

Artes Feministas

Artivismos



e Sul Global

Cláudia de Oliveira
Paula Guerra



Artes Feministas, Artivismos e Sul Global

Cláudia de Oliveira e Paula Guerra
Publicado em fevereiro de 2022 pela Universidade do Porto. Faculdade de
Letras
Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, PORTUGAL
www.lettras.up.pt

Design e Capa: Rui Saraiva
Edição de texto: Terezinha Costa

ISBN 978-989-9082-01-4

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-9082-01-4/art>

Os conteúdos apresentados no texto são de responsabilidade apenas das autoras.

Atribuição CC BY 4.0. International

Este livro está licenciado sob uma Creative Commons Attribution 4.0. International License (CC BY 4.0). É permitido compartilhar, redistribuir, adaptar, transformar e construir o conteúdo deste livro. Os créditos apropriados devem ser atribuídos aos autores e editores.

Mais informação: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Agradecimentos

Drica Madeira
Julia de Almeida Mello
Mauricio Mello Vieira Martins
Sofia Sousa



Sumário

Introdução.....	2
O abjeto em Juliana Notari.....	14
Tecendo a “diferença”.....	32
A Deusa Mãe.....	40
A deusa asteca Tlaltecuhltli: A vagina dentada.....	44
Jamurikumalu: As hiper–mulheres kuikuro do Alto Xingu.....	48
Feminilidade e masculinidade na modernidade.....	56
A mulher, a loucura e o maravilhoso.....	57
Calibã e a bruxa.....	60
As bruxas voam para o Novo Mundo.....	76
A berlinda <i>coupé</i> : Masculinidade, feminilidade e raça.....	80
A iconografia da bruxa: Corpo abjeto e erotismo.....	86
As bruxas encontram os canibais.....	98
Artes femininas na Europa dos séculos XVI e XVII.....	102
Demonização e opressão do feminino na modernidade/colonialidade.....	122
Juliana Notari: Regurgitando a história.....	126
Confluências de um passado atual.....	136
Da distopia à utopia. Uma possível história alternativa.....	138
Bibliografia.....	142
Posfácio.....	153

Índice de figuras

Fig. 1 Diva, Juliana Notari, 2020. Intervenção na paisagem. Concreto armado e resina.Fonte: Arquivo da artista.....	14
Fig.2 Diva, Juliana Notari, 2020. Intervenção na paisagem. Concreto armado e resinaFonte: Arquivo da artista.....	16
Fig.3 Doutora Diva, 2006. Performance. Espéculo ginecológico, martelo, escopo e sangue de boi. Duração variávelFonte: Arquivo da artista.....	20
Fig.4 Doutora Diva, Juliana Notari, 2006. Performance. Espéculo ginecológico, martelo, escopo e sangue de boi. Duração variávelFonte: Arquivo da artista..	21
Fig.5 Doutora Diva, Juliana Notari, 2006. Performance. Espéculo ginecológico, martelo, escopo e sangue de boi. Duração variável.....	22
Fig.6 Interior Scroll, Carolee Schneemann, 1975. Tate Modern Gallery.....	24
Fig.7 S.O.S. Starification Object Series, Hannah Wilke, 1974. 28 fotos em preto e branco, 5 x 7 polegadas cada. Ronald Feldman Fine Arts, Nova York.....	25
Fig.8 The Dinner Party, Judy Chicago, 1974. Instalação. Diversos materiais. The Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, Nova York, EUA.	26
Fig.9 Diva, Juliana Notari, 2020. Intervenção na paisagem. Concreto armado e resina.....	29
Fig.10 Monolito da deusa Tlaltecuhltli, encontrado no Templo da Deusa Maior na Cidade do México em 2006.....	44
Fig.11 Desenho que reproduz a Stela 25, no Templo de Izapa, Guatemala....	45
Fig.12 Doutora Diva, Juliana Notari, 2006. Performance. Espéculo ginecológico, martelo, escopo e sangue de boi. Duração variável.....	56
Fig.13 Mercado de Escravos. Núcleo da Rota da Escravatura, Museu Municipal Dr. José Formosinho, Lagos, Portugal.....	68
Fig. 14 Estátua do infante D Henrique (Porto, 1394 – Sagres, 1460). Praça Infante D. Henrique, Lagos, Portugal.....	69
Fig.15 Vasco da Gama, monumento em Lagos, Portugal.....	70
Fig.16 Berlinda <i>coupé</i> ,c. 1760-1770.Madeira entalhada e dourada; couro, ferragens em bronze dourado.	80
Fig. 17 Detalhe de painel na berlinda <i>coupé</i> , c. 1760-1770Madeira entalhada e dourada	81
Fig.18 Adão e Eva, Albrecht Durer, 1504.....	82
Fig.19 A bruxa e o dragão, Hans Baldung Grien, 1515. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.....	89
Fig. 20 Basilisco.....	91
Fig.21 Basilisco	91
Fig. 22 A Fortuna militar, Urs Graf, c.1520.....	91
Fig.23 O sabá das feiticeiras, Hans Baldung Grien, 1510, Gotha Museum Schloss Friedenstein.....	92
Fig.24 Saudação de Ano Novo, Hans Baldung Grien, 1514. Vienna, Graphische Sammlung Albertina.....	93
Fig. 25 As quatro bruxas, Albrecht Dürer, 1497. The British Museum.....	94
Fig.26 Circe e seus amantes em uma paisagem, Dosso Dossi, c.1511.....	95

Fig. 27. Bruxos assando uma criança, artista desconhecido. Xilogravura. Compendium maleficarum, Milão, 1626.....	98
Fig. 28 Saturno, Heinrich Aldegrever, 1533.....	100
Fig.29 Página de Americae Tertia Pars, Theodore de Bry.....	101
Fig. 30. Cena de canibalismo em Americae Tertia Pars, Theodore de Bry, 1592Gravura colorida. Service Historique de La Marine, Vincennes, France...	101
Fig. 31. Cena de canibalismo em Americae Tertia Pars, Theodore de Bry, 1592Gravura colorida. Serviço Historique de La Marine, Vincennes, France...	101
Fig.32 Penthesilea, em De claris mulieribus de Giovanni Boccaccio. Xilogravura.....	104
Fig.33 Autorretrato na espineta com aia. Lavinia Fontana. Óleo sobre tela, 27 x 24 cm.....	108
Fig.34 Minerva se vestindo, Lavinia Fontana, 1613.....	109
Fig. 35 Autorretrato, Elisabetta Sirani, c.1660.....	110
Fig. 36 Judite com a cabeça de Holofernes, Elisabetta Sirani. segunda metade do século XVII. Óleo sobre tela.....	111
Fig.37 Portia ferindo sua coxa, Elisabetta Sirani, 1664.Fonte: Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione della Cassa di Risparmio, Bologna.....	111
Fig.38 A mão de Artemisia Gentileschi segurando o pincel, Pierre Dumoustier Le Neveu, 1625. Giz preto e vermelho com carvão, 21.9 x 18 cm. Londres, Trustees of the British Museum.....	112
Fig.39 Obras de Artemisia Gentileschi em exposição na National Gallery, 2021.....	113
Fig. 40 Obras de Artemisia Gentileschi em exposição na National Gallery, 2021.....	114
Fig. 41 Susana e os velhos, Artemisia Gentileschi, 1610. Óleo sobre tela, 170 x 119 cm. Pommersfelden, Kunstsammlungen Graf von Schönborn.....	115
Fig. 42 Judite decapitando Holofernes, Artemisia Gentileschi, 1612-13, óleo sobre tela, 168 x 128 cm. Nápoles, Museo di Capodimonte, à esq.; Artemisia Gentileschi, Judite decapitando Holofernes, c. 1620, óleo sobre tela, 199 x 162.5 cm. Florença, Galleria degli Uffizi, à dir.....	118
Fig. 43 Doutora Diva, Juliana Notari, 2006. Performance. Espéculo ginecológico, martelo, escopo e sangue de boi. Duração variável.....	122
Fig. 44 Mimoso, Juliana Notari, 2014. Videoperformance, 04:44 minutos.....	128
Fig. 45 Mimoso, Juliana Notari, 2014. Videoperformance, 04:44 minutos.....	129
Fig.46 Mimoso, Juliana Notari, 2014. Videoperformance, 04:44 minutos.....	131
Fig. 47 Mimoso, Juliana Notari, 2014. Videoperformance, 04:44 minutos.....	131
Fig. 48 Mimoso, Juliana Notari, 2014. Videoperformance, 04:44 minutos.....	132
Fig.49 Amuamas, Juliana Notari, 2018. Videoperformance, 08:52 minutos..	132
Fig.50 Amuamas, 2018, Juliana Notari. Videoperformance, 08:52 minutos...	132
Fig.51 Amuamas, 2018, Juliana Notari. Videoperformance, 08:52 minutos...	133
Fig.52 Amuamas, 2018, Juliana Notari. Videoperformance, 08:52 minutos...	134
Fig.52 Amuamas, 2018, Juliana Notari. Videoperformance, 08:52 minutos...	135
Fig.53 Amuamas, 2018, Juliana Notari. Videoperformance, 08:52 minutos...	135
Fig.54 Amuamas, 2018, Juliana Notari. Videoperformance, 08:52 minutos...	135
Fig. 55 A kindumba da A.N.A, Francisca Nzenze de Meireles (Chiquinha), 2019. Fanzine.....	139

Artes

Feministas



Artivismos



Sui Global

Introdução

“Porque eu, uma mestiza, continuamente saio de uma cultura para outra, porque eu estou em todas as culturas ao mesmo tempo, alma entre dos mundos, tres, cuatro, me zumba la cabeza con lo contradictorio. Estoy norteada por todas las voces que me hablan Simultaneamente” Gloria Anzaldúa [2005:704, tradução das autoras].

Artes feministas, Artivismos e Sul Global parte de um diálogo interdisciplinar entre a história da arte, a sociologia, a filosofia, a antropologia, a história e as discussões mais atuais sobre o Antropoceno. A opção por uma narrativa interdisciplinar se justifica porque as epistemologias da história da arte feminista partem da interdisciplinaridade, como todos os estudos que emergem com o *cultural turn* nos anos de 1990, abrindo para a pós-modernidade ou modernidade tardia. Por outro lado, as várias camadas e dobras simbólicas das próprias obras em análise requerem um percurso longo e imbricado. O nosso ponto de partida assenta numa perspectiva de entendimento das raízes e desdobramentos de um processo imaginativo criado por Juliana Notari, artista plástica feminista brasileira cujas obras – que se estendem já por um período de 20 anos - têm apresentado uma crítica e uma denúncia de uma história oficial opressora e falsificadora de factos. Se a arte tem como umas de suas principais premissas a crítica ao sistema oficial, a partir de rompimentos filosóficos que levam a outras percepções do real, e cria, a partir desses imaginários, novas linguagens plásticas, então a atividade artística sempre vai na contramão da história dos vencedores, na qual a realidade é apresentada como um lago de águas serenas. Assim, quando olhamos de outra perspectiva os dados fornecidos pela história oficial e institucionalizada, percebemos que o real é uma tempestade de fragmentos-despojos.

Augusto Santos Silva [2021] mostra que, para sociólogos, historiadores e economistas culturais, a natureza criativa de uma prática artística e de seus produtos não é apenas um ingrediente da cultura, mas antes uma dimensão relevante de forma transversal a vários setores e atividades da economia contemporânea. Para Silva, o foco analítico de uma investigação ou concepção social não deve, portanto, residir em visões românticas dos artistas como gênio. Pelo contrário, o autor destaca um ponto que nos parece fulcral para a elaboração deste livro, que é a adoção de uma visão dos artistas e da arte enquanto instrumento de teoria econômica ou sociológica.

É claro que a singularidade das obras e do processo criativo é um ponto inevitável numa discussão desse tipo e, nesse aspecto, autoras como Nathalie Heinich [2009] são determinantes. Heinich procurou demonstrar a importância, em relação às artes plásticas, do regime de singularidade em detrimento de um regime de comunidade, tradicionalista. Assim, a singularidade neste livro assume um significado específico, uma vez que o objetivo dos sociólogos reside na captação das regularidades da ação social e na identificação dos padrões que a organizam [Silva, 2021]. Augusto Santos Silva, Paula Guerra e Helena Santos [2018] também se debruçaram sobre essas questões, ao procurarem analisar os impactos da crise econômico-financeira europeia através de produtos artísticos, nomeadamente através da música, adotando uma espécie de parceria epistemológica [Péquignot, 2007], na qual a arte se revela como instrumento de investigação, e não apenas como tema de investigação sociológica. Então, se antes dissemos que a arte tem como premissa a crítica ao sistema oficial, aqui acrescentamos que a arte pode auxiliar na compreensão desse mesmo sistema oficial, especialmente no que diz respeito às vivências e às simbologias individuais e coletivas [DeNora, 2000].

Neste livro, buscamos seguir de perto a abordagem de Maria Paula Meneses e Boaventura de Sousa Santos [2010] na exata medida em que ambos os autores usam a expressão Sul Global para fazer referência a regiões periféricas e semiperiféricas dos países, anteriormente denominadas de Terceiro Mundo. Estamos, assim, perante uma expressão utilizada para retratar a complexidade e a diversidade de fenômenos sociais nessas regiões, tais como o de exclusão social, o de pobreza, o de desigualdades de gênero. É uma expressão que visa retratar as assimetrias políticas, sociais, culturais e econômicas, no sentido em que o Norte Global é entendido como sendo o dominador que as criou. Além disso, o Sul Global é atualmente encarado como um espaço de expressão e de contestação, onde proliferam alternativas contra-hegemônicas de leitura face aos fracassos históricos que se têm perpetuado desde a Revolução Industrial até o presente. Na ótica de Boaventura de Sousa Santos [2014], é o contraponto atual do epistemicídio de que foram objeto os países do Sul por mais de 500 anos.

Outro conceito essencial para este livro é o de arte feminista. Entendemos por arte feminista uma esfera de expressões no campo das artes plásticas e visuais que concilia e estabiliza o encontro da produção artística de mulheres com a multiplicidade dos feminismos. Este campo emerge aproximadamente entre as décadas de 1960 e 1970, após a segunda onda dos movimentos feministas e, também, da virada epistemológica ou cultural nas ciências humanas e sociais. Longe de ser um campo da arte acantonado na suposição de uma arte feita por mulheres, as historiadoras da arte feminista, como a estadunidense Linda Nochlin, em seu texto seminal *Why have there been no great women artists?*, publicado pela primeira vez em 1971, apontavam em suas pesquisas para as diferenças sociais e políticas que as mulheres experimentam em suas vidas, as quais deveriam ser consideradas em suas produções artísticas, uma vez que tais experiências são distintas das vivências políticas e sociais masculinas. Para Nochlin: "A culpa não está em nossas estrelas, nossos hormônios, nossos ciclos menstruais ou nossos espaços internos vazios, mas em nossas instituições e nossa educação." [2021:23, tradução das autoras].

1.]

O conceito de interseccionalidade é uma ferramenta crítico-política e teórica que explica o cruzamento e a sobreposição de opressões relacionadas à raça, ao gênero e à classe. Mais adiante voltaremos a tratar desse tema.

Na contemporaneidade, ainda que os debates iniciais estejam em andamento, eles têm sido cada vez mais adensados por jovens artistas feministas, as quais passaram a adotar uma abordagem que incorpora outras preocupações, como a interseccionalidade^{1]} entre raça, classe e outras formas de privilégio, bem como identidade e fluidez de gênero. Podemos dizer que a arte feminista caminha em conjunto com as pautas dos vários movimentos feministas. Nesse sentido, a arte feminista continua a evoluir.

A arte feminista e a interseccionalidade são campos emergentes e multifacetados no Sul Global. Isso explica o facto de a obra da brasileira Juliana Notari se posicionar na interdisciplinaridade própria da arte feminista contemporânea, bem como das produções artísticas pós-modernas. Suas obras suscitam camadas interpretativas que abarcam vários campos do saber. Trata-se de uma obra aberta, em processo, como defendia Umberto Eco [1970].

Um autor determinante para abordarmos as chamadas biografias artísticas é Norbert Elias, partindo do pressuposto de que tais biografias são uma forma de ficção que pressupõe um sentido de vida completo [Guerra, 2017]. Na verdade, o principal contributo das obras de Elias residiu na tentativa de superar a dicotomia indivíduo/sociedade, ou seja, a ideia de que os indivíduos são exteriores à sociedade. Norbert Elias postula um conceito que – no âmbito deste livro – nos parece determinante para compreendermos as obras de arte aqui mencionadas e analisadas. Falamos do conceito de figuração [ou configuração], segundo o qual só podemos analisar os indivíduos e a sociedade por via das interrelações que estes desenvolvem sistematicamente [Guerra, 2017]. O conceito de figuração é fundamental, pois nos incentiva a “dar novamente importância ao simples facto de que um todo é algo diferente da soma das partes constituintes, e possui uma regularidade própria que nunca poderá ser decodificada ao levar em consideração os seus constituintes” [Elias, 2004:25]. Além disso, Elias enuncia também a importância do espaço e do tempo, duas variáveis fulcrais na abordagem teórico-conceitual neste livro apresentada.

Assim, encontramos em Juliana Notari a consciência de *La mestiza*, como descrita em Gloria Anzaldúa [2005], porque obra e artista se movem para além das formações cristalizadas no *habitus* [Bourdieu, 1979]; procuram o outro lado do pensamento convergente, do raciocínio analítico que se serve da racionalidade como um meio de atingir um modo de fazer distinto do ocidental. Obra e artista movem-se, então, “para um pensamento divergente caracterizado por um movimento que se afasta de padrões e objetivos estabelecidos, rumo a uma perspectiva mais ampla, que inclui em vez de excluir” [Anzaldúa, 2005:6, tradução das autoras]. Neste sentido, as contribuições de Lahire [2010] também sustentam que os produtos artísticos não devem ser desconectados da realidade social. Tendo como ponto de partida Franz Kafka, Lahire nos diz que, para perceber o que Kafka escreve, é necessário perceber também a forma como ele escreve. Ou seja, que o texto literário não deve ser olhado à distância, que deve ser levada em consideração a forma como a obra penetra na carne. Paralelamente, também o conceito de margens de liberdade de Norbert Elias se revela interessante [Guerra, 2017], pois pressupõe que as interrelações não são equilibradas e equitativas, uma vez que dependem de diferentes posições de poder.

Analisar a produção artística de Juliana Notari é percorrer um longo caminho que não se restringe apenas à arte feminista e suas críticas à heterossexualidade normativa, mas é aprofundar as construções assimétricas de poder que foram - e continuam a ser - impostas ao outro da colonialidade/modernidade, tal como definido pela antropóloga feminista argentina Rita Segato, em *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* [2003a] é fazer um questionamento da história e das démarches políticas.

Tomando como base essas constatações, decidimos partir dos estudos feministas produzidos no Sul Global para procurar entender a artista Juliana Notari e a sua obra, uma vez que as camadas de significações referentes às suas produções artísticas corporificam uma crítica política à colonialidade, evidenciam um pensamento feminista contemporâneo e corporificam a própria arte feminista contemporânea, já muito distante do seu caráter binário inicial.

A historiadora da arte feminista Griselda Pollock, no prefácio da obra *The sacred and the feminine: Imagination and sexual difference* [2007], formula quatro perguntas ao estudioso das artes visuais na contemporaneidade: “O que você acha das artes visuais hoje em dia? O que está acontecendo com a história da arte? Quais são as novas direções? Ao que devemos permanecer leais?” [Pollock, 2007:7, tradução das autoras]. As criações artísticas de Juliana Notari, as suas performances e a sua escultura *Diva*, parecem apontar para possíveis respostas às perguntas colocadas por Pollock, uma vez que partem de uma constatação milenar da assimetria de gênero dentro de um sistema de práticas sociais que encara homens e mulheres como diferentes [Berkers & Schaap, 2018], uma condição que é evidente quando nos focamos no campo artístico [Raine & Strong, 2019], e mais concretamente ainda quando nos centramos nessa artista do Sul Global [Santos & Meneses, 2010], pernambucana, brasileira e feminista, que busca um reposicionamento artístico e social face aos dogmas sociais e institucionais inerentes à arte e às mulheres, ao mesmo tempo em que ressignifica a mulher no cotidiano e no campo artístico. Essa questão é tanto mais evidente se observarmos o lugar e a posição que a mulher ocupa na sociedade brasileira, a qual exhibe uma das maiores discrepâncias de gênero da América Latina [Berkers & Schaap, 2018].

Tomando um novo ponto teórico [Viveiros de Castro, 2012], pretendemos estabelecer uma reflexão em torno da obra de Juliana Notari, colocando-a primeiramente em diálogo com as linguagens contemporâneas e conceituais produzidas no campo da arte feminista brasileira, visto que, ao ultrapassar a binaridade de gênero, a obra de Juliana torna-se uma imagem e uma representação de processos de violência, construídos por uma ordem patriarcal que, ao transmutar-se na *longue durée*, se instalou na crueldade da colonialidade do poder, onde a soberania opera sobre a vítima sacrificial [Segato, 2019].

Em segundo lugar, também podemos posicionar a obra de Juliana no campo de obras artísticas que invertem a imagem e a representação do conceito de abjeto, tal como discutido pela filósofa e psicanalista Julia Kristeva^{2.1}. A pensadora apresentou o conceito pela primeira vez em 1968, na obra *Pouvoirs del'horreur: Essai sur l'abjection*. A abjeção, para a pensadora, é uma operação psíquica através da qual a identidade subjetiva e a de grupo

2.1

Julia Kristeva é psicanalista, educadora, filóloga, romancista, detendo uma vasta produção literária. Seu pensamento, considerado singular

por seus críticos, adentra desde a análise política até análises psicanalíticas aliadas à linguagem para explicar os processos de construção do humano. O universo intelectual ocidental foi impactado pelo pensamento conciliador de Julia Kristeva, pois, apesar da amplitude de seu trabalho, ela se manteve embasada no pós-estruturalismo, sendo, aliás, uma pensadora expoente dessa corrente filosófica. Faz parte, portanto, da filosofia de Derrida, Deleuze, Lyotard e Foucault. Ver: Soares, Thiago da Silva & Amano; Vitor da Silva. "Júlia Kristeva e seu pensamento contemporâneo". In: Revista Filosófica Boa Ventura, V. 13, N. 2, Jul/dez, 2019:1.

se instituem eliminando qualquer ameaça às fronteiras do próprio sujeito ou do grupo em questão [Kristeva, 1974]. Assim, para Kristeva,

surge, dentro da abjeção, um daqueles violentos e sombrios reflexos do ser dirigido contra uma ameaça que parece emanar de um exorbitante externo ou interno, ejetado além do escopo do possível, do tolerável, do pensável [...] mas não pode ser assimilado. Ele implora, se preocupa e fascina o desejo que, no entanto, não se deixa seduzir. Apreensivo, o desejo se afasta; doente, ele rejeita [...] uma certeza o protege do vergonhoso [...] uma certeza de que é orgulhoso que se apegava a ele. Mas simultaneamente, da mesma forma, aquele ímpeto, aquele espasmo, aquele salto são atraídos para um outro lugar tão tentador quanto condenado. [...] O abjeto tem apenas uma qualidade do objeto - o de ser oposto a mim [Kristeva, 1982:32].

O importante em nossa análise é que o conceito de abjeto parece ter sido tomado por Juliana Notari, bem como pelas artistas feministas em obras desde os anos 1960, como potência de afirmação do feminino e da arte feminina/feminista. Quando Kristeva [1982:33] diz que "de seu lugar do banimento, o abjeto não cessa de desafiar seu mestre", tal afirmação nos oferece uma perspectiva para abordarmos a postura tomada pelas artistas face ao cânone artístico, face à sociedade e face às pautas feministas. Se a mulher e os Outros - negros, indígenas, minorias transsexuais e todos os excluídos do sistema - sempre foram o abjeto para o homem branco ocidental, essas artistas parecem ter invertido a noção, uma vez que ao assumirem o abjeto em suas obras, o potencializaram, atribuindo-lhe novas significações. Se a abjeção é o estado de fusão com o *Outro* e com o que se encontra fora do ser, nomeadamente com uma das suas formas conhecidas como o vômito, as fezes [ou o cadáver], há todo um conjunto de sistemas que nutre esse relacionamento [Kristeva, 1974].

É de Kristeva a afirmação:

[...] é fossa e morte; isso perturba até mais violentamente aquele que o confronto como frágil e falacioso. Uma ferida com sangue e pus, ou o cheiro doentio e acre de suor, de decadência [...]. Esses fluidos corporais, esta contaminação, essa merda é o que a vida suporta, dificilmente e com dificuldade [...]. Se esterco significa o outro lado da fronteira, o lugar onde não estou e que me permite ser, o cadáver, o mais repugnante dos resíduos, é uma fronteira que invadiu tudo. A fronteira tornou-se um objeto. Como posso estar sem fronteiras? [Kristeva, 1982:35].

Ao comentar suas criações artísticas, Notari nos fala das "fronteiras" mencionadas por Kristeva: "... minha produção passa pelo abjeto de uma forma contundente". Elementos como "o cabelo, o sangue, o animal" são para a artista "abjetos por essência porque a sociedade os transforma em tabu" quando deslocados de seu lugar: "o sangue, o cocô, o cabelo tornam-se tabus [...] a sociedade ocidental os transforma em abjetos e eu os transformo em potência."^{3.] Assim, as criações de Notari, ao transitarem pela economia da abjeção, explodem as dicotomias mulher/natureza e puro/abjeto, para transformar o *Outro* em potência, ao mesmo tempo em que traduzem os traumas, perturbações e feridas históricas, a partir da poética do afeto, feminina e feminista.}

3.]

Entrevista de Juliana Notari concedida a Cláudia Oliveira em 27 de janeiro de 2021.

Por essas razões, podemos classificar a obra de Notari como uma forma de artivismo. Estamos perante uma linguagem que mistura a arte e o ativismo social: o artivismo. Podemos referir que o artivismo surgiu no início do século XXI muito associado à *street art* e à arte urbana no geral. O artivismo mistura várias práticas artísticas, desde o *graffiti* ao *do-it-yourself punk* e tem como referência os espaços urbanos. Tal como refere Guerra [2019], surgiu inicialmente com pequenos grupos artísticos e acadêmicos nos Estados Unidos da América e, atualmente, encontra-se disseminado um pouco por todo o mundo.

A arte, no âmago dessas linguagens, tem um papel crucial na resistência e na subversão do *status quo*; implica uma ruptura com a visão da arte pela arte, mas também se afasta da realidade social e das representações que pretendem retratar tal realidade como ela é. Ambos os aspectos estão presentes na obra de Notari e como tal merecem reflexão, pois é feita uma conjugação entre a sua intervenção estética e a performativa. Então, num contexto de politização artística, temos visto cada vez mais a ligação às questões sociopolíticas —neste caso, relativas ao gênero feminino— ao mesmo tempo em que se observa um afastamento dos modos usuais de ação política [Guerra, 2019].

Outro aspecto interessante está no facto de Notari nos fazer pensar no artivismo dentro e fora do espaço urbano. Este último é o local onde as práticas artivistas são tipicamente realizadas, uma vez que é o locus dos movimentos sociais, o que enfatiza ainda mais as práticas contraculturais.

Mas as criações de Notari alargam o artivismo porque, ao incluir a Natureza e os não humanos [Tsing, 2019], suas criações carregam uma crítica ao modo como o capitalismo, em conjunto com a colonialidade do poder, transformou até mesmo Gaia no seu Outro.

Este livro divide-se em 14 capítulos. Começamos a nossa abordagem, no Capítulo 1, com uma contextualização da performance *Doutora Diva* e da escultura a céu aberto *Diva*. Ambas se localizam no campo da arte feminista contemporânea, e, assim, se inserem na tradição de uma produção artística feminista que começou a ser realizada nos Estados Unidos da América e na Europa nos anos 1960 e, no Brasil, nos anos 1980. Dessa perspectiva, não só assinalamos as contribuições da obra de Notari no campo da arte feminista, como confirmamos que, na contemporaneidade, a arte feminista caminha em consonância com as pautas feministas e dos movimentos de todas as demais “minorias” identitárias.

Em seguida, avançamos no Capítulo 2 para uma discussão entre filosofia, antropologia e sociologia. Tomamos conceitos das filósofas Simone de Beauvoir e Judith Butler e as etnografias da antropóloga Rita Laura Segato, com o objetivo de refletir sobre a emergência do patriarcalismo enquanto sistema político [Segato, 2019] e enquanto engendramento que colocou a mulher no campo da imanência, transformando-a no Outro do homem. Tal operação impossibilitou à mulher construir uma relação simétrica e de parceria com os homens [Beauvoir, 1970]. Para consolidarmos as análises de Beauvoir e Segato, examinamos no Capítulo 3 as descrições da natureza da mulher no mito da Deusa Mãe, analisado pelo historiador das religiões Mircea Eliade [1992] como uma construção mítica que vem desde “os tempos primordiais”; e na qual,

em nossa visão, já se percebe uma perspectiva patriarcal. Nos dois capítulos seguintes, os de número 4 e 5, analisamos dois mitos cosmogônicos das sociedades originárias da América Latina: o de Tlatelcuhtli, a deusa de vagina dentada da cultura Asteca, e as hiper-mulheres, dos kuikuro do Alto Xingu, Brasil.

No Capítulo 6, passamos para uma discussão que entrelaça filosofia e história, para discutir visões construídas sobre a mulher desde a Antiguidade e que, relacionando a feminilidade com a feitiçaria e à loucura, chegaram à modernidade. Por essa via, chegamos ao pensamento da filósofa Silvie Federici, especialmente nas obras *A história oculta da fofoca: mulheres, caça às bruxas e resistência ao patriarcado* [2018] e *O Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* [2004], com o objetivo de relacionar o assassinato de mulheres na Europa entre os séculos XV e XVII, prática conhecida como “a caça às bruxas”, com a expansão colonial e a dizimação dos povos originários no continente americano. Tal operação sustentou o rígido policiamento sobre as mulheres em ambos os lados do Atlântico e, como argumenta a antropóloga Anne MacClintock em *O couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial* [1993], apoiou, por meio do discurso sobre raça, o genocídio dos povos ameríndios e a construção do *Outro* sacrificial [Segato, 2019]: mulheres, negros e indígenas.

No Capítulo 7, recorremos ao livro *Inferno atlântico: Demonologia e colonização: séculos VI-VIII* [1993], da historiadora Laura de Mello e Souza. Essa autora mostrou, a partir de uma extensa pesquisa nos arquivos na Torre do Tombo, em Portugal, como a imaginação europeia sobre a caça às bruxas foi usada pelos conquistadores como um discurso para apoiar a violência e a dizimação das populações autóctones, a violência contra as mulheres e a escravização das populações negras africanas, na consolidação do processo de acumulação primitiva do capital - construindo-se, a partir daí, a colonialidade/modernidade [Segato, 2019].

Ainda nessa discussão, recorremos à obra da historiadora Mary del Priore. A partir de um estudo minucioso nos arquivos coloniais brasileiros, ela demonstra em *A mulher na história do Brasil* [1984] como as brancas pobres e – as ainda mais oprimidas dentre as mulheres: as negras forras ou escravas e as indígenas - sofreram no Brasil colonial os mais diversos abusos e violências por parte dos homens e do Estado colonial. Ainda hoje, são vistas pela historiografia brasileira como imersas na luxúria, o que reforça uma visão misógina e sexista sobre as mulheres.

Vale ressaltar que tais visões depreciativas, ancoradas num passado colonial, tornaram-se tanto mais evidentes com o advento da internet e das novas tecnologias. Esta é uma questão que vem sendo tratada por autores como Al-Natour [2020]. Esse autor tem se debruçado sobre as representações de aborígenes australianos nas redes sociais, uma vez que os mesmos são retratados pela propagação de estereótipos tóxicos, arcaicos e coloniais, que incluem considerações de que os povos aborígenes são inferiores, subumanos, animais, sujeitos, incivilizados e precisam ser exterminados. Al-Natour infere que essas representações se encaixam num legado de colonização que produz várias perspectivas depreciativas sobre a identidade aborígine, cujos discursos racistas buscam subjugar, oprimir e colonizar ainda mais os povos aborígenes, processo esse que é semelhante àquele sofrido pelas mulheres. Acrescentamos

que José Machado Pais, no livro *Enredos sexuais, tradição e mudança e As mães, os Zecas e as sedutoras de além-mar* [2016], também fornece uma visão atual dos estereótipos construídos em torno da mulher brasileira. O sociólogo viajou inúmeras vezes de Lisboa para Bragança, uma zona rural no extremo norte de Portugal, quase a fazer fronteira com a Espanha, para investigar o fenômeno das *Mães de Bragança* e sua revolta contra as emigrantes brasileiras, descritas como prostitutas e tidas como bruxas que vinham roubar os maridos portugueses. Trata-se de uma obra fundamental na sociologia portuguesa para compreendermos os estereótipos e as acusações persistentes que, ao contrário do que se pode pensar, têm uma gênese sócio-histórica.

No Capítulo 8, fazemos uma incursão aos meados do século XVIII para analisar uma luxuosa berlinda *coupé*, viatura usada em Portugal por uma família da corte dos Bragança. O objetivo é mostrar como as figuras humanas pintadas nos painéis decorativos do veículo mantêm os ideais de masculinidade e feminilidade dos pintores da Renascença e como os aplicam aos nativos do Novo Mundo.

Prosseguimos com uma discussão, no Capítulo 9, sobre a iconografia da bruxa, com o objetivo de ressaltar como a experiência artística do Renascimento esteve enraizada na economia do abjeto, na qual o artista exprimia e purificava, ressaltando em suas obras o componente essencial da religiosidade e que, talvez por isso mesmo, sobreviveu ao colapso das formas históricas das religiões [Kristeva, 1982:55]. Tomaremos, para tanto, as análises da história da arte contemporânea sobre a iconografia renascentista realizada por artistas do norte da Europa, como Hans Baldung Grien, Urs Graf e Albrecht Dürer; e, também, na Itália, pelo artista Dosso Dossi, para articular os discursos de desvalorização do feminino, visto como abjeto, poluído, fora da norma, uma feminilidade bestial e irracional - apoiando assim o discurso misógino da Igreja, dos Estados Mercantis e da burguesia na exclusão das mulheres da esfera pública na Europa.

Seguindo no mesmo rumo, tomamos no Capítulo 10 as análises dos historiadores Charles Zica e Ronald Raminelli e da filósofa Silvie Federici para mostrar como o discurso visual criado pelos artistas europeus para representar as bruxas europeias misturou-se à iconografia criada por Theodore de Bry e Hans Staden, os quais construíram uma imagem das populações ameríndias do Brasil como canibais e bestas inumanas. Do encontro de bruxas e canibais criou-se um imaginário para justificar, aos olhos do Ocidente, não só a colonização, mas a dizimação das populações nativas, bem como o tráfico e a escravização das populações negras. O pretexto para as acusações de adoração ao demônio e a introdução da caça às bruxas no Brasil eram as práticas culturais e religiosas das populações locais e dos africanos escravizados, percebidas pelos colonizadores como práticas de resistência dessas populações à colonização e à escravidão [Federici, 2004; Zica, 1997; Mello e Souza, 1993; Raminelli, 1997].

Muito embora o foco deste livro sejam as artes feministas e o ativismo no Sul Global, fazemos no Capítulo 11 um desvio sobre a produção de três mulheres que ganharam notoriedade como pintoras, na Itália dos séculos XVI e XVII, para especular sobre o modo como essas artistas - numa época em que a crueldade contra as mulheres e o desamparo em que viviam se amplificava com o reforço do patriarcado na Europa em conjunto com a expansão colonial - conseguiram autonomia como sujeitos, criando uma

linguagem própria na pintura. Sabemos que as três artistas estavam estrategicamente bem-posicionadas nas hierarquias de classe e de raça - mulheres brancas, pertencentes às classes sociais privilegiadas européias. Ainda assim, habitavam um mundo radicalmente desequilibrado na hierarquia de gênero, nesse sentido encarnando o outro da norma.

Já no Capítulo 12, voltamos à questão da posição da mulher no mundo colonial, para discutir como o processo de demonização e opressão do feminino se manifestava no cotidiano das mulheres no Brasil Colônia.

No Capítulo 13, retomamos as criações de Juliana Notari com a análise das obras realizadas em Belém, especialmente as performances *Mimoso* e *Amauamas*, as quais, em conjunto com a performance *Doutora Diva* e a escultura *Diva*, são representações de uma artista mulher que regurgita toda a história de opressão narrada nas páginas anteriores. Sua obra enfatiza uma objetividade feminista [Haraway, 1995], uma vez que o “olhar particular” proposto por Haraway [1995:10] se opõe à visualidade “não marcada do Homem e Branco das sociedades pós-industriais, militarizadas e racistas” [Haraway, 1995:7].

A partir do “olhar particular”, Notari fabula um modo de corporificar e representar o terreno dos saberes subjugados. A artista desconstrói a história oficial e a posiciona na “diferença”, desvelando em suas obras como as construções sobre as mulheres e todos os Outros foram tecidas pela história e pela cultura. Partindo de seu “olhar particular” mostra como “nós [humanos] somos apenas uma mínima célula desse organismo vivo, fluido e sem fronteiras, Gaia” [Krenak, 2014:s/p]. Assim, a artista acena para outras formas de viver e criar no Antropoceno. As criações de Notari - seja do ponto de vista da luta feminista que, no terceiro milênio, busca um encontro com todos os Outros na construção de uma nova existência; seja do ponto de vista da própria arte – expõem uma nova imaginação, pois que propõem representar uma nova humanidade, fechando as feridas abertas pelo capitalismo e pela colonialidade/modernidade, em busca de uma nova partilha do sensível [Rancière, 2015], na qual *Antropos* e *Gaia conformem o Uno*.

No Capítulo 14, lembramos brevemente como, no presente, as populações subalternizadas, não apenas as mulheres, também negros, indígenas e homossexuais, resistem. E, finalmente, em Da distopia à utopia. Uma possível história alternativa, arriscamos imaginar uma história alternativa, para desafiar o leitor a, embarcando nessa convocação, exercitar a imaginação e, a partir daí, se tornar um agente de mudança social.

Afinal, como afirma Fausto [2014]^{4.}: “O passado não precisa continuar sendo esse passado que a historiografia oficial nos conta. Em mudando, em fabulando outros passados, a partir de histórias subterrâneas, abrimos espaço para a criação de outros futuros”.

4.]

Comentário da antropóloga Juliana Fausto, em conjunto com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, sobre a entrevista de Donna Haraway para o Colóquio Internacional “Os mil nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra”. 15 a 19 de setembro de 2014, na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Brasil. Realização do Departamento de Filosofia da PUC-Rio e do PPGAS do Museu Nacional/ UFRJ.





Doutora Diva, 2006.

O abjeto em Juliana Notari



Fig. 1 *Diva*, Juliana Notari, 2020. Intervenção na paisagem. Concreto armado e resina.
Fonte: Arquivo da artista

A imagem acima é da escultura *Diva*, uma representação a céu aberto de uma vulva, com 33 metros de altura por 16 metros de largura e 6 metros de profundidade, recoberta por concreto armado e resina, em vermelho intenso, sobre um terreno elevado no município de Água Preta, Zona da Mata de Pernambuco. Por ter sido utilizado anteriormente para o plantio de cana-de-açúcar, o solo estava inteiramente deteriorado. A escultura foi feita no local onde, entre 1929 e 1998, operou a Usina Santa Terezinha, de produção de açúcar e álcool. A antiga usina deu lugar a ateliês, galerias, salas de aula: espaços para a criação e produção e exposição de arte, em diálogo com a fauna e a flora locais^{5.1}.

5.1
Informações fornecidas pela artista e disponíveis também no site da Usina de Arte. In <http://usinaarte.org/>, acessado em 13/06/2021.



Juliana Notari conta em entrevista que “desde pequena quis ser artista”^{6.]}

O avô, Luis Notari, foi pintor e trabalhou como assistente do pintor brasileiro Cândido Portinari; o pai é designer, fotógrafo e gestor cultural. A residência da família no Recife e, posteriormente, em Olinda, era frequentada por artistas como Samico, Liliane Dardot e João Câmara. Notari identifica-se como “branca, de classe média e de meia idade”, e conta já com uma longa carreira.

A escultura *Diva* é resultado de um trabalho que a artista vem desenvolvendo há quase duas décadas, com a imagem referencial de uma vulva ferida. Para ela, a imagem da vulva ferida representa o modo como o seu corpo se funde com a sua produção, uma fusão em que a dimensão da sua identidade cultural ocorre de modo distinto de outras produções que se colocam, unicamente, como uma crítica à política ou à cultura [Notari, 2021]. A dimensão traumática da vulva ferida é o elemento mais profundo e fundante. Assim, a escultura é fruto de um conjunto de performances que encarnam referências traumáticas encenadas na imagem de uma vulva e que irrompem em outras performances - em processos de cura, como *Doutora Diva* e *Amuamas*; ou de repulsa e indignação, como *Mimoso*.

A escultura questiona concepções filosóficas e históricas milenares e, por isso, é inquietante e paradoxal. Apresenta processos de violência, construídos por uma ordem patriarcal instalada pela crueldade da colonialidade do poder [Segato, 2019]. Por essa razão, *Diva* não se instala somente na história política das mulheres, mas é, antes, a encarnação de traumas e feridas abertas pela colonialidade que, para a artista, são “a ferida de nosso holocausto” [Notari, 2021].

Diva é uma tentativa de ocupar as ruínas do nosso tempo [Tsing, 2019], sendo, assim, uma criação artística que dialoga com o Antropoceno. Sua própria posição espacial não é apenas geográfica, mas geopolítica, porque insere-se num pedaço de terra cujas raízes remontam a uma história centenária de destruição da natureza e a uma máquina de opressão humana: a *plantation* [Tsing, 2019; Haraway, 2014; Viveiros de Castro, 2014].^{7.]}

As usinas de açúcar são fruto das *plantations* coloniais, que, na visão de cientistas, ecologistas, ambientalistas e antropólogos que se debruçam sobre o Antropoceno, são o sistema mais predatório e destrutivo do meio ambiente. A *plantation*, segundo a antropóloga Anna Tsing, é a obra humana que mais contribui para as mudanças climáticas que viriam a se tornar uma das grandes pautas da ciência e da política contemporâneas, sendo também responsável por grandes perdas de biodiversidade, consideradas por cientistas e humanistas como a Sexta Extinção [Tsing, 2019:4].

6.]

Entrevista concedida à autora Cláudia de Oliveira em 27/01/2021. Todas as citações da artista estão entre aspas e podem ser consultadas na entrevista disponível na seção Anexos.

7.]

Na segunda década do século XXI, o Brasil contava 422 usinas de açúcar e etanol espalhadas por todo o território nacional, sendo o estado de São Paulo o que detinha o maior número, 173 usinas. Informações obtidas no site Nova Cana. Usinas de Açúcar e Etanol no Brasil. In https://www.novacana.com/usinas_brasil, acessado em 13/6/2022.

Segundo essa autora afirma em *Viver nas ruínas: paisagens, multiespécies no Antropoceno* [2019],

[...] a cultura portuguesa de cana-de-açúcar juntou-se ao seu poder recém-adquirido de arrancar pessoas escravizadas da África. Como trabalhadores da cana no Novo Mundo, os africanos escravizados traziam grandes vantagens do ponto de vista dos produtores: os escravos não tinham relações sociais locais e, portanto, não tinham facilidade de se movimentar. Como a própria estaca de cana, eles foram transplantados, e agora estavam isolados [...]. Além disso, as plantations foram organizadas para promover a alienação e, assim, aumentar o controle [Tsing, 2019:91].

Desta perspectiva, a escultura é uma imagem política e uma potência que encarna não só a pluralidade da arte e das pautas feministas, mas também se assume como uma imagem e uma representação de todos os sentenciados e condenados pela masculinidade branca e heterossexual. Para Notari, *Diva* abre o campo da arte “para as mulheres pretas, para os homens pretos, para os descendentes indígenas, para os indígenas, para os trans, para os gays” [Notari, 2021]. Assim, podemos compreender a vulva como uma imagem representativa que transcende a binaridade e, ao fazê-lo, liberta-se das categorias antagônicas que lhe são impostas pela masculinidade; ao mesmo tempo, desconstrói os antagonismos, convergindo-os no “yin e yang, energias que perpassam tanto os humanos, homem e mulher, como os não humanos, os animais, as árvores, então não é uma vagina” [Notari, 2021].



Fig.2 *Diva*, Juliana Notari, 2020. Intervenção na paisagem. Concreto armado e resina
Fonte: Arquivo da artista.

A obra de Juliana Notari, no nosso entender, explora questões feministas através de uma visão interseccional, pelo fato de a imagem da vulva não se associar à condição de mulher branca, de classe média ou heterossexual. *Diva* e *Doutora Diva* visam contrariar a alienação histórica, social ou cultural sentida pelas mulheres e se afirmam como um símbolo de empoderamento e de promoção de uma igualdade intra e intergêneros.

Mais do que isso, entendemos que a obra de Notari também vai ao encontro dos ideais e das necessidades daquelas mulheres que não se identificam com a narrativa feminista, porque a maioria dos discursos acadêmicos e teóricos que vêm sendo produzidos têm privilegiado a realidade da mulher branca e ocidental; apenas recentemente o feminismo negro começou a adquirir expressão, graças aos trabalhos de autoras como Bell Hooks [2000], entre outras.

