enlace* tem como função sugerir uma situação de violência e opressão perante a qual a mulher parece desarmada. A artista, no entanto, coloca sua energia física a serviço da libertação do entrave: vai desfazendo, aos poucos, os nós que a prendem no interior da corda, mesmo se, por vezes, se vê novamente prisioneira. Com uma coreografia feita de gestos expressivos e posturas precisas – sentada no chão e presa na armadilha de nós, deitada, erguendo-se, caindo, e finalmente de pé –, Gretta encena uma situação de conflito na qual se confrontam a corda que a aprisiona e sua determinação a conquistar a liberdade. No fim, sua determinação consegue resolver o impasse: liberta-se dos nós que a prendem, deixando a corda no chão (Figura 5).



Figura 5. Gretta Sarfaty. *Enlace*, 1978-2020 (detalhe)  
Pigmento mineral sobre papel de algodão

---

<sup>9</sup> A obra foi apresentada na exposição *Farsa. Língua, fratura, ficção: Brasil-Portugal*, que teve lugar no Sesc Pompeia (São Paulo) entre 20 de outubro de 2020 e 30 de janeiro de 2021, com curadoria de Marta Mestre e Pollyana Quintela.

## Contra o artifício da feminilidade

Nas obras realizadas entre 1975 e 1980, Gretta insurge-se contra a disciplina do corpo exigida pelo artifício da feminilidade. Denunciada por Mary Wollstonecraft em 1792 com a imagem da mente feminina que, desde a infância, “se amolda ao corpo e [...] só procura ornamentar sua prisão” (BORDO, 1997, 233), essa questão foi retomada com vigor, na década de 1970, por Andrea Dworkin na análise da construção social da sexualidade, da beleza e da feminilidade:

Padrões de beleza descrevem em termos precisos o relacionamento que uma pessoa terá com seu próprio corpo. Eles prescrevem sua mobilidade, espontaneidade, postura, porte, os usos que ela pode fazer de seu corpo. Eles definem precisamente as dimensões da liberdade física. E, é claro, a relação entre liberdade física, desenvolvimento psicológico, possibilidades intelectuais e potencial criativo é umbilical. Em nossa cultura nenhuma parte do corpo feminino foi deixada intacta, inalterada. [...] Da cabeça aos pés, cada traço do rosto de uma mulher, cada parte do seu corpo é sujeita a modificação, alteração. [...] Dos onze ou doze anos até a morte, uma mulher gastará grande parte de seu tempo, dinheiro e energia talhando-se, depilando-se, maquiando-se e perfumando-se. É comum e errôneo dizer que os travestis, usando roupas e maquiagens femininas, caricaturizam as mulheres em que se transformariam, mas qualquer conhecimento real do *ethos* romântico deixa claro que esses homens penetraram no cerne da experiência de ser uma mulher, um construto romantizado (BORDO, 2020, 14).

De maneira intuitiva, pois não gosta de criar “em cima de teorias”, como declara na entrevista concedida a Nadiesda Dimambro em fevereiro de 2017 (DIMAMBRO, 2018, 41), Gretta propõe um tipo de alteração corporal que vai na contramão do “mito da beleza”, definido por Naomi Wolf como

um sistema monetário semelhante ao padrão-ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao

atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram (WOLF, 2021, 29).

Considerado o lugar que dá acesso ao mundo interior, o rosto é objeto de discursos e censuras baseados no pressuposto de que sua beleza deve ser sistematicamente construída graças a artifícios como a maquiagem, “única verdade possível”, nos dizeres de Georges Vigarello (2004, 220). Transformada numa “segunda pele”, a maquiagem faz da diferença entre beleza natural e beleza construída uma “falsidade [...] intolerável”. Interpretada como resultado de um trabalho incessante, a beleza torna-se progressivamente um “produto digno de ser fabricado e vendido em larga escala”, tendo nos cosméticos uma de suas pontas de lança. A partir da década de 1960, o envelhecimento cutâneo passa a ser estudado pela indústria cosmética, “contribuindo para modificar os significados e o imaginário sobre o que é a pele e, em particular, a ruga”. Uma pele impecavelmente lisa torna-se o ideal de beleza dos anos 1960 e 1970. Liso na década de 1960, os cabelos tornam-se exuberantes no decênio seguinte, quando se impõe o modelo de beleza de Farrah Fawcett. A sensualidade feminina é confirmada por “lábios brilhantes de *gloss*” (SANT’ANNA, 2014, 118-119, 127, 135). Num universo dominado pelo mito da beleza jovem, a censura é representada pelo trabalho de eliminação dos sinais da idade no rosto das mulheres, feito pelas revistas. Estas tentam evitar a publicação de fotografias de mulheres mais velhas e quando apresentam celebridades com mais de 60 anos, fazem de tudo para torná-las mais lindas, isto é, mais jovens. Desse modo, subtrai-se da mulher a liberdade básica de “imaginar o próprio futuro e [...] ter orgulho da própria vida. [...] Eliminar os sinais da idade do rosto de uma mulher equivale a apagar a identidade, o poder e a história das mulheres” (WOLF, 2021, 125-126).

Gretta contrapõe-se a essa visão pasteurizada do rosto nas séries *Autofotos* e *Transformations*, nas quais erode o ideal de beleza feminina pela “transformação mecânico-ótica do próprio personagem”. Como escreve Gillo Dorfles:

O rosto da artista [...] decompunha-se numa série de imagens extremamente dramáticas e, até mesmo perturbadoras, nas quais a boca, os olhos, os cabelos eram retorcidos, tornados absurdos ou submetidos a uma mímica que remetia ao horror, à desolação, à dissociação. Estes rostos que, não raro, conservavam a doçura do original, eram, na maior parte das vezes, reduzidos a máscaras horrendas, a caretas de Erínias ou de Fúrias vingativas, representando uma deliberada tomada de posição contra a situação falsamente hedonística e hipocritamente agradável da *mulher-objeto* de hoje e de sempre (DORFLES, 1980, s. p.).<sup>10</sup>