Historicamente, as jovens mulheres distanciaram-se do feminismo, devido ao fato de este apresentar um retrato extremamente negativo [Zucker, 2004] das próprias feministas nos meios de comunicação social. E isto é ainda mais

evidente no campo artístico. Artistas como Juliana Notari, e outras que veremos neste livro, eram amiúde representadas por líderes feministas como sendo extremistas. A exclusão das mulheres da classe trabalhadora ou de cor, que historicamente foi levada a cabo por parte do feminismo, também é apontada como um dos fatores que contribuiu para certa reticência na adesão dessas mulheres ao movimento. Contudo, autoras como Judith Butler [1992] referem que no preciso momento em que o feminismo está a ser rejeitado, os discursos em torno do gênero e da sexualidade estão a ganhar espaço, o que, por sua vez, pode conduzir a uma mudança social.

Recuperando o debate elisiano sobre o processo civilizador e a noção de Cas Wouters [2007] sobre a informalização do social, torna-se possível inserir a obra de Juliana Notari num quadro teórico que tem em consideração os riscos e as ansiedades sociais, os quais são encarados como catalisadores de um processo de carnavalização dos corpos e das experiências da arte e da cultura. Assim, as obras de Notari baseiam-se, em certa medida, num imaginário social fundado em sedimentos reais e presumidos como categóricos. Então, o abjeto assume extrema relevância. Dito por outras palavras, há uma estética abjeta, pois a obra de Notari – dentro desta lógica – cede a várias experiências emocionais, bem como se revela como forma de recuperar o controle da existência feminina. Ao contemplar a vulva retratada, vemos o surgimento de uma espécie de desapontamento com a sociedade, mas também uma experiência de vida. É o que referíamos anteriormente: uma espécie de carnavalização.

A estética do abjeto na obra de Notari vai ao encontro do que Kristeva define como uma categoria de [não] ser, ou seja, é uma condição da definição de um pré ou de um pós, ou seja, nem sujeito nem objeto, mas antes de ser o primeiro [anteriormente à separação da mãe como referência psicanalítica] ou depois de se tornar um objeto [como um cadáver entregue ao estado de putrefação]. O abjeto é visualmente recuperado por esta geração mais vívidamente nas cenas de resíduos, nos fluidos corporais, nos alimentos regurgitados e, principalmente, no cadáver [Kristeva, 1982] [Ver Fig.2].

Deste modo, ainda que a imagem da vulva pudesse ser uma representação exclusiva da feminilidade, esta seria simultaneamente uma construção paradoxal, pois se a vulva, na sua imanência, habita um corpo sagrado, perguntamos: como, num corpo sagrado, pode residir um elemento profano, em seu sentido mais humano. Estaríamos perante a potência do prazer feminino? Parece-nos, então, que *Diva*, como imagem e representação, se desprende da imanência e encarnou a potência sexual de todas as sexualidades não normativas, uma vez que é uma representação traumática de uma história de violência, de vilipêndio e subjugação do *Outro*. Assim torna-se uma imagem ameaçadora, ao explodir o histórico e o culturalmente proibido. Paralelamente, ao se soltar dessas amarras, circunscreve-se numa lógica de ativismo corpóreo. Pode igualmente essa obra ser enquadrada no âmbito dos contributos teóricos pós-feministas defendidos por Angela McRobbie [2009], pois *Diva* assume-se como um referencial potenciador de mudança na sociedade, principalmente no que diz respeito à contestação do patriarcalismo e da dominação masculina. Assim, também se encontra patente o fomento de uma igualdade simbólica, não só entre homens e mulheres, mas também entre mulheres.

Ainda sobre este ponto, podemos fazer referência ao livro de José Muñoz *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics* [1999], no qual o autor avança com o conceito de despersonalização [disidentification], referindo-se a todos os que se encontram fora do *mainstream* racial e sexual e que, por conseguinte, negociam os seus quotidianos com a cultura majoritária, não indo ao encontro de perspectivas exclusivistas. Pelo contrário, esses sujeitos, enquanto atores sociais, criam as próprias práticas e referências culturais. Estas questões são paradigmáticas nas obras de Juliana Notari, bem como são ideias fundamentais para que posteriormente possamos compreender a caça às bruxas. Aliás, à medida que vamos escrevendo, torna-se perceptível aos nossos olhos que também este livro se assume como uma despersonalização dentro do campo acadêmico, pois foca-se em tudo o que está além do *mainstream* acadêmico. Quer na sociologia quer na história da arte, poucas são as vezes em que os passados históricos são revisitados desta forma, isto é, através de outras lentes.

Avançando um pouco, é relevante mencionar que a escultura *Diva*, como obra de arte, é uma criação artística pós-moderna e parece encaixar-se nas reflexões filosóficas de Jacques Rancière, quando o filósofo diz ser o “pós-modernismo a grande nêmia do irrepresentável/irrecobrável...” [Rancière, 2015:43]. A escultura une a arte ao feminismo e à natureza, com a intenção de revelar a pilhagem e a dilapidação colonial, apoiada na tortura e na morte do Outro que consolidam o mandato de masculinidade [Segato, 2019]. Por outro lado, a obra desvela o modo como a arte pode tornar-se uma ferramenta de recuperação da terra destruída, tornando-se um mundo vivo e não submisso; encenando a relação entre a herança originária da artista e a sociedade na qual está inserida; e propondo releituras sobre as mulheres, os feminismos, as sexualidades, bem como a história, a ecologia, a cultura e a arte. É, como nos diz Juliana Notari [2021] um “diálogo com Gaia, com a Terra, com esse corpo, esse organismo vivo, que a gente habita”.

Nessa união entre a arte, o feminismo, a natureza e o social, o conceito de interseccionalidade desenvolvido por Estenson [2012] enquadra-se na perfeição. A importância da interseccionalidade advém do fato de este conceito permitir proclamar uma ligação entre todas as formas de opressão e a necessidade de combatê-las por meio de uma constante sensibilização. Mais ainda, a autora refere que as comunidades contemporâneas estão mais integradas num ponto de vista interseccional em relação aos seus métodos de ativismo, com o reconhecimento de “problemas” de acesso à cultura, nomeadamente ao nível das barreiras de linguagem, deficiência física, orientação sexual não feminina e muitas vezes um reconhecimento explícito tanto dessas identidades como a necessidade de alterar o seu ativismo para tornar a cultura e as artes mais acessíveis [Estenson, 2012].

É um diálogo entre a arte euro-norte-americana e a arte do Sul Global. A estética política da paisagem, real e imaginária, apresentada em *Diva*, parte da periferia para provocar o centro, colocando em discussão a imagem e representação daquele pedaço de terra que, historicamente, foi um território de lutas e de conflitos políticos. É uma escultura de uma artista do Sul Global que dispara os conflitos de um território geopolítico, interpretando a complexidade das relações entre gênero, cultura e história.

Eu falo dessa ferida que fala dos traumas, esses traumas coloniais que persistem e nos traumatizam até hoje, causando muita dor e sofrimento [...] o patriarcado está aí [...] aquele lugar, como ferida, é muito emblemático. É o centro da colonialidade. Aquela área é União dos Palmares. Porque antes havia doze mocambos [...] as doze vilas eram espalhadas por ali [...] um lugar que tem muito sangue derramado. É uma grande ferida que foi aberta para poder fazer a monocultura da cana-de-açúcar, com os escravos [...] e é um lugar onde há um feminicídio altíssimo [Notari, 2021]

Sendo uma crítica à colonialidade, *Diva* apresenta a estrutura profunda que sustenta a reprodução das desigualdades sociais brasileiras:

[...] em *Diva* utilizo a arte para dialogar com questões que remetem à problematização de gênero a partir de uma perspectiva feminina, aliada a uma cosmovisão que questiona a relação entre natureza e cultura na nossa sociedade ocidental falocêntrica e antropocêntrica [Notari, 2021].

Essas obras podem receber diferentes interpretações dadas por integrantes do movimento feminista original e do contemporâneo. Por um lado, o feminismo referente às obras de Notari pode ser entendido como um empoderamento, mas também como uma tentativa de esforço das mulheres em lutar contra o patriarcalismo. Obras como essas, bem como as que iremos abordar mais à frente, podem ainda ser entendidas como um confronto direto da ideia de que uma pessoa ou conjunto de pessoas tem o direito de impor definições de realidade a outras pessoas [Estenson, 2012]. Essas diferentes perspectivas nos dão uma noção mais abrangente do feminismo, que poderá levar a mudanças concretas.

Num primeiro olhar, a obra parece remeter à *Land Art*, mas a artista diz ter-se afastado dessa proposta e passou a entendê-la como uma “intervenção rural” [Notari, 2021] porque, para ela, a *Land Art* é a expressão de um universo de artistas homens, norte-americanos, brancos, dos anos de 1970 - proposta na qual ela não quer se encaixar. A partir dessa perspectiva ela propõe uma subversão nas performances - espaço no campo da arte onde se sente mais forte e confortável [Notari, 2021].

Por outro lado, a artista também diz ver certa relação da sua obra com a da performer, escultora e videoartista cubana Ana Mendieta [Havana, 1948 - Nova York, 1985] - especialmente nas primeiras obras de Mendieta, em que a cubana traz para as suas performances a vulva e a violência. Assim como para Mendieta as vulvas e o corpo encarnavam a busca por uma origem e ancestralidade, unindo o corpo feminino à natureza, a poética artística de Notari também inclui esses elementos para, como ela diz, unir arte, natureza, ancestralidade e crítica à colonialidade patriarcal [ver Fig. 3, 4 e 5].

Diva começou quando eu achei, lá nos anos 2000, vários espéculos de aço inoxidável num lugar que vendia coisas usadas aqui no subúrbio, em Recife. Encontrei 22 espéculos de aço inoxidável, ginecológicos, escritos, encravados neles “Dra. Diva”, que era a ginecologista dona desses espéculos. A partir dali eu comecei a fazer uma série de trabalhos e um deles é a performance Doutora Diva que eu fiz em São Paulo, na França [...]. Eu faço um furo na parede com martelo e escopo, faço essa

fenda vaginal e ali eu banho, banhava, com sangue de boi e enfiava o espéculo com algodão [...] a galeria, o museu se tornavam aquele corpo da mulher violada. Era como se eu trouxesse a instituição. O patriarcado é na verdade uma instituição que funciona nas demais instituições. Então, é aquilo que está presente em tudo há cinco milênios de anos e perpassa tudo, nossa educação... [...]. É trabalho que traz a violência no corpo [Notari, 2021].

A performance *Doutora Diva* distancia-se daquelas realizadas por artistas mulheres norte-americanas nas décadas de 1960 e 1970, nos Estados Unidos da América, e logo a seguir, em outros países do Ocidente. Naquelas performances pioneiras, embora a maioria das artistas se utilizasse também da economia da abjeção, através de linguagens de experimentações com o corpo que tomavam a vulva como forma de reivindicar e confrontar o lugar da mulher na arte, ainda estavam muito próximas de uma arte vinculada à demarcação da binaridade. É o caso, por exemplo, das artistas estadunidenses Carolee Schneemann [1939-2019], Hannah Wilke [1940-1993] e Judy Chicago [1939-].



Fig.3 *Doutora Diva*, 2006. Performance. Espéculo ginecológico, martelo, escopo e sangue de boi. Duração variável
Fonte: Arquivo da artista

Fig.4 Doutora Diva, Juliana Notari, 2006. Performance. Espéculo ginecológico, martelo, escopo e sangue de boi. Duração variável
Fonte: Arquivo da artista





Fig.5 Doutora Diva, Juliana Notari, 2006. Performance. Espéculo ginecológico, martelo, escopo e sangue de boi. Duração variável
Fonte: Arquivo da artista



A crítica de arte da década de 1970 não via tais criações femininas como obras de arte. Mesmo do ponto de vista de muitas feministas americanas, as artistas e as suas obras eram consideradas essencialistas. Contudo, como ressalta a escritora feminista alemã Mithu M. Sanyal [2009], essas artistas subverteram o lugar da mulher na arte e subverteram o sistema de arte.

Carolee Schneemann, em 1963, convidou artistas e críticos para a estreia de sua performance *Eye! Body*, em seu apartamento em Nova York. Schneemann transformou a esfera privada num local onde a arte acontecia, bem como foi a primeira a envolver o seu próprio corpo nu no processo artístico. Com a dramatização de seu corpo nu, a artista propunha um confronto com os artistas e os críticos de arte homens que não levavam a sério suas performances [Sanyal, 2009]. Na década de 1960 as obras de Schneemann eram mal avaliadas, rejeitadas, eram mesmo vistas como obscenas e abjetas. Quando recebiam atenção, o foco era a beleza da artista, seu corpo curvilíneo. Por conseguinte, imperavam os discursos sexualizantes. As críticas referiam-se apenas à artista e à sua biografia, rejeitando o conteúdo de sua obra, vendo-a como narcisista e autobiográfica [Sanyal, 2009]. Em 1975, Schneemann apresentou uma performance que entrou para os anais da história da arte feminista: *Interior Scroll* [Fig.6]. A artista começava a performance com um strip-tease, cobria o corpo com faixas de lama, colocando a mão na vulva e extraíndo algo que, à primeira vista, parecia um cordão umbilical, mas era papel enrolado. Atualmente as imagens da performance estão expostas na Tate Modern Gallery, em Londres.

Hannah Wilke, que nasceu Arlene Hannah Butter em 1940 em Nova York, morreu de câncer em Houston, Texas em 1993, aos 52 anos. A artista também usou seu corpo como ponto de partida na sua arte. Para os críticos, a artista era linda para se ver, mas narcisista e irrelevante do ponto de vista artístico [Sanyal, 2009].

Na década de 1990, ela usava o corpo, já com as cicatrizes do câncer e inchado pela quimioterapia, dentro da mesma proposta artística. Suas performances eram consideradas escandalosas, porque Wilke mastigava chicletes que, depois de bem salivados, eram moldados na forma de pequenas vulvas, que cobriam seu corpo como um arsenal de cicatrizes rituais [Fig.7]. Wilke só recebeu reconhecimento após sua morte.

Num artigo para a revista *Artsy*, a crítica americana Hannah Williams diz que quando Wilke era questionada sobre o



Fig.6 Interior Scroll, Carolee Schneemann, 1975. Tate Modern Gallery

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Carolee_Schneemann#/media/File:Schneemann-Interior_Scroll.gif

emprego de materiais não tradicionais, tais como fiapos, goma de mascar, borrachas e cartões-postais antigos, a artista respondia: "Eu escolhi chiclete porque é a metáfora para a mulher americana: 'Mastigue-a, obtenha o que deseja dela, jogue-a fora e coloque uma nova peça'" [Wilke, in Williams, 2019:3]. A textura e a fisicalidade são, para Williams, inseparáveis da política nos trabalhos de Wilke, uma vez que o próprio material que ela utiliza está impregnado de suas intenções.

Em 1974, Judy Chicago apresenta *The Dinner Party*, uma das obras mais emblemáticas da arte feminista [Fig.8]. A instalação representa uma mesa de banquete triangular de 14 metros de lado, com 39 lugares em tamanho real, 13 em cada lado do triângulo, homenageando 39 figuras míticas e históricas femininas, como as deusas primordiais e da fertilidade e personagens reais. Na toalha os nomes das personagens estão bordados em dourado e pratos de porcelana pintada



evocam imagens de vulvas ou borboletas. Há também painéis explicativos, com 999 nomes de mulheres que a artista considera importantes na história das mulheres. Tapeçaria e azulejos completam a instalação.

A obra também foi rejeitada pela crítica da época, que dizia que a artista utilizava materiais não condizentes com a "Grande Arte". A historiadora da arte Amelia Jones, em *Reclaiming female agency: Feminist art history after postmodernism* [2005], apresenta algumas das críticas a *The Dinner Party* escritas por críticos/as de arte. Diz Jones:

Desde a sua estreia no Museum of Modern Art de São Francisco em 1979, a obra *The Dinner Party*, de Judy Chicago, tem recebido veementes respostas positivas e negativas. Em 1980, John Perreault descreveu-a como 'magnífica': É uma obra importante; é uma obra-chave. Certos críticos jornalísticos conservadores podem chamá-la de kitsch até o dia de sua morte, podem puritanamente se enfurecer contra suas imagens sexuais, podem dizer que não pode ser boa porque é muito popular; mas eu sei que é ótima.



Fig.7 S.O.S. Starification Object Series, Hannah Wilke, 1974. 28 fotos em preto e branco, 5 x 7 polegadas cada. Ronald Feldman Fine Arts, Nova York.

Fonte: <https://www.artelimit.com/en/2020/04/22/sin-besos-ni-abrazos/hannah-wilke-1/>

Eu fiquei profundamente impactado pela obra'. Kay Larson, por outro lado, insistiu que *The Dinner Party* 'conseguiu ser brutal, barroca e banal ao mesmo tempo', e Hilton Kramer proclamou que *The Dinner Party* reiterava seu tema ... com uma insistência e vulgaridade mais apropriada ... para uma campanha publicitária do que uma obra de arte [Jones, 2005:408, tradução das autoras].

Para Jones, as críticas feitas a *The Dinner Party* revelam tanto as políticas no interior da crítica de arte, uma vez que a obra negava todas as concepções da "Grande Arte", como ainda apresentava uma variedade de materiais inusitados em formato inovador. A obra foi vista por milhares de pessoas e, por ser popular, confirmava, para os críticos, a sua vulgaridade. Maureen Millarker, membro da *International Art Criticism* [AICA], escritora cuja obra converge temas como arte, religião e política, e colunista do extinto jornal *The New York Sun*, escreveu:

Multidões claramente aclamam a peça [...] as mulheres que passam tristemente por esta mesa cunilíngua não veem nada de errado na decisão de Chicago em representar as realizações femininas apenas através de seu órgão genital [in Jones, 2005:412, tradução das autoras].

Para Jones, o problema é que, vista de hoje, a complexidade do feminismo nos anos de 1970, no campo da arte como no campo do ativismo, parece de pouca importância. Como resultado, as novas gerações feministas têm pouquíssimo acesso à riqueza de *insights* da arte feminista da época, o que, infelizmente, encoraja uma tendência convencional histórica antifeminista - tendência esta que, no campo da arte, busca silenciar as criações explosivamente perturbadoras executadas por artistas mulheres [Jones, 2005:401]. É importante sublinhar que essa atuação artística de mulheres emerge num contexto de afirmação "centrada na investigação da subjetividade feminina" [Hollanda, 2005:1]. Como, aliás, também comenta Tvardovskas:

[...] o corpo, a sexualidade e a construção da subjetividade passaram a ser tematizados pelas ciências humanas num movimento de posituação do mundo sensível e de desestabilização de práticas que legitimavam opressões ao corpo, como a tradicional separação cristã entre corpo e alma [Tvardovskas, 2007:664].



Fig.8 *The Dinner Party*, Judy Chicago, 1974. Instalação. Diversos materiais. The Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, Nova York, EUA.
Fonte: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party



As artistas tomavam o seu corpo como uma imagem e representação das “conquistas das lutas políticas e das estéticas inauguradas pelo movimento feminista, a partir dos anos 1960”, segundo a análise crítica de Heloisa Buarque de Hollanda [2005:1]. Por outro lado, essas obras de que estamos tratando emergem simultaneamente às viradas cultural, linguística, hermenêutica e pós-moderna na década de 1970, foram criações extremamente importantes para a compreensão da arte pós-moderna, nas práticas artísticas ou da teoria. Naquele momento, segundo Griselda Pollock [2007], a pesquisa nas artes e nas humanidades foi reconfigurada pelas correntes filosóficas estruturalistas, pós-estruturalistas e pelos *cultural studies* que apresentavam os novos conceitos que passaram a redimensionar o texto, a imagem, o sujeito, a pós-colonialidade e a “diferença” [Oliveira, 2021:10].

Os trabalhos de Samantha Holland [2004] atestam isto mesmo, principalmente porque trazem à luz do dia uma exploração científica de formas alternativas de feminilidade, na qual o escopo analítico se centra nos usos cotidianos e simbólicos das roupas, dos adereços, das estéticas corporais e, até, do conteúdo das bolsas das mulheres.

Como já comentamos em outros textos [Oliveira, 2021; Oliveira & Guerra, 2021], velhas disciplinas foram profundamente desafiadas e novas disciplinas surgiram para contestar o campo acadêmico e suas epistemologias. Tais mudanças foram operadas por meio de uma série de “compromissos disciplinares” [Pollock, 2007:3, tradução das autoras] que reúnem conceitos provenientes das teses marxistas, do pensamento feminista, da desconstrução, da psicanálise, dos discursos e, até mesmo, de táticas políticas advindas de grupos políticos minoritários. Tal agrupamento acabou por produzir divisões entre os modelos teóricos tradicionais e, como resposta, uma profunda cisão surgiu [Pollock, 2007:3, tradução das autoras]. O filósofo Jaques Rancière vê este momento como a afirmação do pós-modernismo que, segundo o autor, abriu “as comportas da arte para expressões de todas as ordens, novas combinações da palavra e da pintura, da escultura monumental, a mistura de gêneros e épocas, desde a pop art até as diversas instalações e variadas performances” [Rancière, 2015:41].

Heloisa Buarque de Hollanda, ao analisar as produções de quatro artistas mulheres brasileiras - Marcia X, Rosana Palazyan, Cristina Salgado e Ana Miguel - vê nessas produções “a emergência de uma estética assertiva [...] em direção a um ácido mapeamento cognitivo das condições de produção desta mesma subjetividade” [Hollanda, 2005:1]. Ela identifica nessas produções o surgimento de um grande avanço entre essas artistas brasileiras e as norte-americanas que produziram nas décadas anteriores, algumas delas já aqui mencionadas. Para

Hollanda, é importante observar como as artistas brasileiras, ainda que recusem qualquer forma de identificação com as pautas feministas, estavam experimentando as conquistas feministas, a partir da noção/conceito de “diferença”.

Em tempos de globalização e prevalência das lógicas do consumo, entra em cena uma variável que atinge de forma irreversível os modelos teóricos dos estudos cujo eixo são as noções de “diferença”. No lugar dos processos de massificação e homogeneização, característicos do modo de produção capitalista moderno, surgem agora as estratégias da diversificação como a bandeira por excelência da nova lógica das sociedades de consumo. Como potencializar, então, neste novo panorama, as políticas da diferença? [Hollanda, 2005:4].

Para Heloisa Buarque de Hollanda, esse *ethos* de produção feminina na virada do milênio foi marcado por uma diversidade de práticas e materiais, que vai ao encontro das novas expressões e combinações, tal como ressalta Jacques Rancière, ao se referir ao pós-modernismo. Hollanda descreve os trabalhos daquelas artistas brasileiras:

A série Sorrisos, As Meninas ou Nuas de Cristina Salgado [...] descreve [...] mulheres usando tinta a óleo, ferro fundido, massa acrílica, objetos-fetiche como sapatos, unhas e anéis. [...] Ou [o] olhar lucidamente microscópico de Ana Miguel como pode ser visto [na obra] O sentimento dos docinhos ante seu destino em papel japonês [...]. Rosana Palazyan [...] [faz] trabalhos minimalistas, ‘quase iluminuras’, histórias de assassinato, estupro e violência doméstica através de impressão e desenhos sobre suportes como santinhos de primeira comunhão, roupas de bebê, fronhas, fitas, nylon [...]. [A obra] radical de Marcia X, que vai trabalhar frontal e agressivamente com a mitologia erótica ocidental. É o caso de [...] Os Kaminha Sutrinhas [...] [Fabrica Fallus] [...] [e] Panquecas [Hollanda, 2005:4].

Pollock [2007] afirma que o *turning point* foi extremamente criativo; contudo, a criatividade parece ter-se exaurido, acabando por levar a nova geração de acadêmicos e artistas a se deparar com o que a autora classifica como os “101 slogans da teoria - o autor está morto, o gaze é masculino, o tema/objeto está dividido, nada mais existe que texto etc.” [Pollock, 2014:5, tradução das autoras]. Assim, a grande luta inicial por mudanças de paradigmas, que buscava sobretudo afirmar a “diferença”, a subjetividade, a imagem, a representação, a sexualidade, a pós-colonialidade e a textualidade, esmoreceu [Pollock, 2007:6, tradução das autoras]. A partir dessa constatação, Pollock considera urgente enfrentarmos estas novas questões.

A obra de Juliana Notari parece responder às inquietações de Pollock, uma vez que aponta para novas direções e outros compromissos. Parte das pautas feministas, mas expande-as, uma vez que incorpora outras pautas, tanto nas performances, como na escultura Diva. Nas palavras da própria artista: “Sou uma mulher feminista [...] acho que ser artista, fazer arte, em qualquer parte do mundo, já é algo político por natureza e sendo mulher, não tem como fugir disso” [Notari, 2021]. Vemos, assim, que a obra de Notari, embora esteja muito distante da produção feminista dos anos 1960 - centrada na investigação da subjetividade feminina - insere-se na “diferença”, ao incorporar outras pautas fundamentais da contemporaneidade, como natureza e ecologia.

Diva [Fig.9] é a expressão do corpo feminino [o corpo da artista] interagindo com o espaço, com a natureza e com sua ancestralidade: a história e a cultura na qual Notari se insere. A escultura resulta em uma simplicidade da forma, do material e da cor, ao mesmo tempo que as reentrâncias e relevos são definitivamente marcados. Contudo, a redução expressiva e formal do objeto não é acompanhada da eliminação do contato da artista na produção da peça, uma vez que a escultura foi produzida manualmente por ela e por uma equipe de operários negros, o que, por sinal, levou a acusações de racismo. Contudo, a escultura denuncia a condição histórica dos grupos sociais racializados e a sua posição de subalternidade na e pela sociedade brasileira.

Quando Griselda Pollock elenca, na obra *The sacred and the feminine: imagination and sexual difference*, suas quatro perguntas aos estudiosos das artes visuais na contemporaneidade [“O que você acha das artes visuais hoje em dia? O que está acontecendo com a história da arte? Quais são as novas direções? Ao que devemos permanecer leais?”], ela mesma diz que somente um *travelling concept* [conceito elaborado por Mieke Bal, crítica literária feminista, narratologista e pensadora dos Estudos Culturais] responderia a tais questões [Pollock, 2007:6, tradução das autoras].

Estudos, Análise, Teoria e História são, na contemporaneidade, oferecidas como experimentos para pensar, para entendermos e agirmos no mundo, após a virada intelectual e cultural nas artes e nas humanidades que caracterizou o último quartel do século XX [Pollock, 2007:3, tradução das autoras].

Para Mieke Bal [2002:20], após a virada interdisciplinar no final do século XX, passamos a viver uma época caracterizada pela perda de fronteiras



Fig.9 *Diva*, Juliana Notari, 2020. Intervenção na paisagem. Concreto armado e resina.

Fonte: Arquivo da artista

conceituais. Por isso, sua proposta é a criação de novas metodologias, baseadas na formulação de novos conceitos, para dar conta de pesquisas, seja no campo acadêmico ou nas criações artísticas, que ultrapassem as fronteiras disciplinares tradicionais. Para Bal [2002:24], os Estudos Culturais e Feministas desafiaram os dogmas metodológicos, preconceitos elitistas e julgamentos de valor, forçando a comunidade acadêmica a se transformar. Um *travelling concept*, para a autora, extrai conceitos de teorias “tradicionais” para dar suporte a novas epistemologias. Ou seja, “viaja” entre disciplinas, entre estudiosos individuais, entre períodos históricos e entre comunidades acadêmicas geograficamente dispersas. Nesse percurso, a essência dos conceitos [tradicionais] não é negligenciada, nem mesmo em sua própria história ou embasamentos filosóficos ou teóricos, mas oferece como contrapartida a compreensão do conceito como “texto cultural”, “obra” ou “coisa” que constitui o objeto de análise do artista e do intelectual contemporâneo. Segundo Bal, “nenhum conceito é significativo para a análise cultural a menos que nos ajude a compreender melhor o objeto em seus próprios termos” [2002:25, tradução das autoras].

Mais recentemente, autores como Barrese e Pareja-Eastaway [2020] inscrevem os discursos da virada cultural como sendo atraentes e sedutores, mas que, como quase tudo o que apresenta essas características, são também profundamente enganadores, pois mascaram muitos dos malefícios das sociedades, um deles a desigualdade de gênero. Aliás, a virada cultural e a subsequente perda de barreiras conceituais sugere uma diluição entre o Norte e o Sul Global. Paralelamente, também se sugere que a virada cultural chame a atenção para os fatores contextuais locais.

Assim, no entendimento da autora, um *travelling concept* possibilita ao pensamento tomar outros cursos, indicando novas construções teóricas e conceituais. *Travelling concept*, segundo a autora, indica uma “aventura intelectual”, uma viagem rumo a novas vivências [Bal, 2002:30]. “Sem dúvida o conceito tem um estatuto paradoxal, porém auxilia o pesquisador a conviver com e através do seguinte dilema: ‘só a prática pode se pronunciar sobre a validade teórica, contudo sem validade teórica nenhuma prática pode ser validada” [Bal, 2002:30, tradução das autoras]. *Travelling concept* é, então, um conceito metafórico para pensar em ideias que se entrecruzam e viajam, dando suporte para construções de novos contextos artísticos, históricos e culturais.

Refletir sobre a obra *Diva*, como expressão artística e cultural, é pensar na ambivalência da imagem, como uma representação que oscila entre uma experiência política, traumática e erótica. É pensar na “aventura” de que fala Bal, rumo a novas vivências. Pois, se a relação entre o feminino e o sagrado carrega uma construção sobre a sexualidade que está relacionada à cultura e à história, envolvendo a visualidade do corpo feminino preso às estruturas da dominação, a escultura *Diva* não pertence mais ao campo do sagrado e não está localizada no âmbito do divino (Oliveira & Guerra, 2021). Também o feminino, na obra, não é sinônimo de “mulher”, uma vez que, tanto essa obra como as performances da artista abarcam dimensões que vão além da problemática entre os gêneros.

De modo que, desvinculando o feminino das proposições que o relacionam ao sagrado, ao divino, podemos encontrar caminhos que podem explicar os

novos sentidos das criações artísticas propostas pela história da arte feminista contemporânea. Assim, contrariamente às “formas de pensabilidade” [Rancière, 2015:40], que desde os tempos primordiais vinculam o feminino ao sagrado, mas colocam a vulva no profano - uma compreensão que levou a ontologias patriarcais dualistas, que separam a cultura da natureza, a mente do corpo, a razão da emoção – transportaremos o *travelling concept* para o campo das imagens visuais e classificaremos a imagem/representação das obras de Juliana Notari, em particular a escultura *Diva*, como uma *travelling image*, uma vez que essa imagem tem uma história variante e instável entre culturas e tempos históricos.

Tecendo a “diferença”

Muito embora as questões ligadas ao sagrado feminino venham a ser um tema que fascine os estudos transdisciplinares, sobretudo aqueles que desejam examinar a genealogia do feminino e a sua relação com a imaginação mítica, ao explorarmos criticamente as relações entre o corpo e a linguagem, o corpo e o sensível, o sensível e o verbal, descobrimos outros modos de leitura e de interpretação dessa relação milenar.

Partindo disso, propomos uma revisão da relação entre o feminino e o masculino e o modo como ambos foram percebidos e concebidos em certos momentos históricos e culturais, levando-nos a outras “experiências do pensamento”, ou outros “pontos teóricos” [Viveiros de Castro, 2012: 251], que afastam o feminino da sacralidade.

Para começar, tentaremos enfrentar a fugidia questão: O que é a feminilidade? Estamos a falar de uma indagação que tem preocupado as pensadoras feministas há muitas décadas, cada uma com sua própria definição. Brownmiller, por exemplo, define-a da seguinte forma: “A feminilidade, em essência, é um sentimento, uma tradição nostálgica de limitações” [Brownmiller, 1984:2, tradução das autoras]. Scott [1988], por seu lado, considera que a feminilidade é uma categoria social imposta ao corpo sexualizado feminino.

O conceito de feminilidade e mesmo os de gênero e sexo implicam que falemos de um conjunto de comportamentos e práticas fluidos e que, na verdade, podem significar muitas coisas ao mesmo tempo. Alguns veem a feminilidade sob um aspecto normativo; outros como um conjunto de aspectos psicológicos da mulher; outros mais, como uma performance; e, por fim, há os que a consideram um processo de interação. Holland [2004] prefere dizer que existem tantas definições de feminilidade quantas mulheres.

A formulação filosófica ocidental cartesiana, do século XVII, sobre as sociedades modernas como formações sociais apoiadas em pares binários, foi imposta aos povos originários e às sociedades que emergiram com a colonialidade/modernidade, engendrando todas as formas de violência e reforçando vivências sexuais hierárquicas e de opressão, operadas pelo binarismo eurocêntrico e colonial [Segato, 2012]. De modo que sob essa lógica, o patriarcado colonial moderno e a colonialidade de gênero instauram binômios de opressão que acabam por sustentar uma história alicerçada nas hierarquias de poder de gênero, de classe e de raça.

Acreditamos poder situar a filósofa Simone de Beauvoir como a primeira pensadora moderna a apresentar uma desconstrução do que hoje chamamos de assimetria de gêneros, quando publicou *O Segundo Sexo*, em 1949. A obra em dois tomos se dedica a estudar a captura da mulher e, por conseguinte, a construção do próprio sistema patriarcal. Beauvoir foi a primeira pensadora feminista a sistematizar uma crítica ao patriarcado no Ocidente e o fez a partir de uma filosofia existencialista. Foi um marco no pensamento feminista, abrindo uma discussão que se desdobra no pensamento feminista contemporâneo [Segato, 2019].

Ainda que ela seja posicionada atualmente como uma pensadora da perspectiva feminista eurocêntrica, situamos as interpretações de Beauvoir no campo das construções universais estáveis, aquelas que se distanciam do pluralismo histórico. Beauvoir pode ser considerada uma revolucionária para o seu tempo. Foi a primeira filósofa a concluir que não é a natureza, mas a cultura que faz com que a vida tenha valor; portanto, não é a natureza que dá origem à vida prestigiada socialmente, isto porque “é transcendendo a Vida pela Existência que o homem assegura a repetição da Vida: com essa superação, ele cria valores que denegam qualquer valor à repetição simples” [Beauvoir, 1970:84]^{8]}.

Além de Beauvoir, também Judith Butler forneceu contribuições fundamentais para que se pensasse a performatividade de gênero como meio de expor as concepções hegemônicas sobre as identidades, isto é, sobre os papéis que devem ser desempenhados por homens, por mulheres e por indivíduos *queer* ou de gênero não binário. Tal como Beauvoir, Butler [1999] pretendeu contribuir largamente no campo das políticas culturais, baseando-se numa estratégia de subversão marginal face às normas socialmente impostas. Assim, Butler e sua obra focam sobretudo a contestação das estruturas sociais, realçando o potencial da resistência às normas sociais hegemônicas.

Assim, trazer as reflexões de Beauvoir ou mesmo as de Butler para este estudo é salientar primeiramente que, do ponto de vista histórico, a produção escrita sobre os mais diversos assuntos é inseparável do lugar e do momento em que o discurso foi enunciado [Oliveira, 2020:8]. Aliás, não só a produção escrita, mas também a produção e a criação artísticas. Partir dessa perspectiva analítica é entender que não podemos exigir de um pensador formulações que foram realizadas *a posteriori* ou mesmo na esteira de suas reflexões. Entendemos ser anacrônica e insustentável qualquer enunciação contemporânea que parta dessa perspectiva para uma crítica, uma vez que a individualidade do sujeito e as suas especificidades só são possíveis quando tal sujeito está localizado no seu tempo, e não fora dele. Podemos igualmente destacar, com um olhar mais aguçado e específico sobre a obra de Simone de Beauvoir, a sua percepção sobre o sujeito universal como um ideal não possível, mas sim enquanto forma de conferir inteligibilidade ao que era preciso ser dito naquele momento.

Isto posto, entendemos que, quando Beauvoir formula um de seus principais conceitos - a mulher como o *Outro* do homem -, a filósofa afirma, pela primeira vez, que a mulher ocupa uma posição secundária em relação ao homem e não complementar a ele, sendo necessariamente diferente dele [Rodrigues, 2019:2]. Essa construção conceitual é realizada a partir do seu lugar social - como uma filósofa existencialista que, portanto, se enquadra na

8.]

Simone de Beauvoir não foi a primeira a fazer críticas à situação social da mulher.

A inglesa Mary Wollstonecraft, em *A vindication of the rights of woman with strictures on moral and political subjects* [1792] e a francesa Olympe de Gouges escreveram obras sobre a condição aviltante das mulheres brancas na sociedade europeia no século XVIII; e a norte-americana Sojourne Truth, uma ex-escravizada, criticou a condição da mulher negra em *Ain't I a woman* [1863] e lutou no movimento antiescravagista nos Estados Unidos da América no século XIX.

premissa de que “a existência precede a essência”, síntese do existencialismo francês dos anos 1940/50 [Rodrigues, 2019:1]. Um pensamento filosófico do qual Beauvoir é uma das expoentes. É desse lugar e tempo histórico que ela denuncia a relação assimétrica entre homens e mulheres. A partir dessa enunciação, deixamos claro que a filósofa não utilizou o conceito de gênero - já que este ainda não fazia parte do repertório filosófico e analítico daquele momento - mas nem por isso deixou de identificar o papel acessório relegado à mulher, ou seja, um papel secundário que lhe foi atribuído em função do homem branco e europeu, que o definiu “em si”; e, por consequência, o *Outro*, neste caso concreto, é a mulher [Rodrigues, 2019:3]. Sendo assim, é possível concluir que a formulação do conceito de gênero é um desdobramento possível das construções de Beauvoir em *O Segundo Sexo* [1970].

Remetendo ao passado histórico, em 1984, Genevieve Lloyd lança o livro *The man of reason*, livro este que recua até a Grécia Antiga para compreender as conotações e simbologias oferecidas e atribuídas à masculinidade e, por conseguinte, ao gênero masculino. Lloyd apresenta engenhosos pensamentos de natureza filosófica, relacionados com grandes pensadores, como Descartes. Deutscher [1997] argumenta que no pensamento desse filósofo não se encontram referências literais ou figurativas que tematizam as mulheres ou o feminino. Contudo, Lloyd infere que Descartes concedeu à razão características sensuais e apelativas, afirmando que existem aspectos que, intencionalmente, estabelecem a base das divisões sexuais no trabalho. O principal argumento de Lloyd é o de que a razão, direta ou indiretamente, foi associada à masculinidade; daí que, como postula a autora, o que é verdade ou razoável para os homens, poderá não o ser para as mulheres.

Assim, Genevieve Lloyd e, posteriormente, Karen Green, em *The woman of reason* [1993], enunciam que historicamente, o pensamento filosófico tem associado a razão ao homem; e a irracionalidade, pela sensibilidade e pela esfera privada, à mulher – ensejando, assim, uma reinterpretação das teorias feministas.

A noção de feminilidade, na acepção de Mirza [1997], como a abertura de uma celebração da diferença, das múltiplas e fluidas subjetividades, deve muito ao pós-modernismo. O principal problema, acima de tudo, é preciso evitar cair em essencialismos e associar o termo a ideias de mulheres brancas, jovens, magras e heterossexuais. Certas pesquisadoras feministas consideram que é exatamente por essa razão que não se deve usar *feminilidade* como um termo único, mas sim *feminilidades e gêneros* [Connell, 1987; Glover & Kaplan, 2000; Bryson, 1999]. Porém, algumas análises sobre a feminilidade consideram as mulheres simplesmente vítimas de um todo-poderoso patriarcado ou das mídias. Smith [1988] considera mesmo ser necessário evitar que as mulheres sejam tratadas como vítimas passivas. Tal não quer dizer que não exista um discurso textual sobre a feminilidade, com imagens standardizadas, que vão de contos de fadas a revistas, e que cria imagens duradouras da versão “correta” da feminilidade. Ora, isto não deixa de criar nas mulheres sentimentos de abjeção [Glover & Kaplan, 2000:7] sobre si próprias, um sentimento de inferioridade, de não alcançar o que é suposto. Glover e Kaplan [2000], de igual modo, postulam o conceito, importante para este trabalho, de paradoxo. Vejamos:

a mistura de abjeção e euforia que é a condição psíquica da feminilidade moderna [...] pode ser pensada como um paradoxo criativo e não como uma pura contradição ou simples complemento, pois a tensão entre estes estados psíquicos opostos tem sido produtiva [Glover & Kaplan, 2000:8, tradução das autoras].

Porém, como veremos adiante em mais profundidade, moças e mulheres não deixam de encontrar formas de resistir: McRobbie [1989] mostra como as colegiais utilizam a moda como um contradiscurso face às restrições encontradas na escola. Esse tipo de resistência tem o seu interesse, pois é uma resistência inserida no enquadramento da feminilidade [Guerra, 2020a]. Ussher [1997], por exemplo, postula dois tipos de resistência: a *doing girl* e a *resisting girl*. A primeira é quando as mulheres utilizam uma máscara tradicionalmente feminina; já a segunda remete a uma recusa e da noção tradicional de feminilidade. A feminilidade, nomeadamente sexualizada [Hollanda, 2004], torna-se cada vez menos associada às mulheres à medida que estas vão envelhecendo - havendo, dessa forma, uma clara associação entre feminilidade e juventude, sendo, portanto, um fenômeno cultural inscrito nos corpos das mulheres jovens.

Remetendo ao conceito da mulher como o Outro do homem em Simone de Beauvoir, a mulher é situada historicamente como um não sujeito; dessa forma, podemos consubstanciar neste não sujeito outras assimetrias que, ainda hoje, sustentam as hierarquias de poder, incluindo as assimetrias ligadas a classe, raça e etnia. No próprio pensamento feminista, o conceito expandiu-se de tal modo que possibilitou a formulação do conceito de interseccionalidade, entendido como uma ferramenta crítico-política e teórica que explica o cruzamento e a sobreposição de opressões relacionadas à raça, ao gênero e à classe, especialmente aquelas aplicadas às realidades das mulheres negras e indígenas. Beauvoir é um dos exemplos que podemos associar à fala da historiadora social feminista Joan W. Scott, quando afirma que “estas mulheres chegam ao movimento contemporâneo das mulheres estabelecendo padrões históricos significativos” [Scott, 1998:7, tradução das autoras].

Como vimos, desde os anos de 1970, ou a partir da virada cultural, os estudos feministas vêm produzindo novas epistemologias marcadas por uma notável diversidade, seja no campo metodológico, seja nas interpretações teóricas. A diversidade faz com que seja quase impossível reduzir a história social feminista a uma única interpretação [Scott, 1989:10]. Ainda assim, as epistemologias e as teorias críticas que embasam os pensamentos feministas continuam a ser remetidas a um estatuto menor e, em muitos casos, ignoradas [Vicente, 2012]. Para lançar mais luz sobre essas novas epistemologias, acreditamos ser necessário solidificar as teorias críticas que nos ajudam nessa construção, reinterpretando-as e potencializando uma desconstrução de paradigmas impróprios à contemporaneidade [Guerra *et al.*, 2017]. Como ressalta Joan Scott, a constituição do pensamento feminista como um campo de estudos é muito recente, quando comparada a outras tradições, como a historiográfica ou filosófica, em que as interpretações foram longamente debatidas [Scott, 1989:9].

No texto: *Gender and the politics of history* [1988], em que analisa as relações de gênero entre homens e mulheres ao longo da história, Scott conclui que a relação de dominação se deu em diferentes contextos geográficos e históricos e, em todos eles, a mulher sempre foi afastada da história como sujeito. Portanto, por caminhos diferentes, Simone de Beauvoir, na filosofia, e Joan Scott, na história social feminista, chegam à mesma conclusão: a situação de alteridade da mulher nas mais diversas organizações sociais ao longo da história. Beauvoir, ao apontar a visão da mulher como o Outro do homem, desconstrói a falsa dualidade entre feminino/natureza, uma vez que nessa construção a mulher é posicionada no campo da imanência. Se a existência precede a essência, situar a mulher na imanência é posicioná-la como um não sujeito, portanto, a-histórica, uma vez que seus atos não têm relevância para a história.

Nossa proposta não é discutir a obra *O Segundo Sexo* e todos os conceitos desenvolvidos por Beauvoir nesse projeto, mas tomar as construções apresentadas pela filósofa no capítulo "História" [Beauvoir, 1970:81-177], no primeiro volume, intitulado "Fatos e Mitos". Nesse capítulo, a pensadora, a partir de um longo aprofundamento histórico, antropológico e arqueológico, desenvolve o argumento de que a mulher é posicionada na imanência, logo, na "horda primitiva". Beauvoir afirma que a capacidade de gerar filhos não ofereceu à mulher "o orgulho da criação" [Beauvoir, 1970:82], uma vez que gerar, aleitar e criar, ou seja a reprodução da vida humana, não foram atividades percebidas pela comunidade, na horda primitiva, como um ato de criação, mas como uma função natural da mulher.

Ao se ver colocada nesse lugar, a mulher perdeu a afirmação ativa de sua existência e suportou passivamente o seu destino biológico, uma vez que essa função natural impossibilitou uma parceria simétrica em relação ao homem na invenção e na criação de mecanismos de conquista da espécie humana sobre a natureza. Afastando a mulher da produção, o homem passou a desenvolver tecnologia para ampliar o seu domínio sobre o mundo; apossava-se das riquezas e anexava o mundo a si próprio, incluindo mulheres e filhos. De modo que, "não é gerando a vida, mas arriscando-a que o homem se ergue acima do animal, e a superioridade é outorgada não ao sexo que dá a vida, mas àquele que a retira" [Beauvoir, 1970:90].