O crítico italiano não deixa de assinalar a diferença existente entre o trabalho de Greta e o de expoentes da body art engajados na deformação da imagem humana. O uso particular da câmera pela artista brasileira permite traçar uma distinção entre a autoprovação de estímulos dolorosos própria de Gina Pane e Marina Abramovic e a junção de deformações sobrepostas à própria fotografia explorada por Arnulf Rainer (DORFLES, 1980, s. p.). Também o crítico português Egídio Álvaro estabelece um confronto pela diferença entre Greta e o artista austríaco:

Enquanto Rainer utiliza fotografias do seu corpo ou do seu rosto para as mutilar a golpes de pintura e de escorrimento de cores, Greta prefere a deformação significativa. Enquanto Rainer se compraz numa certa contemplação beata de efeitos corporais e artísticos, Greta não dissimula as conotações sociais e psíquicas contidas na sua imagem. A modificação do rosto e a consecutiva deformação servem-lhe para abordar o plano delicado da solidão, da comunicação fragmentária, do medo generalizado que as pessoas têm de assumir seu próprio corpo, sua diferença, sua originalidade (ÁLVARO, 1976, s. p.).

Álvaro diferencia ainda a proposta de Greta de uma obra de Lygia Pape, *Línguas quentes*, na qual são evidentes “a crítica social, a constatação amarga”. Em Greta, ao contrário, são “sobretudo os elementos pessoais que contam”.<sup>11</sup> Com esse tipo de asseveração, Álvaro demonstra não ter percebido o aspecto político da obra de Greta, que usa o próprio corpo e o próprio rosto

---

<sup>10</sup> Na mitologia grega, as Erínias são representações femininas da vingança. As irmãs Tisífone (a vingadora), Megera (a rancorosa) e Alecto (a implacável) são representadas como seres alados, de boca escancarada e com uma cabeleira de serpentes, que traziam nas mãos os instrumentos usados para torturar quem tivesse violado a ordem moral ou praticado delitos de sangue contra a própria família: fachos, açoites e tições. Tais figuras recebem o nome de Fúrias na mitologia romana.

<sup>11</sup> Não fica claro de que obra se trata, pois Pape não tem nenhum trabalho com esse título.

para evidenciar que não está lidando com entidades físicas particulares, mas com discursos produzidos pela sociedade sobre a aparência feminina forjada por normas e interdições. De maneira intuitiva, mas em sintonia com o próprio tempo, Gretta tem consciência de que o corpo é um “lugar de luta política”, um “instrumento de poder”, cuja fisiologia e cuja morfologia foram moldadas por histórias e práticas de contenção e controle (BORDO, 1997, 232, 235).

O trabalho sobre o corpo e a aparência é guiado por uma ideia corrente naquele momento: enunciada por Charlotte Bunck em 1968, ela defendia que a vida pessoal é política e que a questão política é, no fim das contas, pessoal (BORDO, 1997, 233). Gretta imbrica arte e vida nessa tomada de posição política. O recurso à distorção está associado à procura de uma identidade livre de estereótipos, ao desejo de mostrar aos outros “como eu era por dentro e o que eu poderia fazer como artista”. A body art permite-lhe explicitar a “vontade de ser levada a sério pelas minhas ideias artísticas, não ser julgada pela aparência. Eu estava reagindo ao sexismo”(DIMAMBRO, 2018, 42, 44-45). Num artigo publicado em 1979, Frederico Morais demonstra ter captado esse duplo desígnio. O crítico, que tinha inserido a obra de Gretta num panorama mais amplo, que incluía os nomes de Lygia Clark, Lygia Pape, Wilma Pasqualini, Regina Vater e Iole de Freitas, detecta em suas diferentes leituras do corpo uma nova visão da condição feminina, proposta por um sujeito anteriormente “futilizado”. Depois de definir “expressionista, quase goyesca” a proposta da série *Autofotos*, na qual a mulher coloca-se diante do “espelho da câmara para descobrir seu próprio rosto, ou melhor, sua identidade”, Morais afirma que Gretta expõe,

na verdade, a própria ausência de um rosto, ou a sua procura, a busca desesperada e dolorosa de sua própria afirmação como mulher e como ser. E é justamente o emprego da câmara fotográfica como veículo dessa busca que diferencia seu trabalho criador dos modos mais convencionais da body-art que, ao resvalarem para a violência física contra o próprio corpo, revelam um certo caráter patológico, como é o caso de Gina Pane, Marina Abramovic, Acconci e o grupo de ativistas de Viena. Da mesma maneira, Gretta distancia-se de Arnulf Rainer que acrescenta às suas fotos um grafismo agressivo, limitando-se a apresentar “a transformação mecânico-ótica de

seu próprio personagem”<sup>12</sup>, o que não é menos doloroso, como já disse (MORAIS, 1979).

Também destacado por Dorfler, o uso da fotografia demonstraria a abertura da artista ao acaso, se fosse verdadeira a história contada por Olney Krüse sobre sua aproximação da nova linguagem. De acordo com o crítico, as distorções – apelidadas por ele de psicofoto ou psicopintura – foram sugeridas por um erro técnico. Fotografada por um profissional anônimo na Praça Buenos Aires, Gretta encantou-se com uma luz estranha que “surgiu entre seus olhos indo da boca até a testa” (KRÜSE, 1976, s. p.). A história do interesse da artista pela deformação técnica da imagem é, porém, bastante diferente da “fábula” criada por Krüse para promover seu trabalho (SARFATY, 2022). Por ocasião da apresentação de *Metamorphosis* na galeria Arte Global (1976), pertencente à rede Globo, Gretta resolveu romper com o padrão convencional dos anúncios dedicados pela emissora às exposições de seu braço artístico na grade de programação. Não achando interessante ser mostrada pintando no ateliê, pensou num anúncio em que falaria de seu trabalho. No estúdio da Globo, ao brincar com os botões da ilha de edição, acabou tomando uma imagem do próprio rosto, começou a movimentá-la e se deparou com um resultado que lhe pareceu instigante e que resolveu adotar daí em diante: a distorção (Entrevista com Gretta Sarfaty por Tállison Melo, 2022).

Esse episódio desdobrou-se nas experiências na câmera escura que tiveram como produto final distorções acentuadas, nas caretas diante da lente e, em alguns casos, no uso do zum. As deformações que caracterizam a série *Transformações* são vistas por Romana Loda como uma manifestação de sarcasmo por alguém acostumada a ser olhada e que

toma a liberdade de olhar sem reticências e julgar. A situação clássica é invertida em relação aos padrões que querem a mulher passiva, com um rosto perfeitamente suavizado, estático e com uma expressão inequivocamente erótica. Um rosto estereotipado e, logo, abstrato, inexistente na vida cotidiana (LODA, 1981, s. p.).

---

<sup>12</sup> Na caracterização do trabalho de Rainer, Morais utiliza a ideia de Dorfler sobre as séries *Autofotos* e *Transformations*, de Gretta.

A crítica acredita que a infração dessa norma teve como consequência a perturbação dos cânones e o reconhecimento de que o rosto da mulher e a própria mulher “podem tornar-se sujeitos autônomos e capazes de ter e transmitir emoções autênticas e não apenas induzidas ou convencionais”. Com suas fotografias, Gretta trouxe à tona as motivações profundas de um mal-estar existencial (LODA, 1981, s. p.). A série *Transformações* é precedida por *Autofotos*, que podem ser vistas como um balão de ensaio para as profundas mutações que a artista iria imprimir em seu rosto. Testando sua capacidade de desempenhar diferentes papéis, Gretta apresenta-se nas *Autofotos* como uma funcionária sexy de óculos (duas vezes), como uma ingênua garota sardenta de tranças, como uma mulher mais madura que mostra a língua para a câmera, como diversas encarnações do feminino com o rosto ora compenetrado, ora esboçando um sorriso, ora gritando, ora fazendo caretas. Realizadas em 1975-1976, as imagens de Gretta antecedem uma das obras seminais de Cindy Sherman, *Stills cinematográficos sem título* (1977-1980), igualmente alicerçada na exploração de múltiplas personalidades femininas. À diferença do tratamento bem cuidado das fotografias dos filmes fictícios protagonizados por Sherman, a artista brasileira dá preferência ao formato de prova contato, demonstrando perseguir uma manifestação pobre e provisória. Modelos e fotógrafas das próprias encenações, Gretta e Sherman optam por uma abordagem diferente do autorretrato. Enquanto a artista norte-americana produz falsos autorretratos em suas encarnações de personagens estereotipadas e anônimas, a brasileira assume, desde o título, seu questionamento do gênero, propondo rostos destituídos de qualquer dimensão íntima e autorreveladora. Apesar das diferenças, suas estratégias de representação acabam confluindo para a configuração de uma série de máscaras que lidam com os códigos da feminilidade, concebida como um estereótipo cultural, no qual o eu se confunde com o tipo (FABRIS, 2004, 58-59; BUCI-GLUCKSMANN, 2007, 94-95). No caso da série brasileira, não se pode deixar de notar a irrupção de elementos de distúrbio em algumas composições. Em *Autofotos I* (1976), o aspecto sedutor da funcionária de óculos e o recato da jovem de tranças vêm entreamados de uma expressão de desespero que cede lugar a um rosto pacificado (Figura 6). Um dispositivo semelhante é mobilizado em *Autofotos III* (1976): os rostos sérios das duas

figuras estão inseridos num contexto de desconforto progressivo, que culmina num grito franco, precursor do desespero de *Transformações*. Já *Autofotos II* (1975-1976) caracteriza-se pela contiguidade entre estereótipos da sedução mais banal, caretas e um grito congelado.



Figura 6. Gretta Sarfaty. *Autofotos I*, 1976  
Gelatina de prata sobre papel fotográfico  
Fonte: site da artista <[gretta.info/auto\\_photos\\_prints.html](http://gretta.info/auto_photos_prints.html)>

*Transformações* introduz o observador num universo marcado pelo horror e pelo desespero. O uso do superzum em diversas imagens da série produz distorções acentuadas que Gretta trata com um sentido temporal refinado, criando narrativas sequenciais que poderiam fazer pensar num filme de terror. Em alguns momentos a performance facial é ritmada pela alternância entre primeiros planos que condensam o horror, e sequências que o articulam num crescendo. No livro *Auto-photos*, a boca escancarada num grito desolador transforma-se numa montagem cinemática que faz lembrar uma projeção enquiçada (*Transformações IV*). Se o uso de fragmentos numa fotomontagem serve para acentuar o profundo desassossego da performer, há momentos em que esta desanuvia o clima de tensão crescente com a proposta de uma

visualidade caricata (*Transformações IX*), na qual Olly Beck detecta uma mulher que está rindo de sua metamorfose num alienígena num gesto de resistência contra os estereótipos habituais (BECK, 2009, s. p.). Berta Sichel, por sua vez, propõe ver na artista das deformações “uma moderna Medusa com muitas cabeças”, desejosa de atestar que uma mulher *deformada* é ainda uma mulher (SICHEL, 1993, s. p.).

O jogo entre um primeiro plano intensamente expressivo e uma montagem na qual este é replicada no terceiro fotograma permite aproximar claramente a proposta de Greta do universo cinematográfico. O rosto em primeiro plano, iluminado diretamente por uma luz que não deixa nada na escuridão, confere um páthos inesperado à figura dentro de um contexto dominado pelo terror e pelo desconforto. Dotado de uma estranha beleza, o rosto da artista é antes uma ideia do que um fenômeno natural (*Transformações V*). Essa representação particular pode ser lida à luz das considerações de Roland Barthes sobre o rosto de Greta Garbo. Este representa “o momento frágil em que o cinema está prestes a extrair uma beleza existencial de uma beleza essencial, [...] em que o a clareza das essências carnis cederá o seu lugar a uma lírica da mulher” (BARTHES, 2006, 72-73). Há um encanto peculiar na representação dessa sequência que foge, de certo modo, do clima geral da série, demonstrando a abertura de Greta a múltiplas possibilidades da condição feminina: a busca de uma beleza própria, proveniente do seu eu mais profundo e portadora de uma mensagem de desconcerto e perplexidade (Figura 7).