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. [Beauvoir, 1970:9]

Buscando interpretações que deem resposta a contextos culturais específicos, propomos colocar os argumentos de Beauvoir em diálogo com as considerações da antropóloga Rita Segato que, a partir de suas etnografias, conclui que também nas comunidades indígenas a mulher é posicionada como "diferente" e de acordo com uma posição hierárquica, sendo as tarefas por elas desempenhadas de menor prestígio em comparação às tarefas realizadas pelos homens: a caça tem mais prestígio do que a colheita [Segato, 2019].

A proposta de diálogo entre as duas pensadoras parte do debate entre os conceitos elaboradas por elas e que, no nosso entendimento, permitem uma

compreensão das posições de subalternidade vivenciadas pelas mulheres do [ou no] Sul Global.

A implementação de um projeto de dominação masculina, e, por consequência, a instauração do patriarcado como sistema político [Segato, 2019] está intimamente ligada à concepção de Beauvoir que viemos enunciando, da mulher como o Outro do homem. Rita Segato afirma que, como antropóloga trabalhando com as comunidades ameríndias latino-americanas, não pôde aceitar a não existência da superioridade do prestígio masculino face ao feminino naquelas comunidades, muito embora a instauração do patriarcado ocorra a partir de uma construção de um mundo particular das comunidades ameríndias. Segundo Segato, no “mundo-aldeia” há uma dualidade hierárquica entre os sexos, mas os “termos que a compõem têm plenitude ontológica e política” [Segato, 2012:122]. Ela conclui que o dualismo de gênero no mundo ameríndio é parte de uma relação de multicausalidade referente ao trânsito entre os dois polos.

O um e o dois que formam a dualidade indígena são uma entre muitas possibilidades do múltiplo, e ainda que possam funcionar em complementaridade, são ontologicamente completos e cada um dotado da sua própria politicidade, apesar de desiguais em valor e prestígio. O segundo nessa dualidade hierárquica não constitui um problema que necessita conversão, não é mister submetê-lo a um processamento pela grade do equivalente universal, e tampouco é resto da transposição para o Um, mas é plenamente outro, um outro completo, irreduzível. [Segato, 2012:123]

Contudo, prosseguindo na sua reflexão, a antropóloga afirma que no interior do mundo-aldeia existem as fratrias, com suas casas de iniciação masculina, que, diz ela, são lugares de formação do macho guerreiro [Segato, 2019]. As fratrias determinam a diferença de prestígio e poder entre o masculino e o feminino que, através das atividades cotidianas, negam valores de grandeza às repetições simples: sejam elas a agricultura ou a maternidade. Essa negação do prestígio feminino é entendida por Beauvoir como:

Os trabalhos domésticos a que [a mulher] está voltada, porque só eles são conciliáveis com os encargos da maternidade, encerram-na na repetição e na imanência; reproduzem-se dia após dia sob uma forma idêntica que se perpetua quase sem modificação através dos séculos: não produzem nada de novo. O caso do homem é radicalmente diferente; ele não alimenta a coletividade à maneira das abelhas operárias mediante simples processo vital e sim com atos que transcendem sua condição animal [Beauvoir, 1970:83].

Para Segato, a dualidade hierárquica oferece uma politicidade ao mundo feminino, num esquema hierárquico. Entendemos, então, que a rigidez de posições sociais pode levar a confirmar a afirmação de Beauvoir de que a mulher se vê a si própria como incapaz de realizar tarefas de prestígio, acabando por aceitar uma posição assimétrica na dualidade das estruturas sociais. Prossegue Beauvoir:

Em verdade, as mulheres nunca opuseram valores femininos aos valores masculinos; foram os homens, desejosos de manter as prerrogativas masculinas, que inventaram essa divisão: entenderam criar um campo de domínio feminino — reinado da vida, da imanência — tão-somente para nele encerrar a mulher; mas é além de toda especificação sexual que o existente procura sua justificação no movimento de sua transcendência: a própria submissão da mulher é a prova disso [...]. Foi a atividade do macho que, criando valores, constituiu a existência, ela própria, como valor: venceu as forças confusas da vida, escravizou a Natureza e a Mulher [Beauvoir, 1970:93].

Porém, Segato afirma que, mesmo dentro da perspectiva dual ou complementar entre os sexos, quando a fratria é instituída, imediatamente é construída a desigualdade, através da usurpação do poder, do prestígio, da autoridade e da soberania, um processo que se replica em várias estruturas, até finalmente se consolidar num sistema político, uma vez que ocorre em todas as sociedades. Para ela, da fratria masculina emana um "mandato de masculinidade que se replica historicamente, gerando todas as outras formas de opressão" [Segato, 2019:s/p].

Esta estrutura corporativa da masculinidade obedece a dois princípios: a lealdade e a hierarquia. A lealdade não é relativa à defesa da própria honra, mas a lealdade à própria corporação masculina, onde a masculinidade é validada pelos seus pares. Para ser leal à corporação se pode exigir todas as outras formas de obrigações. A segunda característica é a hierarquia. Há o macho alfa e o macho médio, o macho supremo e o último macho. Para serem aceitos na e pela confraria masculina, os homens dão provas, replicando o 'mandato da masculinidade', o 'mandato de violação', o 'mandato de supremacia', exibindo frente a seus pares um tributo: a mulher subordinada, a mulher violada [Segato: 2019:s/p]^{9.]}

A partir de *As estruturas elementares de parentesco*, de Levi-Strauss – tese que o antropólogo ofereceu para a leitura de Beauvoir^{10.]}, a pensadora francesa afirma que o semelhante, que é também o mesmo, com quem se estabelece relações recíprocas, é sempre o homem. As relações de troca ou prestígio se dão entre homens e não entre homens e mulheres, seja no âmbito da comunidade ou fora dela. Como ressalta Segato, as relações de reciprocidade ocorrem entre os pares na fratria, ou entre as fratrias. A dualidade que se descobre sob uma forma ou outra no seio das coletividades opõe um grupo de homens a outro grupo de homens, e as mulheres fazem parte dos bens, são objetos que são possuídos, disputados e trocados [Beauvoir, 1970:120]. A sexualidade acometida sobre este corpo conquistado expressa, então, um "ato domesticador, apropriador, quando insemina o território no corpo da mulher" [Segato, 2005b:278].

Para Beauvoir, o prestígio que a mulher poderia gozar aos olhos dos homens é por eles concebido e não delas mesmas. Os homens se ajoelham diante do Outro que é a mulher, adoram-na, veem-na como uma Deusa-Mãe. Assim, por mais poderosa que seja a mulher, é através das noções criadas pela inventividade masculina, ou pelo patriarcado, que ela é apreendida. Segundo Beauvoir, a mulher apenas perpetua a existência carnal da humanidade, uma vez que a sua função é unicamente nutridora, jamais criadora, porque não cria em nenhum domínio, apenas repete sua uma função natural. De acordo com

9.]

Conferência Central por Rita Segato, nas Jornadas de Debate Feminista 2019, que se realizaram nos dias 15, 16 e 17 de julho, em Montevideo, na Facultad de Ciencias Sociales y la Intendencia de Montevideo. Foram organizadas pelo Cotidiano Mujer y el Encuentro de Feministas Diversas. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HdDWceq10TA>, acessado em 1/6/2021.

10.]

Em nota de rodapé, na página 102, no mesmo capítulo "História", no primeiro tomo de *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir agradece a Lévi-Strauss por ter-lhe dado para ler sua tese *As estruturas elementares de parentesco*, antes de ser publicada em 1949.

a autora, a mulher “mantém a vida da tribo dando-lhe filhos e pão, nada mais; permanece no reino da imanência; encarna somente o aspecto estático da sociedade, fechado sobre si” [Beauvoir, 1970:128]. Assim, parece-nos que as análises de Segato sobre o desprestígio da mulher no “mundo-aldeia”, fruto da posição de superioridade das fratrias e dos seus desdobramentos no “mandato de masculinidade” colocam a mulher como o *Outro* do homem, ainda que a feminilidade mantenha a sua própria politicidade. Pois, no “mundo-aldeia”, mesmo situada na complementaridade, a mulher ocupa uma posição secundária na hierarquia social, uma vez que o poder é dividido entre a masculinidade.

Para Beauvoir, “o termo ‘fêmea’ é pejorativo porque confina a mulher a seu sexo” [Beauvoir, 1970:25] e é desse ponto de vista que, para a autora, o homem situa a mulher no “absoluto”, na imanência, negando-lhe uma agência. A partir dessa constatação – a mulher como o *Outro* do homem - ela nos ajuda a desconstruir as formulações míticas masculinas, oferecendo um dos primeiros conceitos filosóficos que nos permite verificar os modos como, em diferentes culturas, a mulher foi desde sempre colocada nesse lugar de inferioridade ontológica e, mais tarde, a colonialidade/modernidade aproveitou-se dessa forma de dominação patriarcal, própria das comunidades originárias, para ampliar a sua dominação, transformando a dualidade em desigualdade e num processo de exclusão do *Outro* – mulheres ou todos os que estão fora do padrão imposto pelo sistema de dominação vigente. No caso em questão, o capitalismo, amparado pelo patriarcado.

A Deusa Mãe

Para Simone de Beauvoir, quando os homens ou proprietários criam a necessidade de deixar um legado através da sua descendência, a maternidade passa a ser considerada uma função sagrada, pois serve a um propósito e colmata uma necessidade do homem. A Mulher Terra é quem conserva e nutre o germe em seu ventre e é através dela que no mundo visível a vida da comunidade se propaga. O agricultor admira e aterroriza-se frente ao mistério da fecundidade que desabrocha nos sulcos dos arados e no ventre feminino. A Natureza, na sua totalidade, apresenta-se ao homem como uma mãe: a terra é mulher e a mulher é habitada pelas forças obscuras que habitam o mundo, não inteligíveis ou explicadas pelo conhecimento da sociedade até aquele momento. A mulher passa a ter o poder de fazer jorrar nos campos semeados os frutos e as espigas, ou seja, passa a cuidar da agricultura.

Mas essa percepção, que associa a mulher e a natureza, não está, segundo Beauvoir, baseada numa criação consciente por parte dos homens e do corpo social, mas antes num entendimento de uma operação mágica. Dotada de poderes mágicos - não humanos -, a potência geradora feminina inspira, de algum modo, respeito pelo mistério da criação, mas, ao mesmo tempo, aparece como o terror pelo desconhecido. O homem a adora como Deusa Mãe, uma vez que é na mulher que a natureza estranha, ainda não dominada pelo homem, transparece. Ao ser retirada do reino humano e remetida ao mágico, ela ocupa o reino da imanência, tornando-se o Outro, o desconhecido, o incontrolável. [Beauvoir, 1970:102].

[...] não há nenhuma sociedade que não endosse algum tipo de mistificação da mulher e do feminino, que não tenha algum tipo de culto materno, ou ao feminino virginal, sagrado, deificado, que não o tema em alguma das variações do motivo universal da vagina dentada ou que não cultive alguma das formas do mito do matriarcado originário...[Segato, 2003a:3, tradução das autoras].

Ao examinarmos as descrições do mito da Deusa Mãe nas análises do historiador das religiões Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano* [1992], percebemos o reforço dessa construção mítica, a partir de uma perspectiva patriarcal, desde os “tempos primordiais” [Eliade, 1992:55], como já identificava Simone de Beauvoir e, posteriormente, Rita Segato. Assim, Eliade afirma:

[...] a manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um “ponto fixo” absoluto, um “Centro”. [Eliade, 1992:17].

É no absoluto que o mundo se funda ontologicamente, segundo as análises de Eliade. Se a mulher ocupa o território da imanência, conforme afirma Beauvoir, ela habita o absoluto [Eliade, 1992]. Neste esquema cosmológico, a mulher ascende ao lugar da Deusa Mãe, ou seja, passa a existir em si ou por si, independentemente de outra coisa. Confirma-se, desse modo, a sua posição como o Outro, na medida em que não se situa no mundo humano e, por consequência, torna-se impossibilitada de ser parceira do homem na criação da própria humanidade.

Por outro lado, é considerada uma entidade sagrada, uma deusa, cuja capacidade fertilizadora também se realiza no “absoluto”, pois que gera a vida virginalmente, porque é, em si, Natureza. Nesse esquema de “artisticidade” [Rancière, 2015:36], a vulva torna-se uma mancha, uma vez que encarna a anatomia profana, o erotismo, o lugar da libido feminina. O homem não a deixará integrar-se no mundo social por essa via, porque há no erotismo uma revolta do instante contra o tempo sagrado. A vulva é, então, anatomicamente profana, assumindo, como consequência, a condição de ameaça, porque ao alojar o erotismo, desprende-se do seu caráter virginal; deve, por isso, ser controlada, uma vez que deixa de ser um ventre sagrado que carrega a posteridade masculina, os seus herdeiros, o seu nome, as suas propriedades, para se tornar um lugar de prazer feminino.

Vista a vulva dessa perspectiva, inferimos que o esforço da estrutura patriarcal é transformá-la em mera depositária da semente masculina. E, assim, segundo Mircea Eliade, numa perspectiva generalizante, parece ter ocorrido em todas as culturas, inclusive entre os povos originários americanos:

... assim se passaram as coisas na origem, in illo tempore: os primeiros homens viveram certo tempo no seio de sua mãe, isto é, no fundo da Terra, em suas entranhas. Lá, nas profundezas telúricas, levavam uma vida meio humana: eram de certo modo embriões ainda imperfeitamente formados [...] ainda, afirmam os índios lenni lenape ou Delaware, que habitavam outrora a Pensilvânia, que, segundo seus mitos, o Criador, embora já tivesse preparado para eles, na superfície da Terra, todas as coisas de que gozam atualmente, tinha decidido que os homens ficariam ainda algum tempo escondidos no ventre de sua Mãe telúrica, para que se desenvolvessem melhor, para que amadurecessem. Outros mitos ameríndios falam de um tempo antigo em que a Terra Mãe produzia os homens da mesma maneira como produz, em nossos dias, os arbustos e os caniços. [Eliade, 1992:70].

O fenômeno se repete no Ocidente e nas culturas Asiática, Hindu e Africana, uma vez que os homens se compreendiam como parte da Terra Mãe, responsável pelo nascimento de todos os seres e estimuladora de uma crença de que foram paridos pela terra, tornando a Natureza procriadora e, conseqüentemente, a própria mulher. No Ocidente, no hino de Homero, o poeta canta: “É a ti que pertence o dar a vida aos mortais, bem como o tomá-la de volta...” [Eliade, 1992:70]. Nas *Coéforas*, a segunda tragédia da trilogia *Oresteia*, de *Ésquilo*, há uma glorificação da terra, que “dá à luz todos os seres, nutre-os e depois recebe deles de novo o germe fecundo” [Eliade, 1992:70]. Até mesmo entre os europeus modernos, sobrevive o sentimento

de uma solidariedade mística com a terra natal, suscitando uma ideia de pertencimento, de “gente do lugar”, que ultrapassa a solidariedade familiar e ancestral [Eliade,1992: 70].

Em *Powers of horror: An essay on abjection*, Julia Kristeva afirma que, na psicanálise, como na antropologia, é comum vincular o sagrado ao religioso, o que pressupõe um sacrifício. Nessa perspectiva, a autora diz que Freud vinculou o sagrado ao tabu e ao totemismo:

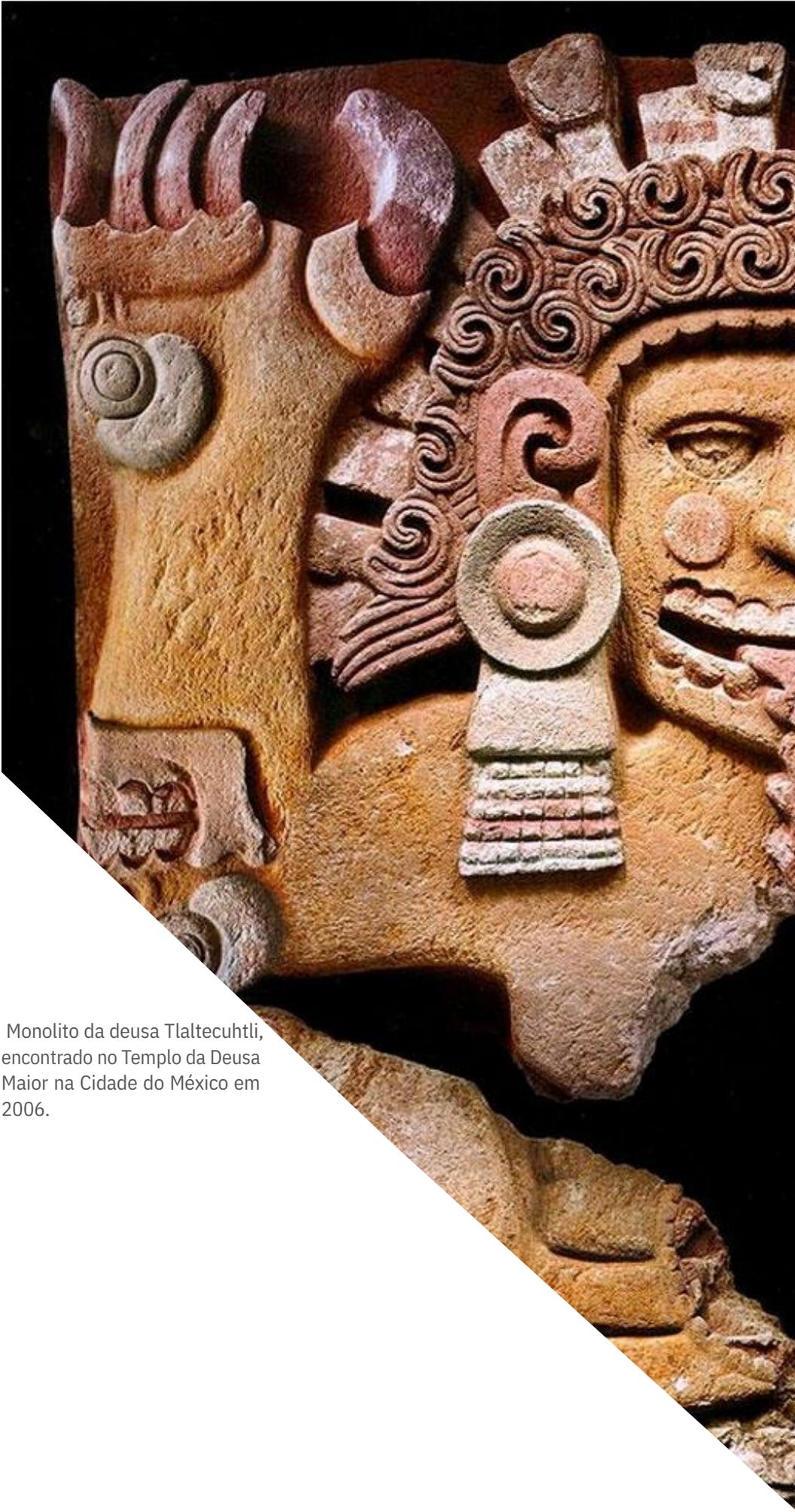
Todos nós conhecemos essa tese freudiana sobre o assassinato do pai e, mais especificamente, aquela que ele desenvolve em Moisés e o Monoteísmo: em conexão com a religião judaica, o pai arcaico e mestre da horda primitiva é morto pelos filhos conspiradores que, mais tarde, apreensivos com um sentimento de culpa por um ato que foi, em geral, inspirado por sentimentos ambivalentes, acabam restaurando a autoridade paterna, não mais como um poder arbitrário, mas como um direito; apossando-se de todas as mulheres assim eles estabeleciam um acariciar o sagrado, a exogamia e a sociedade [Kristeva, 1982:52, tradução das autoras].

Prosseguindo sua análise sobre a desconstrução da tese freudiana, mais adiante Kristeva afirma:

O que designamos como "feminino" [...] será visto como um "outro" sem nome, que a experiência subjetiva confronta quando no aparecimento de sua identidade. Supondo que qualquer Outro seja anexado à função de triangulação da proibição paterna, o que será tratado aqui, além e por meio da função paterna, é um ficar cara a cara com uma alteridade inominável - a rocha sólida do gozo [...] deixarei de lado neste ensaio uma versão diferente do confronto com o feminino, que, indo além da abjeção e susto, é enunciado como estático [Kristeva, 1982:63, tradução das autoras].

Ao demonstrar como a mulher foi posicionada no absoluto e retirada do humano, Beauvoir não só desconstrói a cosmologia masculina, como explicita o início do processo da dominação masculina, que será corroborado e desdobrado por Rita Segato, por Joan Scott e por Júlia Kristeva quando observam que em todos os tempos e lugares a mulher jamais foi posicionada como sujeito produtor de cultura.

Quando os psicanalistas falam de um objeto, falam do objeto do desejo conforme é elaborado dentro do triângulo edípico. De acordo com esse tropo, o pai é o esteio da lei e a mãe o protótipo do objeto. Em direção à mãe há convergência não só das necessidades de sobrevivência, mas dos primeiros anseios miméticos. Ela é o outro sujeito, um objeto que garante meu ser como sujeito. A mãe é meu primeiro objeto desejante e significativo. Abjeção [. . .] é meramente a incapacidade de assumir com suficiente força o ato imperativo de excluir coisas abjetas [e esse ato estabelece as bases da existência coletiva]." [Kristeva, 1982:68, tradução das autoras].



Monolito da deusa Tlaltecuhтли, encontrado no Templo da Deusa Maior na Cidade do México em 2006.

A deusa asteca Tlaltecuhтли: A vagina dentada

Partindo de alguns estudos que se debruçam sobre mitos femininos e masculinos, em culturas específicas, tomaremos como exemplo a análise de dois mitos entre os povos originários no continente americano: a deusa asteca Tlaltecuhтли, a vagina dentada, do México e parte da Guatemala, e o mito das hipermulheres kuikuro no Alto Xingu, estado de Mato Grosso, Brasil. Ambos os estudos foram realizados por antropólogos que, através de suas etnografias, relatam o lugar da mulher em formas societárias específicas, deixando de lado o relativismo cultural e os esquemas generalizantes.

Na cultura Asteca, imperialista, militarista, sofisticada, complexa e rica, a imagem da deusa mãe e sua vulva/vagina é relacionada à castração masculina. Muitos antropólogos guatemaltecos e mexicanos se debruçaram sobre a construção do mito da vagina dentada - um dos mais potentes entre os vários povos que conformam a cultura Asteca. Por se tratar de um mito, podemos evidenciar questões extremamente paradoxais em relação aos papéis de gênero [Guerra & Lisboa, 2017], uma vez que Tlaltecuhтли, a vagina dentada, é um Criador andrógino.

Num primeiro momento, a vagina dentada parece repetir o esquema de Eliade, mas logo dele se afasta ao referir que a deusa mãe - a Mãe Terra - não se apresenta de forma una em relação ao binarismo sexual, já que a potência feminina e masculina age em conjunto na construção da humanidade. O princípio criador dos seres e da sua manutenção depende dos dois polos, emergindo num processo cíclico regulador: germina o solo e gera sementes a partir das gotas do sêmen que se espalham pela terra. A Mãe Terra e a dicotomia feminino/masculino têm a propriedade de gerar a vida humana, alimentá-la e retirá-la, partindo de um processo circular que conjuga o nascer, o viver e o renascer. Contudo, curiosamente, segundo alguns estudos antropológicos, mesmo quando o mito encerra as duas potências - a masculina e a feminina -, permanece o medo masculino do princípio feminino.

Na figura 10 vemos a imagem esculpida que representa a deusa Tlaltecuhтли no templo da Deusa Maior na Cidade do México. A deusa





Fig.10 Monolito da deusa Tlaltecuhтли, encontrado no Templo da Deusa Maior na Cidade do México em 2006. Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Tlaltecuhтли>, acessado em 15/03/2021

encarna a vagina dentada. Nesse mito, a vagina deve devorar o órgão genital masculino para gerar a vida. Talvez aqui resida o medo masculino face à potência feminina.

O antropólogo guatemalteco Oswaldo Chinchilla Mazariegos, do Museu Popol Vuh da Universidad Francisco Marroquín, interpreta, no artigo “La vagina dentada: una interpretación de la Stela 25 de Izapa y las guacamayas del juego de pelota de Copán” [2010], o mito dos “Siete Guacamayos” [Sete Araras] e o relaciona com a figura que aparece na Stela 25 [Fig.

Fig.11 Desenho que reproduz a Stela 25, no Templo de Izapa, Guatemala.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Izapa_stela25.jpg, acessado em 15/03/2021



11] do templo de Izapa^{11.]} e, também, com uma descrição no relato de criação do povo Quiché intitulado Popol Vuh^{12.]}. Mazariegos cita a descrição do ventre do pássaro como um dos motivos que o levou a relacioná-lo ao mito da vagina dentada, uma vez que de seu ventre parte uma serpente, que é uma das representações da deusa Tlaltecuhli.

Já o antropólogo mexicano Félix Báez-Jorge [2010], estudioso das mitologias mexicanas [Asteca] e do mito de Tlaltecuhli, afirma que essa entidade mítica é andrógina, e se caracteriza por ter uma boca que representa uma vagina terrestre, uma faca e um pênis gerador^{13.]}. Tlaltecuhli, a vagina dentada, comia a carne e o sangue dos mortos para, posteriormente, dar à luz um novo estado para onde os mortos iriam, de acordo com o seu sexo. Como deidade andrógina, tinha o poder de desempenhar um duplo papel, de criador[a] e de destruidor[a]; pois, ao mesmo tempo que destruía o corpo, dava à luz as essências do indivíduo para um novo destino. Por isso, Tlaltecuhli era frequentemente representada em posição de parto, ou acorçada, como sinalizou Beauvoir, ao estudar as esculturas da mulher no Neolítico.

Nesse sentido, também nos parece relevante fazer um paralelismo com Enuma Elish, o mito de criação babilônico [Xiang, 2018], um dos principais mitos de criação da antiga Mesopotâmia, o qual remete aos mundos primitivos e à dicotomia homem/mulher. Nesse mito, Apsu significava a água fresca/água do rio, isto é “o marido”, enquanto Tiamat representava a água do mar e, por sua vez, “a mulher”. No mito, as duas águas se misturavam e davam origem a várias gerações de deuses, que são descritos como inquietos e insuportáveis. Nesse mito, Tiamat – a mulher – é descrita como uma alma sensível, mas repleta de poderes, poderes esses que assustam outros deuses “homens”, por os superarem. Além disso, Tiamat também é retratada nesse mito como uma mãe carinhosa, protetora dos seus “filhos”, algo que é especialmente evidente quando ela se revolta face à ideia de Apsu de cometer infanticídio [Xiang, 2018]. Na verdade, ainda segundo Xiang [2018], o mito de Enuma Elish serviu largamente ao fomento de uma ideologia sexista e misógina pelo governo da Babilônia.

Os mitos aqui apresentados fazem com que mergulhemos num mundo terrível e surpreendente, no qual a mulher é um ser maligno, responsável pela corrupção e a desgraça do homem; mas sua interpretação nos permite questionar tais visões sobre a mulher e compreender melhor as raízes do papel que ainda hoje ela ocupa na vida social.

O rito de passagem na cultura asteca, segundo Báez-Jorge [2010], é essencial para que o indivíduo possa renascer na sua nova condição: ele precisaria ser devorado para renascer. Ainda segundo a interpretação de Báez-Jorge, essa narrativa constitui-se num elemento de medo e frustração, relacionando o nascimento e a morte, que se encontram na boca do “monstro da terra” ou Tlaltecuhli, a devoradora de homens. Na tradição Nahua de San Miguel Acuexcomac [povoado próximo à cidade de Puebla/México], a vagina dentada surge numa narrativa em que o homem gera e a mulher se multiplica. Ele deposita a semente e ela se encarrega de fazê-la crescer. Assim, da mesma forma que o camponês deposita na terra a semente que as primeiras chuvas conseguirão fazer germinar [Báez-Jorge, 2010:27], a mulher acolhe a semente do camponês para depois fazê-la germinar e crescer.

11.]

Izapa é um extenso sítio arqueológico localizado no estado mexicano de Chiapas, no município de Tuxtla Chico. Foi ocupada durante o período pré-clássico tardio por grupos de filiação étnica disputada, muito provavelmente Mixe-Zoque, embora talvez tenha havido um encontro com povos maias.

A cidade fica muito perto do vulcão Tacaná, que é uma das elevações mais importantes da Guatemala e marca a fronteira com o México. É possível que o nome de Izapa seja uma deformação da palavra nahuatl “Atzacua” [local do reservatório de água]. A apenas quatro quilômetros de Izapa, o curso do rio Suchiate traça a fronteira com a Guatemala.

Durante seu período de esplendor, este local foi um dos centros econômicos mais importantes da Mesoamérica. Apesar de não ser tão conhecido, Izapa é um dos centros mais importantes da história cultural mesoamericana. Descoberto há mais de 60 anos por José Coffin, e amplamente explorada entre 1961 e 1965, o sítio arqueológico de Izapa e muitas de suas esculturas foram abandonados. Izapa é também única pelos monumentos que ainda não foram descobertos, porque representa uma das primeiras cidades-estado, cujo surgimento é um tema crucial na investigação arqueológica. Para mais informações: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/izapa-chiapas1.html>.

12.]

Popol Vuh [Wuj] foi traduzido como Livro do Conselho, Livro da Comunidade, Livro do Povo e O Livro Sagrado, é o relato de criação do povo Quiché [K'iche' em língua quiché – povo ameríndio, um dos grupos étnicos maias. Língua quiché, é uma língua mesoamericana da família das línguas maias]. Contém histórias das cosmologias, origens, tradições e história espiritual do povo maia. É considerado por muitos maias como o equivalente à Bíblia cristã e é mantido em profunda reverência por eles.

O manuscrito do Popol Vuh, do Newberry, é uma das mais conhecidas e possivelmente as primeiras cópias sobreviventes.

A nobreza quiché provavelmente escreveu o manuscrito original do Popol Vuh em meados do século XVI, na língua Quiché, usando a ortografia latina. O Popol Vuh do Newberry provavelmente foi copiado desse manuscrito original [agora perdido] em 1701-03, na cidade guatemalteca de Chichicastenango, pelo padre dominicano Francisco Ximenez [Popol Vuh [Wuj], in Saberes Ancestrais e Tradicionais, s/d].

13.]

Esse mito também foi estudado pelo antropólogo Levi-Strauss, no livro O cru e o cozido [2010].

Nos rituais otomi [povo habitante da zona central do México], o órgão sexual feminino está associado à cor vermelha, típica do sangue menstrual e do sacrifício e, por isso, Ihe é atribuída uma função devoradora e destruidora da identidade. Segundo Báez-Jorge, que parte da pesquisa do antropólogo francês Jacques Galiner, estudioso da cosmologia do povo otomi, a imagem do sacrifício tem múltiplas representações; em particular, aquela que alude ao combate que opõe homem e mulher, uma vez que os “dentes” vaginais são chamados de s'aphi, ou seja, armas [Báez-Jorge, 2010:35]. Por outro lado, o aparelho vaginal é duplamente sexuado, pois acredita-se que o sangue sacrificial [menstrual] é o fluido espermático de seu próprio pênis: na dualidade dessa representação reside a ambivalência do Diabo, num nível simbólico com características vaginais [Báez-Jorge, 2010:36]. Examinando essas conotações simbólicas, esse autor considera a hipótese de que a extensão e a intensidade dos tabus menstruais sejam determinadas significativamente pela “intensidade do desejo de castração sentido pelos homens” [Báez-Jorge, 2010:38, tradução das autoras]. O ato castrador é a condição que permite a fusão do herói no líquido amniótico, denominado lago ou lagoa. Báez-Jorge explica que na mentalidade dos Otomis o pênis é o duplo do homem, ou seja, o seu alter ego: “tem a propriedade de ser desprendido, pois durante o ato de amor é absorvido e engolido pelo universo feminino”. O autor sublinha, ainda, que a mulher “come” o pênis, que “mata o homem para permitir o nascimento da vida” [Báez-Jorge, 2010: 35, tradução das autoras].

Consequentemente, a castração aparece como o outro nome para sacrifício. Para o autor - sempre seguindo as análises de Galiner - a castração, do ponto de vista Otomi, representa uma lei inescapável da realidade e se relaciona a todas as espécies vivas do universo.

Jamurikumalu: As Hipermulheres Kuikuro do Alto Xingu

O mito das hiper–mulheres kuikuro do Alto Xingu foi coletado e analisado pela antropóloga Bruna Franchetto [Museu Nacional/UFRJ] em 1996, sendo parte de uma pesquisa de outra natureza e com outros objetivos^{14.] 15.] O mito não discute as características sexuais de uma divindade criadora, como Tlaltecuhli; mas, segundo a antropóloga, sistematiza observações etnográficas esparsas feitas por ela sobre mulheres e sexualidade e sobre o tema da diferença, da hierarquia e da complementaridade entre os kuikuro, povo do Alto Xingu. Os kuikuro têm uma longa história de migrações no Alto Xingu, no interior de uma rede de trocas e, assim, não são povos originários constitutivos. Esse povo, apesar de já ter estabelecido contato com outras culturas, tendo mesmo absorvido parte do que chamamos de colonialidade, ainda busca preservar seus costumes [Segato, 2018].}

Partimos de uma perspectiva de que o mito das hiper–mulheres faz parte de um compartilhamento de histórias de um povo; o vocábulo povo, aqui entendido na perspectiva de Segato, é um vetor histórico, um agente coletivo que percebe um passado comum e projeta um futuro, através de uma trama interna de conflitos de interesses e antagonismos de sensibilidades éticas e posturas políticas, mas que compartilha uma história que é recontada para a sua própria existência enquanto povo [Segato, 2018].

Tal perspectiva distancia-se da urdidura de um patrimônio cultural histórico estável e de conteúdo fixo, mas que, ao contrário, necessita ser recontado e revivido, para rememorar coletivamente uma construção do presente e do futuro [Segato, 2020].

Franchetto, ao narrar seu contato com os kuikuro, identifica a sua identidade feminina como construída “de cá e de lá”, ou seja, a nativa que se constrói paulatinamente, para se situar no tempo e no espaço, marcando uma experiência temporal, numa aldeia indígena de aproximadamente 300 pessoas, entre 1976 e 1982. A expressão “de cá e de lá” refere-se também aos espaços masculinos e femininos, inerentes a uma estrutura social sexualmente hierárquica, onde mulheres e homens têm os seus espaços sociais definidos.

Contudo, como “não nativa” e estrangeira, a antropóloga podia circular nos dois espaços, ainda que com restrições. Por essa condição, ela era também percebida como um “ser andrógino”, com alguns aspectos notados na sua sexualidade: “indivíduo solitário”, “traços corpóreos visíveis”; mas também pelas roupas masculinas - era um “feminino incompleto”, “mutilado hagi [velha]” [Franchetto, 1996:37] - e pelo sistema de categorias, de idade e por não ter filhos. Porém, ainda que “não nativa” e andrógina era percebida pela sua condição biológica, sendo estas o seu cheiro e sangue, que, segundo a antropóloga, é a marca do ser mulher entre os kuikuro.

Como pesquisadoras, a nossa posição é garantir um diálogo com o trabalho da antropóloga, sabedoras da impossibilidade de reproduzir os detalhes minuciosos do seu percurso etnográfico, visto que sua argumentação é fundamentada por uma postura extremamente atenta a esses dados. Partindo dessa ressalva, nos deteremos no mito das hiper-mulheres kuikuro, apresentado por Franchetto; e em seguida analisaremos o corpo e a beleza da mulher kuikuro, bem como a importância do lugar de enunciação das mulheres kuikuro: a fofoca.

Segundo a antropóloga, Jamurikumalu, as hiper-mulheres^{16.]} eria a encenação de um mito e um rito, parte de uma grande festa^{17.]} intra e inter-tribal, no Alto Xingu. “Jamurikumalu e Akinha são histórias e narrativas das hiper-mulheres que existiram entre os alto-xinguanos” [Franchetto, 1996:46]. O mito “é difuso entre os povos das terras baixas da América do Sul tropical e tem variantes, transformações e fragmentos recorrentes para os brancos” [Franchetto, 1996:46]. Chegou “a ser vinculado à estória das Amazonas e é mencionado, reproduzido e interpretado em várias etnografias inclusive as alto-xinguanas” [Franchetto, 1996:46]. Assim, a antropóloga relata o mito, partindo da perspectiva linguística, para analisar a feminilidade, o corpo e a sexualidade entre os kuikuro. Embora longa a transcrição a seguir, é importante para a compreensão do poder feminino entre os kuikuro, relacionado, sobretudo, às vaginas e vulvas:

Concluída a cerimônia do *iponhy* [iniciação masculina marcada pela furação de orelha] do filho do chefe Magija, os homens decidiram partir para a pescaria para procurar alimento para seus filhos que iriam passar cinco dias na beira do igarapé no meio do mato. Passaram-se muitos dias. As mulheres esperando-os em vão na aldeia. Eles lá no mato estavam se transformando [etinki] em hiper-queixadas: nasceram neles pelos e dentes ficaram enormes. Agijakuma a esposa de Magija mandou seu filho Kamatahirari recém-iniciado até o igarape para ver o que estava acontecendo. Kamatahirari viu os pais se transformando em hiper-queixadas. Os homens-queixadas o chamaram e quiseram alimentá-lo com parte do peixe pescado que Kamatahirari guardou dentro de uma flauta e levou para a aldeia. Chegou à noite e contou para a mãe tudo o que tinha descoberto. Agijakuma cozinhou o peixe e o levou para o meio da aldeia convocando todas as suas irmãs. Nossos esposos estão se transformando em hiperqueixadas: são monstros enquanto nós os estamos esperando. Partilharam e comeram o peixe no meio da aldeia no lugar dos homens e depois gritaram: vamos dançar vamos festejar! Não queremos mais nossos esposos e eles não nos querem mais. Enquanto cantavam durante toda a noite, elas iam se transformando em hiper-mulheres. Amanheceu e elas já eram hiper-mulheres, comiam

14.]

“Minha pesquisa foi e é de natureza linguística e o objetivo do trabalho de campo realizado num prazo de um ano e meio foi a documentação descrição e análise da língua kuikuro, uma das variantes do karib alto xinguanos Minha tese de doutorado foi um estudo propriamente etnolinguístico onde além da estrutura são considerados valores e usos da língua no contexto social e cultural.” [Franchetto 1996: 35].

15.]

As citações de Franchetto [1996] que fazemos aqui são transcrições literais; daí a ausência de pontuação, uma opção da autora no artigo em que narra seu contato com os Kuikuro.

16.]

“Jamurikumalu e mito e rito Com esse nome e conhecida inclusive pelos não índios uma das principais festas intra e intertribais do Alto Xingu rito com personagens femininas executado por mulheres que rememora e atualiza anualmente o mito homônimo Ensaio aqui uma revisitação do mito uma leitura possível do desfecho particular de um tema diria universal numa perspectiva feminina que conjuga o meu sentimento com o sentimento das mulheres kuikuro tal como eu o entendi” [Franchetto, 1996:46].

17.]

“A festa acontece num dia com a participação de varias aldeias convidadas desfecho e apice de meses de ensaios e antecipações que animaram a vida da aldeia anfitriã um longo ciclo caracterizado por pescarias coletivas trabalho intensificado sobretudo do dono da festa para acumular grandes quantidades de alimento das roças danças e cantos As mulheres diariamente em pequenos grupos que vão se ampliando com o aproximar-se do evento final executam os cantos jamurikumalu que são de dois tipos os sem palavras e os tolo gênero mencionado anteriormente Ouvem-se as flautas kagutu na casa dos homens As casas se fecham as mulheres se fecham nelas escutam e comentam em voz baixa ou se respondem convocadas por alguma delas mais velha e ousada se inicia um dueto debochado e excitante Provocadas pela execução dos cantos do sapo pygo-pygo em especial do canto da vagina [egy igisy] em que os homens descrevem feiuras secreções cheiros e perigos do sexo feminino as mulheres reagem com o hyge igisy o canto do pênis zombando das feiuras do órgão genital masculino ou da sua fraqueza ja que desmaia logo apos ter penetrado uma vagina E a briga do pênis e da vagina

Homens e mulheres pênis e vagina brigam também quando acontecem as frequentes escaramuças entre eles brincadeiras um tanto violentas que caracterizam todo o período de Jamurikumalu. As mulheres se mostram agressivas atacam sobretudo incautos visitantes causando risos na plateia. No dia final da festa evento intertribal as mulheres são as Jamurikumalu as Hipermulheres enfeitadas como homens ocupam o centro da aldeia e numa grandiosa encenação executam a seqüência completa dos cantos e danças numa sucessão rigidamente estabelecida pela tradição lembrando episódios e personagens do mito pelas metáforas que constituem os textos formulados dos cantos tolo [...] no mito dominam as mulheres noritual dominam os homens por serem não atores mas diretores em última instância as mulheres representam com empenho e seriedade enquanto os homens assistem avaliam dirigem detentores das normas da tradição a seqüência das danças e cantos os movimentos o clima geral não é o mesmo de outras festas é mais festivo num certo sentido já que deboche e risos acompanham as críticas masculinas ao desempenho feminino” [Franchetto, 1996:49].

18.] [...] a visão da dupla das flautas kagutu que somente os homens podem manusear e tocar e rigorosamente vedada as mulheres diz-se que uma eventual desobediência denota a essa proibição acarretaria uma terrível punição por parte do espírito kagutu e dos homens da aldeia o estupro da mulher que por ventura ousasse ver ou tocar [n]as flautas com um som grave essas flautas tocam melodias dos cantos tolo as mulheres acompanham com grande atenção a execução musical masculina trancadas nas casas cujas portas são fechadas com cuidado na aldeia há uma aurea solene e ameaçadora quebrada apenas eventualmente pelo irromper de duetos/desafios entre homens e mulheres. [Franchetto, 1996:47].

19.] Bruna Franchetto faz a seguinte nota sobre outros estudos/versões do ritual: *The Gregor [Anxious Pleasures The sexual lives of an Amazonian people. Chicago University Press 1985]* e E. Basso [*A Musical View of the Universe Philadelphia University Press 1985*] apresentam versões do mito das Hipermulheres e da origem das flautas proibidas entre os *Mehinaku* e os *Kalapalo* respectivamente outros povos que constituem o sistema alto xinguano. O mito da origem das flautas conta que em tempos ancestrais os homens viviam em estado selvagem nus e sem qualquer tipo de utensílio forçados a se masturbar para satisfazer sua vontade de sexo. As mulheres porém viviam numa sociedade perfeitamente estruturada exclusivamente feminina e possuíam adornos festas cantos algodão e as flautas kagutu. Os homens ouviram nas tocando e decidiram

folhas. Insetos picaram seus clitóris com formigas venenosas os lábios de suas vaginas incharam e protrusos eram visíveis entre as pernas. Cantavam os cantos jamurikumalu. Os homens escutavam lá do meio da mata perplexos. As hiper-mulheres cantavam no teto do *kwakutu*, a casa dos homens; tocavam kagutu, as flautas proibidas^{18.]}. Os homens-queixadas resolveram voltar à aldeia. Aproximaram-se pelo caminho principal onde se chocaram com o cortejo das mulheres agressivas enfeitadas com os adornos masculinos [brincos, joelheiras, braçadeiras, cintos] com dentes de peixe-cachorro. Elas golpearam a sangue os homens com os clitóris amarrados com fios vermelhos e dançaram ainda percorrendo o círculo das casas. Por fim, após ter transformado o unte homem da aldeia no jovem Kamatahiran em tatu seguiram-no por debaixo da terra. Na superfície, os homens ainda conseguiam ouvir seus cantos. As hiper-mulheres percorreram caminhos subterrâneos: subiam de vez em quando até à superfície, aparecendo nas aldeias encantando outras mulheres. Apesar do desespero dos homens que tentavam segurá-las, muitas delas se juntaram as Jamurikumalu. Minhas irmãs, deixemo-los sentindo nossa falta - diziam as que lideravam. Na beira de um igarape, jogaram fora seus uluris que se transformaram em peixes; jogaram na água os filhos homens que se transformaram em peixes. Levaram somente as meninas destinadas a permanecerem todas juntas. Esfregaram seus corpos com casca de pequi que ficaram cobertos de espinhos. Foram-se cada vez mais longe, atravessando rios o campo, dançando onde não tem mais gente além do mundo dos caraíba. Ficaram num lugar cercado por águas. Os homens tentaram em vão persegui-las. Deixemos nossos esposos cansados de tanto nos esperar. Vamos comer tudo o que é proibido: comer anta veado - todos os bichos. Lá ficaram de vez tocando as flautas kagutu. Os homens somente servem para a procriação; capturados, fecundam as hiper-mulheres que eliminam os filhos preservando apenas as filhas. As hiper-mulheres são perigosas fatais: encontrá-las significa doença e morte; são lindíssimas e encantadoras - mortalmente encantadoras” [Franchetto, 1996:46].^{19.]}

Partindo dos estudos linguísticos, Franchetto utiliza a glosa hiper^{20.]} para situar os seres hiper, os quais, segundo ela, pertencem ao domínio da fabulação coletiva para descrever as origens, assim são cosmogônicos e contemporâneos. Como modelos, os seres hiper são excessivos [Franchetto, 1996:46]. Parece-nos, contudo, que, no mito, os seres hiper são uma tentativa de posicionar o sagrado no lugar do profano. Esse deslocamento ocorre via processo de sexualização do corpo da mulher, já que está vinculado ao corpóreo, à manipulação de um corpo em transformação: a mulher deixa a sua dimensão humana, tornando-se um ser hiper, através da modificação do seu corpo. A glosa hiper então explica o mito. O processo de manipulação/ transformação do corpo parece sacralizar esse corpo feminino, já que é através desse processo que a mulher se transforma num ser excessivo e potente, tal como explicado pela glosa.

Por outro lado, o mito parece uma tentativa de reprodução do poder masculino, explicitado pelo patriarcado. O mito das hiper-mulheres prefigura um mundo onde somente elas [um possível matriarcado] possuíam o poder - que lhes é conferido por suas vaginas, uma vez que são estas que unificam as mulheres. Supervaloriza-se, assim, uma experiência de um mundo feminino biologizante. O poder feminino materializa-se na transformação do corpo, colocando o território feminino na narrativa e o clitóris parecendo

transformar-se em pênis, apontando para uma androginia: corpo-mulher-homem, que faz da mulher um ser hiper.

Assim, a transcendência da mulher configura-se na transformação do corpo conectado a um território feminino específico, a vagina e a vulva, que se transmuta em pênis, mas é na vagina que a transformação se opera e as faz mulher. O mito sugere uma construção sobre a mulher que parte de uma percepção biológica e adentra o cultural, através da fabulação cosmogônica, encarnada no Hiper. Porém, é no universo biológico, na vagina ou na vulva, que também se opera a resistência das mulheres face aos homens. A vulva é um real e um simbólico, reforçando o que está dado: o controle sobre o desejo, bem como a parte física em que esse desejo estaria confinado.

Segundo Franchetto, há dois elementos que identificam a mulher na sociedade kuikuro: o sangue e o cheiro. O sangue da mulher é “inconfundível excitante e nojento perigoso para os homens indivíduos em situações liminares [transformações na iniciação e na doença integridade do lutador e do pajé]” [Franchetto, 1996:36]. A menarca é “um fato iniludível na vida da mulher” - pois, sendo um ritual de passagem, marca uma “passagem crítica de seu ciclo biológico e social uma metamorfose que se processa ao longo do período de reclusão pubertária” [Franchetto, 1996:37].

Ao menstruar pela primeira vez, a menina é definida socialmente como *masope*^{21.1}. Esta deve permanecer reclusa durante um período que pode durar de dois meses a dois anos, o que dependerá “das expectativas e do status de seu grupo familiar” [Franchetto, 1996:37]. O corpo da menina púbere reclusa vive uma metamorfose que se “submete a uma fabricação somática que redundará na pessoa social sexuada adulta” [Franchetto, 1996:38]. Assim, “sangue e cheiro” definem a mulher fértil sexuada, tornando-a desejada, temida e, por isso, “controlada no interior dos limites do seu universo voraz e poderosa suja bela indispensável criadora e balança de conflitos” [Franchetto, 1996:38].

Verificamos que a transformação do corpo é extremamente complexa e nele estão contidas as relações entre as mulheres e suas funções biológicas sangue/cheiro/fertilidade - territórios do corpo feminino que guardam a sua força. Pois sangue/cheiro/fertilidade/vagina/clitórís estão intimamente vinculados à natureza, à terra e à força das mulheres. Todos esses elementos conjugados constroem a imagem da mulher na sua dimensão humana, entre a cultura e a biologia, mas, também na sua dimensão como encarnação da Mãe telúrica: uma vez que - após a menarca - a mulher está pronta para gerar e cumprir o seu papel social.

Mas há aqui também outro elemento mediador de extrema importância: o corpo, ou, como assinalou Franchetto, o “corpo fabricado”. Esse corpo fabricado ocupa, segundo as observações e análises da antropóloga, um lugar fundamental no processo de passagem da jovem púbere ao estado de “pessoa social sexuada adulta”, uma vez que é “fabricado” segundo os cânones de beleza kuikuro, em “uma estética do consumo sexual”. A “fabricação” do corpo da jovem está intimamente vinculada à condição própria da mulher: parir. O corpo da reclusa apresenta um ideal de beleza que, segundo Franchetto, “manifesta as formas de um trabalho de escultura em carne viva” [Franchetto, 1996:38].

apoderar-se de tudo da vida Para isso fabricaram zunidores e com eles entraram na aldeia Por medo pelo efeito dos zunidores e após serem devidamente instruídas para que a partir de então ocupassem seu lugar e desempenhassem seu papel as mulheres arrancaram seus enfeites fugiram para dentro das casas e finalmente durante a noite tiveram que fazer sexo com os homens novos senhores da aldeia É interessante notar que ambas as narrativas das Jamurikumalú e das flautas contem na sua abertura e dominante na primeira parte uma mesma cena a de uma ordem feminina que contrasta com a animalidade pre social masculina”. [Franchetto, 1996:10].

[20.]

A glosa Hiper que proponho para os modificadores kurma e kwery é apenas uma aproximação na tentativa de traduzi-los Sobre seu significado já temos exegeses interessantes por parte de etnólogos que conhecem as sociedades alto xinguanas neste contexto e suficiente dizer que todo ser digamos mítico se define pela distância cognitiva e pelo excesso e hiper num sistema de relações diferenciais com os seres atuais [reais] que são adequados na medida certa ou inadequados por deficiência Os seres hiper pertencem ao domínio da fabulação coletiva que discorre sobre as origens são cosmogônicos mas contemporâneos Existem em algum espaço/tempo Os seres hiper poderiam ser pensados já foi dito como modelos ideias categorizadoras gerativas hiper canoa hiper pequi hiper-gente hiper-onça hiper-peixe hipercaraíba hiper-mulher etc Os seres hiper são excessivos e como tal perigosos [inegetu] entrar em contato com eles causa doença e morte São tseke espíritos e povoam lugares longínquos o fundo das águas o coração da mata fenômenos da natureza que assustam os homens [Franchetto, 1996:46].

[21.]

[...] do verbo menstruar acrescentado por um sufixo nominalizador e temporal aquela que já teve sangue menstrual [Franchetto, 1996:37].

Os cabelos devem crescer pretos e brilhantes até esconder o rosto e as costas. A pele deve manter-se perfeitamente branca na escuridão da reclusão - da qual só é permitido sair por poucos minutos no começo da noite ou quando a jovem se apresenta nas danças do apogeu dos rituais - exposições de seu corpo belo e que preanunciam gradativamente seu retorno a sociedade já como mulher literalmente feita. As pernas são modeladas com esmero: joelhos e tornozelos são enfaixados com tiras de embira ou fios de algodão para que as batatas das pernas inchem tumefactas e se tornem redondas exageradamente ressaltadas entre sulcos superiores e inferiores. [...] Escanficação, regular ingestão de eméticos e a observação das restrições alimentares associadas ao sangue - proibição do peixe - alimento proteico básico da dieta alto-xinguana - contribuem para a fabricação do corpo/ pessoa na manutenção de uma balança de entradas e saídas de substâncias e na experimentação da dor. No seu gabinete, a reclusa recebe as visitas de seus familiares mais próximos - sobretudo mulheres e clandestinamente dos homens que a desejam e conseguem dela se aproximar burlando a proteção do isolamento familiar. Na qualidade de portadora da quintessência de uma beleza incontaminada interna e externa, a reclusa é a mais cobiçada sexualmente e excita o apetite masculino” [Franchetto,1996:38].

É dessa forma que é definida a estética do belo feminino entre os *kuikuro*, biologicamente apoiada no sangue e no cheiro e simbolicamente ou culturalmente no corpo desenhado para atender os padrões daquela comunidade. Ou seja, a mulher situada em sua condição biológica, ao se transformar em “escultura em carne viva”, passa a condição cultural. Partindo da “fabricação” do corpo de mulher sexuado, encarnado na metáfora “escultura em carne viva” [Franchetto,1996:38], faz a mulher a primeira mortal que criou o protótipo da humanidade atual. Nessa interpretação também podemos perceber que não existe uma superposição entre os sexos na criação, mas uma complementaridade.

Na fabricação do corpo feminino, a associação entre sangue e cheiro corresponde às entranhas da mulher. Esses dois aspectos, sangrar e exalar cheiro, são funções biológicas fundamentais para uma formação corpórea cultural que, através do ritual de passagem, indica a posição social da mulher na sua dimensão humana: está pronta para parir e cumprir a sua função na realidade do “mundo-aldeia”. O corpo tem uma função fundamental, uma vez que, esculpido, não só atende à estética do “mundo-aldeia”, como também é uma característica de pertencimento.

Porém, o corpo esculpido/fabricado guarda ainda uma mágica, um segredo e um mistério. A mágica parece estar na vulva, onde, como resalta a antropóloga, o sangue tem cheiro nojento; mas é excitante e estimulante do desejo. O segredo está no corpo da jovem púbere que, ao ser fertilizada, gerará a vida, fazendo-a prosseguir. O mistério está na vulva que guarda o desconhecido e o excitante. Os homens temem o desconhecido, a força da Natureza que concebe a humanidade, despertando o poder de devoção masculino expresso no medo que também os excita. Por outro lado, a vulva também subverte o esquema, exatamente porque, ao exalar um cheiro excitante e nojento, manifesta a sexualidade feminina que desperta o desejo masculino e, por isso, precisa ser controlada. Assim, a beleza do corpo da jovem púbere, que se transforma em mulher, guarda a mágica e o mistério

que se consuma na mulher fertilizada gerando a vida. É por esta razão que a afinidade da mulher com a natureza e com a sua condição sexual/cultural expressa na vulva é poderosa e perigosa. O ocre, o vermelho, o quente, o sangue, as entranhas e o escuro, são palavras claramente vinculadas à menstruação e representam o vigor, a vida, a excitação e a paixão. Por isso sangue e cheiro a fazem “desejada e temida ao ser controlada no interior dos limites do seu universo voraz e poderosa suja bela indispensável criadora e balança de conflitos” [Franchetto, 1996:39].

No binômio mulher/natureza e na sua contraparte sexual/política [cultural] encontra-se o poder e o perigo. Nesse fio interpretativo, talvez devamos reavaliar a potência ativa no intercurso heterossexual, pois o pênis, ao penetrar na vagina, objetivamente é vítima do corpo feminino, que o engole, ou seja, vítima da potência ativa, que é a feminina. Por fim, interessa-nos outra questão do feminino entre os *kuikuro*, analisada pela antropóloga: a fala, ou melhor dizendo, o ato de falar ou fazer fofoca. As mulheres são as donas da fofoca, segundo Franchetto [1996]. Tal fala detém, segundo a antropóloga, um poder oculto, que se manifesta na sua capacidade de criar, desfazer e intervir nas relações sociais, ainda que ocupe o lugar privado.

A fofoca, essa “fala criativa da mentira”, fora do “circuito oficial” [Franchetto, 1996:40], de modo geral está vinculada ao poder das velhas – *hagy* –, pois são elas as guardiãs, as sabedoras, as bruxas, as depositárias de segredos, porque pariram a humanidade. A fofoca, por ser “tema da circulação vital e perigosa dos boatos”, é recorrente nos cantos *tolo*^{22.1}, os quais são executados nas festas *Jamurikumalu* e *Kwampy*, onde se realiza o ritual das *Hipermulheres*, já descrito.

Contudo, ressaltamos que no espaço público do “mundo-aldeia”, ainda que existindo restrições à participação feminina em locais públicos de fala, segundo as análises da antropóloga Rita Segato, masculino e feminino têm histórias diferentes. Mas o espaço feminino não deixa de ter a sua politicidade, uma vez que as decisões são tomadas de outra forma. A fala feminina, mesmo ocorrendo num espaço íntimo, que não significa espaço privado tal como entendido nas sociedades não indígenas, tem ressonância nas falas públicas proferidas pelos homens.

Levando em consideração as análises de Segato, talvez possamos entender que a fala é ordinária por estar fora do espaço público, mas, por ter sua politicidade, é - como sublinha Franchetto - perigosa. O boato é capaz de tecer alianças e conflitos que permeiam toda a aldeia, porque tem inventividade ilusória, e, “até prova em contrário mentir e criar é poder”, conclui a antropóloga [Franchetto, 1996:39]. O poder dessa fala feminina é político e ao mesmo tempo carrega a autoridade da biologia, uma vez que é naturalizado pelas vaginas [*igygy*] e pelos clitóris [*mingoky*]:

Quem foi que andou contando? /a tua vagina
com certeza/e que andou contando/o teu clitóris com
certeza/e que andou contando
estou cansado - porque as velhas não param de fofocar?/
elas não gostam de *urucum*/porque não param de fofocar?

^{22.1}

O significado primário da palavra *tolo* é pássaro. Trata-se de um significado derivado do animal de estimação. “Os cantos *tolo* são postos a voar como mensagens emitidas pelo seu dono para um destinatário mas como se o sujeito enunciatador se disfarçasse atribuindo sua fala a outrem - mulheres”. [Franchetto, 1996:39].

elas não gostam de uluri^{23.]}/porque não param de fofocar'?'
estou cortado como com faca/basta! pare de fofocar/
quando vai para o uluki^{24.]}/quando vai para sentar [Franchetto, 1996:40].

A fala feminina, transvestida de fofoca, naturalizada pelas vaginas e pelos clitóris, segundo o canto acima, é uma fala que pertence ao uluki [universo das mulheres]; apresenta uma troca de afetividades e de saberes próprios à condição feminina e, por isso, é carregada de significados que apartam os homens das mulheres. Nesse esquema interpretativo, as relações de gênero no “mundo-aldeia” parecem constituir uma dualidade, ainda que hierárquica. De todo modo, como podemos ver tanto no exemplo asteca, com o mito da vagina dentada, ou entre os kuikuro, no Brasil, com o mito das hiper–mulheres kuikuro do Alto Xingu, no “mundo-aldeia” a mulher parece permanecer o Outro do homem, seja na complementaridade ou na binaridade.

Por fim, entendendo a ritualização do mito do ponto de vista da arte, ou seja, como performance, segundo análises do historiador da arte Ivair Reinaldim [2016] sobre os rituais ameríndios, entendemos que os ritos performam um real-simbólico. Nesse caso, o mito das hiper–mulheres performa uma dualidade sexual entre o povo kuikuro, onde há uma complementaridade hierárquica entre gêneros - uma vez que o mito, ao sinalizar para uma disputa hierárquica entre homens e mulheres, nos fala também de assimetria entre gêneros, mesmo que essa se dê na complementaridade.

Artes Feministas e Sul Global

Artivismos

Feminilidade e masculinidade na modernidade



Fig.12 Doutora Diva, Juliana Notari, 2006. Performance. Espéculo ginecológico, martelo, escopo e sangue de boi. Duração variável
Fonte: Arquivo da artista

O capitalismo não sobrevive sem o patriarcado. O patriarcado sobrevive sem o capitalismo [...] vemos isso muito bem em “O Calibã e a bruxa” [...] com o processo de privatização, da passagem do feudalismo para o capitalismo, o corpo da mulher também é privatizado. [Notari, 2021].



A mulher, a loucura e o maravilhoso

Segundo pesquisas e estudos de historiadores medievalistas, como Jacques Le Goff e Carlo Ginzburg e, também, as do filósofo Michel Foucault, a mentalidade do medievo foi moldada por uma relação muito particular com o sobrenatural. Os limites entre o fantástico e o real eram muito tênues na explicação do universal. Religião e ciência se uniam na compreensão dos mistérios cotidianos da sociedade medieval. As fronteiras entre o natural e o sobrenatural, o mundo maravilhoso, eram marcadas pelo Deus cristão, o criador da primeira maravilha, a própria criação. Assim, seres humanos e natureza eram manifestações do maravilhoso, havendo, portanto, uma única percepção de mundo: Deus e sua infinita capacidade de surpreender os homens [Matias, 2015].

Porém, o historiador Jacques Le Goff [1995] afirma existir uma diferença, ou ainda, uma preocupação por parte da Igreja e dos pensadores do Cristianismo sobre o maravilhoso e o milagre, uma vez que os termos eram por demais abrangentes. Como definir o divino, uma vez que este incluía o milagre, como a natureza [criação divina] e, também, o domínio do mágico, diabólico [ilusões criadas por Satã]? À primeira vista, parece que a mentalidade do medievo adentrou o campo da loucura, tal como a definiu Michel Foucault, na obra *Os anormais: furor, mania, marginalização, loucura, alienação, demência, insanidade*, comportamento visto e entendido como

monstruoso era de facto o anormal. “Monstro e, de certo modo, a forma espontânea, a forma brutal, mas, por conseguinte, a forma natural da contranatureza. É o modelo ampliado, a forma, desenvolvida pelos próprios jogos da natureza, de todas as pequenas irregularidades possíveis” [Foucault, 2001:72-73].

Para o antropólogo Roger Bastide, a loucura recai sobre os “marginais, os migrados ainda não enraizados, os criminosos, as prostitutas, os vagabundos, assim como os doentes mentais [...] o marginalismo não se confunde, entretanto, com a anormalidade psiquiátrica” [Bastide, in Matias, 2015:9]. O marginal, o louco, o insano e o demente parecem, então, encarnar o sujeito que se coloca ou é visto socialmente como fora da norma.

Durante a Idade Média, inúmeros indivíduos foram afastados do convívio social: fosse por seu caráter biológico, social, econômico, religioso ou profissional, esses indivíduos pareciam não se enquadrar em nenhum grupo social considerado “funcional ou positivo” [Matias, 2015:37]. De modo que fosse por fatores geopolíticos, econômicos, religiosos, patológicos, inúmeros indivíduos foram marginalizados pelo Estado e pela Igreja que era, em primeira instância, referência para todos esses fatores, uma vez que definia margens e alterações, participações parciais ou não participações absolutas [Matias, 2015:37]. Por outro lado,

o demônio, é a expressão de tudo que é negativo na consciência, tudo o que é execrado e reprimido. A Idade Média parece atribuir ao Diabo todas as manifestações maléficas que encontrava em si. Era uma exteriorização e uma personificação da consciência cristã para que ela pudesse ser repelida e combatida. A presença de Satã serviu, durante a medievalidade, para a demonstração dos poderes e do controle das figuras divinas e santas, além de um domínio da Igreja sobre a mentalidade e os corpos dos homens da Idade Média ocidental; funcionava como um governo social e, também, espiritual, no qual a ordem cristã se impunha nos preceitos morais sociais, regendo as relações interpessoais, e na espiritualidade, afirmando o poder divino e da Igreja. [Matias, 2015:37].

Entre os indivíduos socialmente afastados, vistos como marginais e monstruosos, estava a mulher, sujeito/objeto que ocupava um lugar especial nas hierarquias e preocupações do universo medieval, uma vez que a sexualidade feminina estava intimamente ligada ao erotismo, pois havia um elo poderoso entre a sensualidade e o mundo mágico [Silva, 2012:20]. Assim, desde o medievo a mulher começa a ser degradada, sobretudo as camponesas, vistas como ignorantes e supersticiosas, uma vez que possuíam crenças pagãs que o Cristianismo, desde o final da Antiguidade, buscou ceifar das mentalidades. Assim, os tratados eclesiásticos encontrados por Carlo Ginzburg, por exemplo, descrevem, desde o medievo, mulheres em cavalgadas e reuniões noturnas lideradas por uma misteriosa divindade pagã, em geral Diana ou Herodíade [Ginzburg, 1984, in Silva, 2012:34].

Os teólogos medievais iniciam, assim, uma perseguição implacável às mulheres, apoiando-se em argumentos herdados da tradição médica antiga, especialmente aristotélica, que reforçava a inferioridade do sexo feminino,

associando a debilidade física da mulher à fraqueza de caráter. A “natural” fraqueza da mulher a colocava prisioneira de um maravilhoso associado ao demoníaco. A mulher era uma presa do demônio pela sua fragilidade e ainda passou a ser associada à queda do homem, com a emergência da cultura judaico-cristã. Assim, a dominação masculina era justificada. O homem racional deveria controlar a mulher irracional [Silva, 2012:12]. Segundo Delumeau, “o homem encontrou um responsável pelo seu sofrimento [...] a mulher” [Delumeau, 1993, in Silva, 2021:314]. Inicia-se assim a associação das mulheres à bruxaria e à feitiçaria, que se intensificaria no final da Idade Média e na Idade Moderna.

De facto, a associação entre mulher e feitiçaria remonta à Antiguidade. Já o Egito antigo fabula suas deusas-feiticeiras, como Ísis, guardiã dos mortos, deusa da subterrânia. Na Grécia clássica surge Hécate - filha de Perseu - feiticeira dos terrores noturnos. Na literatura clássica, a mais famosa foi Circe, personagem de Homero que, na *Odisséia*, seduz o herói Ulisses. Eurípedes cria Medéia, esposa de Jasão e sobrinha de Hécate. Hesíodo apresenta Pandora, aquela que espalha todos os males. E a fabulação adentra a Roma Antiga e a literatura de Horácio, Ovídio, Virgílio, Petrónio, Lucano, Filostrato, Sêneca e Apuleio [Silva, 2012:29].

De modo que, na Idade Moderna, a representação/imaginação em torno da mulher bruxa e feiticeira já estava bem sedimentada nos círculos humanistas, médicos, alquímicos e pela Igreja, reforçando um discurso inteiramente misógino. A perseguição às mulheres na Idade Moderna foi brutal, uma vez que a importância atribuída a Satã fez com que a mulher feiticeira surgisse como epítome das mulheres verdadeiramente a serviço do mal.

Contudo, com a Inquisição criada para controlar a intimidade da comunidade, desponta um Outro sujeito: o inquisidor. Se, durante a Idade Média, as bruxas feiticeiras eram as mulheres camponesas, velhas das comunidades, na Idade Moderna a mulher jovem surge como bruxa feiticeira, pois passa a ser associada à lascívia, já que sua beleza seria capaz de enfeitiçar os homens. Para Silva [2012], os inquisidores passaram a exercer uma função cruel e manipuladora, pois as mulheres “capturadas, sem saber das teorias demonológicas utilizadas pelos inquisidores e da compreensão da dinâmica da perseguição exercida contra elas, em geral se colocavam em uma situação de muita desvantagem frente aos inquisidores” [Silva, 2012:58]. O inquisidor conduzia os inquiridos e as sessões de tortura utilizando-se de um discurso proveniente das elites humanistas e clericais, que fazia sentido para aquele grupo social. Estabelece-se, assim, uma batalha cultural entre os Inquisidores eruditos e as acusadas de feitiçaria. “Uma batalha movida por aqueles que, do alto de seu saber oficial, tentavam eliminar as práticas e a magia popular, adequando-os ao conjunto dos saberes teológicos” [Silva, 2012:59].

Também na Idade Moderna surge uma literatura em que a bruxa ou feiticeira ocupa o lugar da malignidade. William Shakespeare apresenta figuras mágicas, como a rainha Mab na peça *Romeu e Julieta*. Em *Macbeth*, ele apresenta bruxas encarregadas da perdição do protagonista: “As estranhas Irmãs Bruxas do Destino”.

Já na peça *A Tempestade*, escrita em 1610, que se passa em uma ilha remota, Shakespeare apresenta um personagem que é a expressão da irracionalidade e vive em estado de natureza: Calibã, filho bastardo da bruxa Sycorax e do Diabo. Calibã é o único habitante original da ilha e é um escravo vil e de caráter baixo. Por outro lado, também é apresentado como um ser inocente e infantil. É movido pela irracionalidade e por suas emoções, não compreendendo o que se passa ao seu redor. Segundo Daiana Pereira Neto [2011], não apenas a criação dos personagens Próspero, Ariel e Calibã, mas também a da própria peça, teriam sido influenciadas “pelo descobrimento da América e pelo ensaio *Os canibais*, de Montaigne. A ilha na qual se passa a história estaria nas Antilhas. Próspero encarnaria os colonizadores, já Calibã e Ariel os colonizados, escravizados por Próspero, através da linguagem e dos conhecimentos” [Neto, 2011:1].

Calibã e a bruxa

A filósofa Silvie Federici, usando de um recurso retórico, escreve *O Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva* [2004] e analisa em forma de denúncia como as camponesas europeias, as mulheres brancas pobres colonizadas, as indígenas, as negras forras e as escravas, foram, em diferentes graus de opressão, relegadas ao Outro do capitalismo e da colonialidade/modernidade, vivenciando os mais violentos processos de abuso e violência.

Em escalas hierárquicas diferentes, as brancas pobres colonizadas, as negras escravas ou forras e as indígenas vivenciaram, na condição de não pessoas, o abuso de seus corpos – o que aponta não só para uma compreensão do alto grau de feminicídio em toda a América Latina, como também nos mostra que o feminicídio na região e, especialmente no Brasil, tem raízes históricas profundas, as quais estão intimamente entrelaçadas com a construção da colonialidade/modernidade. Trata-se de um processo analisado e desvendado pela antropóloga Rita Segato, que, segundo ela, ocorre em toda a América Latina e que a autora denomina de “mandato da violência” ou “mandato da masculinidade”: “[...] O estupro não é um ato sexual, é um ato de poder, de dominação, é um ato político” [2019:s/p]^{25.}

Vimos nos capítulos anteriores que a opressão sobre as mulheres se inicia logo na horda primitiva conceptualizada por Beauvoir [1970] e no mundo-aldeia, conceituado por Segato [2018], sendo a mulher inserida na categoria de abjeta, ou seja, um não sujeito, um Outro sujo, poluído. A partir da invasão do território ameríndio e com a emergência da colonialidade/modernidade, a misoginia ocidental transforma-se numa dominação violenta e brutal. Rita Segato, assim como Silvie Federici [2004], afirma que, se antes da conquista, as mulheres indígenas tinham suas próprias organizações, suas esferas de atividade reconhecidas socialmente e, “ainda que não fossem iguais aos homens eram complementares a eles quanto a sua contribuição na família e na sociedade” [Federici, 2004:416], tudo mudou com a chegada dos homens ocidentais, uma vez que trouxeram consigo as crenças misóginas relacionadas com uma economia e um poder que apenas os favorecia, uma vez que os mesmos, para manter seu poder e assumir a propriedade das terras comunais, expropriaram as mulheres do uso da terra. [Federici, 2004:365].

25.]
Reportagem da BBC News Mundo sobre a antropóloga Rita Laura Segato, escrita por Mar Pichel, em 11 de dezembro de 2019. Diz Pichel: “El Estado opresor es un macho violador/El Estado opresor es un macho violador/El violador eres tú/El violador eres tú”. Esses versos fazem parte do que já se tornou um hino feminista mundial: *Un violador en tu camino*, canção e coreografia que nasceram no Chile e que percorrem as praças do mundo inteiro. *Las Tesis*, o coletivo chileno que criou a canção, diz que a composição reúne os trabalhos da antropóloga feminista argentina Rita Segato. Há anos Segato estuda a violência contra as mulheres e defende em seus textos a desmitificação do estupro como um sujeito que estupra pelo prazer sexual”. Disponível em <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50735010>.

Neste capítulo partiremos das obras da filósofa Federici e das historiadoras brasileiras Laura de Mello e Souza [1993] e Mary Del Priore [1984] para traçar o processo pelo qual, em diferentes graus na hierarquia de opressão, mulheres colonizadas brancas pobres, negros e negras escravizados, mulheres e homens forros e populações indígenas foram transformados no *Outro* sacrificial, para a construção do “maior processo de privatização e cercamento de terras que ocorreu em concomitância na Europa e no continente americano” [Federici, 2004:189]. Neste último, segundo Federici, desde o início do século XVI portugueses e espanhóis combinaram a apropriação das terras dos ameríndios com a caça de pessoas na África para escravizá-las e, assim, implementar o seu sistema de *plantation*. Esse foi, para a filósofa, um passo crucial na formação da divisão internacional do trabalho.

Em 1600, somente o Brasil exportava o dobro de valor de açúcar que toda a lã que a Inglaterra exportou no mesmo ano. A taxa de acumulação era tão alta nas plantações de açúcar brasileiras que a cada dois anos duplicavam sua capacidade. [...]. Por meio da produção de ‘bens de consumo’ integrou o trabalho escravo na reprodução da força de trabalho europeia, ao mesmo tempo em que mantinha os trabalhadores escravizados e assalariados geográfica e socialmente separados [Federici, 2004:188-190].

A caça às bruxas, fenômeno que, segundo Federici, foi relegado pela história ao ser posicionado no âmbito do folclore, significou o primeiro assassinato em massa de mulheres no Ocidente com a permissão da Igreja e do Estado, visando a implementação do capitalismo da Europa Moderna. Para a autora, a partir da Idade Moderna, o corpo da mulher representa “a mecanização do corpo proletário”, pois se transforma numa “máquina de produção de novos trabalhadores” [Federici, 2004:14]. Ela afirma ainda que a opressão às mulheres na Era Moderna se iguala à opressão e à expropriação de negros, indígenas e todas as sexualidades dissidentes, transformando-os em instrumentos de expropriação do capital [Federici, 2004:18]. Para o historiador Jean Delumeau, o Renascimento consolida a misoginia gestada desde a Antiguidade, conformando o próprio “tecido do Renascimento” [Delumeau, in Reis, 2018:78].

Federici conclui que o silêncio sobre este capítulo da história foi o resultado da condição em que a mulher foi posicionada nas hierarquias de gênero desde a Idade Média, sendo também consequência de uma constante desqualificação da condição feminina, desde a Antiguidade até a sua total desmoralização no início da Era Moderna. A emergência das formas capitalistas de produção, que aniquilaram a propriedade comunitária através dos cercamentos dos campos na Europa, levou não só à decomposição das relações comunitárias, como rompeu uma complementaridade entre homens e mulheres, especialmente no interior do campesinato. Tal processo originou novas práticas sociais que impuseram padrões profundamente marcados sobre a masculinidade e a feminilidade, construídos a partir das diferenças de gênero, isto é, a partir de um padrão que determina a posição de subalternidade da mulher até a contemporaneidade.

Partindo de um olhar que enfatiza a construção do patriarcalismo no mundo ocidental, verificamos que muito embora a mitologia grega destaque

mulheres de forte presença, como as deusas Artemis, Atena, Afrodite, Deméter, Hera, Perséfone, Pandora e Gaia, e especialmente Minerva/Atena, pela sua grande inteligência, sabemos, por exemplo, que Minerva/Atena nasce da cabeça do pai, Zeus. Tal construção mítica nos aponta não só para a desvalorização da mulher, mas, sobretudo, para uma rígida hierarquia binária, onde o masculino se sobrepõe ao feminino, não havendo nenhuma hipótese de complementaridade neste mito fundador. Sem entrarmos nas considerações de todos os filósofos gregos sobre as mulheres, ressaltamos que compartilhavam as mesmas percepções misóginas sobre a mulher de Aristóteles e Pitágoras.

O programa de Platão e Sócrates, ao mesmo tempo em que alude a uma paridade entre os sexos na pólis, é muito distante da realidade da mulher ática, quando se sabe que o seu espaço era exclusivamente o doméstico. O universo privado era o lugar da mulher e o seu ideal de recato a castidade, a simplicidade e a obediência ao chefe/marido, detentor do poder sobre ela [Alves-Jesus, 2015:238]. Por isso mesmo, acreditamos que o programa de Aristóteles, unido às religiões judaico-cristãs, apoiadas na absoluta assimetria entre os sexos, cimentou-se na Idade Média. Como o programa de Aristóteles foi tomado pela Igreja medieval, podemos entender a misoginia que explode no Renascimento. Para o Cristianismo, Deus é masculino. Ele criou Adão e, posteriormente Eva, de sua costela e, esta, ardilosamente, induziu-o ao pecado original. A culpa da imperfeição da humanidade na concepção cristã é da mulher. Como afirmava São Paulo, na Primeira Epístola aos Coríntios: “O Homem é a cabeça da Mulher” [Pinto, 1958: 38, in Reis, 2018:71].

O lugar da mulher na tradição clássica foi acentuado no Medievo, levando a um processo de degradação da mulher ao longo do século XVI. Assim, talvez possamos supor que, a rigor, o discurso dos europeus no Renascimento parece não se basear na dualidade dos sexos, mas antes na sua singularidade, uma vez que fixou como norma o masculino, construindo o feminino em oposição a ele, numa lógica de inferioridade. Talvez por essa via possamos compreender de modo mais acurado a razão de Segato definir o patriarcalismo europeu como “de alta densidade”, em oposição à “baixa densidade” do patriarcalismo ameríndio pré-colonial - pois o patriarcalismo europeu encarnava a posição do homem branco, do *pater familiae*, heterossexual e proprietário [Segato, 2018].

Federici [2018] afirma, em *A história oculta da fofoca*, que na Idade Média ainda era possível vislumbrar um compartilhamento de saberes femininos. Porém, A partir do século XV até o século XVII, tal compartilhamento passou a ser tido como degradante, afirmando-se como um marcador da diferença entre mulheres e homens.

Aliás, ainda na atualidade, as mulheres são retratadas como fofoqueiras, sendo tal encarado como um defeito e não uma virtude. Ao retirá-las da esfera pública, os homens subtraíram delas inúmeras possibilidades de subsistência, obrigando-as a dependerem de esquemas culturais para que pudessem sobreviver no universo das relações capitalistas, dominado pelos homens [Federici, 2004:12].

No século XV, várias mulheres passaram a ter acesso a certas profissões, atuando como médicas e cirurgiãs ou professoras escolares, mas posteriormente essas profissões passaram a ser consideradas masculinas e executadas por homens formados em universidades [Federici, 2004:50]. Em muitas cidades medievais da Itália, da França e da Inglaterra, as mulheres trabalhavam como ferreiras, açougueiras, padeiras, candeleiras, chapeleiras, cervejeiras, cardadeiras de lã e comerciantes [Federici, 2004:51]^{26.]} Mas à medida que ganhavam mais autonomia e a sua presença na vida social tornava-se mais constante, passaram a ser mais reguladas e repreendidas: nos sermões, os padres repreendiam-nas pela sua indisciplina; nos arquivos dos tribunais - onde denunciavam quem delas abusava - não eram ouvidas; nas ordenações das cidades que regulavam a prostituição eram excluídas; entre as centenas de mulheres que seguiam os exércitos, eram vistas como prostitutas; e, nos movimentos populares, especialmente nos heréticos, eram culpadas pelo incitamento contra a Igreja [Federici, 2004:51]^{27.]} Assim, ao longo dos séculos XVI e XVII as mulheres perderam terreno em todas as áreas da vida social. Novos cânones culturais foram sendo construídos, reforçando as diferenças entre homens e mulheres. Por outro lado, passava a ser estabelecido que as mulheres eram inerentemente inferiores aos homens, uma vez que eram “excessivamente emocionais, luxuriosas, incapazes de governar” [Federici, 2004:182], e, por isso deveriam ser colocadas sob o controle masculino.

Do púlpito ou por meio da escrita, humanistas, reformadores, protestantes, contrarreformadores católicos, todos cooperavam no aviltamento das mulheres, que eram acusadas de ser pouco razoáveis, selvagens, vaidosas, esbanjadoras [Federici, 2004:183].

Na *A história oculta da fofoca: Mulheres, caça às bruxas e resistência ao patriarcado*, Federici [2018] analisa o surgimento do termo na Inglaterra e na França medievais, quando a maioria das atividades executadas pelas mulheres era de natureza coletiva. *Gossip* era termo usual que aludia a uma amiga próxima ou, ainda, “god parent” [padrinho ou madrinha], uma pessoa que mantinha uma relação espiritual com a criança que batizava; também se referia às companheiras presentes no momento do parto, que não se limitavam à parteira. Era igualmente usado para designar amigas íntimas que se reuniam em tabernas públicas para beber e se divertir, sem conotação derogatória. A palavra tinha fortes conotações emocionais, uma vez que significava a existência de laços importantes entre as mulheres na sociedade pré-moderna [Federici, 2018:2]. Mais recentemente, nas sociedades contemporâneas, o termo fofoca [ou intriga] tem sido analisado como uma forma de discurso informal. Autoras como Dreby [2009] enunciam que a fofoca/intriga pode ser vista como uma fonte de entretenimento e um meio de obtenção de informação, mas também como um mecanismo de influência social. Assim, a autora também afirma que a fofoca pode ser vista como uma prática cultural, algo ainda bastante similar ao que acontecia na Idade Média. Adkins [2002] sustenta que uma das principais tensões da epistemologia feminista reside na argumentação acerca da importância da localização do conhecimento, sem abrir mão de outros tipos de conhecimento. Esta, aliás, tem sido uma das nossas premissas para a elaboração deste livro.

26.]

Dezesseis médicas – dentre elas várias mulheres judias especializadas em cirurgia ou terapia ocular – foram contratadas no século XVI pela prefeitura de Frankfurt que, como outras administrações urbanas, oferecia à sua população um sistema de saúde pública. Médicas, assim como parteiras e sage femmes, predominavam na obstetrícia, tanto contratadas por governos urbanos quanto se mantendo por meio da compensação paga por seus pacientes. Após a introdução da cesariana, no século XIII, as obstetras eram as únicas que a praticavam [Federici, 2004:52].

27.]

Segundo Federici, o movimento herético foi, para o proletariado medieval, o equivalente à “teologia da libertação” no século 20 [Federici, 2004:51].

Inclusivamente, era um termo muito frequente nos “Mistérios” medievais e outras encenações características do teatro medieval, realizadas pelos membros da guilda, os quais “ao criar e financiar essas encenações, tentavam reforçar seu prestígio social como parte da estrutura de poder local” [Federici, 2018:2]. No *Ciclo de Chester*, composto por 26 dramas religiosos [mistérios, moralidades e milagres] que encenavam a saga de Noé, a esposa é apresentada sentada numa taverna com suas gossips, recusando-se a partir quando o marido a chama, mesmo com as águas subindo, a menos que ela tivesse permissão de levar suas gossips consigo.

Sim, Senhor, hasteie sua vela
E avance sob a chuva malévola,
Porque, sem erro,
Não sairei desta cidade.
Tenho, porém, minhas gossips, todo mundo.
Não darei um passo além.
Elas não se afogarão, por São João,
E posso salvar suas vidas!
Elas me querem muito bem, por Cristo!
Mas as deixe entrar no seu barco,
Caso contrário, reme para onde quiser
E arranje uma nova mulher [Federici, 2018:5].

Segundo Federici, embora a linhagem fosse masculina na comunidade medieval, as mulheres ocupavam um lugar social relevante na divisão social do trabalho, uma vez que este era realizado por ambos os sexos. Havia, também, muitos casos de mulheres que administravam, em seu nome, a propriedade herdada. Além disso, eram as mulheres que cuidavam dos doentes, que benziam as famílias contra o mau-olhado, que trocavam informações sobre o manuseio das ervas para a confecção de receitas para cura de males e faziam os partos. Porém, em torno do século XV, a mulher que se utilizasse da gossip passou imediatamente a ser associada a bruxaria e levada à fogueira, após ser brutalmente torturadas num engendramento que, segundo Federici, tinha como objetivo a completa destruição dos laços comunais para a implantação do sistema da propriedade privada e das relações sociais capitalistas, uma vez que as mulheres constituíam o grupo social que mais se opôs aos cercamentos [Federici, 2018:20].

Por outro lado, é identificável na legislação e nos tratados religiosos e de Direito, assim como na máquina inquisitorial da época, que a figura feminina era predisposta ao sobrenatural e ao universo mágico-religioso. A fala feminina, o fofocar, associou-se ao arquétipo da “mulher alcoviteira”, “ignorante”, “estúpida”, “débil moralmente”; por isso, era ela umaAo mesmo tempo, o clero reforçou o poder negativo da sexualidade feminina sobre os homens durante todo o medievo e, na tentativa de exorcizar o desejo dos homens, identificou o sagrado com a prática de evitar o sexo, transformando a sexualidade em objeto de vergonha e retirando do sexo o erotismo [Federici, 2004:64].

Michel Foucault chama atenção em *Os anormais* [2001] para o modo como o corpo muda entre o século XV e o XVI: de objeto de desejo e de prazer, transmuta-se em origem do pecado, nos discursos teológicos. A partir do

século XVI “começa a se destacar esse domínio ao mesmo tempo complexo e flutuante da carne, um domínio ao mesmo tempo de exercício do poder e de objetivação” [Foucault, 2001:254]. O historiador Georges Duby em *Heloisa e Isolda e outras damas do século XII* [2013], obra em que aborda questões de parentesco e linhagem na Idade Média, analisando mulheres da elite e da aristocracia europeia, afirma que a maior parte dos documentos^{28.]} a que os historiadores têm acesso sobre as mulheres à época foram escritos pelos homens, os quais pertenciam à Igreja, pois os clérigos eram praticamente os únicos letrados. Em função dessa posição, eram os clérigos os únicos informantes sobre as práticas matrimoniais, sem contar que eram todos forçados ao celibato, supostamente tendo de praticá-lo. Todas essas condições, para Duby, levaram o clero a desprezar quaisquer práticas sexuais, mesmo no interior do casamento, as quais eram por eles temidas ao mesmo tempo em que despertavam desejos envergonhados e agressivos [Duby, 2013:93].

[28.]

Christine de Pisan [Veneza, 1362 - Poissy, c.1420] é conhecida por criticar a misoginia da época.

Durante a Idade Média, a Igreja também enfrentou várias questões religiosas, como os já mencionados movimentos populares conhecidos como heréticos - que emergiam por toda a Europa, questionando as práticas opressoras da Igreja, como a venda de indulgências e outras formas de extorsão do campesinato. O movimento herético denunciava, além disso, as hierarquias sociais, a propriedade privada e a acumulação de riqueza. A mulher, com a emergência da Inquisição no fim da Idade Média, passa a encarnar o herético, e assim, passava a ser denunciada pelas populações camponesas e, subseqüentemente, sentenciadas à morte pela Inquisição [Federici, 2004:123].

Numa pesquisa realizada na Torre do Tombo, em Portugal, em processos inquisitoriais realizados no século XV, verificamos que entre todas as etapas, a denúncia da mulher como bruxa pareceu-nos ser a de maior impacto, até porque, eram denúncias anônimas, porém incitadas pelos Inquisidores e pelas paróquias locais. Há três aspectos na denúncia das mulheres a Santa Inquisição que nos parecem significativos e mostram-nos como todo o processo se constituía como um engendramento: o primeiro refere-se ao facto de denúncias de feitiçaria ou bruxaria contra mulheres partirem de outras mulheres, uma vez que eram elas que tomavam parte nos rituais ou nos sabás das denunciadas. Segundo Federici, esse processo, que também ocorreu em outras partes da Europa, indica uma profunda quebra de solidariedade entre as mulheres. Em segundo lugar, as denúncias partiam também de seus familiares [pais, irmãos e primos] e da própria vizinhança, o que nos leva a supor que o pavor implantado pela máquina inquisitorial fragmentava a comunidade camponesa como um todo. Em terceiro lugar, a feiticeira, como ressalta Michel Foucault, traduziu a luta que a nova onda de cristianização, inaugurada em fins do século XV e início do século XVI, especialmente após a Reforma Protestante e o Concílio de Trento, estabeleceu na *longue durée* em tomo de e contra um certo número de formas culturais que a cristianização da Idade Média havia deixado não totalmente intactas, mas ainda vivazes desde a Antiguidade [Foucault, 2001:259].

No século XVII, a bruxaria era vista como uma estratégia feminina que visava a solução de problemas amorosos; e, as mulheres que recorriam a essas práticas eram frequentemente condenadas pelos tribunais

episcopais. Autoras como Indira Leão [2021], apresentam análises deveras interessantes sobre alguns desses processos inquisitoriais, realizados em Lisboa. Antes de avançarmos com alguns desses exemplos, importa referir que a bruxaria foi sofrendo um processo de feminização, tal como outras esferas das vidas sociais desde os primórdios dos tempos – algumas delas já aqui retratadas, tais como o trabalho. Por oposição, a necromancia é fortemente associada ao sexo masculino, isto por se tratar de uma prática letrada. Novamente, como às mulheres estavam vedados os conhecimentos formais, elas ficavam relegadas à bruxaria. Aliás, várias obras históricas, tais como o *Malleus maleficarum* [Leão, 2021:330] determinam que os poderes das bruxas derivavam de uma subordinação da mulher ao diabo que, por sua vez, assumia a forma masculina. Nesse sentido, a bruxaria representava uma fraqueza espiritual e carnal, devendo ser alvo de punição. Leão [2021:331] acrescenta ainda que o caso da Inquisição veneziana, estudada por Anne Jacobson,

alude também a um processo de feminização da heresia no século XVII. Até 1580, os homens representavam o foco da atenção inquisitorial veneziana, utilizando objetos sacros para procederem às suas práticas mágicas. No entanto, o aumento dos casos de práticas mágicas, que se inicia no final do século XVI, pode explicar o maior percentual de réus do sexo feminino na atividade da Inquisição no século XVII. É neste momento que se regista um processo de feminização da heresia, em que mais mulheres, oriundas predominantemente de estratos sociais mais baixos, muitas delas prostitutas, são condenadas por feitiçaria recorrendo a práticas mágicas para manter ou trazer de volta um amante.

Retomando os processos inquisitoriais que tiveram lugar em Lisboa, Leão [2021] destaca o caso de Francisca de Sá, que foi denunciada por várias mulheres, sendo que a denúncia incidia no facto de Francisca ter recorrido à bruxaria para manter uma relação secreta entre Francisca Botelha e D. Pedro II de Portugal. Quando inquirida, Francisca de Sá assumiu que não acreditava nas próprias práticas e que as efetuava apenas para proveito económico. Contudo, o exemplo mais marcante fornecido pela autora refere-se a Luísa da Silva, a única ré que mostrou como fez fervedouros para resolver um caso extremo de violência doméstica. Foi a sua própria denunciante que lhe pediu auxílio, numa tentativa de resolver a violência extrema que a filha da denunciante sofria. Em todos os casos estudados por Leão, há uma tônica na transmissão oral, o gossip de que falávamos anteriormente. Curiosamente, as práticas dessas mulheres bruxas em Portugal – com o intuito de solucionarem problemas amorosos –, envolviam o pão e o queijo, que acabavam por representar a união entre o masculino e o feminino.