Figura 7. Gretta Sarfaty. *Transformações V*, 1976  
Gelatina de prata sobre papel fotográfico  
Fonte: site da artista <[gretta.info/transformations\\_prints.html](http://gretta.info/transformations_prints.html)>

Cláudio Willer tem razão quando propõe perceber uma continuidade entre “as distorções de posturas convencionais e estereotipadas” e os trabalhos que lidam com o corpo:

o espelho no qual eram projetadas imagens turvadas ou distorcidas do que somos, na tradição dos maneiristas [...] rompe-se, emergindo uma outra realidade. Movimentos alternados do processo criativo: das metáforas descendentes, passa-se aos signos em ascensão, da negação de um determinado tipo de realidade, à afirmação de um nível mais profundo, antes oculto, do real. O questionamento da repressão implicando na subsequente afirmação do reprimido, do socialmente escamoteado, da alteridade submersa. Passa-se do estudo da *condição* feminina, ou seja, daquilo que é condicionado, à explicitação livre de uma realidade feminina e corpórea (WILLER, 1979, s. p.).

### **Gretta e a escrita de si**

Gretta, de fato, elabora em dois momentos sua reflexão sobre o significado de ser mulher numa sociedade patriarcal. O inconformismo com o papel da mulher leva-a a assumir uma postura exacerbada, que se materializa na busca de uma representação incomum e angustiada, interessada, antes de tudo, em

questionar o mito da beleza feminina e seus corolários. A artista, que afirma não se guiar por teorias, acredita, porém, na sincronicidade, na possibilidade de existir uma coincidência entre sua busca e o pensamento de outras pessoas (DIMAMBRO, 2018, 41), e é interessante averiguar os pontos de contato entre sua poética e a tomada de posição de Hélène Cixous no ensaio “O riso da Medusa”, publicado em 1975. No texto político/poético, a autora defende a “invenção de uma escrita *nova, rebelde*”, articulada em dois níveis, que permitirá à mulher “realizar as rupturas e as transformações indispensáveis na história”, quando chegar o momento da libertação (CIXOUS, 2022, 51).

Usando a imagem em lugar da palavra, a artista imprime sua marca no universo da arte nos dois níveis propostos por Cixous. Individualmente, ela retorna ao próprio corpo, transformado num estranho pela sociedade e, por isso mesmo, “causa e origem das inibições”. Ao autorrepresentar-se, ela torna real uma “relação des-censurada [...] com sua sexualidade, com o seu ser-mulher” e aprende a mostrar como deseja ser vista. Desse modo, ela responde inconscientemente à lição da autora, que convida a “matar a falsa mulher que impede a viva de respirar. Inscrever o sopro da mulher inteira”. Em termos sociais, ao tomar a palavra, ela entra na história, “que sempre se constituiu com base *no seu recalque*”. Ao escapar da “armadilha do silêncio”, ao enfrentar o desafio do discurso dominante, Gretta acaba por forjar para si e para a mulher em geral um lugar diferente daquele tradicionalmente destinado a ela, enfeixado por Cixous na ideia dos “limites da margem ou do harém”(CIXOUS, 2022, 51-53).

Depois de tomar a palavra, isto é, depois de propor-se como uma criadora de imagens que punham em xeque a ideia da mulher como um objeto sexual, a artista resolve explorar a própria sexualidade na performance *Evocative recollections*, desafiando o mito cultural que associa o prazer feminino ao falo. Os jogos com o gato e com a almofada apontam para a busca de uma autogratificação e para a tentativa de controlar a própria sexualidade nos termos determinados por ela e não por um parceiro qualquer. Ao negar o controle da sociedade sobre o corpo feminino, Gretta está, mais uma vez, próxima do pensamento de Cixous, que vislumbra o momento em que a mulher terá condições de manifestar-se sobre a própria sexualidade,

sobre sua infinita e móvel complexidade, sobre sua erotização, sobre as combustões fulgurantes vindas de tão ínfima-imensa região de seus corpos; [...] sobre a aventura de tais pulsões, viagens, travessias, encaminhamentos, bruscos e lentos despertares, descoberta de uma zona há pouco tempo tímida, em breve emergente. O corpo da mulher, com suas mil e uma moradas de ardor, no momento em que ela o deixará – destruindo os jugos e as censuras – articular a profusão de significados que em todos os sentidos o percorre [...] (CIXOUS, 2022, 63).

As performances de Greta para a câmera ou diante do público, marcadas por aspectos autobiográficos e pela percepção do próprio corpo como um “território visual” (SCHNEIDER, 1997, 35), são fruto de uma tomada de consciência partilhada com outras artistas que buscavam dar vazão a uma nova sensibilidade, diferente dos modos de configuração masculinos. Como sublinhava Lucy Lippard num artigo publicado em 1976:

Quando as mulheres usam os próprios corpos em suas obras de arte, estão usando seus *eus*; um fator psicológico significativa transforma esses corpos ou rostos de objeto em sujeito. [...] A autovisão de uma artista é necessariamente complicada por estereótipos sociais. [...] Uma mulher que usa o próprio rosto e o próprio corpo tem o direito de fazer o que quiser com eles, mas um abismo sutil separa o uso que os homens fazem das mulheres para se excitarem sexualmente do uso que as mulheres fazem das mulheres para expor essa afronta.

[...] Os homens podem usar mulheres bonitas e sexys como objetos ou superfícies neutras, mas quando as mulheres usam os próprios rostos e corpos são imediatamente acusadas de narcisismo. Há um elemento de exibicionismo em toda a body art, provavelmente um resultado legítimo da escolha entre explorar a si mesmo ou alguém mais. No entanto, o grau com que o narcisismo embasa e afeta o trabalho varia imensamente. Como as mulheres são consideradas objetos sexuais, dá-se por certo que toda mulher que apresenta o corpo nu em público está fazendo isso porque se acha bonita. Ela é uma narcisista e Acconci, com sua imagem menos romântica e as costas cheias de espinhas, um artista (LIPPARD, 1976, 122, 124-125).