Ainda tomando Michel Foucault, a ação da feiticeira foi um fenómeno rural e não urbano, isto é, um fenómeno encontrado no campo e não nas cidades. Contudo, como vimos, no caso português havia um misto de mulheres oriundas de cidades como Lisboa e das zonas rurais. A feitiçaria, para Foucault, envolveu sobretudo as camponesas e não as mulheres urbanas burguesas ou aristocratas. O importante a destacar é que a estruturação desse contexto de assassinato de mulheres apoiou-se numa aliança bem-sucedida entre a Igreja, as coroas mercantilistas e o capitalismo emergente,

os quais, em conjunto, iam configurando as funções e os papéis masculinos e femininos, reforçando a hierarquia entre os sexos e construindo as oposições: o feminino como frágil e irracional, em que o instinto predomina; e o masculino com a força e a razão. Nesse esquema, as mulheres eram consideradas presas fáceis do demônio, legitimando-se, assim, o discurso de submissão feminina aos homens e a necessidade de regulação dos seus comportamentos, dos seus corpos, da sua sexualidade e da sua religiosidade.

O principal argumento de Federici [2004] é que na “passagem” – termo extremamente problemático para ela, uma vez que “passagem” remete a um processo pacífico, mas que, pelo contrário, foi de facto extremamente violento – do feudalismo para o capitalismo “desenvolveu-se uma nova divisão sexual do trabalho” [2004:36], que levou à “construção de uma nova ordem patriarcal, baseada, a partir de então, na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e sua total subordinação aos homens” [Federici, 2004:16]. Inúmeras práticas misóginas foram implementadas, tais como a permissão para o funcionamento dos bordéis, que passam a servir como uma “cura” contra a homossexualidade e, também, como um regulador do casamento legal.

De Avignon a Barcelona, passando por Narbona, as “mulheres libertinas” [femmes de débauche] paravam nas portas das cidades, nas ruas dos bairros de luz vermelha [...] e nas pontes [...] de tal modo que, em 1594, “um tráfico vergonhoso florescia como nunca antes [Le Roy Ladurie, 1974:112-113, in Federici, 2004:145].

Outra prática introduzida foi a descriminalização do estupro pelo Estado e a Igreja. Segundo Federici, até o Renascimento o estupro era criminalizado, mas com o reforço na perseguição das mulheres, passou a ser considerado legal. Tudo isso criou um clima tão misógeno, que degradou ainda mais a mulher, qualquer que fosse sua classe social.

Paralelamente, Igreja e Estado passam propositalmente a incitar a violência contra as mulheres entre as populações camponesas [Federici, 2004:144], aspecto esse que, no nosso entendimento, pode ter contribuído para a agudização das desigualdades de gênero nos meios rurais na atualidade.

Utilizando o *Malleus maleficarum* ou *O martelo das feiticeiras - manual inquisitorial*, publicado em 1486 ou 1487 pelos padres dominicanos Heinrich Kramer [também conhecido por Heinrich Institoris] e James Sprenger, na Alemanha – as sessões inquisitoriais acabavam por se constituir numa fábrica de bruxas [Lopez-Ibor, 1976], porque a mulher se transformou no principal alvo da perseguição ao ser ela própria a encarnação do herege. Milhares de mulheres em toda a Europa, por se desviarem do padrão de boas mães, boas donas de casa e boas esposas, foram acusadas de bruxaria, em rituais de tortura que as levavam a assumir que as suas práticas eram demoníacas. Eram, então, levadas em autos-de-fé até a fogueira para que ardessem publicamente, exorcizando o demônio [Federici, 2004:102].

Porém, o importante a ressaltar no argumento de Federici é que esse processo ocorreu em paralelo à expansão ultramarina, ao enriquecimento da Europa e de suas coroas. O que percebemos, então, é a implementação do patriarcalismo

europeu sobre os indivíduos nas suas possessões coloniais, objetivando a ordenação das populações para a implantação do projeto de dominação colonial, que a antropóloga Rita Segato denomina de modernidade/colonialidade. Esse patriarcalismo regulador da raça e do gênero sustentou as construções da masculinidade e da feminilidade implementadas com vistas à dominação patriarcal na modernidade/colonialidade.

A caça às bruxas, como veremos, também ocorre nas áreas conquistadas, reforçando a fratria, como analisa Rita Segato [2003a] em *Estruturas elementares da violência*. O mandato de masculinidade que se replica na *longue dureé*, reforçou a estrutura corporativa da masculinidade nas colônias. Desse modo, a caça às bruxas no contexto colonial português foi um instrumento fundamental para o projeto de expansão ultramarina, porque, como afirma Federici, foi um processo regulador das populações para a implementação do capitalismo e da fúria da conquista e da pilhagem, da anexação de territórios, da violência, da morte, do vilipêndio e da subjugação do Outro.

Para o historiador Ugo Nwokeji [2010], a expansão territorial e o tráfico de escravos que a acompanha, inicialmente eram projetos exclusivamente portugueses, ou seja, exclusivos de um reino que acabara de sair das cruzadas e de uma guerra amarga contra os muçulmanos. A empreitada em África foi realizada para consolidar a posição de Portugal e obter vantagem sobre os muçulmanos. Com a chegada ao continente africano, os portugueses deparam-se com três grandes possibilidades: o acesso à Costa do Ouro [Mali], a escravização das populações negras [Fig.13] e o experimento da plantation - tabaco e açúcar - na ilha de São Tomé e Príncipe [Nwokeji, 2010:35].

Numa visita ao Mercado de Escravos, o Núcleo da Rota da Escravatura do Museu Municipal Dr. José Formosinho, na cidade de Lagos, no Algarve, em Portugal, visualizamos mapas e obtivemos informações referentes à história oficial da navegação e da conquista portuguesa. Numa das paredes laterais da construção lemos uma frase da famosa *Crônica dos feitos da Guiné*^{29.]}, escrita a pedido do Infante D. Henrique, por Gomes Eanes de Zurara [1410-1474], 5º Guarda-Conservador da Livraria Real e Guarda-mor da Torre do Tombo. O documento relata o primeiro desembarque de 235 africanos na praia de Lagos, em 1444:

Muito cedo naquela manhã de 8 de agosto de 1444, por causa do calor, começaram os marinheiros a meter-se nos batéis para irem buscar os cativos à meia dúzia de caravelas que chegaram da costa africana. Era uma maravilhosa coisa de se ver, porque entre eles havia alguns de razoável brancura, formosos e bem constituídos; outros menos brancos, mais pardos; outros, tão negros como etíopes, tão feios de feições e corpo, parecendo aos homens que os guardavam a imagem do hemisfério mais baixo...



Fig.13 Mercado de Escravos. Núcleo da Rota da Escravatura, Museu Municipal Dr. José Formosinho, Lagos, Portugal
Fonte: Fotografia de Cláudia de Oliveira

29.]

A Crônica dos feitos da Guiné de Zurara é a primacial fonte histórica, que sustenta a concepção moderna que se urde do Infante D. Henrique e do período henriquino dos Descobrimentos, compreendido entre 1434 e 1448. A obra foi encomendada pelo próprio Infante D. Henrique, pelo que lhe é sobremaneira lisonjeira, o que não inspira grandes visos de imparcialidade, aos olhos dos historiadores modernos. Não obstante, à mingua de outras fontes históricas disponíveis, a obra de Zurara continua a ser tanto objeto de estudo, como sustentáculo de fundamentação de muitos historiadores modernos. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gomes_Eanes_de_Zurara, acessado em 03/08/2021.

Na famosa crônica, Zurara refere-se aos principais nobres que acompanharam o Infante às primeiras caravelas - ainda com quatro mastros - que partiram para a conquista da Costa da África na década de 1440. Em conversa com um dos museólogos do Mercado de Escravos, ficamos sabendo que logo após a chegada daquele grupo de cativos foi realizado - em 1444 - o primeiro leilão de africanos na Europa. Zurara narra a separação das famílias e a organização dos cativos em lotes para serem leiloados, enquanto eles entoavam cânticos de lamento pela separação da população negra subsaariana.

Chegaram as caravelas a Lagos [...] e no outro dia Lançarote [...] disse ao Infante: [...] será bem que de manhã os mandeis tirar das caravelas e levar para aquele campo que está além da porta da vila, [fazendo] deles cinco partes [...] e seja vossa mercê chegardes aí e escolherdes uma das partes, qual *mais voz prouver*.

Caminhando pelas ruas de Lagos vemos estátuas majestosas do Infante D. Henrique e D. Afonso. Numa delas o Infante está sentado sobre um pedestal de mármore, em posição de guerreiro conquistador, olhando para o oceano que ele e seus marinheiros-navegantes adentraram e conquistaram com as suas caravelas [Fig.13].

Mas ao lado do Mercado de Escravos, há uma imagem do navegador Vasco da Gama, na qual um passante anônimo desenhara um balão com a inscrição: “Eu roubava ouro e escravizava povos”. Ironicamente, a imagem mítica do grande navegador desestabilizou-se, pois o balão anônimo se contrapunha a uma narrativa contada na estátua pela história oficial [Fig. 14].

Se tomarmos essa intervenção anônima no conjunto urbano, podemos perspectivar uma desconstrução da história oficial que nos remete à street art, pois, justamente por ser uma manifestação anônima desenvolvida no espaço público, esta tem a capacidade de romper com o discurso institucional e/ou oficial. Tais intervenções não precisam de tempo, de espaços especiais, nem de um movimento cultural subjacente, tampouco de reconhecimento, para acontecerem. Elas só precisam da rua, e, neste caso, das artes, para desequilibrar a narrativa dominante. Ocorrem no efêmero, nos lugares menos esperados. Um simples balão rabiscado e apócrifo pode, então, adentrar o campo daquilo que a sociologia da arte classifica de ativismo, uma vez que manifestações como esta se constituem como matéria e simultaneamente



Fig. 14 Estátua do infante D Henrique (Porto, 1394 – Sagres, 1460).
Praça Infante D. Henrique, Lagos, Portugal
Fonte: Fotografia de Cláudia de Oliveira

como objeto de intervenção social; pois demarcam um espaço próprio de denúncia e revelam problemáticas sociais [Guerra, 2019]. Trata-se, portanto, de uma intervenção na arte urbana oficial que desequilibra formas e conteúdo, reformulando e recriando worlds of art na contemporaneidade [Guerra, 2019:20].

[...] manifestações que não procuram apenas denunciar, mas também intervir/agir, nas quais, por vezes, o incitamento remete para a ação, passando esta a ser fundamental na demarcação de um espaço próprio, produtor temático e não apenas objeto contemplativo [espelho] da realidade social [Guerra, 2019:21].

Não é objetivo desta pesquisa adentrar os meandros da conquista marítima portuguesa, bem como da história da Inquisição em Portugal^{30.]} Apenas chamamos a atenção para o facto de o Santo Ofício se ter estabelecido em Portugal em 1536, e a inquisição ter atuado em todo o território continental, mas também nas Ilhas da Madeira e dos Açores, bem como em África, no Brasil, na Índia e nos territórios portugueses na Ásia, por praticamente três séculos [Patriarca, 2002:8]. Há um consenso entre os historiadores portugueses e brasileiros que se debruçaram sobre o tema

de que a Inquisição portuguesa perseguiu em Portugal sobretudo os judeus, os cristãos novos e a população mourisca. Já no Novo Mundo, dezenas de mulheres, negros e indígenas foram perseguidos, julgados e levados aos cárceres e aos autos de fé em Lisboa, uma vez que a Inquisição no Brasil era parte dos tribunais do Santo Ofício de Lisboa^{31]} No Brasil, as Visitações do Santo Ofício ocorreram em 1591-1595, 1618-1620, 1627-1628, 1763-1769. Nas visitas realizadas, a Inquisição priorizava os desvios heréticos e as ações contra a ortodoxia católica romana, entre as quais se encontrava a descrença nos princípios da fé católica, a adoração ao demônio ou rituais de outras religiões e diversos tipos de crimes baseados em delitos de heresia e apostasia. Assim como no território continental, uma ampla rede de denunciadores foi constituída, aumentando o controle sobre a população. Nas nossas pesquisas na Torre do Tombo em Lisboa, detectamos aproximadamente 1350 processos inquisitoriais realizados no Brasil, incluindo vários tipos de delito. Porém, nem todos os denunciados foram levados aos cárceres de Lisboa ou, ainda, aos autos-de-fé. O historiador Luiz Mott afirma que na primeira visitação da Inquisição à Bahia o primeiro preso foi um vigário: o padre Frutuoso Álvares, 65 anos, vigário de Matoim, no Recôncavo Baiano, sob a acusação do “abominável e nefando pecado de sodomia, o homoerotismo [Mott, 2010:8].^{32.]}



Fig.15 Vasco da Gama, monumento em Lagos, Portugal
Fonte: Fotografia de Cláudia de Oliveira

30.] O Santo Ofício constituiu um marco na história portuguesa pela importância que assumiu como instituição religiosa, dada a relevância social e política dos inquisidores na perseguição a todos os desvios comportamentais e heresias, as quais recaíam, especialmente, sobre as populações judaicas e mouriscas. [Patriarca, 2002:10]

31.] Na pesquisa bibliográfica, em especialistas no estudo da Inquisição em Portugal, não encontramos informações sobre o número de mulheres assassinadas em comparação ao número de homens, em Portugal. Contudo, Silvie Federici afirma que “[...] com relação ao assassinato de mulheres entre os séculos XVI e XVII na Europa, o facto mais notável é que mais de 80% das pessoas julgadas pelo crime de bruxaria, foram mulheres” [Federici, 2004:328].

Já a pesquisa do historiador Marcus Vinícius Reis, *Mulheres de seus corpos e de suas crenças: relações de gênero, práticas mágico-religiosas e Inquisição no mundo português [1541-1595]*, [2018], apresenta uma imagem que subverte a lógica da mulher feiticeira. Muito embora Reis a aponte como alvo de perseguição da misoginia da época, o historiador, ao analisar os processos de 13 mulheres acusadas pelo Tribunal da Inquisição entre os anos de 1541 e 1595 [cristãs novas, cristãs velhas e mouriscas, algumas vivendo no Brasil], parte da hipótese de que essas mulheres construíram uma identidade própria a partir do acesso às práticas mágico-religiosas. Adquiriram reconhecimento social e conseguiram construir espaços próprios de autonomia, rompendo com o padrão de feminilidade prescrito pelos tratados morais e religiosos da época; o que, por outro lado, levou à construção de outros estereótipos sobre a figura da feiticeira.

A partir dos usos simbólicos das crenças advindas do universo mágico e popular, aquelas 13 mulheres do século XVI foram capazes, segundo Reis, de construir fama e reconhecimento, mesclando em suas clientelas indivíduos de classes sociais distintas: eram consultadas tanto por membros da elite, quanto do campesinato. Ou seja, fizeram do universo mágico-religioso um aspecto importante para perfomatizarem o seu gênero [mulher] [Butler, 1999], ao delimitarem o seu papel social [feiticeiras] além das estruturas normativas correntes no período.

Assim, segundo Reis, a trajetória dessas mulheres aponta para outras possibilidades de ressignificação do discurso misógino sobre a feitiçaria, visto que ocupavam posições sociais não estáveis, uma vez que barganhavam com vários interesses, nomeadamente os de uma clientela social mista que recorria ao sobrenatural para a solução de seus problemas cotidianos [Reis, 2018:16-43].

As fontes de informação histórica, tais como os arquivos, indicam que a eliminação do Outro foi o objetivo da Igreja e do próprio Estado, nomeadamente com a execução de mulheres, a escravização dos negros africanos, a execução das populações originárias, a opressão das populações empobrecidas colonizadas no Brasil, incluindo mulheres brancas pobres, indígenas de ambos os sexos, negros, negras e mulatas forras. Federici descreve a brutalidade da empreitada colonial portuguesa e espanhola nas Américas, que levou ao extermínio de populações indígenas, e afirma:

Os especialistas, de forma quase unânime, comparam seus efeitos a uma espécie de 'holocausto americano'. De acordo com David Stannard [1992], no século que se seguiu à conquista colonial, a população caiu em torno de 75 milhões na América do Sul, o que representava 95% de seus habitantes [Stannard, p. 268]. Esta é também a estimativa de André Gunder Frank, que escreve que 'em menos de um século, a população indígena caiu cerca de 90%, chegando a 95% no México, Peru e outras regiões' [Frank, 1978, p. 43]. No México, a população diminuiu 'de 11 milhões, em 1519, para 6,5 milhões, em 1565, e para mais ou menos 2,5 milhões, em 1600' [Wallerstein, 1974, p. 89]. Em 1580, as doenças [...] somadas à brutalidade espanhola, haviam matado ou expulsado a maior parte da população das Antilhas e das planícies da Nova Espanha, Peru e do litoral caribenho' [Crosby, 1972, p. 38] e logo acabariam com muitos mais no Brasil. O clero explicou esse 'holocausto' como sendo um castigo de Deus pelo comportamento 'bestial' dos índios [Williams, 1986, p.268-305] [Federici, 2004:150].

[32.]

Aos 29 de julho de 1591, perante o Senhor Visitador, compareceu o Padre Frutuoso Álvares, dizendo que tinha de confessar nesta Mesa, sem ser chamado. E confessando, disse que de 15 anos a esta parte que está nesta Capitania cometeu a torpeza dos tocamentos desonestos com alguns 40 mancebos, pouco mais ou menos, abraçando, beijando e tendo ajuntamentos por diante e dormindo com alguns pelo vaso traseiro, sendo mais paciente que agente, entre eles com Cristóvão Aguiar, Jerônimo Viegas, Medina da Ilha da Maré [...] [Mott, 2010:80]

Obeah é uma forma de religião na Jamaica, com raízes em comum com o candomblé do Brasil, a santería de Cuba e o vodu do Haiti. Os rituais incluem o uso de substâncias extraídas de raízes e da peçonha de animais como a cobra e o sapo.

Partindo de uma perspectiva crítica feminista, Federici verifica que a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousava viver de forma independente do homem, a mulher obeah^{33]} que envenenava a comida do senhor e incitava os escravos a se rebelarem contra seu senhor, transformaram-se no Outro que o capitalismo precisou destruir [Federici, 2008:14]. Fosse na colônia ou na metrópole, a principal vilã era a esposa desobediente, que, junto com a “desbocada”, a “bruxa” e a “puta”, era o alvo favorito, inclusive de dramaturgos, escritores e moralistas. Uma das personagens mais famosas a desenhar a mulher desobediente como bruxa foi escrita por William Shakespeare, em *A megera domada* [1593] – para Federici, um “manifesto da época” [Federici, 2004:55].

Na mesma direção argumentativa, a antropóloga Anne McClintock, na introdução do livro *Couro imperial: Raça, gênero e sexualidade no embate colonial* [2010] utiliza-se de uma obra da literatura do Império Britânico, *As minas do rei Salomão*, publicada em 1885, para demonstrar como, a partir da construção literária, a dominação de gênero, de classe e de raça foi colocada ao serviço do projeto civilizatório colonialista ocidental, que, por sua vez, se socorreu de táticas de controle sexual e lavrou um discurso de inferioridade racial para justificar a luta pelos diamantes na África do Sul. Essa lógica de atuação foi também executada pelos espanhóis e portugueses na América Latina e na África.

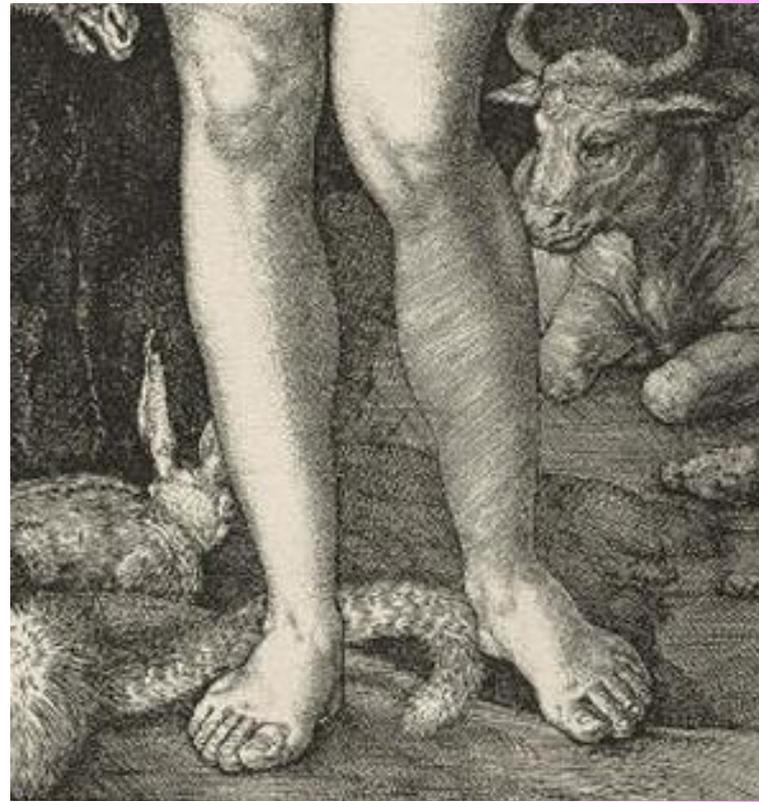
Assim, foi construído na sociedade moderna ou na fratria capitalista o ideal de feminilidade, enquanto função/trabalho “que oculta a produção da força de trabalho sob o disfarce de um destino biológico” [Federici, 2008:28]. Se a história das mulheres é uma história de opressão, a pergunta que deve ser respondida, segundo Federici, é: afinal, foi “transcendida a divisão sexual do trabalho que produziu esse conceito?” [Federici, 2008:17]. A partir desse questionamento, regressamos à pergunta colocada ironicamente por Beauvoir na abertura de *O segundo sexo*, provocando a masculinidade impedidora da não transcendência da mulher, uma vez que para a masculinidade ocidental a mulher é apenas um útero, uma vagina, uma vulva, um outro abjeto:

O que é uma mulher? "Tota mulier in utero: é uma matriz", diz alguém. Entretanto, falando de certas mulheres, os conhecedores declaram: "Não são mulheres", embora tenham um útero como as outras. Todo mundo concorda em que há fêmeas na espécie humana; constituem, hoje, como outrora, mais ou menos a metade da humanidade; e contudo dizem-nos que a feminilidade "corre perigo"; e exortam-nos: "Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres". Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? E bastará uma saia ruge-ruge para fazê-la descer à terra? [Beauvoir, 1970:7].



ALBERTVS
DVREVS
MORICVS
FACIEBAT
1504

Adão e Eva, Albrecht Durer, 1504



As bruxas voam para o Novo Mundo

A chegada dos europeus ao Novo Mundo despertou no imaginário das populações europeias as mais diversas curiosidades sobre a excentricidade de povos tão distantes quanto diferentes dos europeus. As cartas descritivas elaboradas pelos navegadores e viajantes descreviam o encontro com as novas terras e as suas populações como um encontro com um Paraíso Terreal (Costa, 2019:54]. A fabulação dos europeus em torno do Novo Mundo, ainda muito próxima da mentalidade do medievo, apresentava-o como uma terra de mistérios. Ainda apoiados na teologia cristã medieval, seguidora de Plínio, Virgílio e Ovídio, os navegadores, viajantes e cosmógrafos descreviam-na como: “um jardim de natureza exuberante, de rica e frondosa vegetação, com feras dóceis e amigas e cuja temperatura é sempre amena, nem muito frio nem muito quente, um lugar no qual o ser humano pode viver em perfeita harmonia” [Chauí, 2001:62, in Costa, 2019:55].

As descrições do Novo Mundo feitas por Colombo, Pedro Álvares Cabral e Américo Vespúcio faziam a América ganhar fama, e, assim, desvendava-se para os nobres europeus uma miríade de conhecimentos sobre o continente próspero [Costa, 2019:57]. No imaginário europeu, a descrição das populações ameríndias como despidas, tímidas e inocentes feitas pelos navegadores era interpretada “como expressão de uma inocência originária – sua falta de vergonha não poderia ser maior do que a de Adão, afirma Pero Vaz de Caminha em sua carta do descobrimento” [Pero Vaz de Caminha, [s.d.], in Costa, 2019:58].

Em 1537, o papa Paulo III promulga a bula papal *Sublimis Deus*, na qual considera os ameríndios “iguais aos europeus aos olhos de Deus” e proíbe que suas terras lhes fossem retiradas e que fossem escravizados. Costa afirma que “os índios passam a ser observados pelos europeus como uma nova humanidade” [Costa, 2019:58]. Porém, a bula não restringiu o assassinato dos ameríndios e nem a preservação de sua terra, cultura e religiosidade. Os “índios” deveriam ser catequisados e realocados na hierarquia da conquista colonial. Uma das justificativas para a empreitada do massacre aos povos ameríndios, segundo Costa, apoiava-se noutra mitologia medieval que recaía sobre os “povos selvagens” e sem comunidade que habitavam as florestas e bosques:

Os homens selvagens são uma invenção europeia, que obedece essencialmente a natureza interna da cultura ocidental. Dito de forma abrupta: o selvagem é um homem europeu, e a noção de selvageria foi aplicada a povos não europeus como uma transposição de um mito perfeitamente estruturado, cuja natureza só pode ser entendida como parte da evolução da cultura ocidental. O mito do homem selvagem é um ingrediente original e fundamental da cultura europeia [Chicangana-Bayona, 2017:38, in Costa, 2019:59].

Os rituais canibais realizados pelos povos originários, presenciados e relatados desde as primeiras narrativas de Colombo, forneciam elementos para a destruição da sua cultura e religiosidade e a substituição da mesma pela religiosidade cristã. Esses relatos não só despertavam o pavor nas populações europeias, como criavam imagens muito negativas das populações americanas [Costa, 2019:60]. Assim, “a narrativa do canibalismo torna-se tão forte quanto a narrativa do Paraíso” [Costa, 2019:60]. A narrativa canibal supera a do paraíso terrenal e, como vimos em Federici, serviu para justificar a escravização dos indígenas e a colonização do território.

Em Inferno atlântico: Demonologia e colonização: Séculos VI-VIII [1993], estudo que analisa a transferência do imaginário europeu para o Novo Mundo, a historiadora Laura de Mello e Souza afirma que, após 1515, com o Concílio de Trento, a cristianização das populações dos dois lados do Atlântico tornou-se um ponto central para o programa tridentino. Com a “descoberta” [termo criticado pela autora] da América, a demonologia torna-se a ciência tecnológica utilizada para a conversão dos povos indígenas, bem como passa a ser usada junto dos conquistadores e colonizadores, pelos cronistas e especialistas como os missionários Nóbrega, Anchieta, Frei Vicente do Salvador, Acosta, Sahagún e Las Casas [Mello e Souza, 1993:24]. Assim como Mello e Souza já asseverara em 1993, Federici em 2004 reforça a relação com o processo da caça às bruxas na Europa:

As figuras correspondentes à típica bruxa europeia não foram, portanto, os magos do Renascimento, mas os nativos americanos colonizados e os africanos escravizados nas plantações do ‘Novo Mundo’ [Federici, 2004:361].

Graças a demonólogos de muita influência na Europa, como Bodin e James Stuart, importantes teóricos do absolutismo monárquico, segundo Mello e Souza, os vínculos entre a demonologia e a centralização política da Europa cimentaram-se numa “natureza do Estado Absolutista” [Mello e Souza:1993, 24]. A autora identifica a Demonologia como um conjunto de tratados referentes à perseguição de bruxas que se espalham por outras obras, para além dos manuais de feitiçaria utilizados pela Inquisição, “sendo possível detectar uma demonologia em sermões católicos nos textos de pregação” [Mello e Souza, 1993:24], porque bruxas e bruxos constituíam o Outro que se opunha à cultura e aos seus padrões, eram identificados como a anti-sociedade, ou ainda, como um “estado de natureza” [Mello e Souza, 1993:24]. Nesse contexto, “nomeava-se o Outro ameaçador com elementos negativos e detratores por excelência disponíveis no âmbito da cultura dos conquistadores e colonizadores da América” [Mello e Souza, 1993:25]. Paralelamente, no Novo Mundo, a caça às bruxas constitui-se numa “estratégia deliberada, utilizada pelas autoridades com o objetivo de

propagar terror, destruir resistências coletivas, silenciar comunidades e instigar o conflito entre seus membros” [Federici, 2004:365].

[...] publicado em Sevilha em 1590 pelo jesuíta José de Acosta, há descrições que nos trazem uma vivida sensação de repulsa gerada nos espanhóis em relação aos sacrifícios massivos de centenas de jovens [prisioneiros de guerra, crianças compradas escravas], praticados principalmente pelos Astecas. No entanto, ao ler o relato de Batolomé de las Casas sobre a destruição das “índias” ou de outro informe sobre a conquista, nos perguntamos por que os espanhóis se sentiram impressionados por essas práticas quando eles mesmos não tiveram escrúpulos ao cometer impronunciáveis atrocidades em nome de Deus e do ouro, quando em 1521, segundo Cortés, massacraram 10 mil pessoas para conquistar Tenochtitlán [Federici, 2004:402].

A caça às bruxas e os manuais de demonologia, em conjunto com a extirpação das idolatrias, as catequeses, a literatura moral sobre as Américas, compuseram o que a historiadora vê como “o olhar demoníaco sobre a América” [Mello e Souza, 1993:26]. Juristas, catequisadores e bispos descreviam as práticas indígenas como incorporadoras de práticas da feitiçaria européia, porque, segundo a autora, “as bruxas também tinham cruzado os mares e falavam com os diabos nas terras do Novo Mundo” [Mello e Souza, 1993:35]. Os europeus serviam-se de imagens que lhes eram familiares – a bruxa voadora e o sabá das feiticeiras. O uso pelos xamãs e pajés de substâncias alucinógenas, bem como a fumaça do tabaco, que é uma substância mística utilizada pelos pajés para funções curativas, estando, desse modo, intimamente vinculadas na cosmologia indígena com o reencontro com o Criador, ao olhar dos colonizadores confirmavam a participação nos rituais da feitiçaria sabática [Mello e Souza, 1993:27]. Assim, “sacerdotes maias, incas, xamãs, caraíbas e pajés tupis, enfim, todos os responsáveis pelo espaço sagrado foram chamados de feiticeiros e bruxos” [Mello e Souza, 1993:28].

À medida que a Conquista avançava, não era mais possível impor o poder sobre as pessoas sem rebaixá-las, até o ponto em que mesmo a possibilidade de identificação fosse inviabilizada [...]. Inaugurou-se uma máquina ideológica complementar à militar que retratava os colonizados como seres ‘imundos’ e demoníacos, praticantes de todo tipo de abominação, enquanto os mesmos crimes que antes haviam sido atribuídos à falta de reeducação religiosa - sodomia, canibalismo, incesto, ‘travestismo’ – eram agora considerados provas de que os índios se encontravam com o Diabo e que podiam ser justificadamente privados de suas terras e de suas vidas [Federici, 2004:401].

“O diabo mudara-se para o Novo Mundo” [Mello e Souza, 1993:29]. O episódio da descoberta dos novos territórios e a atribuição do nome Brasil à terra conquistada ilustra a aventura marítima portuguesa sob a forma da encarnação do diabo no Novo Mundo. Dias após chegar ao litoral da Bahia, o capitão-mor Pedro Álvares Cabral fez rezar uma missa ao Santo Deus, fincou uma cruz e nomeou a região como Terra de Santa Cruz. Com o passar do tempo, e o incremento da exploração do pau-brasil, a própria população passou a chamar o lugar de Brasil, nome da madeira usada no comércio para o tingimento de tecidos europeus. Por ser vermelho, o pau-brasil foi

imediatamente associado pela Igreja ao “pau do inferno”^{34.]}. A colônia representava, assim, a eterna luta entre Deus e o Diabo, uma vez que trazia no próprio nome as chamas vermelhas do reino do inferno [Mello e Souza, 1993:35]. Na atualidade, sustenta Laura de Mello e Souza, é impossível estudar a demonologia europeia sem se atentar para o papel que nela desempenhou a América. Todos os hábitos documentados, as crenças, os ritos americanos “podem ser chamados, sem constrangimento, de etnodemonólogos” [Mello e Souza, 1993:40].

^{34.]}

Segundo Laura de Mello e Souza, assim frei Vicente do Salvador se referia à querela: “O dia que o capitão-mór Pedro Álvares Cabral levantou a Cruz [...] era 3 de maio, quando celebrava a invenção de Santa Cruz em que cristo, Nosso Redentor morreu por nós, e por esta causa pôe nome à terra que havia descoberto de Santa Cruz e por este nome foi conhecida por muitos anos. Porém, como o demônio com o sinal da cruz perdeu todo o domínio que tinha sobre os homens, receando perder também o muito que com a tinta e virtude a todos os sacramentos da igreja” [Mello e Souza 1993:32]

A berlinda coupé: Masculinidade, feminilidade e raça



Fig.16 Berlinda coupé,c. 1760-1770.

Madeira entalhada e dourada; couro, ferragens em bronze dourado.

Fonte: Museu de Artes de Decorativas Portuguesas. Fundação Ricardo Espírito Santo, Lisboa - Portugal

No átrio do Museu de Artes Decorativas Portuguesas, o espectador logo vê uma bela viatura de gala [Fig.16], que é o testemunho de uma época de preocupações suntuárias da corte dos Bragança: uma carruagem berlinda coupé que pertenceu ao quarto visconde de Asseca, Martim Correia de Sá e Benevides Velasco. Pela data, vemos que o veículo circulou no final do reinado de D. José I e no início do reinado de D. Maria I, entre 1777 e 1816. Embora a viatura seja de um período que já correspondia à decadência do ciclo do ouro no Brasil^{35]}, percebe-se de que modo a riqueza vinda do Brasil sustentava o fausto da nobreza portuguesa, pois a berlinda evidencia a riqueza artística que acompanhava o cerimonial e a exibição de um elevado estatuto social a que o ritual da corte e da aristocracia obrigava, segundo as análises de Norbert Elias, em *A sociedade de corte* [1987].

35]

O apogeu do Ciclo do Ouro se dá no início do século XVIII, no reinado de D. João V, avô de D. Maria

Segundo a ficha explicativa no Museu de Artes Decorativas de Lisboa, a viatura segue uma tipologia rococó que evidencia as características do estilo, como a leveza, a graça, a fantasia e a feminilidade. A estrutura da caixa é construída em talha dourada, finamente decorada, e que se amplia nas cercaduras pintadas a ouro no interior de cada um dos vistosos painéis [ou apainelados], com terminações em estalactites e festões. A iconografia dos painéis segue um tema de exaltação da *joyeuse intimité* – Os amores dos Deuses, uma narrativa própria do rococó. Os painéis baseiam-se nas pinturas do francês Louis de Boulogne [1654-1733] representando o Triunfo de Netuno e Anfitrite e o Triunfo de Ceres, Cibele e Baco, uma alusão a dois dos quatro elementos da natureza: água e terra. Os dois elementos compõem as armas dos proprietários da berlinda, os viscondes de Asseca [Fig.17]: “família que atravessou o Oceano Atlântico [água] para se instalar no Brasil [terra]”, de acordo com a ficha informativa da berlinda exposta no Museu de Artes Decorativas Portuguesas em Lisboa. Vemos, assim, que os elementos terra e água representam a nobiliarquia portuguesa assentada nas terras conquistadas no Novo Mundo.

Numa das cercaduras pintadas notamos duas características. Primeiramente vemos que o masculino alude aos indígenas na terra conquistada e está posicionado no elemento terra. Na sequência, percebemos que o masculino e o feminino têm os seus corpos representados de acordo com os ideais da masculinidade e da feminilidade na arte ocidental renascentista, dando seguimento aos esquemas pictóricos desenvolvidos especialmente pelos pintores da Renascença, entre eles o gravador Albrecht Dürer. Esse artista apoiou-se sobretudo na geometria e na anatomia para estruturar os ideais de masculinidade e feminilidade na diferenciação da representação moderna entre os sexos.



Fig. 17 Detalhe de painel na berlinda *coupé*, c. 1760-1770

Madeira entalhada e dourada

Fonte: Museu de Artes de Decorativas Portuguesas. Fundação Ricardo Espírito Santo, Lisboa - Portugal

A fabulação de Dürer pode ser percebida na representação da gravura Adão e Eva [Fig.18], onde o gravurista se apoia numa construção triangular invertida para representar o corpo masculino e o feminino. Para enfatizar a masculinidade no corpo de Adão, o artista cria um triângulo que pode ser nitidamente visto no seguinte esquema: uma linha reta cruza os ombros de Adão, de modo a alargá-los. Dessa linha descem duas retas que se encontram e formam um triângulo no abdome, que é afinado e contraído. Essa estrutura segue a cuirasse esthetique, que descreve um tipo de arquitetura muscular formal numa disposição esquemática dos músculos, usada na Antiguidade para o desenho de armaduras, ao mesmo tempo em que simboliza o corpo masculino heróico, poderoso e sob controle. De acordo com Nead [1992:17], “o corpo masculino em forma de armadura significa a construção da identidade masculina em termos de altruísmo, destruição e medo”.

Contrariamente, a figura feminina tem uma forma piramidal que se opõe à masculina. Na construção do ideal de feminilidade, a linha que une os ombros é diminuída, reduzindo e suavizando a caixa torácica para alargar os quadris, os quais, nessa dimensão, aludem às noções de fertilidade. O vértice dessa triangulação se encontra na faringe. Assim, vemos na imagem de Adão e Eva um contraste absoluto entre as concepções psíquicas sobre o corpo masculino e o feminino [um contraste dado pela rigidez da forma masculina em oposição à delicadeza da matéria feminina acentuada pela fertilidade]. Vemos, então, uma construção do corpo apoiada em concepções culturais marcadamente biologizantes na fabulação dos ideais de masculinidade e feminilidade.

O corpo do indígena no painel da berlinda dos viscondes de Asseca segue o mesmo esquema geométrico que alude aos triângulos de Dürer. No cenário da viatura construída entre 1760-1770 os ideais renascentistas são reforçados pelas concepções kantianas sobre o sublime e o belo. Em Kant, o sublime é uma categoria masculina. Para Kant e outros escritores do século XVIII que dissertam sobre estética, o sublime e o belo têm claramente um gênero. Se o sublime é caracterizado por traços masculinos, o belo é marcadamente vinculado às características femininas. Edmund Burke, em *Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* [1757], afirma que “a beleza das mulheres deve-se consideravelmente à sua fraqueza, ou delicadeza, e é ainda realçada por sua timidez, uma qualidade da mente [Burke, 1757 in Nead, 1992:29, tradução das autoras].

Se o sublime é masculino, mesmo se o indígena ocupa o espaço do Outro a representação da sua masculinidade deve seguir uma construção ocidental, que é a do guerreiro, encarnada na arquitetura da

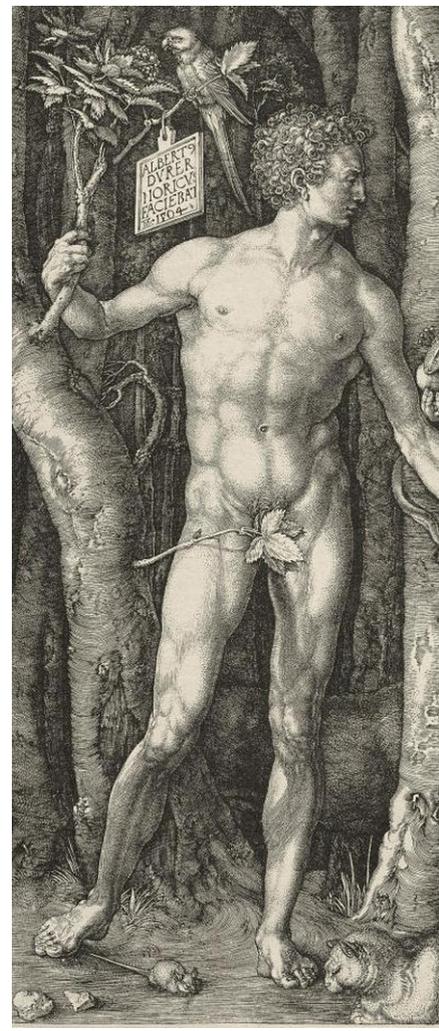


Fig.18 Adão e Eva, Albrecht Durer, 1504
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Adam_Eva,_Durer,_1504.jpg

cuirasse esthétique: ombros largos e abdome delgado, bíceps marcado e tórax expandido. Já a imagem feminina tem os quadris largos e os ombros estreitos, aludindo aos ideais femininos relacionados à maternidade e à terra, onde ela também está posicionada. O masculino corteja o feminino [sua dama] que o enlaça. A feminilidade é ainda mais enfatizada, pois o seu corpo é adiposo e flácido. Essa construção pictórica enfatiza ainda mais as noções de fragilidade e de delicadeza, em oposição à força e à robustez do corpo masculino. Na Fig. 17, ambos estão posicionados em meio a uma paisagem onde os tons de azul, vermelho, castanho e branco desempenham papel decisivo na composição de estilo teatral e agradável, numa estética que alude também às festas galantes do rococó. Ele, com o seu corpo vermelho, encarna o diverso, a Outra natureza, aludindo à natureza tropical ou ao paraíso terrenal, a Terra Brasil. Ela, a feminilidade, ao ser representada pela cor branca, alude ao conquistador que se deixa abraçar pelo paraíso terreal, estando ambos posicionados no elemento terra. Terra [espaço colonial] e raça [metrópole] estão fixados na composição, demarcando uma hierarquia de gênero e de raça.

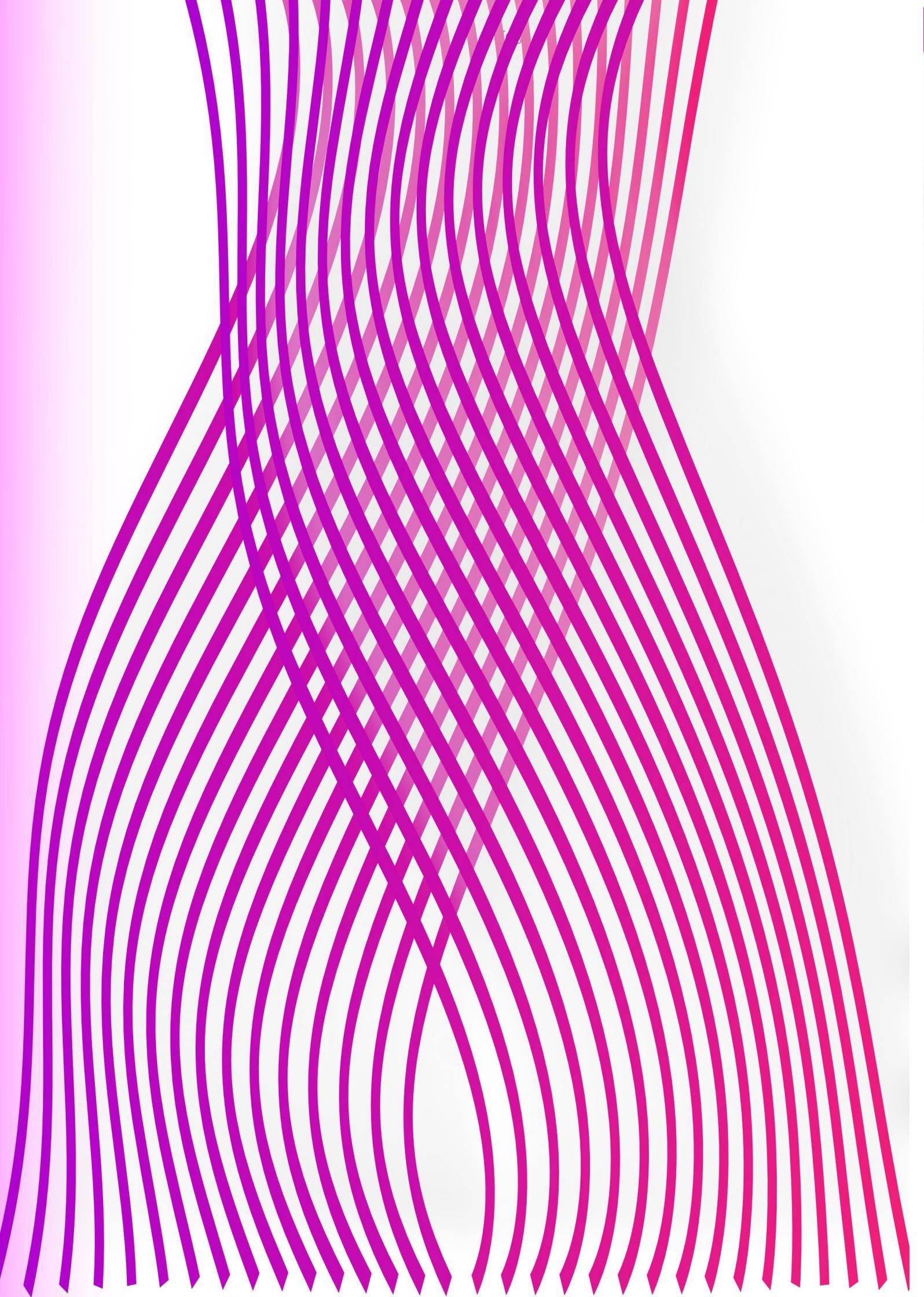
Assim, o painel da berlinda *coupé* pode ser lido como uma alusão à representação da masculinidade, da feminilidade, da raça e da terra conquistada: a raça premia-se assim na construção da colonialidade. Baseando-se nas análises do sociólogo Anibal Quijano, Rita Segato [2019] afirma que a raça é uma invenção da Conquista, isto é, advém da edificação de várias formas de discriminação do Outro dentro de um processo de beligerância. Para Segato, a noção de raça contém a naturalização do vencido, visto que a dominação incide sobre o seu corpo biológico. Desse lugar, diz a antropóloga, o Outro não consegue deslocar-se [Segato, 2019]. A raça instala-se além da discriminação, da hierarquia e da exclusão, transcende a captura do vencido através do fenótipo, impossibilitando-o de qualquer mobilidade social, uma vez que o sujeito racializado encarna a outra natureza. O Outro se transforma numa coisa, é reduzido e essencializado^{36]}. Podemos visualizar essa análise de Segato na iconografia da berlinda *coupé* dos viscondes de Asseca.

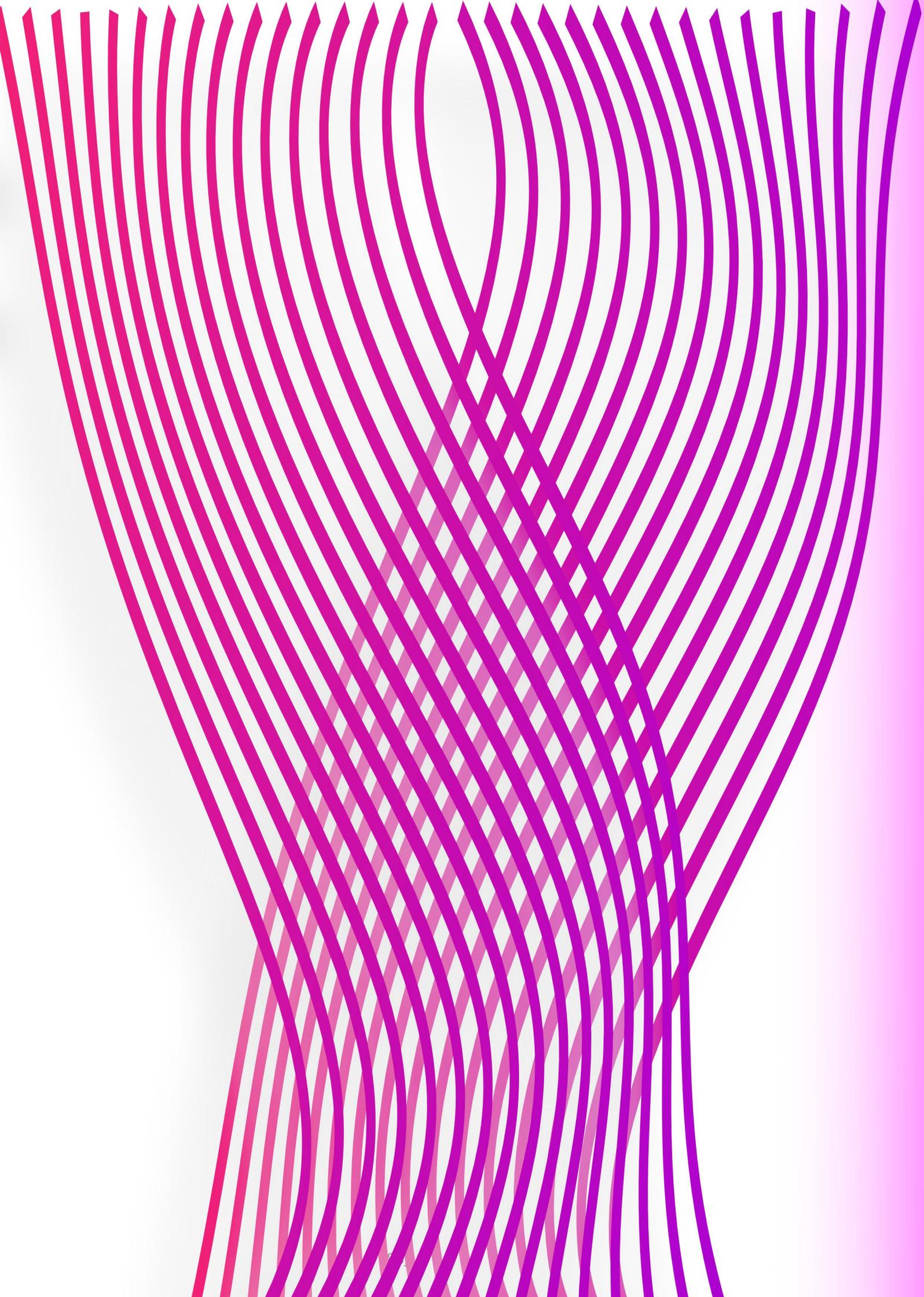


A masculinidade e a feminilidade, na colonialidade do poder, também consolidam a afirmação de Anne MacClintock quando diz que “gênero não é só uma questão de sexualidade, mas também de subordinação do trabalho, de pilhagem imperial e de força de trabalho, incubada pelo gênero” [MacClintock, 2010:19]. O colonialismo reinventa a raça como um instrumento fundamental para a implementação do seu projeto de dominação. O que vemos no painel da berlinda *coupé* [Fig.16] é uma alegoria da invenção da raça, reforçando construções de gênero, de masculinidade e de feminilidade na colonialidade do poder, pois, como sustenta MacClintock em *Couro imperial: Raça, gênero e sexualidade no embate colonial* [2010], o colonialismo foi “desde o começo, um encontro violento com hierarquias preexistentes de poder e tomou forma não como um desdobramento de um próprio destino, mas como transferência oportunista e desordenada com outros regimes de poder” [MacClintock, 2010:22].

^{36]}

Sobre essa análise ver: Segato, Rita L. Conferência Central por Rita Segato, nas Jornadas de Debate Feminista 2019, que se realizaram em Montevideo, nos dias 15, 16 e 17 de julho, na Facultad de Ciencias Sociales y la Intendencia de Montevideo. Foram organizadas por Cotidiano Mujer y el Encuentro de Feministas Diversas. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HdDWceq10TA>, acessado em 01/06/2021.





A iconografia da bruxa: Corpo abjeto e erotismo

O estudo iconográfico do imaginário relacionado às bruxas e feiticeiras na história da arte é relativamente recente, e, assim como os estudos historiográficos, remonta aos anos 1970. Segundo o historiador Carlo Ginzburg, em *História noturna: decifrando o sabá* [1991], os estudos sobre bruxaria, no campo da história, coincidiram com a pesquisa acadêmica de historiadores interessados no estudo de grupos não dominantes e individualidades fora da grande narrativa histórica: portanto, a história do *Outro* que emerge com a virada cultural.

Analisando os processos sobre os acusados e julgados por bruxaria, as condições e as motivações que causaram e encorajaram as perseguições pela Inquisição, os historiadores começaram a ler os primeiros tratados modernos sobre bruxaria e concluíram que havia uma estreita conexão entre a esta e a violência contra a comunidade, que perpassava a sexualidade e o gênero, numa construção narrativa que envolvia cadáveres e doenças nas comunidades desde o final da Idade Média [Ginzburg, 1991:25]. Do Renascimento até o século XVII, essa narrativa esteve intimamente relacionada a complexos temáticos envolvendo questões religiosas, as quais se uniam à emergência do capitalismo e dos Estados absolutistas europeus, e que, concomitantemente, se apoiavam em discursos mágicos, alquímicos, bem como em tradições literárias e orais de longa duração, medos, ansiedades e opressões na conquista de poder [Ginzburg, 1991:26].

No conhecido estudo *O queijo e os vermes* [1976], Carlo Ginzburg apresenta uma pesquisa nos arquivos inquisitoriais italianos, com o intuito de discutir a complexidade do "cosmo" de um moleiro do século XVI, Domenico Scandella, conhecido por Menocchio. Esse estudo é relevante para nossa análise, uma vez que na interpretação das imagens sobre as bruxas e as feiticeiras, que faremos a seguir, interessa-nos especialmente compreender o "cosmo" ou visão de mundo que permeou as produções visuais, perpassadas por tradições de longa duração, por meio de discursos teológicos, da cultura popular e erudita e, sobretudo, do discurso misógino que elas contêm. A historiadora da arte Sonia Gomes Pereira alerta que, ao olhar e analisar imagens, devemos ter em vista o contexto em que as mesmas foram

criadas, nas suas próprias complexidades e ambiguidades [Pereira, 2016:16]. É a partir das noções acima que apresentaremos e analisaremos obras e artistas, com o objetivo de compreender as formas de representação e as razões que levaram à construção das representações de mulheres no Renascimento como bruxas e feiticeiras.

Os artistas que representaram as bruxas e feiticeiras, na sua maioria em xilogravuras ou em telas, eram frequentemente homens humanistas que tinham contato íntimo com a Inquisição e, especialmente, com as cortes que os patrocinavam, de modo que nos parece que há, em suas criações, um desdobramento das performances aos inquisidores, aos legisladores, encontrando-se as mesmas associadas à visão de mundo da alta cultura e da cultura popular, de professores universitários, de mágicos, alquimistas e suas concepções filosóficas. De certo modo, são imagens desestabilizadoras porque nelas se observa uma enorme violência sobre o corpo da mulher, vastamente representados enquanto parte da economia da abjeção de Julia Kristeva: são corpos poluídos, asquerosos e ridículos. O que se propõe na leitura dessas imagens e com a utilização da bibliografia que as acompanha, é procurar relações, sejam elas variáveis ou heterodoxas, na interação entre culturas: dominante, de elite ou popular, uma vez que artistas e obras estavam imbricados neste “cosmo”. Assim, acreditamos que é por esta via que poderemos chegar à imaginação masculina sobre o feminino no Renascimento.

Partindo das premissas acima enunciadas, pesquisamos no campo da história da arte um conjunto de imagens de bruxas em seu ritual, o sabá: um campo de estudos da história da arte que teve início em torno da década de 1980, especialmente nos trabalhos de historiadores e historiadoras da arte, como Charles Zika [1997, 2007], Lyndal Roper [2004], Lynda Hults [2018], Claudia Swan [2005, 2013], Yvonne Owens [2020; 2021] e Linda Stone [2012]. Charles Zika foi um dos primeiros a trabalhar com essa iconografia. Seus estudos exploram o impacto que os materiais impressos tiveram nesse enorme grupo de imagens. Ao perceber a grande importância da tipografia e dos impressos no Renascimento, o historiador afirma que o desenvolvimento da impressão foi fundamental na construção do imaginário da bruxa e da feitiçaria e, nesse sentido, a sua difusão não teria sido tão frutífera sem o advento da xilogravura [Zika, 1997].

A partir dos anos 2000, a investigação no campo da história da arte sobre as imagens das bruxas e os seus sabás remodelou drasticamente a compreensão das primeiras representações modernas desse sujeito: a bruxa. Em poucos anos, um extenso cânone de imagens de bruxas e sabás foi estabelecido, tendo como foco as imagens produzidas no norte da Europa e na Itália, fontes de origem de motivos como a bruxa voadora, caldeirões, fumaças, eflúvios, cavidades vaginais e anais, menstruação, útero, infanticídios e doenças, em imagens filosóficas, teológicas, alquímicas, médicas. Esse conjunto de trabalhos reflete sobre o discurso em torno da maleficência da mulher no Renascimento a partir dos estudos de gênero. As evidências levaram as/os historiadoras/es da arte a concluir que a perseguição às mulheres e a posterior caça às bruxas esteve intimamente relacionada com ansiedade, medo, misoginia e violência, que levaram a mulher a ocupar o lugar de indivíduo transgressor, como discutido por Silvie Federici [2018:45].

A imagem da bruxa foi utilizada como instrumento normatizador e seu corpo como objeto estimulador de desejos sexuais perversos e abjetos. As imagens davam suporte aos tratados demoníacos e vice-versa, levando à morte de milhares de mulheres por toda a Europa. Os arquivos de Estrasburgo registram que, apenas entre 1515 e 1535, 5 mil mulheres foram processadas por bruxaria e levadas à fogueira, segundo dados da historiadora da arte Yvonne Owens [2017:345]. Linda Hults, em *The witch as a muse: Art, gender and power in early modern Europe* [2018] afirma que as obras de artistas como Dürer, Baldung, Jacques de Gheyn II e Goya constroem padrões sugestivos de que as imagens sobre a bruxaria tanto serviam como uma licença artística e poética, como eram ferramentas de autopromoção dos próprios artistas. Para Hults, esse imaginário sobre as bruxas foi projetado para atrair a atenção de patronos poderosos, num contexto em que a bruxaria era tema debatido nos centros políticos e intelectuais. As primeiras gravuras de Albrecht Dürer sobre bruxas, elaboradas a partir do *Malleus maleficarum*, foram cruciais para criar uma forma feminina, sedutora ou envelhecida, indicadora de perigos. Assim, a bruxa passou a corporificar a imaginação de um conjunto de artistas homens, os quais vendiam as suas fantasias para um mercado produtivo, próspero e racional [Hults, 2018:25–30].

As bruxas eram membros das comunidades populares, até serem descobertas e denunciadas por sua virtude ou por disposição para causar danos, colocando as almas da comunidade em risco [Stone, 2019]. Uma vez descobertas, iniciava-se a caça até o julgamento em tribunais e a morte na fogueira. A bruxa tornou-se um modelo que ajudou a estabelecer e a consolidar ideias sobre status social, papéis de gênero, sexualidade e comportamento criminoso. Perigosa, a mulher bruxa transgredia todos os limites, incluindo aqueles que distinguem humanos e animais, mortais e imortais, vivos e mortos; assim, encarnou as noções e os desafios sobre a compreensão do significado do que seria humano [Swan, 2013]. A bruxa foi uma figura central na construção da identidade dos tempos modernos. Os artistas, por seu turno, iniciaram uma construção sobre as várias possibilidades dessa identidade, apresentando um discurso visual numa infinidade de formas de comunicação [Stone, 2017]. Segundo Charles Zika, os discursos de feitiçaria e bruxaria que se desenvolveram em grande parte da Europa Ocidental e Central, a partir de meados do século XV, envolveram a produção e a circulação não apenas de documentos literários e arquivísticos, mas também de artefatos pictóricos, como xilogravuras para tratados teológicos ou filosóficos e crônicas históricas ou folhas de notícias. Xilogravuras em folhas únicas ou desenhos autônomos, gravuras ou mesmo pinturas, passaram a ilustrar livros e manuais [Zika, 2013]. Para Zika, as novas tecnologias de impressão começaram a operar como uma nova plataforma cultural em vários centros diferentes, primeiramente na Alemanha e, posteriormente, na Itália e na França³⁷¹. A partir do final do século XV, foram fundamentais como moeda social nas construções do estereótipo da bruxa e da bruxaria. A impressão e a distribuição de impressos aumentaram significativamente a velocidade com que as novas imagens poderiam ser criadas, bem como a amplitude da sua circulação geográfica e social, facilitando maior padronização na representação de diferentes sujeitos, embora levando em conta as variações culturais e geográficas [Zika, 2013].

371

Uma pesquisa realizada por nós em arquivos portugueses não revelou imagens de bruxaria, feitiçaria ou sabás em Portugal. Por outro lado, uma pesquisa de mais fôlego ainda está por ser feita. Sabemos, por exemplo, que na Inquisição portuguesa havia a "visitação às naus". Nessa visitação, os inquisidores vistoriavam tudo que estivesse dentro da embarcação que adentraria as águas portuguesas, incluindo passageiros e

Albrecht Altdorfer, Albrecht Dürer, Jacques de Gheyn II, Lucas Cranach, Urs Graf, Niklas Manuel e Hans Baldung Grien foram os primeiros artistas gravadores a construir as pioneiras imagens pictóricas de bruxa, estabelecendo as estilizações e uma iconografia de bruxas erotizada, como veremos nas imagens a seguir. Assim, as primeiras imagens surgem no contexto artístico da Europa do Norte, num ambiente religioso protestante. Eram artistas humanistas e clássicos, criando uma iconografia intimamente vinculada às antigas tradições visuais estabelecidas desde a Antiguidade, mas, especialmente, à iconografia medieval e seus sermões sensíveis às sinergias entre imagens e compromissos políticos, teológicos e culturais, contidos na literatura clássica e moderna, nos tratados eclesiásticos e na literatura popular [Zika, 2013]. Portanto, a criação das primeiras imagens e a calorosa recepção que tiveram deu-se entre os círculos humanistas e clássicos em Estrasburgo, onde as imagens faziam a mediação entre arte e literatura.

! tripulação, para garantir que nada impróprio
! entrasse em território português. Uma hipótese é
! que esse controle impossibilitasse a entrada de
! xilogravuras pornográficas sobre as bruxas e suas
! práticas maléficas.

Teorias aristotélicas subjacentes à patologia humoral construída sobre a menstruação feminina, que informavam a construção ginecológica do malefício do gênero feminino, estavam na base dessas construções artísticas. As epistemologias que sustentavam os discursos e tratados ginecológicos no Renascimento apresentavam as mulheres como inerentemente propensas à bruxaria. Tais princípios eram utilizados pelos caçadores de bruxas, inquisidores e teólogos, pois todos seguiam as premissas apresentadas nos tratados *Secretis Mulierum* e *Malleus Maleficarum*, como afirmamos anteriormente.

Esses documentos davam sustentação aos argumentos provenientes do meio médico, jurídico e teológico que sustentavam as práticas e julgamentos inquisitoriais. A tática imagética confrontava os ícones de pureza espiritual com representações de um feminino poluído; intensificavam, assim, as oposições entre os aspectos grosseiros ou físicos da mulher e o nascimento de Cristo e sua natureza divinamente masculina [Owens, 2017].



Fig.19 A bruxa e o dragão, Hans Baldung Grien, 1515. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Fonte:<https://www.akeg-images.co.uk/archive/Young-Witch-and-Dragon-2UMDHUTLNB2H.html>

Dentre milhares de imagens existentes em livros, brochuras, tratados e museus, escolhemos um pequeno grupo que entendemos encarnar as ideias desenvolvidas ao longo deste trabalho.

Uma das imagens mais icônicas da iconografia da bruxa é o desenho nominado *A bruxa e o dragão* [1515] [Fig.19], de Hans Baldung Grien, artista do círculo de Dürer, que exhibe uma abrangente exposição de figuras míticas e teológicas do século XVI, conformando a ideia do perigo feminino, abjeto, associado à noção de uma sexualidade transgressora, mas apetitosa. A imagem *A bruxa e o dragão* é muitas vezes analisada a partir de uma perspectiva que alude a um discurso pornográfico, próprio ao século XVI. Primeiramente, a bruxa é apresentada como detentora de uma nefasta carreira de feiticeira sedutora: a bruxa adolescente encarna a quintessência da sereia, conclamando irresistivelmente a virtude dos homens à sua morte [Owens, 2017]. O gênero que esses artistas criaram coletivamente enfatizou a identificação das bruxas com a sexualidade pervertida e com os extremos corporais.

Grien implementou em *A bruxa e o dragão* a polarização entre o desejo e a abjeção, numa estratégia visual complacente com o pensamento da Igreja primitiva: a mulher pecadora [Eva] em oposição à imagem de Cristo santificado masculino [Owens, 2017]. Grien desdobra sua parábola visual em emblemas que posicionam a Mulher/Bruxa como uma "falha" sexual, através da qual o homem incauto, inconscientemente caído, fraco, vitimado e mortal, é enredado e rebaixado. Para isso, Grien envolve nessa imagem a atração e a pornografia: a mulher é comparada a ícones monstruosos, com suas emissões genitais femininas "poluídas", mostrando, de facto, um fascínio pelas mulheres envolto em misoginia. O sucesso de Hans Baldung Grien, segundo Owens [2017], dependia de um equilíbrio entre os elementos iconográficos como o encontrado nos fabliaux, os contos cômicos moralizantes e excitantes comuns no nordeste da França entre c.1150 e 1400. Esses contos eram geralmente caracterizados pela obscenidade sexual e escatológica e equilibravam atração e medo, repulsa e desejo, criando um erotismo impregnado de horror abjeto.

Mas, segundo a historiadora da arte Yvonne Owens, *A bruxa e o dragão* revela epistemologias que permitiam uma leitura educada de um espectador seletivo e erudito: um nobre humanista. A leitura da figura serpentina do desenho de Grien revela um basilisco³⁸ [Figs. 20 e 21], uma imagem escatológica, visto que o basilisco era, desde o início da Idade Média, convencionalmente ligado à morte, ao pecado, à poluição, ao Apocalipse e ao Anticristo [Owens, 2017].

Baldung Grien tinha como patrono Christopher I, da dinastia dos Margraves de Baden-Durlach, na Basiléia. Christopher I era um ávido colecionador de gravuras e desenhos pornográficos e teria adquirido um caderno de esboços de Grien, cujo motivo eram bruxas pornográficas, o qual teria sido depositado na "Sala de Nudez" do Kunstammer: coleção de arte luxuosa, parte do seu gabinete de curiosidades na corte dos Margraves de Baden-Durlach [Owens, 2017].

No centro da composição da Fig.19, vemos uma mulher jovem e nua curvando-se em direção ao dragão. As costas e nádegas da jovem são vo-

38] O primeiro registro que se tem sobre o basilisco encontra-se no livro de Plínio, o Velho intitulado *Naturalis Historia*, um reflexo do conhecimento e pensamento dos romanos sobre o mundo natural. Segundo Plínio, o basilisco é uma pequena serpente, de não mais que 30 centímetros, originária da África Setentrional. O basilisco que Plínio descreve caminha sem curvas [característica importante]. É capaz de cuspir fogo [atributo característico dos dragões], o seu hálito é fulminante: desfaz as pedras, murcha as plantas, desertifica tudo o que está ao seu redor e quem respira morre. Também fala sobre seu veneno letal. Durante a Idade Média, os livros que descreviam seres mitológicos inicialmente descreviam seres como o basilisco. A tradição greco-romana foi



Fig. 20 Basilisco

Fonte: Enciclopédia Mythica <https://pantheon.org>

lumosas e ela olha o dragão por cima do ombro. Segundo a leitura que Owens faz da figura, os cabelos longos e encaracolados são incontrolláveis e aludem aos impulsos irrefreáveis da mulher que se oferece ao dragão, uma besta abominável. Dois putti parecem brincar com o dragão, um deles enfia os dedos na narina e o outro, à direita, segura a cauda da besta. Dos lábios vaginais da figura feminina parecem sair eflúvios malignos e poluentes, descritos nos manuais médicos e teológicos, que descem em direção à boca do dragão.

Assim, a bruxa e o dragão de Baldung Grien parecem aludir aos tropos pre-

provavelmente influenciada pela lenda do mago Herpo, assim, na criação do basilisco, foram introduzidas novas funcionalidades como pernas, penas ou bicos de galinhas. A partir da introdução dessas formas, o basilisco começa a aparecer na arte e na heráldica como animais estranhos desenhados combinando características de sapos, serpentes e galinhas. Também aparecem lagartos ferozes, semelhantes a um dragão gigante ou uma utopia. Assim, as lendas sobre o basilisco misturam-se com as de outros animais mitológicos. Na Idade Moderna, no Renascimento, com o enfoque nas ciências naturais, os conhecimentos sobre os seres vivos aparecem de forma mais crítica; no entanto, durante o século XVI, se aceitava amplamente a existência do basilisco e a verdade de suas propriedades, através das quais os sábios e doutores se dedicavam a filosofar sobre o porquê de seu veneno ser a lógica definitiva sobre esse monstro. Ver Enciclopédia Mythica, <https://pantheon.org>. Acessado em 23/03/2021.

valecentes em torno da menstruação, as concepções monstruosas bem como as desordens construídas como resultado do malefício feminino des-governado. Ainda segundo a leitura de Owens, a juventude da bruxa remete a uma jovem na menarca, aludindo à maldição de Eva. Os dois corpos formam um conjunto obscuro e a "ideia de que o fluxo que desce para a língua do dragão representa o sangue feminino [...] combina significantes abjetos mais facilmente disponíveis para a imaginação do início da Era Moderna [Owens, 2017:33, tradução das autoras].



Fig.21 Basilisco

Fonte: Enciclopédia Mythica <https://pantheon.org>

A Fig.22 é de autoria de Urs Graf, ourives, pintor e gravador da Renascença suíça. Fazia xilogravuras, águas-fortes e gravuras. Diferentemente de Dürer e Baldung Grien, Urs Graf não frequentava os círculos humanistas. No início de sua carreira de artista ganhou muito dinheiro como designer de ilustrações de livros em xilogravura. Embora não tenha feito parte do círculo de Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien, Graf inspirou-se na mesma tradição que os outros dois e incluiu nos seus desenhos temas eróticos, militares, políticos e criminais. É atribuída a Urs Graf a invenção da técnica da xilogravura de linha branca, em que tais linhas criam uma imagem sobre um fundo preto [Stone, 2017].



Fig. 22 A Fortuna militar, Urs Graf, c.1520

Fonte: Stone, 2017:83

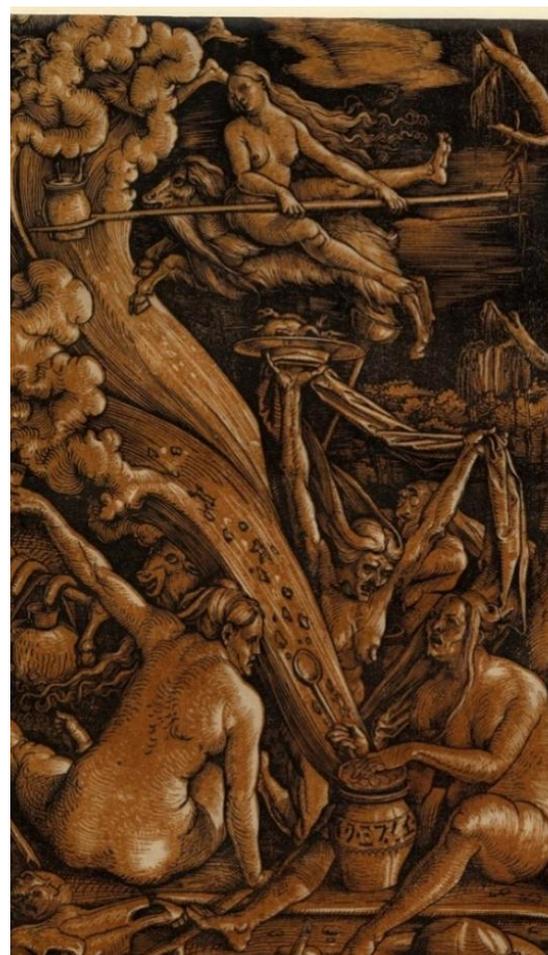
Na xilogravura *A Fortuna militar* vemos uma jovem mulher bruxa. Ela está despida, exceto pela saia que aparece suspensa no ar, como por um sopro, para deixar ver sua vulva, perfeitamente delineada; a mulher também porta correntes e pulseiras. Sua imagem ocupa o centro da composição e está envolta em eflúvios, parecendo flutuar apoiada sobre um globo. Ela olha para a ampolheta que tem numa das mãos; na outra, segura uma caveira. Com o cotovelo esquerdo toca numa espada.

Correntes e pulseiras são representações dos favores dos soldados às prostitutas. Urs Garf era também um soldado mercenário, ou seja, um soldado da fortuna. A mulher representada é jovem e bela e alude a uma prostituta, com os cabelos presos sob um chapéu da moda da época, enfeitado com plumas. Está cercada por fumaça e eflúvios; um putti a auxilia na emissão desses eflúvios femininos. A vulva sugere, ainda, uma espécie de "caixa de Pandora": tropo misógino clássico e medieval que alimentava o discurso sobre as seduções e as poluições da feitiçaria, firmemente enraizado na fisiologia fleumática feminina.

A imagem da mulher é convidativa, a saia que a contorna parece aludir a uma flor. Seu corpo semidespido e a aparência bela passam a idéia de perigo, pois ambos formam uma representação gráfica erotizada e sexualizada, na qual há uma sugestão implícita de ameaça física e moral iminente para os incautos. A imagem indica que as qualidades visuais da obra, o tratamento estilístico, a técnica artística e a escolha de motivos estão relacionados ao esforço do artista de ampliar o discurso em torno da mulher envolta em eflúvios mágicos como feiticeira e enganadora.

Já na gravura *O sabá das feiticeiras*, de 1510, também de Hans Baldung Grien [Fig.23] , um grupo de quatro bruxas é retratado num encontro, um sabá. A composição é inteiramente preenchida, numa mistura de linhas retas, curvas e sinuosas, em chiaroscuro. A profundidade e a largura indicam relevo. As formas estão sobrepostas e os contornos dão a impressão de que há vários planos. O diferencial nessa gravura são as bruxas velhas nuas juntas. Elas representam a contraparte grotesca e envelhecida das bruxas jovens. Os seios caídos e a pele flácida as associam aos vampiros, um tropo medieval no qual as bruxas sugam o sangue, principalmente o de crianças, para se alimentarem e para produzirem unguentos. As bruxas estão dispostas em toda a largura da imagem, sentadas, exalando eflúvios malignos em torno de um caldeirão mágico, onde estão, muito provavelmente, cozinhando miolos de crianças para preparar os unguentos

Fig.23 O sabá das feiticeiras, Hans Baldung Grien, 1510, Gotha Museum Schloss Friedenstein
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336235>



que as auxiliarão no transporte pelo ar. Uma delas voa montada numa cabra e leva consigo um pau que alude a uma vassoura.

A paisagem é dominada por árvores contorcidas, próprias dos encontros das bruxas. A montagem da cena descreve um sabá, denominação que, na imagem, segundo Zika [2013], deve ser usada com cautela, porque o sabá é uma festa com danças, com a presença do diabo entronizado, como é comumente descrito em tratados teológicos. Esses elementos não estão presentes nessa imagem.

O sabá refere-se à noite da reunião de bruxas e surgiu em torno de 1400, como uma fusão de diferentes tradições populares e literárias. Mesmo levando em conta a advertência de Zika, é inegável que observamos na imagem uma clara interação com o mundo demoníaco e alusões ao congresso das bruxas, através de elementos como a cabra e ossos que remetem a caveiras. Além disso, uma delas tem os dois braços para cima, como a evocar as forças demoníacas, e os seus corpos estão marcados como se tivessem sido tatuados. As bruxas compareciam ao sabá voando em ferramentas domésticas, geralmente vassouras ativas por unguentos mágicos; ou em demônios que frequentemente assumiam a forma de animais, nomeadamente cabras, bodes ou cavalos. No sabá, todos dançariam, se banqueteariam, se envolveriam em relações sexuais e homenageariam o diabo, por meio de sacrifícios e rituais obscenos. Eram vistas na imaginação teológica, demonológica e popular como aquelas que destroem a comunidade cristã.

Para Federici, as mulheres velhas encarnavam o saber e a memória da comunidade. A caça às bruxas inverteu a imagem da mulher velha: “tradicionalmente considerada uma mulher sábia, ela se tornou um símbolo de esterilidade e hostilidade à vida” [Federici, 2004:329]. O que nos leva a concluir que a imagem da mulher velha traduz a fêmea que não serve ao capitalismo, uma vez que não “engendra filhos” [Beauvoir, 1970:88]; portanto, deixa de ser uma produtora de força de trabalho.

Também de Baldung Grien, a gravura da Fig. 24 é visualmente muito limpa. O artista utiliza uma única paleta em tom castanho, com pinceladas em branco, criando luz e sombra, onde as figuras surgem perfeitamente delineadas. As três mulheres/bruxas estão entrelaçadas. Há duas jovens e uma velha, e todas têm os cabelos desordenados e ao vento. A imagem apresenta uma nítida distinção entre a velhice e a juventude entre as mulheres. O que faz essa imagem particularmente interessante é a pose das três bruxas, uma vez que há um contraste entre elas, criado por meio da

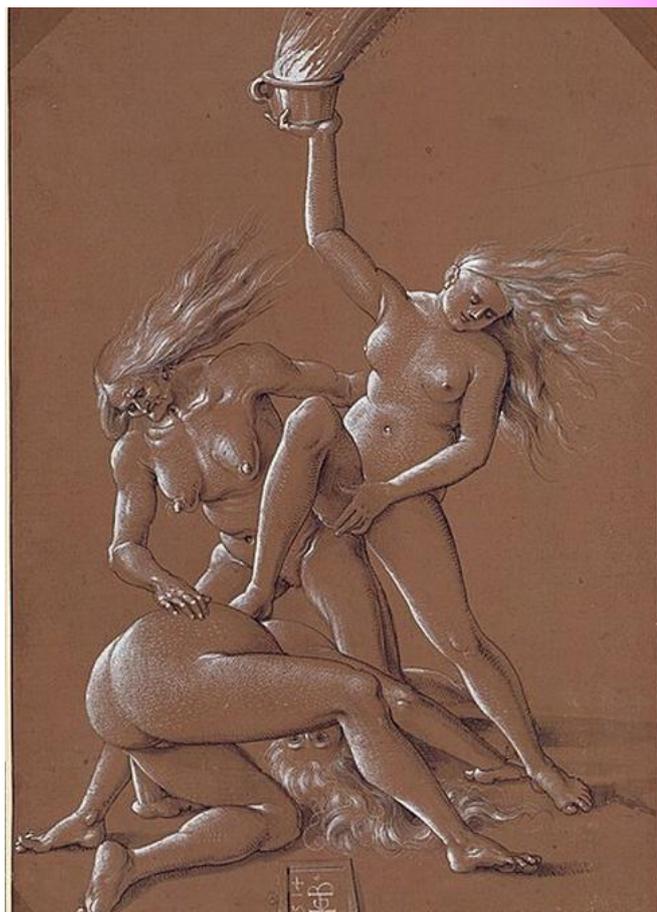


Fig.24 Saudação de Ano Novo, Hans Baldung Grien, 1514. Vienna, Graphische Sammlung Albertina
Fonte: Owens, Yvonne, 2017:346

idade e da hierarquia. A primeira, de cabeça para baixo entre as pernas, encara o espectador com os olhos bem abertos. A segunda — a que se encontra no centro—é a bruxa velha e parece ser a mais poderosa, dominando a primeira. Sua vulva é protuberante, sua musculatura é vigorosa, o que conforma um aspecto viril e alude à figura de uma virago. Com o braço direito abraça e auxilia a terceira bruxa, jovem, a qual também domina a primeira, pressionando-lhe as costas a com a perna direita.

A figura da bruxa velha leva o espectador a identificá-la como a fonte de todo o mal. Parece implícito que a bruxa velha é o fulcro de todas as atividades lascivas desempenhadas pelas figuras das bruxas mais jovens. A terceira leva ainda um pequeno caldeirão de onde saem chamas. As figuras interligadas sugerem uma cena de dominação sexual entre as mulheres. A bruxa velha, no centro, parece exercer um comando sobrenatural sobre as mais jovens retratadas nas cenas clássicas do malefício [Owens, 2017]. Juntas, as três bruxas revelam preocupações sobre a mutabilidade do corpo feminino, indicando que as mulheres jovens se transformarão em mulheres velhas. É a comparação dos corpos que chama a atenção para as suas especificidades. As jovens bruxas têm características suaves que comunicam a juventude e contrastam com as da velha, cujo corpo é musculoso, mas os seios são murchos e caem sobre uma grande caixa torácica. O artista estreita o campo de visão, aproximando o espectador aos corpos das bruxas, resultando numa perspectiva íntima e pornográfica.

As quatro bruxas [Fig.25], obra muito conhecida na história da arte, é de Albrecht Dürer, o terceiro filho de Albrecht Dürer, O Velho. Com 15 anos, Dürer filho começou a trabalhar como aprendiz de Michael Volgemut, o artista mais conceituado de Nuremberg e proprietário de uma grande oficina que produzia xilogravuras para livros. Após casar-se em 1494, Dürer viaja para a Itália e retorna para Nuremberg em 1495, onde permanece por 10 anos, iniciando uma produção influenciada pela arte renascentista e

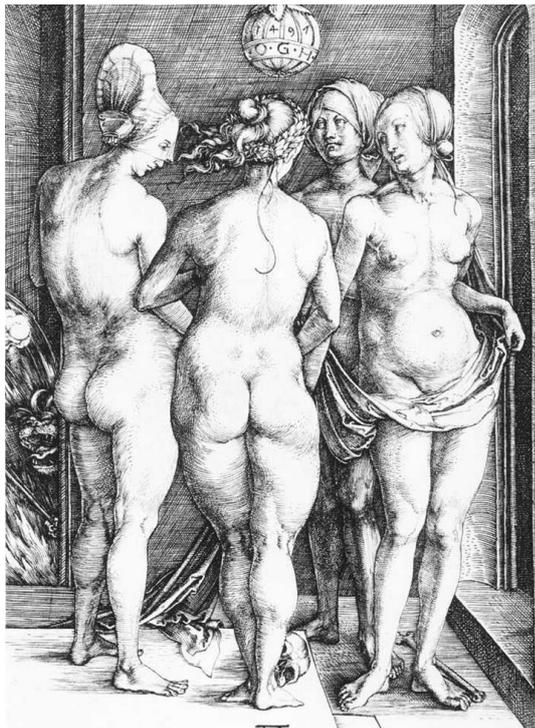


Fig. 25 *As quatro bruxas*, Albrecht Dürer, 1497. The British Museum.
Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-2-119

desenvolvendo novas técnicas em perspectiva sobre a anatomia humana e a geometria, elementos estruturantes de suas obras. Retorna a Veneza em 1507, quando os gravadores começam a se tornar populares e, a partir de 1515, passa a ter como patrono o imperador Maximiliano I.

As quatro bruxas fazem ver ao espectador quatro mulheres nuas, cada uma numa pose diferente, o que demonstra o interesse de Dürer na anatomia do corpo humano, e também sua habilidade como gravador. Num primeiro olhar, parece que as quatro mulheres estão se despindo privadamente num banho comum; mas a presença de um crânio no meio do grupo e a figura de um demônio - quase escondido no lado esquerdo - sugere que a imagem carrega um sentido simbólico. O globo acima das mulheres seria o símbolo da discórdia, o pomo da discórdia oferecido a Afrodite depois do casamento de Peleu e Tétis no Olimpo. Pode ser que as quatro mulheres representem Afrodite e as Três Graças [Roper, 2004]. Mas outras interpretações são mais sombrias, porque interpretam a esfera como uma alusão ao fruto da mandrágora, planta associada às bruxas nos rituais dos sabás. Daí ser a obra conhecida como *As quatro bruxas*. De modo que as quatro mulheres tanto podem ser personagens de um mito clássico, como bruxas medievais envolvidas numa perseguição maligna. As letras O.G.M, que também aparecem na esfera, nunca foram explicadas de forma satisfatória; permanecem um enigma [Roper, 2004].

Dürer pintou *As quatro bruxas* em 1497, quando retornou da Itália, sendo possível ver na imagem a presença da iconografia renascentista. Naquele país ele conheceu também o círculo do pintor veneziano Dosso Dossi, que igualmente produziu imagens de feiticeiras - como *Circe* [Fig. 26], cuja mitologia era muito presente nos círculos humanistas italianos.

Na leitura da obra *Circe e seus amantes em uma paisagem* [c.1511], de Dossi, o historiador Charles Zika mostra que, embora as tradições visuais mais antigas sobre a iconografia da bruxaria tenham sido criadas pelos artistas do norte da Europa, como mencionamos antes, a *Circe* de Dossi apresenta outras ressonâncias e outras pistas visuais. Dentre todas as feiticeiras clássicas, Circe foi a que mais atenção recebeu nas artes visuais,



Fig.26 *Circe e seus amantes em uma paisagem*, Dosso Dossi, c.1511

Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.12147.html>

na literatura e no teatro. A poderosa feiticeira da mitologia clássica foi eleita como tal por sua relação com Ulisses, no poema Odisseia de Homero. Mas, para Zika, a fonte mais direta para a representação visual dessa feiticeira em Dossi não teria sido a Odisseia, e sim os escritos de Giovanni Boccaccio^{39]}, em *De mulieribus claris* [Mulheres famosas], de 1374 e, também, de Virgílio e Santo Agostinho [Zika, 2013].

Boccaccio, em *De mulieribus claris*, apresenta Circe como uma feiticeira que poderia enganar os homens e fazê-los perder sua razão humana. As xilogravuras que acompanham as biografias no texto de Boccaccio enfatizam o papel de Circe como feiticeira que explora seus poderes de metamorfose. Circe é descrita por Boccaccio como uma figura feminina bonita e como a filha do sol que, por meio de suas artes mágicas, transforma humanos em animais. Dossi teria ignorado muitos elementos da história de Ulisses e Circe contada na tradição homérica. Boccaccio, por sua vez, estaria dentro da tradição medieval, que se inicia com a "Cidade de Deus" de Santo Agostinho, onde Circe é uma mulher que se utiliza de truques do diabo [Zika, 2013].

Na análise de Zika, Dossi, trabalhando no início do século XVI, posiciona Circe e os seus amantes numa paisagem idílica e ela [Circe], é representada como uma feiticeira relacionada a um complexo conjunto de identidades do universo das bruxas, vistas a partir da cosmovisão dos círculos humanistas das cidades-estados italianas. Lucrecia Borgia tinha num de seus palazzi [palácios] um gabinete de curiosidades com várias imagens de Circe criadas por Dossi, pois o artista era patrocinado pela corte dos Borgia [Zika, 2013]. Ao criar a imagem representada na Fig. 25, Dossi estaria se utilizando de elementos da literatura circiana e estabelecendo motivos visuais que incluem uma mulher veneziana nua numa paisagem idílica, como uma ninfa clássica ou uma bruxa antiga, sedutora e enganadora. A representação resultante é uma versão classicista da bruxa solitária, situada num panorama que, para Zika, é "incomum para a época", uma vez que as representações de bruxas no Renascimento, como vimos antes, tendiam a mostrá-las em grupos ou como um "humano solitário", mas envolvido com demônios ou seres mitológicos [Zika, 2013:42].

Para a historiadora de arte Linda Stone, Circe foi uma figura central no desenvolvimento de imagens de bruxaria no início da era moderna na Itália. Aparecia com frequência em representações artísticas, literárias e teatrais, habitando o discurso sobre a feitiçaria [Stone, 2017]. As imagens de Circe concentram-se na relação entre a feiticeira e aqueles que ela encontra no seu reino. Sua identidade está relacionada à ambiguidade das criaturas, sejam eles homens ou animais. Tal ambiguidade, segundo a historiadora, proporcionou aos artistas italianos a oportunidade de explorarem uma rica variedade de materiais, relacionando o desejo humano e seu potencial mágico à transformação do corpo [Stone, 2017].

A mulher como signo de anormalidade ou o "homem deformado" sustentavam "o topos derivado da diferença como uma marca de inferioridade, permanecendo como uma constante no discurso científico ocidental", como escreveu Owens [2017:62, tradução das autoras]. Sátiras misóginas de autores como Juvenal, Ovídio, Virgílio e Tertuliano, associadas a obras vernáculas, como as de Giovanni Boccaccio ou Jean de Meun, eram

39] Giovanni Boccaccio é conhecido como um dos grandes contadores de histórias do mundo medieval. A comédia dramática *Decameron*, filmada por Paolo Pasolini em 1971, é apenas uma das muitas obras compostas ao longo de uma carreira longa e bem-sucedida, que começou na década de 1330 e terminou com sua morte em 1375. *De mulieribus claris* é uma coleção de 106 biografias femininas e é conhecida por ser a primeira obra inteiramente dedicada às mulheres. Boccaccio acreditava que, ao contar essas vidas, tanto boas quanto más, poderia encorajar a virtude e diminuir o vício.

igualmente populares entre os literatos humanistas. Esses trabalhos forneceram modelos para as representações misóginas de mulheres e seus corpos perversamente inferiores e inteiramente abjetos.

As ideias sobre a função do útero em Platão, que surge nos discursos da elite como um órgão que perambulava pelo corpo feminino, chegando até ao cérebro, eram associadas às bruxas que peregrinavam pelos campos causando caos. O útero errante de Platão era uma metáfora dirigida aos apetites sexuais e às motivações lascivas transmitidas pela vulva. O útero e sua substância fluida, o sangue menstrual, infectaria e desordenaria o ar, a água, o solo, os alimentos e os suprimentos para o gado, sendo tal desordem percebida como bruxaria, segundo as análises de Stone [2017].

As bruxas encontram os canibais

Segundo Charles Zika, a imagem popular da bruxa, no conto de fadas dos irmãos Grimm, pedindo a Joãozinho e Maria que esticassem o dedo a fim de que ela pudesse iniciar o seu banquete de carne humana, “representa a persistência dentro da cultura europeia da terrível fantasia de ser cozido e comido” [Zika, 1997:77, tradução das autoras]. Segundo o autor, a fabricação cultural da figura das bruxas como canibais começou a surgir entre os séculos XV e XVII e se inspirava em várias tradições européias, no folclore de vampiros sugadores de sangue e lobisomens e, também, na literatura sobre os povos exóticos nas extremidades da Terra, desde Marco Polo— surgindo como uma metáfora referente à alteridade europeia para classificar o não civilizado [Zika, 1997:78, tradução das autoras].

Federici [2004] afirma que os escritores humanistas reforçaram o que consideravam as debilidades morais e mentais das mulheres, apontando-as como a origem de suas perversões. As mulheres eram apontadas como seres diabólicos e sobre elas incidiam acusações de infanticídio. As práticas contraceptivas, fortemente combatidas pela Igreja, eram usadas para demonizá-las. A associação entre a contracepção, o aborto e a bruxaria, segundo Federici, apareceu pela primeira vez na bula papal de Inocêncio VIII [1489, que, ao apontar encantamentos, feitiços e conjurações, “além de outras superstições execráveis e sortilégios, atrocidades e ofensas horrendas, sustentava que as mulheres bruxas destruíam suas crias” [Federici, 2004: 329].