### **Na contramão do imaginário erótico**

O fato de Greta ver na fotografia um instrumento privilegiado para a materialização de suas ideias sobre a condição feminina pode suscitar um paralelo com o papel exercido pela imagem técnica na difusão e consolidação

de um imaginário erótico, cujo protagonista principal é o “Homem, destinatário potente e viril dos olhares lascivos, das ofertas impudicas, das poses insinuantes e das promessas de prazer”, transmitidos sobretudo por cartões-postais íntimos que entram em voga em Paris no último decênio do século XIX (FARINA, 1981, 22). Desdobramento dos primeiros nus fotográficos, que tinham por objetivo atrair o olhar do observador a fim de provocá-lo (NOËL, 1986, s. p.), as imagens divulgadas por esse tipo peculiar de cartão-postal tornam-se rapidamente um produto de consumo em larga escala, tendo os mesmos cenários propostos pela literatura e pelas artes visuais: lugares mitológicos (mulher-deusa) e edênicos (mulher-pecado), *boudoirs* (a toailete como oficina de beleza antes do amor), pequenas salas de estar (rainha do repouso e da conversa) ou sofás convidativos (oferta de amor). Embora a cenografia seja a mesma, a mulher cartão-postal diferencia-se das irmãs literárias e artísticas por apresentar um corpo verdadeiro, “uma materialidade concreta de carne, livre de excessivas idealizações diáfanas” e afirmar “uma pretensão de *genuinidade*”, que deveria satisfazer uma nova mentalidade impregnada de ciência positivista (FARINA, 1981, 16-17).

A exposição do corpo feminino é acompanhada pelas tentativas de conferir uma aura científica às teorias que postulavam a inferioridade natural da mulher: dotada de cabeça e cérebro pequenos, era governada pelos órgãos genitais e não pela razão, tendo como única missão dar continuidade à espécie. Dentre os representantes da divulgação de tais ideias destaca-se a figura do médico italiano Paolo Mantegazza, cujas obras se caracterizam por

uma mistura equilibrada de conhecimentos científicos e preconceitos, anedotas e casos clínicos, experiências exóticas e cavalheirismo, romantismo e presunção positivista; a sociedade contemporânea podia, portanto, encontrar nelas respostas em consonância com a mentalidade comum sobre o problema [...] da mulher e do sexo (FARINA, 1981, 23-24).

Em *Fisiologia della donna* (1893), o autor pretendia fornecer uma descrição “objetiva” da natureza feminina, mas o resultado final traz poucas novidades. Ser naturalmente inferior (embora moralmente melhor), a mulher deve ser, antes de tudo, bela. Sua beleza está enfeixada no corpo, e este, possivelmente nu, é o prêmio mais ambicionado pela inteligência e pela força masculinas

(FARINA, 1981, 25). Diante de tais pressupostos, não admira que o tratado traga no meio de discussões de teorias sobre a natureza feminina um elenco dos pontos do corpo que estimulam o desejo masculino: nádegas proeminentes; seios; “pudor do ninho de amor”; “cabeleiras prolixas”; “divinas covinhas das bochechas, das costas e das mãos”; “equador da beleza”, isto é, cintura, que separa as “linhas genitais” superiores e inferiores; lábios púberes; veias azuis e finas debaixo da pele do pescoço e do peito (MANTEGAZZA, 1893, 60, 307, 315, 323).

Todas as belezas da mulher sublinham a função que a natureza lhe outorgou no “grande mistério da reprodução”:

Sexual é a redondeza adiposa de seus quadris, de seus membros e, em particular, de suas coxas.  
Sexuais, os finos ligamentos das articulações, sexual, a cabeça pequena, a testa baixa; características que dão a seu corpo uma finura singular, uma elegância voluptuosa.  
Sexual é a estatura mais baixa do que no homem [...]  
Sexual, sobretudo, é a pequenez das mãos e dos pés.  
Sexual, o comprimento das cabeleiras, [...] que aumentam os tesouros táteis da volúpia e modificam com suas diferentes formas a elegância do corpo, escondendo, sem ocultá-las, todas as formosuras do corpo (MANTEGAZZA, 1893, 316-317).

Mantegazza tem certeza de que a mulher conhece “o valor da própria beleza, cultivando-a e aperfeiçoando-a com a arte e o exercício, a tática da sedução e a estratégia do coquetismo”. A relação entre os dois sexos não prescinde dela:

Nós vemos a mulher pelo prisma do desejo, e assim a mulher olha para nós; sua beleza parece-nos tão mais perfeita quantos mais desejos sexuais desperta em nós, e, logo, quanto mais volúpia nos promete sua posse. E assim a mulher pensa e deseja em relação a nós (MANTEGAZZA, 1893, 266, 305).

O autor nada mais fazia do que condensar e emprestar um ar científico a preconceitos arraigados na sociedade, o que levou Ferruccio Farina a propor um exercício de espelhamento entre trechos de *Fisiologia della donna* e cartões-postais íntimos produzidos na França e na Itália entre 1890 e 1914:

O espírito desses “fragmentos” em sua pretensa “cientificidade” corresponde tão bem à concepção da mulher expressa por nossos cartões íntimos com seu pressuposto “realismo” que

nos pareceu significativo propor uma leitura paralela, comentando cada imagem com uma frase de Mantegazza. Mesmo não negando que, na escolha das aproximações, fomos guiados por certa malícia, pelo gosto do grotesco e pelo paradoxo, resta sempre o fato de que textos e imagens assim unidos se correspondem reciprocamente e são testemunhas de uma mesma mentalidade, pois ambos são a divulgação de uma imagem a ser vivida entre utopia e cotidiano e nos contam hoje o sonho feminino de nossos antepassados (FARINA, 1981, 25, 28).