No Renascimento, por meio da elaboração de tratados teológicos e jurídicos, processos judiciais e narrativas pastorais e moralizantes na literatura, no romance e nos contos folclóricos e, também nas imagens visuais, o canibalismo começa a ser impregnado na imagem da bruxa maléfica: “Como a bruxa foi feminizada e demonizada, ela também foi representada como uma figura selvagem, uma mãe má, que matava e comia crianças pequenas” [Zika, 1997:78, tradução das autoras]. No século XVI a alusão ao canibalismo relacionava-se com as desordens da sexualidade feminina, percebida como agressiva.

Ainda no século XVI, o canibalismo atribuído à bruxa europeia começa a ser transportado para o Novo Mundo. Para Charles Zika, é muito

provável que o espectador europeu, ao ver as imagens que chegavam do Novo Mundo e que descreviam o canibalismo ameríndio, tenha associado o canibalismo atribuído às bruxas em seus sábás ao canibalismo ameríndio [Zika, 1997:79]. Na primeira metade do século XVI, carne humana assando no espeto constituía uma das imagens mais comuns do canibalismo americano apresentado aos europeus. Mas, na Europa, a idéia de canibalismo estava associada à avareza, à violência, à selvageria e ao antinatural atribuídos às práticas camponesas, como vemos na xilogravura dos casais [Fig.27]:



Fig. 27. Bruxos assando uma criança, artista desconhecido. Xilogravura. *Compendium maleficarum*, Milão, 1626
Fonte: Charles Zika, 1997:45

O casal no primeiro plano assa uma criança sobre uma grelha e, em segundo plano, o segundo casal está prestes a atirar outra criança a um caldeirão. A imagem dos dois casais assando e cozinhando crianças incorpora a violência atribuída a bruxas e bruxos contra a infância, e é esse elemento que, segundo Zika, se relaciona psiquicamente às representações de canibalismo no Novo Mundo pelos europeus [Zika, 1997].

O vampirismo de bruxas que se alimentavam do sangue de crianças, para Zika, provavelmente estava relacionado com a literatura e possivelmente com a tradição oral que as apresentavam como lâmi- as, harpias noturnas e canibais.

Bruxas seminuas, com cabelos amarrados para trás, são retratadas mordendo o pescoço de crianças, envoltas por fumaça, geralmente acompanhadas de signos como ratos, ossos e cordas de alho que envolviam práticas mágicas. A fumaça ou o fumo eram o ponto de contato com a criança assada. Logo, como detentoras de poderes maléficis como a fumaça, as bruxas passaram a ser vistas como antropófagas, o que também se relacionava com a interpretação dos eflúvios femininos, tal como analisados por Yvonne Owens e Linda Stone. Assim, as bruxas eram transgressoras de códigos éticos, morais, religiosos e sociais, uma vez que evocavam os mais profundos tabus, pois tinham o poder sobre a vida, invertendo e ameaçando os fundamentos da ordem social [Zika, 1997].

É importante associar a leitura de Zika à de Carlo Ginzburg, pois este último afirma que as imagens de comida e bebida certamente apontavam para uma alucinação “numa época em que a fome era uma experiência comum na Europa” [Ginzburg,1976:358]. Ainda segundo Ginzburg, associar a caça às bruxas a cordeiros assados e cerveja, como sendo alimentos diabólicos, leva à orquestração da mentalidade burguesa, “bem alimentada e acostumada a comer bem” [Ginzburg, 1976:358]. Assim, para o historiador, as orgias associadas aos sábás seriam alucinações de pobres, servindo ao demônio, “que os recompensaria por uma existência esquálida” [Ginzburg, 1976:359].

Para Zika, o horror do espectador europeu ao ver as cenas de canibalismo ameríndio residia no modo como cada pedaço do corpo humano era anatomicamente exibido na grelha. Cada peça representava uma narrativa de violência e medo. As imagens de Theodore de Bry representando uma sociedade canibal, envolvendo homens, mulheres e crianças num cenário complexo, onde o espectador podia vivenciar os horrores do canibalismo, chocavam a audiência europeia e reforçavam o discurso do massacre dos indígenas, ao retratarem-nos como infiéis, pecadores, adoradores do demônio [Zika, 1997].

Do ponto de vista iconográfico, a volumetria dos corpos e as poses dos ameríndios remetem à tradição renascentista de representação, lembrando os corpos das bruxas examinadas acima, especialmente as de Dürer. Até mesmo as crianças ameríndias se assemelham aos putti da mitologia europeia que acompanhavam as bruxas nos sabás. Mas as imagens de canibalismo ameríndio raramente eram usadas na iconografia do feiticeiro europeu. Assim, como explica Zika, a base para a associação entre a bruxa e o canibal ameríndio teria sido a figura do antropófago clássico Saturno, a divindade romana da agricultura, que desde o final do período clássico foi amplamente identificado com o deus grego Cronos. O canibalismo de Saturno/Cronos [Fig. 28] e a sua violência sexual eram bem conhecidos no século XVI pelo espectador educado e pelos círculos humanistas [Zika, 1997].

Já os canibais de Theodore de Bry ressaltam, aos olhos do espectador europeu, o consumo real de carne humana, através de cabeças e membros apresentados nas imagens. Os ameríndios são representados cortando carne humana tal como os açougueiros/talhantes e, depois, cozinhando-a no espeto. As edições ilustradas do ritual canibal tupinambá brasileiro, tornado famoso através das várias edições do relato de Hans Staden, publicado pela primeira vez em 1557, e então republicado e traduzido nove vezes antes do final daquele século, assim como as ilustrações das várias edições, entre 1590 e 1620, de Theodore de Bry e seus filhos popularizaram as cenas de canibalismo no Novo Mundo, as quais eram associadas a todo o “cosmo” europeu da época [Zika, 2017]. A publicação das Grands Voyages, 13 volumes dedicados às viagens às Américas, produzidos entre 1590 e 1634, apresenta as guerras religiosas e a expansão atlântica. O terceiro volume, *Americae Tertia Pars* [Fig. 29], é baseado nos conhecidos relatos das viagens ao Brasil do alemão Hans Staden e do francês Jean de Léry.

As figuras 29, 30 e 31, além de ressaltarem uma representação do corpo dos ameríndios dentro da estética clássica, retratam igualmente a presença e o



Fig. 28 Saturno, Heinrich Aldegrever, 1533

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/428408>



papel das mulheres nos rituais canibais, outro aspecto relevante no nosso argumento. O número de mulheres envolvidas nos rituais canibais parece superior ao dos homens, ou no mínimo, elas surgem como tendo um papel e lugar de importância. O que nos leva a concordar com as conclusões de Federici e Mello e Souza, de que as mulheres indígenas eram associadas às bruxas. As posições em que são colocadas e as expressões que exibem nas imagens remetem às bruxas e seus sabás: em torno do caldeirão; o regozijo no ato de assar indivíduos [como na cena dos casais bruxos europeus discutida acima; e, ainda, em círculos ao redor de cabeças, tripas e membros cozidos, alimentando a si próprias e aos seus filhos [os putti ameríndios]].

Ronald Raminelli, no artigo *Eva Tupinambá* [1997], corrobora a interpretação acima, pois afirma que na coleção *Grands Voyages* de Theodore de Bry há inúmeras referências às índias canibais, especialmente no já mencionado terceiro volume, *Americae Tertia Pars* [Raminelli, 1997]. Para Raminelli, o gravurista que cruzou os mares, mas que nunca conviveu com os nativos, sobrevalorizou o papel e a participação das mulheres nos rituais de canibalismo, ao representá-las mostrando ansiedade, mordendo mãos e braços e se contorcendo. Assim, De Bry teria traduzido o prazer das mulheres diante da morte e diante do esquartejamento do indivíduo [Raminelli, 1997] em detrimento da postura dos guerreiros, representados como cavaleiros medievais. Nas cenas de De Bry [Fig. 30 e 31], as índias exibem braços e pernas decepados, demonstrando euforia com a vingança, elemento que, assim, remete ao prazer, ao canibalismo e à mulher [Raminelli, 1997].

As afirmações de Raminelli [1997] sustentam as conclusões de Silvie Federici [2004] sobre a relação entre a dizimação dos povos originários e sua associação com as bruxas; e, também, as de Laura de Mello e Souza, para quem os europeus, “ao se deparem com as práticas religiosas das populações indígenas [...] recorreram a imagens que lhes eram mais familiares: a bruxa voadora e o sabá das feiticeiras” [Mello e Souza, 1993:61].



Fig.29 Página de *Americae Tertia Pars*, Theodore de Bry
Fonte: brasilianaiconografica.art.br

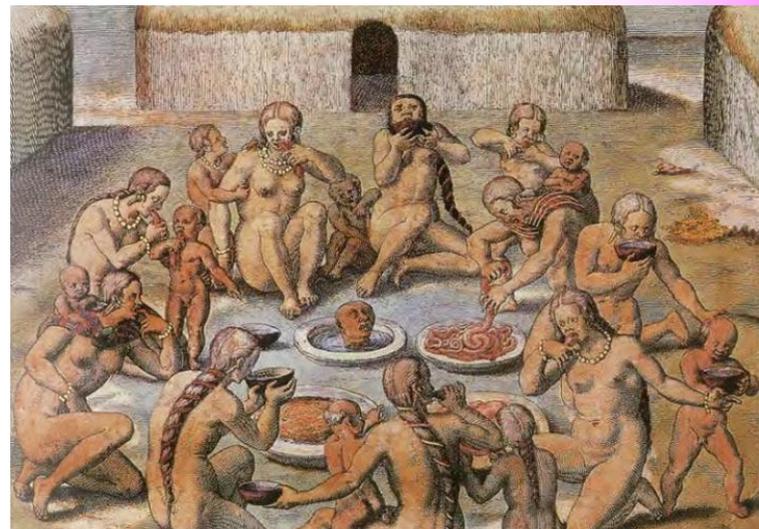


Fig. 30. Cena de canibalismo em *Americae Tertia Pars*, Theodore de Bry, 1592
Gravura colorida. Service Historique de La Marine, Vincennes, France

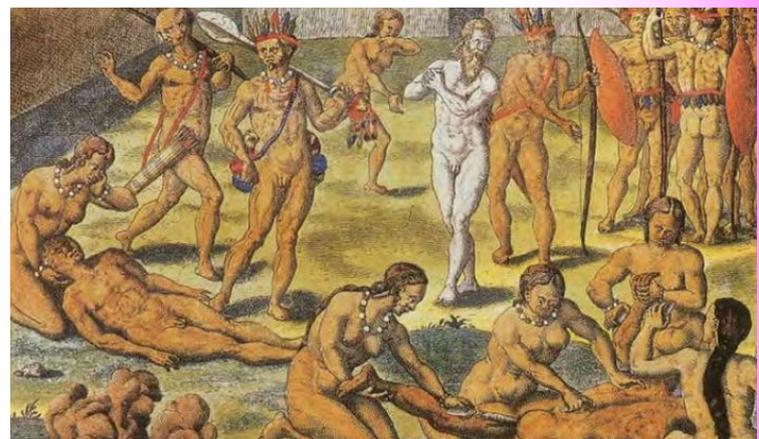


Fig. 31. Cena de canibalismo em *Americae Tertia Pars*, Theodore de Bry, 1592
Gravura colorida. Service Historique de La Marine, Vincennes, France.

Artes femininas na Europa dos séculos XVI e XVII

Embora o foco deste trabalho sejam as artes feministas e o ativismo no Sul Global, neste capítulo trataremos de algumas mulheres que atuaram no mundo das artes, como pintoras, na Itália dos séculos XVI e XVII, época em que a crueldade e o desamparo das mulheres aumentam à medida que a modernidade e o mercado se expandem e novas regiões são anexadas com a expansão colonial, reforçando uma política patriarcal permanentemente colonizadora. A pergunta que nos convoca é: como aquelas mulheres pintoras, sem autonomia como sujeitos, conseguiram criar uma linguagem própria — uma vez que, por mais bem posicionadas que estivessem nas hierarquias sociais [mulheres brancas, europeias e pertencentes a classes sociais privilegiadas], elas habitavam um mundo radicalmente desequilibrado, sendo as mulheres o Outro da norma?

No capítulo *Other renaissances*, do livro *Women, art and society* [2007], a historiadora da arte feminista Whitney Chadwick posiciona cronologicamente o Renascimento entre os séculos XVI e XVII. Seu foco é a análise de trajetórias e obras de pintoras que atuaram na Alta Renascença, período do maneirismo e do barroco, na Itália e no norte da Europa. A cronologia proposta por Chadwick é interessante em nossa discussão, na medida em que corresponde ao período da expansão colonial e da interrelação entre colonialidade e patriarcado e suas derivações, como o patriarcado colonial moderno e a colonialidade de gênero [Segato, 2012].

Chadwick afirma que a concepção de uma história da arte no Renascimento como um período histórico, geográfico e cultural é unicamente baseada nas vidas e conquistas de homens. Para a historiadora, as contribuições das artistas mulheres para uma compreensão sobre a cultura visual do período não necessariamente se encaixam nas categorias produzidas em torno das atividades artísticas produzidas pelos homens [Chadwick, 2007: 87].

O historiador da arte Fernando António Baptista Pereira [2012], em artigo em que analisa as especificidades das produções das pintoras italianas Sofonisba Anguisola e Lavinia Fontana, harmoniza-se com as historiadoras citadas acima ao afirmar que as pesquisas realizadas

nas últimas décadas no campo dos estudos de gênero, aplicadas às temáticas da arte e da história da arte feminista, indicam a existência de mulheres artistas que não podem ser identificadas porque muitas de suas obras foram assinadas por homens, em geral seus mestres^{40]}. Ele acrescenta que os elogios escritos por homens, mesmo ao reconhecerem uma nova categoria entre as mulheres, a de artistas, “não deixam de sublinhar a superioridade masculina” nesse domínio, e, assim, atribuem à produção artística feminina “epítetos de afetação feminina” ou de “graça feminina” [Pereira, 2012:12]. Recorrendo às análises da historiadora Fredrika H. Jacobs, autora de *Defining the Renaissance “virtuosa”: Women artists and the language of art history and criticism*, Baptista Pereira explica que elogios poéticos, como *la donesca mano*, *capriccioso ingegno*, “diligência”, “sentimental”, “afetada”, na Itália do século XVI, indicam que “os termos mulher e artista não se usavam em conjunto”, uma vez que “habilmente, os críticos deixaram intacta uma estética que associava a *grazia* estilística ao domínio do meio” [Pereira, 2012:14].

40]

No mesmo trabalho, Baptista Pereira aponta para um movimento às avessas: “No inverso, houve também um caso de uma pintora Josefa de Óbidos – cuja fortuna crítica absorveu a obra de seu pai, Baltasar Gomes Figueira, e só há pouco a obra deste tem sido reconstituída nos últimos anos, graças, principalmente, ao trabalho de Vitor Serrão e Jorge Estrela” [2012:13].

Sabemos que muitas artistas mulheres, como Properza de Rossi, Sofonisba Anguisola, Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani, Diana Mantuana, Artemisia Gentileschi, na Itália; e Clara Peeters, Judith Leysters, Susanna van Steenwijck-Gaspoel e Maria Sybilla Merian, no norte da Europa, citando as mais conhecidas, alcançaram um grau notável de visibilidade pública e renome durante suas vidas. O que lhes teria permitido tal notoriedade?

Vimos que a ampla maioria das mulheres perseguidas e assassinadas na Europa entre os séculos XV e XVII eram provenientes do campesinato e lhes possibilitava nenhuma ilustração tal qual a das mulheres das elites humanistas da época. Como vimos, o conhecimento das mulheres camponesas fazia parte de um saber tradicional partilhado entre a comunidade, não manejavam o saber das elites letradas, econômicas e religiosas. Em se tratando dos Outros nas colônias, entre os séculos XVI e XVIII, fossem brancas colonizadas, negras escravas ou de povos originários, em diferentes escalas hierárquicas, sequer eram sujeitos históricos.

Assim, restringimos nossa análise a um grupo de mulheres que, por serem brancas e pertencerem a grupos privilegiados da sociedade europeia, fossem estes econômicos ou artísticos, conseguiram criar na “diferença”^{41]} e, a partir dela, obter conquistas, a despeito de seu gênero. Assim, o privilégio de classe e de raça parece determinante para a obtenção do êxito dessas mulheres. Contudo, afirmar seu privilégio de raça e de classe não significa minimizar conquistas e vitórias, uma vez que *la mano donesca* pode ser lida como uma forma de criação inovadora em um mundo marcado pela violência de gênero. Para a análise dessa questão, tomaremos como exemplo, dentre as pintoras citadas acima, apenas três pintoras italianas: Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani e Artemisia Gentileschi. A escolha das três artistas está longe de reabilitar uma “estratégia de ‘acantonamento’” [Pereira, 2012:14] da produção artística das pintoras mulheres. Buscamos verificar, por meio de suas trajetórias, o modo como manobram suas vidas em um mundo organizado hierarquicamente sob o domínio patriarcal e, ainda assim, produziram a partir da “diferença”. Acreditamos que analisando esse grupo de mulheres artistas, através de lentes feministas, as quais buscam tensionar as manobras entre trajetórias de vida e criações artísticas, possamos contribuir para a compreensão do fenômeno em tela.

41]

O conceito de “diferença” usado em nossa discussão parte da elaboração de Griselda Pollock na obra *Differencing the canon: Feminism and desire in the writing of art’s histories*, cuja primeira edição é de 1999. “Diferença é sociologicamente definida como diferença de gênero, mais recentemente foi concebida como uma posição psíquica e linguística através da psicanálise, mostrando como a diferença sexual tem desempenhado um papel vital na teoria feminista. Diferença significa divisão entre ‘homens’ e ‘mulheres’, resultando em uma hierarquia em que aqueles colocados dentro da categoria social do sexo feminino ou atribuídos à posição psicolinguística como feminino são negativamente valorizados em relação ao masculino ou ‘homens’”. O filósofo francês Jacques Derrida criou um novo termo, *différance*, para extrair dois significados do verbo francês *différer*. Por um lado, [différer] indica

diferença como distinção, desigualdade ou discernibilidade; por outro, expressa a interposição do retardo, o intervalo de espaçamento e a temporalização que adia para 'mais tarde' o que atualmente é negado" [Pollock, 1999:50].

42]

Segundo Guyda Armstrong, resenhista da tradução para o inglês da obra *De claris mulieribus*, por Virginia Brow e publicada pela Harvard University Press como parte de série I Tatti Renaissance Library [2006], *De claris mulieribus* obteve sucesso imediatamente após sua publicação, tendo sido reeditada em várias línguas. Só no século XV foi traduzida e editada até aproximadamente 1449.

Ver: *Heliotropia - An online journal of research to Boccaccio scholars*, Vol. 1 [2003], Iss. 1, Art. 5. *Heliotropia* 1.1 [2003]. https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/ acessado em 10/11/2021.

Witney Chadwick aponta que o reconhecimento de certas mulheres artistas foi possibilitado pela ideologia das “mulheres exemplares”, que vigorou no Renascimento, na esteira da obra de Giovanni Boccaccio *De claris mulieribus*^{42]}, também conhecida como *De mulieribus* [do latim: “Sobre mulheres famosas”], escrita entre 1360-74, após seu encontro com Francesco Petrarca, que escrevera *De viris illustribus*, biografias de homens ilustres. As 106 biografadas de Boccaccio eram mulheres que o autor nominava como “exemplares”, “heroínas” ou “notáveis”, embora muitas delas fossem classificadas como feiticeiras ou deusas mitológicas, tais como Ceres, Circe, Minerva, Isis, Europa, Medeia, Jocasta, dentre outras. *De claris mulieribus* é obra de caráter moralizante e, claramente, o autor pretendia que o livro proporcionasse às suas leitoras modelos de vidas femininas. Porém, no Renascimento, muitos escritores seguidores de Boccaccio afirmavam que somente algumas mulheres na história teriam sido “exemplares”, porque teriam possuído qualidades “divinas”, ou ainda, teriam sido “heroínas” e, por isso, somente algumas mulheres, possuidoras dessas “qualidades”, puderam obter êxito. Vemos que, na compreensão masculina, tais “qualidades” não pertenciam ao gênero feminino, mas a algumas mulheres “ilustres”, “excepcionais”, “exemplares”. Assim sendo, essas mulheres deveriam servir de modelo para as demais. Percebemos, então, a construção de um julgamento masculino que não posiciona a mulher na transcendência, mas na “excepcionalidade”.

Do mesmo modo, o renascentista Giorgio Vasari, pintor, arquiteto e conhecido como o primeiro historiador da arte, também incluiu algumas biografias de mulheres em sua obra *Vidas dos mais excelentes pintores*,



Fig.32 Penthesilea, em *De claris mulieribus* de Giovanni Boccaccio. Xilogravura

Fonte: <https://www.alamy.it/fotos-immagini/de-mulieribus-claris.html>

escultores e arquitetos, 1550-1568, livro que igualmente coloca as mulheres artistas na exemplaridade. Contudo, ao lermos as descrições biográficas de Boccaccio e de Vasari parece que os termos “mais excelentes” e “excepcionais” referem-se a julgamentos vinculados à ideia de virtude recorrente desde a Idade Média e reforçada no Renascimento. Nesse caso, à primeira vista, parece que ambos os gêneros seriam dotados dessas virtudes. Porém, como ressalta Baptista Pereira:

As virtudes femininas da primeira {a mulher} eram exatamente o oposto das virtudes masculinas do segundo [o homem], o que levou os primeiros escritores que se debruçavam sobre produção artística de mulheres a encontrarem um remédio duplo para resolver esse dilema: por um lado, dividiram o virtuosismo em masculino e feminino; por Outro, definiram a virtuosa como uma categoria distinta e excepcional de uma classe alargada de mulheres. Estas estratégias permitiram continuar a manter a posição de superioridade do masculino ao mesmo tempo que reconheciam o que não se podia negar: que algumas mulheres eram artistas [Pereira, 2012:13].

Outro aspecto levantado por Chadwick [2007] no estudo dessas artistas é o facto de serem, na maioria, filhas de artistas homens. Essa condição, a nosso ver, reforça o argumento do privilégio de classe, uma vez que se vincula ao capital hereditário e cultural adquirido, tal como postulado pelo sociólogo Pierre Bourdieu [1999]. Lendo as biografias dessas artistas, confirmamos que em ampla maioria elas eram progêntas de pintores renomados, condição que, certamente, possibilitou-lhes a entrada nos círculos artísticos humanistas. Como observa Pierre Bourdieu, o capital hereditário e/ou o capital cultural previamente investidos pela família sobre o sujeito, posteriormente é colocado a serviço do próprio sujeito e, ainda que seja um trabalho de inculcação que leve tempo, é investido pessoalmente pelo sujeito investidor. Sendo pessoal, o trabalho de aquisição é um trabalho do sujeito sobre si mesmo. “O capital cultural é um ter que se tornou ser, uma propriedade que se fez corpo e torna-se parte integrante da ‘pessoa’” [Bourdieu, 1999:77]. Porém, o que se torna realmente relevante e instigante é o modo como esse grupo de mulheres tomou para si esse investimento e o reverteu em suas obras, usando de la donesca mano para obter ganhos espetaculares em suas trajetórias de vida.

Entre os séculos XV e XVII, no contexto bolonhês, a maioria dessas artistas fazia parte de uma geração intelectual e artística que floresceu em torno da Universidade de Bolonha [Chadwick, 2007:89]. Assim, para as que frequentaram a Universidade de Bolonha [não sabemos precisar quantas delas], a condição de serem filhas de artista certamente possibilitou a algumas investirem na aquisição de conhecimento escolar e acadêmico.

A Universidade de Bolonha foi fundada em 1088 e por lá passaram intelectuais, escritores, pintores, alquimistas, médicos, todos expoentes homens e brancos, desde a Idade Média e durante todo o Renascimento, sendo conhecida por ser uma Escola de Artes Liberais. Foi a única, dentre as universidades italianas, a admitir mulheres ainda na Idade Média. Segundo Chadwick, a cidade orgulhava-se das mulheres que tinham acesso aos cursos de Filosofia e de Direito, como Bettisia Gozzadini, Novella d'Andrea, Bettina Calderini, Melanzia dali Ospedale, Dorotea Bocchi,

Madalena Bonsignori, Barbara Ariento e Giovanna Banchetti [Chadwick, 2007:90]. Além dessas, a historiadora da arte Julia K. Dabbs, na obra *Life stories of women artists: 1550-1800* [2010:28] lista vinte e três mulheres pintoras que estudaram na Universidade de Bolonha entre os séculos XVI e XVII. Facto que também é ressaltado por Chadwick [2007:90].

A arte bolonesa dos séculos XVI e XVII, segundo Chadwick [2007:95], era muito elegante e sensível e produzida, sobretudo, para patronos eruditos. As obras produzidas por essas pintoras parecem, num primeiro olhar, acompanhar o padrão pictórico de seus colegas homens. Porém, lidas a partir do conceito de “diferença”, podemos identificar manobras, uma vez que suas criações dialogavam com seus pares masculinos, através da utilização de temáticas e, mesmo, padrões pictóricos, mas introduziam “diferenças”, a partir de sua condição de gênero. Acreditamos que essas manobras foram conscientes para manterem-se estáveis em um mundo artístico onde as relações de gênero eram desequilibradas.

Por outro lado, ainda tomando os conceitos do sociólogo Pierre Bourdieu [1999], a transmissão doméstica do capital cultural rompe com a noção de “aptidão” [ability] ou “dom”. Assim, a construção patriarcal em torno das “mulheres heroínas” parece ocultar a posição do sujeito/mulher na estrutura de distribuição do capital cultural, uma vez que o mesmo era somente concedido às mulheres com valor de raridade, segundo o modelo patriarcal.

Por outro lado, tomar o compartilhamento das práticas de ensino advindas do pai artista ou mesmo da Universidade de Bolonha, cujo modelo era o masculino, pode reforçar a ideia de que as mulheres reproduziam passivamente os padrões masculinos no campo da arte. Mas, analisando suas trajetórias e, especialmente, suas obras, como veremos a seguir, observamos outro movimento: a reapropriação ou reinterpretção do padrão masculino.

De modo que, tanto as trajetórias quanto as obras podem ser vistas como um enfrentamento a um sistema impedor do acesso de mulheres ao conhecimento e impossibilitador do posicionamento da mulher no lugar de criadora. Porém, a ideologia “mulheres exemplares”, “notáveis” ou “heroínas”, tal como construída por Boccaccio, por Vasari e pelo mundo da arte masculino, parece ter-se tornado um padrão reproduzido pelo cânone, pelos críticos, historiadores e espectadores, ao longo dos séculos, quando se deparam com obras produzidas por mulheres, especialmente, as que foram produzidas no passado. Pois, como vimos, ao tomarmos os conceitos de capital hereditário e cultural de Pierre Boudieu e aplicá-los às trajetórias das pintoras em tela, a ideologia das “mulheres heroínas” não se sustenta e, ainda, reforça a percepção da historiadora Joan Scott, que, no texto *Women’s history* [1988] afirma não terem havido mulheres heroínas no passado. Eram, na verdade, mulheres que sinalizaram para padrões de comportamento diferenciados no seu tempo.

A historiadora da arte Griselda Pollock diz que insistir na “ladainha feminina de uma arte de heroínas” [Pollock, 1999:6, tradução das autoras] é alimentar o discurso do cânone artístico, que insiste na narrativa do artista/herói masculino dotado de genialidade. Para Pollock, o cânone deve se diversificar, a partir dos “sinais da “diferença”, os quais podem “falar” mais

sobre a criação de uma artista mulher, uma vez que a “diferença” não se encontra no simplório par binário e patriarcal homem/mulher, mas nas hierarquias sociais racistas e coloniais da modernidade [Pollock, 1999:6, tradução das autoras].

Pollock diz que o cânone tradicional posiciona o artista homem e branco como um objeto heroico, cuja fantasia é narcisista. O artista herói cultua outros artistas homens que o precederam. Tal mecanismo explica, para a historiadora, o forte interesse pela biografia e/ou psicobiografia. A história da arte tradicional escolhe artistas homens, cuja jornada é heróica porque, tendo atravessado e superado provações, ao final conquistam um lugar no cânone. Essa adoração teológica narcísica constrói o artista herói idealizado [Pollock, 1999:24, tradução das autoras].

Por outro lado, as pensadoras feministas, em suas análises, ao verificarem que as criações das mulheres artistas são posicionadas no cânone como “estranhas”, criam “heroínas” para substituir ou complementar a narrativa canônica sobre os heróis. Pollock faz, então, a seguinte indagação: qual o interesse, enquanto feministas, de construir artistas heroínas, uma vez que tais construções só alimentam a estrutura binária e patriarcal do cânone? Tais leituras, narrativas ou análises, ao enfatizarem os traumas ou experiências especificamente femininas, abrem espaço para compreensões que muito subjetivas, insuficientes do ponto de vista da objetividade [Pollock, 1999:24, tradução das autoras].

Qual o ganho em investir em um narcisismo feminino? Por que fabular narrativas que reforçam trajetórias de artistas que, por terem enfrentado o sexismo rigoroso da arte de seu tempo, devam tornar-se heroínas idealizadas e canonizadas? Para a historiadora, os estudos feministas devem demonstrar a qualidade das obras, em conjunto com as trajetórias das artistas, a partir da diferença sexual, ou seja, análises críticas que apontem para a “diferença”: a representação da sexualidade, do desejo, do prazer, da dor, dos traumas e ansiedades femininas. Partindo da “diferença”, as feministas podem mostrar dentro do espaço da criação, feminino e masculino, os desejos conflitantes que permanecem encapsulados na imagem idealizada do artista herói canônico. Não interessa ao feminismo uma disputa entre o par binário Homem/Mulher na conquista de um lugar no cânone, porque é perpetuar uma disputa que reforça a reprodução da ideologia patriarcal [Pollock, 1999:25].

A artista italiana Lavinia Santana nasceu em Bolonha em 1552 e tornou-se reconhecida no mundo das artes da época. Começou a pintar por volta de 1570, no estilo de seu pai Prospero Fontana, pintor e professor da Universidade de Bolonha. Lavinia inicia sua carreira produzindo peças devocionais, sob a influência do pai e, também, do naturalismo de Rafael e da elegância de Correggio e Parmigianino [Chadwick, 2007:91]. Tornou-se, também, “conhecida por realizar retratos de personalidades do seu tempo e, ainda, composições de temática feminina, destinada a uma exigente clientela de mulheres nobres de Bolonha que desejava ser retratada pela pintora” [Pereira, 2012:18].

Suas primeiras habilidades já são notadas na obra *Autorretrato* na espineta com aia [1577] [Fig.33], realizado para comemorar seu casamento com o

pintor Gian Paolo Zappi, no mesmo ano. Segundo Baptista Pereira [2012] e Juliana Ferrari Guide [2019], a artista desejava ascender socialmente pelo casamento. A tela, muito provavelmente, foi produzida para ser enviada aos Zappi durante as negociações do casamento, uma vez que as dimensões são diminutas, o que facilitaria seu transporte [Guide, 2019].

A obra dá a ver ao espectador uma composição complexa. A artista se utiliza do uso de metáforas e figuras de estilo, opulência, rebuscamento da linguagem e um contraste entre luz e sombra que acentua a figura, renunciando o realismo. Em seu autorretrato, Lavinia apresenta ao espectador não só sua beleza física, mas também transforma elementos da tela em metáforas que aludem a sua castidade, ao se posicionar tocando uma espineta⁴³; em segundo plano sua criada porta uma partitura e, ao fundo, vemos seu cavalete de pintura. Todos esses elementos, em conjunto com a inscrição na qual se define como virgo e filha de Prospero Fontana, manifestam “um claro orgulho nas suas origens no meio artístico, indicando, ainda, que o retrato foi realizado a partir de um espelho [...] outra referência explícita aos seus dotes artísticos” [Pereira, 2012:18].

Seu olhar é dirigido diretamente ao espectador e transmite sua confiança como artista e como mulher de fortuna, que porta um “vestido vermelho, com uma blusa branca de gola volumosa ornada com uma profusão de rendas delicadas e joias de ouro e coral” [Guide, 2012]. A indumentária alude a sua opulência.

Após o casamento, embora assinasse algumas telas com o sobrenome de casada, Zappi, foi o marido que passou a dedicar-se às tarefas domésticas e à educação dos 11 filhos que o casal teve, tornando-se seu assistente e agente, para que Lavinia prosseguisse a carreira de pintora.

Em Bolonha, Lavinia não pode se unir à academia dos Carracci, pois não lhe foi permitido o acesso às aulas de desenho de modelo nu [Chadwick, 2007:98]. Em 1603 ela se mudou para Roma, a convite do papa Clemente VIII e tornou-se a primeira artista mulher aceita na Academia de San Luca. Vemos que a posição conquistada por Lavinia resultou da acumulação de prestígio, fruto do capital hereditário, cultural e social, acumulados através do casamento e do investimento no trabalho artístico. Tal posição de prestígio reverberou entre seus pares homens e no universo competitivo do



Fig.33 Autorretrato na espineta com aia. Lavinia Fontana. Óleo sobre tela, 27 x 24 cm.

Fonte: Five female artists to know in the Renaissance and Baroque | The Brooklyn Art Historian. Disponível em <https://thebrooklynarthistorian.com/>, acessado em 10/11/2021.



Fig.34 Minerva se vestindo, Lavinia Fontana, 1613
Fonte: Galleria Borghese - Roma

mundo das artes. Tal posição também lhe possibilitou tornar-se uma pintora muito rica.

Lavinia pintou dezenas de telas com motivos históricos e mitológicos e conquistou a liberdade de, como pintora mulher, pintar nus femininos e masculinos.

Observemos o modo como na tela Minerva se vestindo [1613] [Fig. 34], Lavinia apresenta o corpo nu de Minerva de perfil e não de frente. Portanto, não é um nu frontal, em que a mulher é representada se dando a ver ao espectador como as Vênus executadas pelos pintores homens - o que denota que Lavinia teve a sutileza de operar a exposição do corpo feminino, criando uma atmosfera de sugestão aos olhos que miram o corpo nu da mulher.

Nessa tela, a pintora usa a temática mitológica. Minerva era, para os romanos, o que Athena Pallas era para

os gregos, deusa da sabedoria e protetora dos guerreiros. Ao representar Minerva se vestindo, a artista parece reforçar a sugestão de um corpo nu feminino que está em um entre-lugar: a meio caminho de vestir seu manto. Junto ao corpo nu, estão dispostos a armadura no chão, um escudo, uma couraça e uma lança - elementos masculinos. O corpo nu, de perfil, tendo ao lado os instrumentos de guerra, enfatiza a mulher que toma para si elementos viris, mas, ao mesmo tempo, oculta a frontalidade de seu corpo ao observador. Simultaneamente, seu corpo apresenta uma brancura que alude à graciosidade, e que contrasta com as cores ricas do cenário, onde predominam os tons de vermelho e dourado, com cortinas magnificamente drapeadas, que emolduram duas posições: a determinação com que Minerva veste o manto - decidida, porque se veste para a guerra; porém uma mulher cuja aparência é terna e delicada. Há, ainda, um putti no segundo plano, erguendo o capacete da deusa, introduzindo na composição uma leveza e certo divertimento.

Lavinia tornou-se uma artista respeitadíssima em seu tempo por sua erudição e seu comportamento. Pintou inúmeras telas cuja temática era religiosa, o que fez com que conquistasse as graças da Igreja, especialmente levando-se em conta a importância que as imagens passaram a ter após o Concílio de Trento, entre 1545 e 1563. Conquistou uma posição social de respeito entre seus pares homens e, também, entre os patrocinadores. Observamos que, embora filha de pintor, Lavinia construiu seu sucesso como pintora a partir de seu investimento no conhecimento artístico, o que a fez inverter sua posição na hierarquia de gênero. Foi ela, como mãe e mulher, que passou a ser a provedora do lar, do marido, dos 11 filhos e dos pais, graças a uma sólida carreira. Suas telas

introduzem uma perspectiva nova na representação da mulher e seu corpo para o olhar do espectador masculino, ao construírem uma narrativa que se diferencia das de seus pares homens. Lavinia Fontana morreu em 1614, aos 62 anos de idade.

Elisabetta Sirani nasceu em Bolonha em 1638, e faleceu em 1665 de causas misteriosas, aos 27 anos de idade. Assim como Fontana, reutilizou-se dos padrões pictóricos de seus pares homens, sobretudo, de Michelangelo Merisi da Caravaggio e Guido Reni [Chadwick, 2007:93]. Suas telas são bem iluminadas, contra um fundo escuro misterioso.

Sirani também era filha de artista, o pintor Giovanni Andrea, que, por sua vez, era presidente da Academia de desenho vivo e a treinou. Assim, Elisabetta teve uma base sólida em pintura, desenho, gravura e teoria da arte. Em seu autorretrato [Fig.35], a artista se representa como uma pintora bem-sucedida, inclusive financeiramente: segura seus pincéis e sua paleta, veste uma indumentária luxuosa, onde estão aplicados broches de ouro, usa ainda colar de pérolas e um par de brincos de ouro. Coloca-se em primeiro plano contra um fundo escuro, ressaltando as cores e tons de pele e dos elementos que a ornam. Figura e elementos pictóricos reforçam sua posição de mulher e pintora bem-sucedida.

Elisabetta Sirani viveu toda sua vida em Bolonha, onde construiu sua carreira artística, sendo conhecida pela habilidade em pintar telas muito bem-acabadas. Tornou-se financeiramente independente aos 19 anos, quando passou a dirigir a oficina de sua família, pois seu pai ficou incapacitado por sofrer de gota. Sirani, então, passou a sustentar os pais, três irmãs e a si mesma, através de sua arte.

Suas pinturas também foram adquiridas por patronos da alta burguesia e nobres bolonheses, e até por membros da realeza, como o grão-duque Cosimo III de Medici. O percurso de sua vida, como mulher e artista, mostra que Sirani dividiu o mundo dos homens e o campo artístico masculino, não só obtendo respeito como pintora entre seus pares homens e seus patronos, mas também, por sua capacidade de gerir o negócio da família.

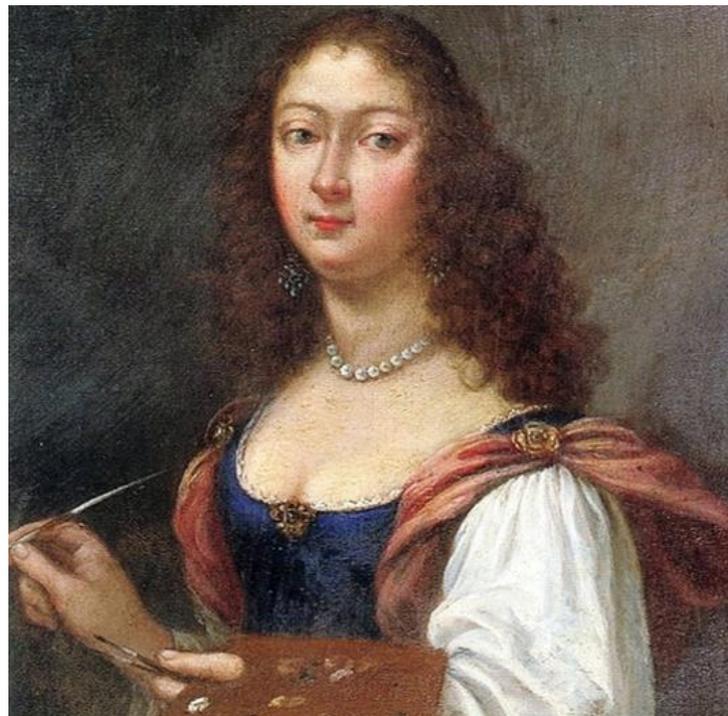


Fig. 35 Autorretrato, Elisabetta Sirani, c.1660

Fonte: Soprintenza P.S.A.E di Bologna-Archivio Pinacoteca Nazionale

Embora Sirani tenha pintado muitas “heroínas femininas” dos círculos humanistas, como Judite e Madalena, ou seja, a mulher heroica que triunfa através de sua virtude, a tela Judite com a cabeça de Holofernes, pintada na segunda metade do século XVII [Fig. 36], está, segundo Chadwick, perfeitamente de acordo com a graça, a elegância e o refinamento pictóricos que secularizou o tema entre a elite bolonhesa.

A representação de tais heroínas históricas não significa que Sirani tenha compartilhado da ideologia das “mulheres exemplares”, uma vez que tais temáticas eram extremamente comuns em seu tempo e solicitadas pelos patronos, tanto aos pintores quanto às pintoras. Vemos, então, que Sirani, assim como seus colegas homens, manobra dentro do mercado artístico para obter patrocinadores.

Já na tela Portia ferindo sua coxa [1664] [Fig.37], podemos ver como a pintora se utiliza dos elementos pictóricos para representar a sexualidade, o corpo e o desejo, de modo muito particular. Nessa composição, Sirani narra a história romana de Portia Catonis, esposa de Brutus. Alguns historiadores sustentam que Portia poderia estar envolvida na conspiração para matar Júlio César ou, pelo menos, teria sido a única mulher a ter conhecimento prévio do que iria acontecer. A cena representada por Sirani é proveniente da versão de Plutarco, que narra a história de que Portia encontrou o marido pensando no assassinato mas Brutus não lhe confidenciou nada, por medo de que ela revelasse o complô sob tortura. Para provar sua capacidade de suportar a dor física, Portia feriu a própria coxa, sofreu em silêncio e, então, retornou ao marido com a prova de que podia manter seus segredos.

Sirani apresenta uma pose feminina poderosa, com pinceladas fortes e claras e cores intensas. Portia é representada em posição de poder; sua pose transmite força e resolução. O sangue na coxa contrasta com sua pele pálida, mas combina com o vestido vermelho [a indumentária é da época de Sirani, não de Portia]. Portia está separada das outras mulheres por sua decisão. A pose de Portia induz o olhar do espectador ao ato da mulher ferindo-se e extraindo seu próprio sangue – uma atitude



Fig. 36 Judite com a cabeça de Holofernes, Elisabetta Sirani, segunda metade do século XVII. Óleo sobre tela.
Fonte: Museu de Artes e Ciências, Lake View, Peoria



Fig.37 Portia ferindo sua coxa, Elisabetta Sirani, 1664.
Fonte: Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione della Cassa di Risparmio, Bologna

que remete a virilidade. A pintura parece falar sobre Portia e Sirani simultaneamente, mostrando a determinação e a inteligência das duas mulheres.

Sirani escolheu o momento em que Portia se feriu para mostrar sua força de caráter, antes de pedir a Brutus que confiasse nela. Pose e conteúdo, para Chadwick, são sexualizados e evocam, através da imagem estimulante da ferida feminina e as figuras voluptuosas em desordem, significados que remetem à maneira como a diferença sexual é produzida e reforçada na tela. A ênfase na carne desnuda e automutilada erotiza o ato. Os sinais de sexualidade são reconfigurados dentro das convenções de representação da femme fatale ameaçadora, projetada para apelar ao gosto dos colecionadores privados [Chadwick, 2007:101].

Por volta de 1652, Sirani abriu uma escola para mulheres artistas em Bolonha. Treinou um certo número de mulheres mais jovens que, pela primeira vez, não eram provenientes exclusivamente de famílias de pintores. Quando Sirani morreu, em 14 de novembro de 1665, teve um grande funeral público. O anúncio do funeral incluía a informação: “pittrice [pintora] famosissima”. A cerimônia teve decoração luxuosa, supervisionada pelo artista Matteo Borbone; e envolveu orações formais, poesia e música, e um enorme palanque decorado exibia uma escultura em tamanho natural representando Sirani. Além de sua obra substancial, a artista deixou um importante legado por meio de seu ensino de pintoras mulheres que se profissionalizaram [Chadwick, 2007:102].

A fama de Sirani em Bolonha, durante seu tempo de vida, foi rivalizada apenas por outra artista mulher italiana: Artemisia Gentileschi, uma pintora cuja vida e obra são um desafio para as noções humanistas em torno da educação feminina [Chadwick, 2007:104]. Gentileschi tornou-se um ícone entre as feministas contemporâneas, como afirmou Letizia Treves, a curadora da exposição Artemisia na tradicional National Gallery de Londres, em janeiro de 2021.

A jornalista e crítica de arte inglesa Helen Lewis escreveu em seu blog *The Atlantic* uma resenha sobre a exposição Artemisia, intitulada *Isn't she good – For a woman?*, na qual ressaltava o facto de que, em seus 197 anos de existência, a National Gallery de Londres pela primeira vez dedicava uma exposição individual a uma pintora mulher [Fig. 38]. O que nos leva a afirmar que Artemisia Gentileschi, após quatro séculos, atingiu sua consagração máxima,



Fig.38 A mão de Artemisia Gentileschi segurando o pincel, Pierre Dumoustier Le Neveu, 1625. Giz preto e vermelho com carvão, 21,9 x 18 cm. Londres, Trustees of the British Museum.

Fonte: Pollock, 1999

ao ser a primeira pintora mulher a ter uma exposição individual na tradicional instituição britânica. Na sequência, Lewis escreve: “Artemisia Gentileschi é uma pintora que faz você se sentir um leitor de mentes. Mesmo para os altos padrões da Europa do século 17, seu trabalho é impressionantemente sensual, dinâmico e psicologicamente agudo” [Lewis, 2021:s/p]. O texto que anuncia a exposição no site da National Gallery diz:

Vou-lhes mostrar o que uma mulher pode fazer.

Na Europa do século XVII, numa época em que as mulheres artistas não eram facilmente aceitas, Artemisia era excepcional. Ela desafiou convenções e desafiou as expectativas para se tornar uma artista de sucesso e uma das maiores contadoras de histórias da sua época.

Artemisia pintava sujeitos que eram tradicionalmente reservados aos artistas masculinos e para o olhar masculino; transformava humildes criadas em corajosos conspiradores e vítimas em sobreviventes.