É contra essa visão da mulher, ainda presente na sociedade ocidental no momento da segunda onda feminista, que Gretta realiza seu trabalho de desconstrução dos mitos da beleza e de afirmação de uma sexualidade independente do desejo masculino. Se as imagens divulgadas pelos cartões-postais íntimos, que se tornaram arquétipos das produções posteriores que circularam sob a forma de revistas ilustradas, dão a ver, de maneira maliciosa e provocante, aqueles pontos do corpo sublinhados por Mantegazza, o desígnio da artista brasileira se situa na contramão desse ideário. A diferença entre as duas operações começa pelos sujeitos que emprestam seus corpos para a criação das imagens. Na primeira, as modelos que posavam para encarnar o Eterno Feminino eram mulheres “bem dotadas”, que deixavam de lado os afazeres do dia a dia (poses nas academias de arte e nos ateliês particulares, serviços domésticos, prostituição) pela ilusão de serem protagonistas, pelo menos enquanto eram fotografadas, “do eterno mito de Vênus” (FARINA, 1981, 16). Ser humano individual e forma ideal a um só tempo (STEINER, 2001, 240), a modelo tem como traço distintivo a perda de sua identidade, pois, nos dizeres de Lippard, representa a transformação da mulher em algo determinado pelo artista (LIPPARD, 1976, 108).

Na operação mobilizada por Gretta não ocorre essa perda de identidade, uma vez que a artista desempenha dois papéis – criadora e modelo –, tendo como objetivo uma autodescoberta que pode reorientar não apenas os rumos da arte, mas colocar em discussão a sociedade patriarcal como um todo. Se é próprio do sistema patriarcal ver na mulher um objeto a ser moldado e observado pelo olhar masculino, Gretta põe em xeque esse desígnio ao transformar o rosto numa máscara grotesca, ao propor uma visualização abstrata do corpo e ao expressar em público o próprio desejo, repudiando o processo de reificação e politizando, assim, uma experiência individual. Ao levar suas preocupações

personais para o espaço público, a artista age narcisisticamente, mas não há nada de negativo nessa atitude, se for adotada a visão de Amelia Jones. Além de proclamar as próprias necessidades e particularidades como sujeito, Gretta estabelece uma relação de proximidade com o observador no momento em que exhibe o próprio corpo em ação, criando a possibilidade da circulação de uma corrente de desejo entre duas sociabilidades e duas subjetividades (JONES, 1998, 47, 52). A artista dá mostras de ter consciência dessa possibilidade quando lembra a reação do público parisiense a *Evocative recollections*. O susto do gato com o barulho provocado pelo público e as luzes a obriga a deixar de lado a ideia de usar “movimentos lentos”. Para evitar a fuga do parceiro, passa a fazer movimentos “bruscos e rápidos”, provocando diferentes reações nos espectadores: vaias, aplausos, pedidos de bis (DIMAMBRO, 2018, 175).

A desconstrução da imagem feminina a partir de dois modelos de representação – exacerbação de estereótipos e decomposição da “bela aparência” graças a deformações propositais –, a visão fria do corpo, tratado como um conjunto de formas nem sempre passíveis de reconhecimento, o jogo de velamento/desvelamento demonstram que Gretta é guiada pelo desígnio de contestar os eixos centrais da arte erótica. Aos rostos lisos de suas modelos, caracterizados por expressões ora cândidas ora lascivas, ora francas ora furtivas, a artista contrapõe máscaras de desespero e de angústia.

Os nus frontais, as nádegas expostas sem pudor, os seios quase sempre à mostra têm um contraponto crítico em fragmentos corporais que, por vezes, dão a impressão de formas autônomas e isoladas. Ao fotografar aquele que Paul Valéry define “Meu-corpo”, Gretta expressa o mesmo senso de estranhamento descrito por este. O poeta acredita que “Meu-corpo” é um espaço “estranho, assimétrico, e no qual as distâncias são relações excepcionais. Não faço a menor ideia das relações espaciais entre ‘minha testa’ e ‘meu pé’, entre ‘meu joelho’ e ‘minhas costas’...”. As poses assumidas em *Diário de uma mulher*, *Body works* e *Evocative recollections* poderiam ser analisadas à luz da ideia de “Meu-corpo” como “a coisa mais próxima, constante, e também mais variável”, íntima e misteriosa ao mesmo tempo, capaz de acontecimentos surpreendentes: “Por vezes, algumas de suas partes ou regiões se manifestam, se iluminam e assumem uma importância perante a

qual tudo não é mais nada e que impõem ao instante a sua doçura ou o seu rigor incomparável” (VALÉRY, 2020, 270-271).

Essa visão de um corpo estranho é potencializada nas fotografias do livro *Evocative recollections*, nas quais a interação da artista com o mosquiteiro faz surgir formas quase sempre indeterminadas e indistintas, próximas de manchas gráficas marcadas por contrastes acentuados de preto e branco. Em alguns momentos, a tela, ao aderir ao corpo, gera motivos florais no corpo de Gretta, dando a impressão de delicadas tatuagens. Em outros, a falta de nitidez das imagens parece colocar o observador diante de metamorfoses e alterações que apontam para o informe, entendido como algo que se situa além da forma, como o que se subtrai à visibilidade, ficando nas margens, na sombra, nas pausas, nas fendas e nos interstícios da linguagem, das identidades e da história (SUBRIZI, 2000, 32). Ao conferir aos trabalhos fotográficos uma ambiguidade maior do que aquela apresentada na performance, a artista desidrata ainda mais a carga erótica do conjunto, retirando do véu sua conotação sexual. Mantegazza, por exemplo, não tinha dúvidas sobre sua função nos jogos amorosos e na arte:

O véu detém o desejo na porta do templo, porta não escancarada, mas entreaberta; o véu é um devir contínuo e longo de uma admiração estética; é o nu semivestido, é a névoa que nada esconde e tudo recobre; é a natureza mais a arte; é o belo verdadeiro centuplicado pela nossa fantasia, que quer mas não ousa, que deseja mas não agarra; é, numa palavra, a soma dos mais poderosos fatores do belíssimo.

O véu é o luxo da arte, e muitos escultores e pintores que sabem esculpir ou pintar uma bela mulher nua, não sabem envolvê-la nas difíceis pregas dos véus. E velar bem uma coisa bela é mais difícil do que fazê-la nua: esta é uma segunda criação, que está para a primeira como a civilização está para a vida selvagem. O nu é a anatomia do belo, o véu é anatomia e fisiologia; é natureza e é arte; é a finura depois da força; é a elegância depois da forma; é a graça depois da riqueza; é o pudor da arte, mais exigente, mais fino, mais casuístico do que aquele outro pudor, que recobre os mistérios do amor (MANTEGAZZA, 1892, 326-327).

Uma comparação entre as imagens de Gretta e alguns cartões-postais íntimos que lançam mão do véu demonstrará de sobejo a diferença entre o olhar que a mulher lança sobre seu corpo e o olhar que o homem lança sobre o corpo feminino. Enquanto a artista brasileira cria um embaralhamento entre o próprio

corpo e a superfície diáfana que o recobre, as modelos anônimas de fins do século XIX e do começo do XX usam o véu para excitar o observador. O véu pode cingir os quadris e deixar o resto do corpo exposto, particularmente os seios. Pode estar pousado displicentemente num braço para destacar ainda mais o corpo nu visto de costas. Pode fazer parte de uma espécie de exercício de alongamento que não oculta nada. Pode cair de uma poltrona para o chão para dar realce às nádegas. Pode conferir um ar mais lascivo a uma pose sensual. Cumprem a função de véu também vestes e combinações leves, transformadas em “instrumentos de lascívia”. Como escrevia Mantegazza no livro de 1893, se o vestido não torna a mulher mais bela, pode, porém, levar a adivinhar “o que não se vê” e acrescentar ao “belo da natureza o fascínio do desconhecido, que se adivinha”, desempenhando uma função estética. Cabelos soltos nos ombros e nos seios eram outra forma de véu, podendo, às vezes, levar a mulher a experimentar “a glória de considerar-se vestida” (MANTEGAZZA, 1893, 215, 217, 241).

A esses véus que fazem parte da chamada “pornografia da beleza”, que treina os jovens a “erotizar imagens que não lhes ensinam nada sobre o desejo da mulher” (WOLF, 2021, 194, 232), Gretta contrapõe sua rede, “uma tela delicada e feminina, porém ao mesmo tempo extremamente forte” (SARFATY, 1980, s. p.), numa demonstração de busca de um autoconhecimento capaz de transformar a percepção de si e de seu papel na sociedade contemporânea. Por meio de múltiplas imagens de seu rosto e de seu corpo, a artista quer demonstrar sua insubmissão ao controle que a sociedade quer exercer sobre a mulher, pedindo-lhe que seja bela e desejável, mas impedindo a manifestação de seu desejo. A escolha da fotografia para essa operação de desmonte dos mitos da beleza e da castidade femininas não é casual, pois Gretta se apropria voluntariamente do veículo mais poderoso na conformação e divulgação de imagens que estabeleciam modelos de aparência e de comportamento aos quais as mulheres não poderiam subtrair-se.

Em suas investigações sobre a condição feminina, a artista trabalha com uma temporalidade estendida. Mobiliza, de um lado, a memória quando se contrapõe aos estereótipos culturais sobre a feminilidade. Explora, de outro, o momento presente quando transforma o corpo num lugar de trânsito e de tensões inescapáveis, pondo em xeque visões cristalizadas. Como notou

Tállisson Melo, Gretta “desdobra as imagens que fez de si mesma em uma série de repetições, um gesto obstinado que materializa uma crise, com questionamentos sobre a condição da mulher e os estereótipos da feminilidade que tentam formatar e limitar sua potência de vida” (MELO, 2022, s. p.). Nesse processo, a artista usa a fotografia de maneira peculiar, pois o que lhe interessa é chegar a “uma realidade irreal, [...] transformando-se em metáfora plástico-visual” (AULER, 1978, s. p.). Ao desnaturalizar a imagem fotográfica por meio de distorções, deformações, fragmentações e montagens, Gretta demonstra seu compromisso com a busca de uma visão nova da mulher, livre dos tantos preconceitos que pesaram sobre ela desde um passado primordial, embora tenha consciência de que a conquista da liberdade seja uma luta árdua e longa, como demonstram as expressões de desespero e dor das encenações fisionômicas.

## Referências

- ÁLVARO, Egídio. “Gretta”, in: *Gretta: desenhos*. São Paulo: Galeria Arte Global, 1976.
- AULER, Hugo. “No próprio nu, o ato de criação”, in: *Gretta Sarfaty Grywacz*. Brasília: Galeria de Arte Vasp-Brasília, 1978.
- BARTHES, Roland. “O rosto de Garbo”, in: \_\_\_\_\_. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. 2ª edição. Rio de Janeiro: Difel, 2006.
- BECK, Olly. “Bad girl. Rebel girl”. *The Rebel*, London, n. 6, verão 2009.
- BOETTI, Anne-Marie. “Arti visive: L’arte del diario”, in: FRAIRE, Manuela (org.). *Lessico politico delle donne*. Milano: Edizioni Gulliver, 1979, v. 6.
- \_\_\_\_\_. “Arti visive: Introduzione”, in: FRAIRE, Manuela (org.). *Lessico politico delle donne*. Milano: Edizioni Gulliver, 1979, v. 6.
- BORDO, Susan. “A feminista como o Outro”, in: *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, 1º semestre 2020.
- \_\_\_\_\_. “Anglo-American feminism, ‘Women’s Liberation’ and the politics of the body”, in: MCDOWELL, Linda; SHARP, Joanne P. (org.). *Space, gender, knowledge: feminist readings*. London-New York-Sidney-Auckland: Arnold, 1997.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. “Les métamorphoses du féminin: Orlan, Cindy Sherman, Mariko Mori”, in: COUANET, Catherine; SOULAGES, François; TAMISIER, Marc (org.). *Politiques de la photographie du corps*. Paris: Klincksieck, 2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Trad. Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CORDEIRO, Luiza Helena Lobo; MOTA, Maria Dolores de Brito. “A ‘queima de sutiãs’ de 1968: relações entre corpo e roupa na construção de um acontecimento simbólico feminista”, in: *Bilros*, Fortaleza, v. 6, n. 13, set.-dez. 2018.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do rosto. Expressar e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*. Lisboa: Teorema, s.d.

COUTINHO, Wilson. “Imagens feministas”, in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 12 set. 1980.

DE L’ÉCOTAIS, Emmanuelle. *Man Ray em Paris*. Trad. Contra Capa. Rio de Janeiro: Artepádua, 2019.

DIMAMBRO, Nadiesda. *Imagens de Gretta Sarfaty: fotografia, performance e gênero*. 2018. 220 f. il. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

DI MARINO, Bruno. *Hard media: la pornografia nelle arti visive, nel cinema e nel web*. Monza: Johan & Levi, 2013.

DORFLES, Gillo. “Per Gretta”, in: *Gretta Sarfaty*. Verano Brianza: Centro Culturale La Filanda, 1980.

\_\_\_\_\_. *Ultime tendenze nell’arte d’oggi: dall’informale al neo-oggettivo*. 16ª edição. Milano: Feltrinelli, 2004.

“Entrevista com Gretta Sarfaty por Tálisson Melo” (2022). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BnqRf39O4Yc>>. Acesso em: 7 ago. 2022.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FARINA, Ferruccio. *Cartoline intime: sogni proibiti dei nostri nonni*. Milano: Rusconi, 1981.

GRETTA (org.). *Auto-photos*. São Paulo: Massao Ohno, 1978.

GRETTA e BECHERONI. “[Sem título]”. In: \_\_\_\_\_. *Modificazione e appropriamento di una identità autonoma*. Milano: Prearo, 1980.

JANUS (org.). *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973/1979*. Torino: Assessorato per la Cultura, 1980.

JONES, Amelia. *Body art/Performing the subject*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1998.

KRÜSE, Olney. “Gretta: uma ascensão rapidíssima até a psicofoto ou psicopintura”, in: *Gretta: desenhos*. São Paulo: Galeria Arte Global, 1976.

LIPPARD, Lucy R. *From the center: feminist essays on women’s art*. New York: Dutton, 1976.

LODA, Romana. *Gretta: Un tentativo de amor. A strive to love. Un tentativo di amore*. Brescia: Multimedia – Arte Contemporanea; Caracas: Centro de Arte Euro-Americano, 1981.

MANTEGAZZA, Paolo. *Dizionario delle cose belle*. Milano: Treves, 1892.

\_\_\_\_\_. *Fisiologia della donna*. 3ª edição. Milano: Treves, 1893, v. 1.

MELO, Tálisson. “Retransformações de Gretta Sarfaty”. Disponível em: <<https://auroras.art.br/exhibitions/gretta-sarfaty>>. Acesso em: 8 ago. 2022.

MORAIS, Frederico. “As reminiscências evocativas de Gretta”. *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 12 nov. 1979.

NOËL, Bernard. “Le toucher du regard”, in: Centre National de la Photographie (org.). *Le nu*. Paris: Centre National de la Photographie, 1986.

PONTUAL, Roberto. "O corpo é a alma", *in: Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 1 maio 1979.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.

SARFATY, Gretta. "E-mail a Annateresa Fabris" (22 jul. 2022).

\_\_\_\_\_. "Gretta", *in: Gretta: auto-photos, série transformations, a woman's diary, evocative recollections, metamorphic recollections, gretta & becheroni*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1980.

\_\_\_\_\_. (org.). *Auto-photos*. São Paulo: Central Galeria, 2021.

SCHNEIDER, Rebecca. *The explicit body in performance*. London-New York: Routledge, 1997.

SICHEL, Berta. "Body works", *in: Gretta Sarfaty*. New York: Foster Goldstrom Gallery, 1993.

SOULAGES, François. "Photographie et corps politiques: du contemporain", *in: COUANET, Catherine; SOULAGES, François; TAMISIER, Marc (org.). Politiques de la photographie du corps*. Paris: Klincksieck, 2007.

SOUZA, Gilda de Mello e. "O vertiginoso relance", *in: \_\_\_\_\_*. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

STEINER, Wendy. *Venus in exile: the rejection of beauty in 20th century art*. New York-London-Toronto-Sydney-Singapore: The Free Press, 2001.

SUBRIZI, Carla. *Il corpo disperso dell'arte*. Roma: Lithos, 2000.

TRASK, Haunani-Kay. *Eros and power: the promise of feminist theory*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.

TRIKI, Rachida. "L'image politique du corps: une stratégie de l'intime", *in: COUANET, Catherine; SOULAGES, François; TAMISIER, Marc (org.). Politiques de la photographie du corps*. Paris: Klincksieck, 2007.

TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. 2018. 434 f. il. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VALÉRY, Paul. *A arte de pensar: ensaios filosóficos*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

VAN GELDER, Lindsay. "The truth about bra-burners" (set-out. 1992). Disponível em: <[grad-school.wayne.edu/news/the\\_truth\\_about\\_bra\\_burners.pdf](http://grad-school.wayne.edu/news/the_truth_about_bra_burners.pdf)>. Último acesso em: 16 jun. 2022.

VIGARELLO, Georges. *Histoire de la beauté: le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*. Paris: Seuil, 2004.

WILLER, Cláudio. "Gretta", *in: DORFLES, Gillo; WILLER, Cláudio. Gretta: evocative recollections*. São Paulo: Massao Ohno, 1979.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Trad. Waldéa Barcellos. 16ª edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

**Minibio:** Professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É autora de inúmeros artigos e ensaios sobre o tema da fotografia nas artes visuais. Entre seus livros estão os títulos *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, Belo Horizonte: Editora

UFMG, 2004; *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas*, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011; *A fotografia e a crise da modernidade*, Belo Horizonte: C/Arte, 2015 e *Fotografía y artes visuales*. México: Ediciones Ve.S.A., 2017.

AMOSTRA