Nesta primeira grande exposição do trabalho de Artemisia no Reino Unido, veja as suas pinturas mais conhecidas, incluindo duas versões da sua icônica e visceralmente violenta "Judite decapitando Holofernes"; assim como os seus autorretratos, heroínas da história e da Bíblia e cartas pessoais recentemente descobertas, vistas no Reino Unido pela primeira vez.

Siga os passos de Artemisia de Roma a Florença, Veneza, Nápoles e Londres. Ouça a sua voz a partir das suas cartas, e veja o mundo através dos seus olhos. [Lewis, 2021: s/p, tradução das autoras].

Lewis conta que um objeto da exposição incomodava a curadora Letizia Treves: um livro pesado, de finas páginas em papel de seda, que mostrava um registro do processo judicial pelo qual Gentileschi passou, após ser estuprada pelo pintor Agostino Tassi, em maio de 1611. Tassi havia sido contratado pelo pai da pintora, Orazio Gentileschi, para dar aulas de desenho à filha. As páginas contam a história de Artemisia: uma adolescente que fora estuprada por seu professor, o qual não quis se casar com ela por reparação, comportamento esperado à época porque tirar a virgindade reduzia o valor da mulher no mercado matrimonial. Orazio o processou em março de 1612. As páginas de papel de seda do livro revelavam que Artemisia teve que testemunhar sob



Fig.39 Obras de Artemisia Gentileschi em exposição na National Gallery, 2021

Fonte: National Gallery, Londres, 2021



Fig. 40 Obras de Artemisia Gentileschi em exposição na National Gallery, 2021
Fonte: National Gallery, Londres, 2021

tortura, prática destinada a desencorajar falsas acusações. , Laços de barbante enrolados em seus dedos foram apertados até que ela gritou: "è vero è vero, è vero." [...]. Lewis, então, acrescenta um trecho da entrevista com Trevis, que destaca: "Segura, ela então olhou para seu estuprador e, referindo-se aos laços do barbante, disse: 'Este é o anel que você me deu e estas são suas promessas'". [Lewis, 2021:s/p].

O incômodo da curadora referia-se justamente ao equilíbrio das narrativas. Diz ela sobre Artemisia: "Não há dúvida de que suas experiências pessoais, como a experiência pessoal de qualquer artista, moldam a feitura de sua arte, mas também acho que apenas olhar para essas pinturas nesse sentido não é útil. Isso diminui sua realização artística". [Lewis, 2021:s/p].

A resenha crítica de Helen Lewis põe em relevo o risco de a paixão feminista pela história de vida de Artemisia Gentileschi esmagar o talento artístico da pintora. Daí o título da resenha: *Isn't she good – For a woman?* [Lewis,2021:s/p].

A história intensa, movimentada e mesmo dramática, de Gentileschi, sem dúvida, faz sua vida fascinante para a/o/s historiadora/es feministas que escreveram sobre a pintora, dentre essas/esses as citadas Griselda Pollock e Witney Chadwick, mais Germaine Greer [1979] e Mary Garrard [1989]. Todas as narrativas, com exceção do longo capítulo de Griselda Pollock sobre Artemisia, tendem a conjugar vida e obra de modo que ambas estão inteiramente entrelaçadas. Assim, duas de suas telas principais, *Susana e os velhos* [1610] [Fig. 41] e as duas versões de *Judite decapitando Holofernes* [1612 e 1620] [Fig. 42] são lidas como resultado dos traumas da artista. *Susana e os velhos* parece indicar a fragilidade da jovem, ainda adolescente, estudando e trabalhando na oficina do pai, e, ao mesmo tempo exposta aos homens que, ao entrarem e saírem da oficina, muito provavelmente a molestavam. Já *Judite decapitando Holofernes* é possivelmente representação do trauma, da vingança e da revanche de Artemisia após ter sido violada por Tassi.

Vimos que as repetições em torno das construções "mulheres extraordinárias" e "mulheres heroínas" não esclarecem e ainda não

sinalizam para o modo como essas pintoras trataram temas a partir de um estilo artístico criado pelos homens, porém utilizando a perspectiva de uma mulher, da “diferença” – ou seja, o modo como representaram o desejo, a sexualidade, o corpo da mulher, a nudez, e, também, o trauma, a revanche, a vingança, a partir de seu gênero. Essa perspectiva possibilita compreender e posicionar a mulher na transcendência, como criadora - deslocando-a de uma narrativa patriarcal e apontando para a destreza e a habilidade da artista, de modo a reposicioná-la no cânone masculino

Artemisia Gentileschi nasceu em Roma, em 1593 e faleceu em Nápoles, em 1653. Assim como outras artistas de seu tempo desenvolveu suas habilidades como pintora na oficina de seu pai. Trabalhou junto ao seu pai em Roma e, posteriormente, tornou-se uma pintora renomada e viveu em Florença, Gênova, Veneza, Londres e Nápoles. [...] Em Roma, Gentileschi combinou a maneira florentina original de seu pai, com tons e formas fortes e utilizou-se da simplificação dramática de Caravaggio [Pollock, 1999:103–105, tradução das autoras].

A tela *Susana e os velhos* [1610], anterior ao estupro que a artista sofreu, já exibe sua precocidade como pintora. Artemisia foi a única dos filhos de Orazio – havia mais três filhos homens - que mostrou talento artístico. A tela foi produzida quando a pintora tinha 17 anos.

A história apócrifa bíblica narra a tentativa de sedução de Susana, jovem judia que vivia na Babilônia e era esposa de Daniel, por dois velhos lascivos. Ao banhar-se em seu jardim, Susana pede à criada que vá buscar óleos aromáticos para seu banho. Nesse momento, dois velhos da comunidade a espionam, conspirando para forçá-la a se submeter sexualmente aos dois. Eles a ameaçam dizendo que, se ela se recusasse, iriam denunciá-la por adultério. O adultério, de acordo com a antiga lei judaica, era um crime capital para as mulheres. Susana se recusa, preferindo o destino da morte ao pecado que eles propõem. Ela é acusada pelos velhos e condenada à morte. Daniel, seu marido, apela por sua inocência junto aos tribunais e consegue demonstrar a falsidade da acusação. Interrogando os velhos separadamente, Daniel pergunta a cada um sob que árvore Susana teria cometido o adultério. Cada um nomeia um tipo diferente de árvore. Os velhos são, então, executados por falso testemunho.

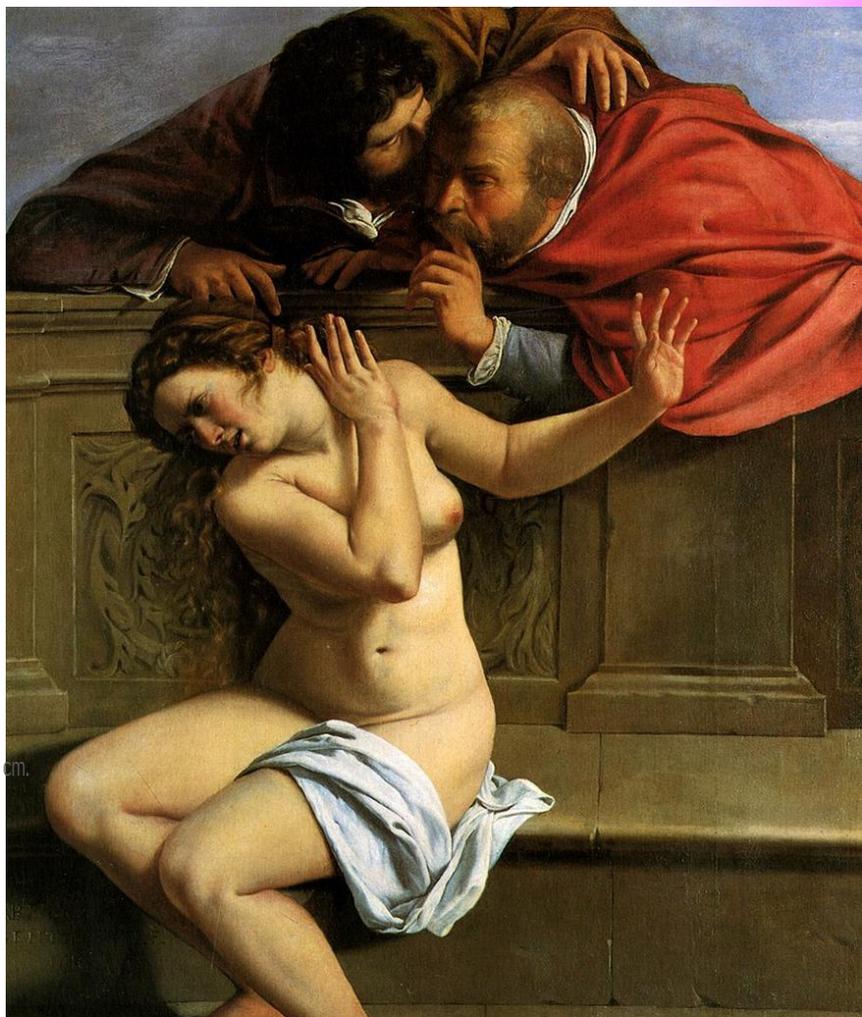


Fig. 41 Susana e os velhos, Artemisia Gentileschi, 1610. Óleo sobre tela, 170 x 119 cm. Pommersfelden, Kunstsammlungen Graf von Schönborn.
Fonte: Pollock, 1999:104.

A história e o tema de Susana e os velhos eram muito populares na Itália no fim do século XVI, tendo sido utilizados também por Tintoretto [1555-56]. Na época, Susana simbolizava a Igreja e os velhos representavam os pagãos e outros oponentes da Igreja. Também significava libertação [Daniel limpou seu nome e salvou-lhe a vida] ou uma castidade feminina que prefere morrer a desonrar o marido [Chadwick, 2007:112, tradução das autoras].

Esse tema também foi usado na pintura como representação do nu erótico. Segundo Chadwick [2007], o drama religioso é retirado e, em seu lugar, é introduzida uma dinâmica sexual do olhar, que une a agressão masculina e a resistência feminina. A posse masculina sobre o corpo feminino ocorre a partir da criação de um olhar que surpreende a mulher desprevenida e indefesa em seu banho. O apelo do nu superdimensionado é, ao mesmo tempo, iconograficamente justificado e pornograficamente eficaz. O que aponta, segundo Chadwick, para o reforço das ideologias sociais de dominação masculina e subordinação feminina.

Para Pollock [1999], a história é uma narrativa visual muito complexa que envolve desejo sexual, castidade feminina e autoridade/lei masculina. Durante o Renascimento, o apelo erótico visual incidia sobre a nudez da mulher exposta enquanto banhava-se, reforçado, no caso, pela conspiração lasciva, a qual enfatiza os aspectos sexuais voyeurísticos. Fornecia-se, assim, uma justificativa bíblica e até teológica para a exibição de um nu feminino erótico. [Pollock, 1999:106].

A tela pintada por Gentileschi levanta muitas questões entre as feministas porque foi executada por uma adolescente. Por que uma jovem teria pintado tal história? Para a curadora Letizia Treves, a tela narra a fragilidade de Artemisia frente às investidas dos homens que frequentavam a oficina de seu pai, o que aponta para o desconforto da jovem em face das situações de constrangimento viva ainda adolescente. Artemisia teria se identificado com o sentimento de Susana, que é espiada, observada, sem nada poder fazer. Artemisia, então, cria uma narrativa em que ela e a personagem são uma única mulher, mostrando, assim, a impotência feminina frente ao assédio masculino. Sofrer e calar-se. Artemisia se coloca no lugar da protagonista, imaginando, então, o que teria sido para Susana ser olhada pelos velhos lascivos. É o que podemos observar pela torção de seu corpo e por seu olhar assustado diante da ameaça física que vivencia. Ameaça que também era vivida e sentida por Artemisia na oficina do pai.

Já para Pollock, a tela é local de produção de vários significados. Artemisia teria se utilizado de materiais e convenções existentes, remodelando-os para permitir certas inflexões, porém sem controle sobre a gama de significados, uma vez que seu trabalho entrou nos contextos sociais de consumo [Pollock, 1999:112, tradução das autoras]. Artemisia cria alguns efeitos singulares; o mais atraente, para Pollock, é dado por sua compreensão do espaço dentro da pintura. Perspectiva foi o que Artemisia Gentileschi estudou com Agostino Tassi, o professor que a violou. A perspectiva, mais que uma habilidade útil, representa não apenas uma tecnologia para a produção da ilusão de espaço em superfícies bidimensionais; é também uma construção discursiva de um mundo e uma forma de estabelecer uma relação com aquele mundo medido, dominado, exibido, legível, racional, matematicamente calculável, onde há muito pouco

espaço para Susana na tela. Provavelmente essa pouca noção de espaço seria resultado de uma falta de domínio por parte de Artemisia, em se tratando da complexidade no estabelecimento do espaço de acordo com a perspectiva. Essa falta, no entanto, cria um limite afetivo na pintura, criando um efeito dramático e de intensidade que sugere uma profunda ambivalência [Pollock, 1999:113].

É dada ao espectador uma posição de visualização em que, teoricamente, o observador está dentro do poço onde Susana se banha. Ou seja, o espectador não pode ter nenhuma relação racional com aquele espaço, porque está muito próximo da cena. Essa proximidade excessiva se repete no posicionamento dos velhos, que são muito grandes e pairam sobre a pedra, o que acentua sua proximidade, de modo que eles quase tocam em Susana. Eles estão à espreita e a pouca distância, conspirando em sussurros, enquanto observam a moça.

Artemisia posiciona o homem e a mulher em zonas radicalmente diferentes. Os velhos são pintados como uma unidade, bloqueados sobre a balaustrada, conspirando um com o Outro. O céu forma o plano de fundo, onde estão as árvores tão cruciais para o desfecho da narrativa - apresentadas com uma simplicidade que indica a imaturidade artística da jovem pintora. Porém, o drama da situação é revisado para representar uma masculinidade dupla - um velho/um mais jovem - contra uma feminilidade angustiada: a jovem mulher nua [Pollock, 1999:114].

Já as duas versões de *Judite decapitando Holofernes* [1610-1612], as mais icônicas de Gentileschi⁴⁴, são uma variação sobre o tema popular apócrifo do Antigo Testamento, que narra a história do assassinato do general assírio Holofernes pela viúva judia Judite, que seduziu o inimigo para, em seguida, decapitá-lo enquanto dormia. As duas composições são monumentais, naturalistas, com fortes contrastes de luz e sombra, e os modelos indicam ser contemporâneos de Artemisia [Chadwick, 2007:114]. Entre o Renascimento e o Barroco, a imagem de Judite passa por transformações. A iconografia dessa personagem bíblica foi gradualmente modificada durante os séculos XVI e XVII. As versões de Artemisia mostram um reforço considerável na construção da heroína feminina, que transcende a norma feminina, exibindo uma capacidade de comportamento moral no âmbito público que é normalmente negado às mulheres [Chadwick, 2007:114].

⁴⁴

Artemisia Gentileschi pintou duas versões ou variações sobre o tema da decapitação de Holofernes. A primeira foi feita em Roma, logo após a sua violação; a outra, quando já estava em Florença, muito provavelmente para um patrono florentino.

Para Treves, as composições mostram uma cena de terror, e é surpreendente que uma mulher tenha pintado quadro tão violento e brutal. Artemisia retrata a cena em detalhes⁴⁵. Ao olharmos a obra, partimos do pressuposto da arte como resistência feminina. A tela é a imaginação de uma mulher dominando um homem enorme, um general, e que, com a ajuda de sua serva, consegue cortar-lhe a cabeça, de onde jorra o sangue.

⁴⁵

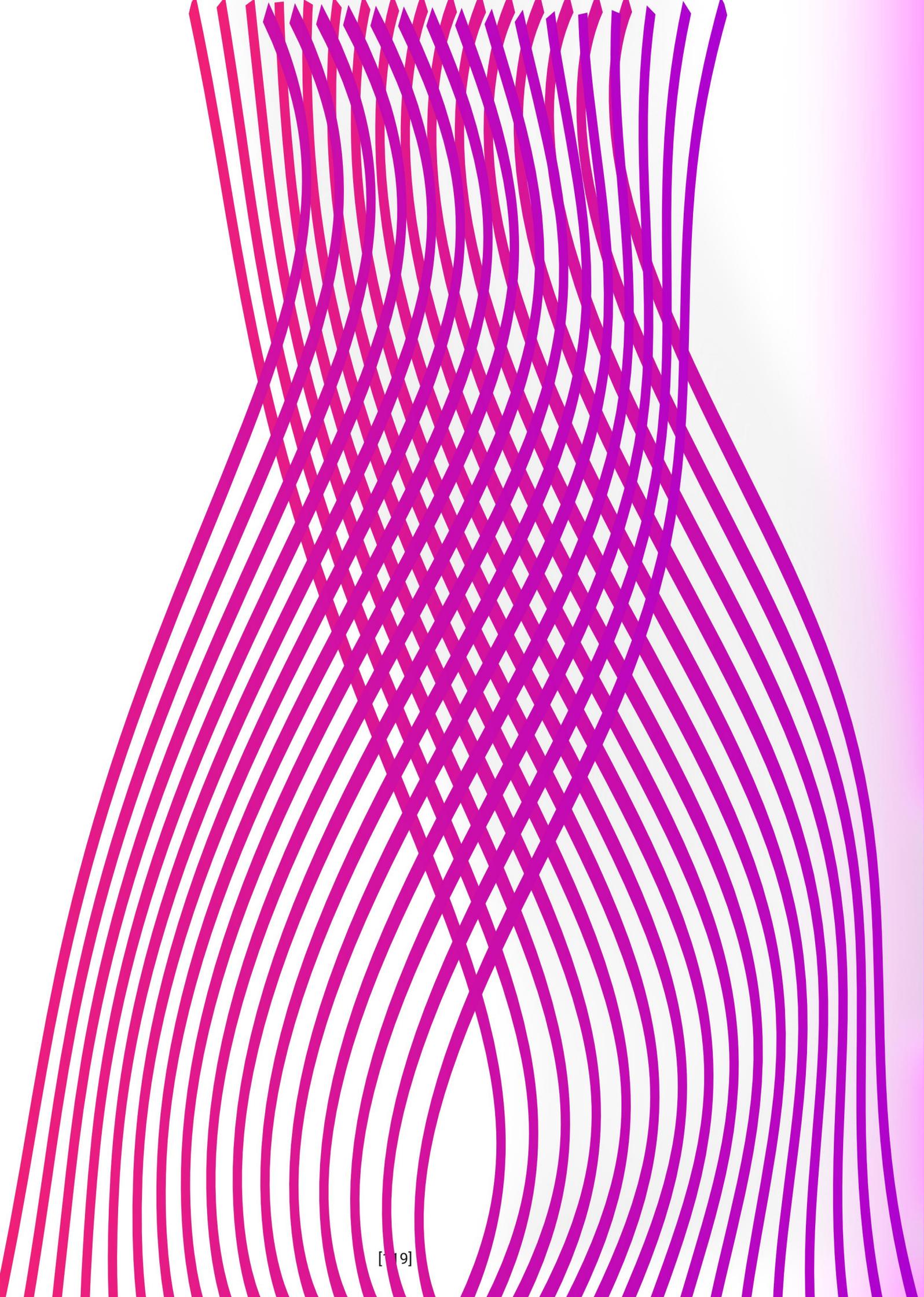
<https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/artemisia>, acessado em 22/11/2021.

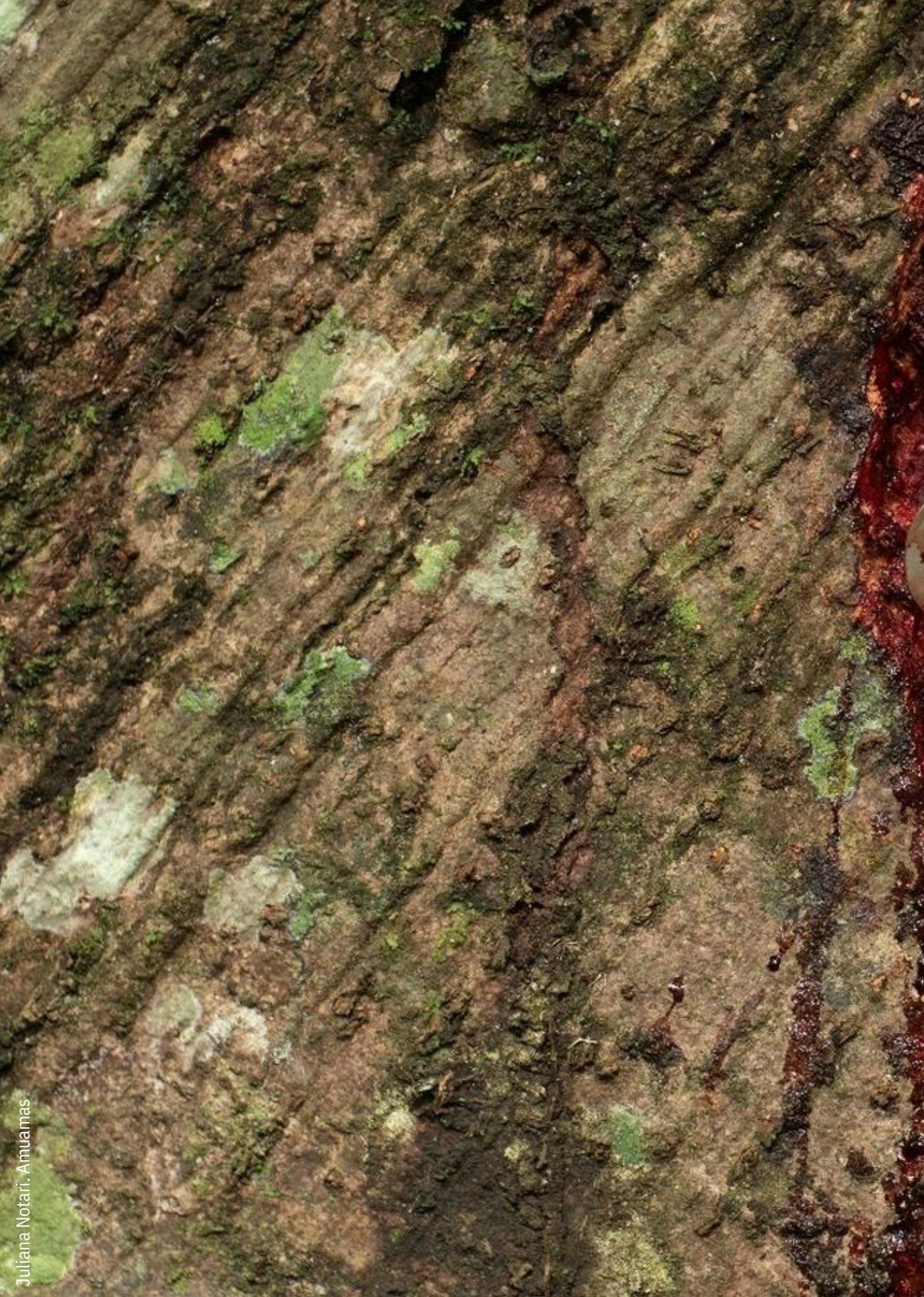
Para Pollock, o tema bíblico de Judite e Holofernes não é, no entanto, um tema de vingança. A história é uma execução política realizada por uma viúva. Na versão de 1612, Artemisia cria uma pose com características específicas, através da proximidade espacial dos personagens entre si e entre a cena e o espectador. O fundo escuro representa a tenda, mostrando sua competência no uso de um estilo de iluminação caravaggista, o que desperta, ainda mais, o interesse na narrativa visual [Pollock, 1999:119].



Fig. 42 Judite decapitando Holofernes, Artemisia Gentileschi, 1612-13, óleo sobre tela, 168 x 128 cm. Nápoles, Museo di Capodimonte, à esq.; Artemisia Gentileschi, Judite decapitando Holofernes, c. 1620, óleo sobre tela, 199 x 162,5 cm. Florença, Galleria degli Uffizi, à dir.
Fonte: Pollock, 1999:118

Os temas de Judite e de Susana mostram o homem sendo ameaçado com a violência que é tipicamente masculina e, metaforicamente, encenada contra as mulheres, em uma cultura que recusa e refuta sua participação intelectual criativa. As imagens das artistas aqui analisadas mostram graficamente como tal violência ocorre no universo desequilibrado nas relações de gênero. Essas telas tornam essa violência visível, ao inverter as expectativas de gênero de algozes e vítimas. Nesse choque, nessa desordem radical, nesse mundo de cabeça para baixo, fascínio e ameaça são o próprio topos, mas o tratamento dramático e ousado que as pintoras dão ao temas em suas telas torna-se psicologicamente vívido, e deixam a voz ser ouvida a voz de uma mulher. Elas tomam de empréstimo os temas míticos e transformam o tópos, permitindo que a mulher, seus desejos, sexualidade, traumas, ansiedades e, sobretudo, suas impossibilidades nesse mundo patriarcal, se façam visíveis. Talvez, por isso mesmo, foram esquecidas pelo cânone e posicionadas na excepcionalidade.







Demonização e opressão do feminino na modernidade/colonialidade

O feminismo [...] me convocou
como memória, memória do corpo
feminino[Notari, 2021].





Fig. 43 Doutora Diva, Juliana Notari, 2006. Performance. Espéculo ginecológico, martelo, escopo e sangue de boi. Duração variável.
Fonte: Arquivo da artista

Como vimos, na instalação da colonialidade as administrações coloniais souberam se articular e negociar com o “mundo-aldeia”, segundo Segato [2018], uma vez que perceberam a existência das diferenças e hierarquias de gênero no novo ambiente. Negociavam e pactuavam com fratrias ameríndias, com os guerreiros e com os caciques, para obtenção de recursos e direitos [Segato, 2018]. Porém, à medida em que a colonialidade vai se consolidando através da beligerância e da captura do vencido, as hierarquias de gênero assentadas na masculinidade e feminilidade relacional ancestral são destruídas, dando lugar ao binarismo ocidental [Segato, 2018].

Se a raça captura o vencido e o imobiliza pelo fenótipo, o gênero imobiliza e impede a mulher através do corpo, pois ela fica aprisionada ao discurso opressor construído na longuíssima duração [Segato, 2018]. Desses dois processos de captura se constrói a tríade branco/homem/colonizador, auxiliada ainda pelo discurso religioso cristão, o qual, como vimos, sempre se esforçou em desenraizar da mulher “os vícios da alma feminina com a intenção primordial de atenuar-lhe a nocividade, de desarmá-la, de melhor proteger os homens” [Duby, 2013:50]. Instaladas nessa condição pelo Estado, as mulheres coloniais brancas, negras, indígenas ou mestiças, embora situadas em diferentes graus de opressão, tornam-se, como mulheres, objetos pornográficos aos olhos do colonizador. São vistas como estando imersas na luxúria e associadas a Eva, como demonstram as pesquisas da historiadora Mary Del Priore nos arquivos coloniais, publicadas na obra *A mulher na história do Brasil* [1984].

Anne MacClintock analisa o lugar das mulheres brancas pobres ou de elite na colonialidade, ressaltando que elas ocuparam posições bem distintas das posições de suas contrapartes masculinas no mundo colonial. Segundo MacClintock:

As mulheres coloniais também foram ambigualmente situadas dentro desse processo, barradas nos corredores do poder formal, experimentaram privilégios e as contradições sociais do imperialismo de maneira muito diferente dos homens coloniais. Fossem elas embarcadas como condenadas ou recrutadas para o serviço doméstico ou sexual, tivessem elas servido discretamente ao poder como esposas de oficiais coloniais, sustentando as fronteiras do império e gerando seus filhos e filhas, tivessem elas dirigido escolas missionárias ou trabalhado nas lojas ou lavouras de seus maridos, as mulheres coloniais não tomaram quaisquer decisões econômicas ou militares do império e muito poucas delas colheram seus enormes lucros. Leis de casamento, leis de propriedade, leis da terra e a intratável violência da decisão masculina as aprisionavam em padrões de gênero de desvantagem e frustração [...]. Ainda assim, os privilégios da raça com frequência colocavam as mulheres brancas em posição de poder e – ainda que emprestado – não só sobre as mulheres colonizadas, mas também sobre os homens colonizados. Como tais, as mulheres não brancas eram as infelizes passantes do império, mas as cúmplices ambíguas, tanto como colonizadoras, quanto como colonizadas, fossem passivas ou ativas [MacClintock, 2010:50].

Mary Del Priore detalha como as mulheres colonizadas, brancas pobres, escravas ou forras, de modos distintos, conseguiram sobreviver à opressão masculina. Para Del Priore, a hipocrisia do sistema normativo ao construir um modelo ideal de mulher para implementar com sucesso a família e a fé católica na colônia, de facto revela “quão distantes encontravam-se as mulatas e negras forras e as brancas empobrecidas, todas mulheres livres a lutar contra as dificuldades do cotidiano” [Del Priore, 1984:17]. Assim, diz ela, muitos historiadores, ao apresentarem as mulheres coloniais imersas na luxúria, somente reforçaram uma visão misógina sobre a mulher, que é a visão do branco colonizador.

Para essa historiadora, as prostitutas no Brasil colonial, assim como na Europa, foram de grande utilidade para a construção do seu oposto: a mulher pura, “identificada com a Virgem Maria e distanciada da sexualidade transgressora” [Del Priore, 1984:18]. As prostitutas no Brasil, aos olhos da Igreja, também eram as salvadoras dos casamentos, muito embora, como ressalta a historiadora, na colônia os limites entre comportamentos desviantes e prostituição fossem tênues [Del Priore, 1984:19]. As meretrizes do século XVIII eram vistas como perigosas porque criavam uma prole ilegítima, concebida fora do casamento e miscigenada, “contrariando a ‘pureza do sangue’, tão cara aos colonizadores” [Del Priore, 1984:20].

Na obra citada, Del Priore relata que em 1733, Minas Gerais, um grupo de negras prostitutas foi fortemente criticado por andarem “em cadeiras e serpentinas acompanhadas de escravos” e se atreverem “a entrar na Casa de Deus com vestidos ricos e pompas, totalmente alheias a sua condição [...] vestidos cortados nas oficinas do diabo” [Del Priore, 1984:20]. A

historiadora acrescenta que a primeira visitação do Santo Ofício, na Bahia, no século XVI, considerou tais práticas na colônia como heréticas [1984:22].

Del Priore sublinha o quadro de extrema pobreza em que se encontravam as negras forras e as brancas pobres, e explica que, por essa razão, era comum na colônia, pais, mães e maridos “consentirem na prostituição de suas filhas e esposas” [Del Priore, 1984:24]. As mulheres nessas condições também encontravam formas de sobrevivência através do concubinato. A união ilegal quebrava a amizade e a camaradagem entre as próprias mulheres, tornando-as inimigas umas das outras [Del Priore, 1984: 29]. Na devassa realizada na Bahia em 1813, 35,7% do total de acusações eram relativas a ligações consensuais, somando-se ao “ajuntamento”, e “amizade ilícita”, resultando num total de 44,5% das acusações [Del Priore, 1984:30]. Os maus tratos dos homens às mulheres, quando aqueles tinham concubina, degradavam as mulheres ainda mais. Muitas esposas recorriam aos padres e aos tribunais para denunciar os maus tratos dos maridos, por que o que existia “era o concubinato escondido atrás do biombo da perversidade” [Del Priore, 1984:33]. Para a historiadora, a luxúria não passava de uma alternativa de vida de uma sociedade que buscava adaptar-se a condições econômicas e a uma forma de conviver com essa condição [Del Priore, 1984:31]. Assim, “o matrimônio era o adestrador de corpos e normatizador de vontades. Seu papel era ‘criar família’ que zelasse pelos interesses do Estado Metropolitano Português e pela fé católica na Colônia” [Del Priore, 1984:33].

Vale acrescentar também que o envolvimento dos padres com mulheres era vultoso. Segundo Del Priore, havia uma sistemática violação do celibato clerical. “No Centro-Oeste”, conta a historiadora, “além de perseguirem mulheres e viverem maritalmente com concubinas, os padres corriam ávidos atrás do ouro das minas” [Del Priore, 1984:35]. A própria lenda da “mula sem cabeça” ilustra a “infração do pecado de tratar com homem de batina” [Del Priore, 1984:40]. Ela cita o folclorista Câmara Cascudo para explicar que a personagem folclórica, descrita como uma mula feroz, negra com uma cruz branca na crina, olhos de fogo e um fecho luminoso na ponta da cauda, seria a filha ilícita de um padre com sua concubina [Del Priore, 1984]. Ou seja, o próprio demônio.

Juliana Notari: Regurgitando a história

A obra de Juliana Notari regurgita essa história de opressão que acabamos de narrar nas páginas anteriores, utilizando-se de uma linguagem artística em que o abjeto, como o Outro, é exponenciado ao máximo. Nesse sentido, é uma crítica política que, ao se posicionar na “diferença”, desconstrói-formulações milenares sobre as mulheres e todos os Outros tecidas pela história oficial. Assim, dialoga com a poeta, pensadora da colonialidade e feminista Gloria Anzaldúa que, em *La consciência de la mestiza: rumo a uma nova consciência* [2005], recorre ao pensamento do filósofo mexicano José Vasconcelos. Este emprega sem receios o termo raça, em vez do mais contemporâneo etnia; e vê o que chama de raça mestiça como uma síntese global, uma raça cósmica, uma quinta raça, que abraça as quatro raças do planeta. Ele entende a raça mestiça como uma oposição à idéia de uma raça ariana pura e à política de pureza racial praticada pela América branca. A raça mestiça é uma “transpolinização”, diz ele. Para Vasconcelos e para Anzaldúa, a “transpolinização” pode criar uma nova consciência mestiça e feminina, isto é, “uma consciência sem fronteiras” [Anzaldúa, 2005:1].

Parece-nos que a obra de Notari é o resultado dessa “transpolinização” da consciência da mulher mestiça, como define Anzaldúa, uma vez que o choque de vozes que pautam suas obras resulta de estados mentais e emocionais de perplexidade, porque “a personalidade múltipla da mestiça é assolada por uma inquietude psíquica” [Anzaldúa, 2005:; tradução das autoras]. Na performance Doutora Diva e na escultura Diva, a artista, ao dialogar com a arte feminista contemporânea, toma a imagem de uma vulva, historicamente abjeta, e a subverte: retira-a da imanência e posiciona-a no “em si”, tal como conceituado por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*. Nesse novo lugar, a vulva torna-se uma imagem traumática, que desvela a assimetria de gênero e questiona a diferença sexual nas relações sociais (Oliveira & Guerra, 2021). Já nas performances *Mimoso* e *Amuamas*, que analisaremos a seguir, Notari faz uma crítica à sociabilidade humana e coloca o humano se reencontrando com Gaia, numa

visualidade onde morte, impotência, humanos e não humanos, Húmus^{46]} e o Antropoceno se apresentam entrelaçados, propondo uma nova fabulação histórica.

No artigo *Saberes localizados: A questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial* [Haraway 1995], a cientista feminista Donna Haraway afirma que a visão, na sua natureza corpórea, pode ser entendida como um sistema sensorial para significar um olhar particular, em oposição ao olhar de “privilégio da perspectiva parcial” [Haraway, 1995:7]. A palavra visão, segundo a autora, é “muito difamada” por feministas de todas as disciplinas, pois, como ressaltou Griselda Pollock [2016], sabemos que o *gaze* [o olhar] é masculino e é um olhar que “significa as posições não marcadas de Homem e Branco” [Haraway, 1995:18], tornando-se uma das “tonalidades desagradáveis que a palavra objetividade tem para os ouvidos feministas nas sociedades científicas e tecnológicas, pós-industriais, militarizadas, racistas e dominadas pelos homens” [Haraway, 1995:18].

Em oposição, a autora propõe uma objetividade corporificada capaz de acomodar “os projetos científicos feministas críticos e paradoxais: objetividade feminista significa, simplesmente, saberes localizados” [Haraway, 1995:18]. Se os olhos têm sido, como escreveu Haraway, “usados para significar uma habilidade perversa-esmerilhada à perfeição na história da ciência vinculada ao militarismo, ao capitalismo, ao colonialismo e à supremacia masculina” [1995:19], para distanciar o sujeito cognoscente do interesse do poder desmesurado a autora sugere a construção de uma visão não inocente da objetividade, uma visão particular e que não se vincule “à falsa visão que promete transcendência de todos os limites e responsabilidades” [1995:21].

A moral é simples: apenas a perspectiva parcial promete visão objetiva. Esta é uma visão objetiva que abre, e não fecha, a questão da responsabilidade pela geração de todas as práticas visuais. A perspectiva parcial pode ser responsabilizada tanto pelas suas promessas quanto por seus monstros destrutivos. Todas as narrativas culturais ocidentais a respeito da objetividade são alegorias das ideologias das relações sobre o que chamamos de corpo e mente, sobre distância e responsabilidade, embutidas na questão da ciência para o feminismo. A objetividade feminista trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto. Desse modo podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver [Haraway, 1995:22].

Os olhos, como sistemas de percepção ativos, constroem traduções e modos específicos de ver, isto é, modos de vida. Desse ponto de vista, a objetividade feminista pode propor novas perspectivas sobre as relações de poder, as quais permitem pensar igualdade política e social com o objetivo de incluir - além da dimensão de gênero - as questões de classe e raça que, até então, subjaziam em análises cujo ponto de partida era a neutralidade do humano enquanto tal e o caráter ontológico do sujeito [Rodrigues & Heilborn; 2013].

É deste ponto teórico [Viveiros de Castro, 2012] que entendemos que Notari inventa um modo de corporificar a objetividade feminista nas suas obras, porque representa o terreno subterrâneo dos saberes subjugados. Para Haraway, as perspectivas dos subjugados também não são posições inocentes, “porque, em princípio, são as que têm menor probabilidade de

46]

A palavra húmus [matéria orgânica, compostagem] tem sido utilizada quase como um conceito por artistas contemporâneos e pelos teóricos do Antropoceno - e do que Donna Haraway chama de *Chthuluceno*. Como escreveu Haraway [2016:55]: “We are humus, not Homo, not Anthropos; we are compost, not posthuman”. A proposta aqui é que o ser humano se pense com um composto orgânico, capaz de abrigar uma quantidade sem fim de relações entre espécies, e a partir daí possa desenvolver outras de formas de ser, pensar e se relacionar com o planeta.

permitir a negação do núcleo crítico e interpretativo de todo conhecimento” [Haraway, 1995:23]. Por outro lado, os saberes parciais, localizados, críticos, apoiados na possibilidade de redes de conexão, chamadas de solidariedade política e de conversas compartilhadas epistemológicas, possibilitam a representação dos corpos que Haraway chama de corpos

marcados: os corpos dos Outros, os não heteronormativos, não masculinos e não brancos [Haraway, [1995:25]. Ao corporificar a objetividade feminista nas suas obras, a artista cria diálogos com outras narrativas científicas e humanistas para desenhar o saber da feminilidade, o saber dos corpos marcados.

Na performance *Mimoso* [2014] [Fig.44], a artista parte do olhar da objetividade feminista, reinterpreta uma história da arte, que se insere na história social indiferente à “genealogia da ‘liberdade’ como um atributo que separa todos os seres humanos de todos os outros seres vivos” [Tsing, 2019: 125]. A castração do búfalo *Mimoso* questiona a noção de liberdade tal como é entendida, visto que

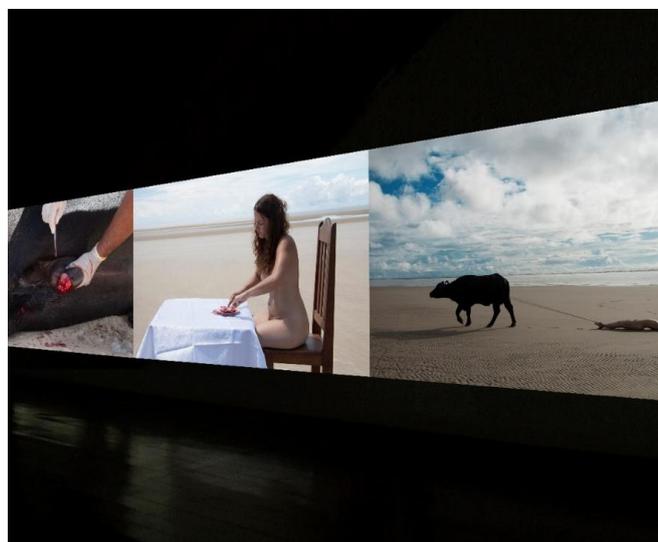


Fig. 44 *Mimoso*, Juliana Notari, 2014. Videoperformance, 04:44 minutos.

Fonte: Arquivo da artista

esta não é uma descrição que narra o modo como vivemos no mundo, mas antes um ato institucional e planejado.

Mimoso é uma ocularidade dramática de uma paisagem que revela ao espectador o abuso de outras espécies pelos humanos, o que faz a obra se posicionar nos debates atuais dos estudos sobre o Antropoceno: a Sexta Extinção. *Mimoso* expõe o trauma da artista ao se deparar com as formas degradantes com que os “não humanos” foram engendrados ao longo da história, agravadas, ainda, pela colonialidade do poder. A performance é uma denúncia e parece clamar a pergunta: como podemos pensar que os “não humanos” não são sociais? [Tsing, 2019:119]. *Mimoso* demonstra a “oposição entre sociabilidade humana e não humana”, revelando, ainda, a impossibilidade de atingirmos uma “sociabilidade mais que humana [...]”, a não distinção entre humanos e não humanos” [Tsing, 2019:119].

Notari conta que *Mimoso* foi a primeira performance realizada por ela no estado do Pará, no norte do Brasil. Ao chegar a Belém, a capital paraense, em 2014, a artista soube dos búfalos da Ilha de Marajó que, por serem exímios nadadores, conseguiram sobreviver a um naufrágio e chegaram até à ilha. Atualmente, são em maior número que os habitantes humanos, sendo toda a economia de Marajó dependente dos búfalos. “A polícia anda de búfalo e os búfalos fazem a limpeza da praia”, referiu Notari em entrevista. Ao chegar à ilha, já com a intenção de fazer uma performance com esses animais, visitou uma fazenda onde havia búfalos castrados e não castrados. Logo se

apaixonou por Mimoso. Mas, na sequência, soube que o animal seria castrado por ser agressivo. O proprietário precisava de um búfalo manso para levar turistas a passear pela praia.

A videoperformance Mimoso conta-nos a representação triste e dramática de como os animais se tornaram apenas brinquedos mecânicos nas mãos dos humanos, ilustrando a impossibilidade de uma outra genealogia da liberdade, uma outra forma de sociabilidade humana, que envolva a liberdade de outras espécies [Tsing, 2019:45].

A videoperformance de Notari pode ser interpretada como uma tragédia em três atos que ocorrem atemporalmente. Aqui separamos os três atos numa tentativa de ler a obra que ocorre na esfera do trauma, da impotência, da morte, unida à repulsa e a um revigorar do abjeto e do antropofágico; e, finalmente, levando à recomposição da potência de vida de duas potências oprimidas: o não humano [o búfalo] e o humano. mulher [a artista].

Primeiro ato: Paisagem da impotência

Denominamos o primeiro ato “Paisagem da impotência”, pois vemos a artista nua sendo puxada pelo búfalo Mimoso e seus pés estão amarrados a ele por uma corda, a sugerir que a energia de ambos se encontra em estado de tensão e simultaneidade. Mimoso arrasta a artista [Fig.45], que é um humano representando o insólito, o nada, o vazio, a morte para a natureza, onde ela e a natureza [búfalo] parecem não existir. A artista é a morte que “vive uma vida humana” [Bataille, 2013:3]. O búfalo é a morte que vive uma vida não humana. A nudez do corpo e os pés amarrados da artista igualam-se ao estado de impotência do animal castrado num estado sacrificial. Humano e não humano seguem na paisagem desértica expondo a impotência, a morte.

De um lado, podemos relacionar esse ato da performance Mimoso com a crítica nietzschiana à “Vontade da Potência” humana sobre a impotência do “não humano”. Nietzsche, que toma o conceito em Schopenhauer, afirma que



Fig. 45 Mimoso, Juliana Notari, 2014. Videoperformance, 04:44 minutos.

Fonte: Arquivo da artista

47]

Sobre a discussão do conceito "A Vontade da Potência", em *Além do Bem e do Mal*, de Nietzsche ver: <https://razaoinadequada.com/2013/07/15/nietzsche-vontade-de-potencia/>, acessado em 6/6/2021

a "Vontade da Potência"^{47]} é cega e insaciável e constitui a própria existência. Para o filósofo, a Vontade não está fora do mundo, mas dá-se na relação, uma vez que se diz sempre no plural. O mundo estando em luta constante encontra-se sem um equilíbrio possível. A Vontade, estando presente em tudo, mostra-se com sede de dominar, constringendo outras forças mais fracas até dominá-las. Estando sempre em expansão procura superar-se, juntando-se a outras até se tornar maior e mais dominante.

48]

Chthuluceno é outra designação que Donna Haraway dá ao Antropoceno ou Captopoceno. Sobre esta discussão ver: Viveiros de Castro, Eduardo e Fausto, Juliana. "Os mil nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra". In: Colóquio Internacional, "Os Mil Nomes de Gaia: Do Antropoceno à Idade da Terra". De 15 a 19 de setembro de 2014. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Realização do Departamento de Filosofia da PUC-Rio e do PPGAS do Museu Nacional - UFRJ. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Qg0oyW9-rA0>. Acessado em 2/6/2021.

Por outro lado, ao vermos na performance duas potências dominadas, o não humano e o humano mulher, podemos relacioná-las ao tempo histórico que Donna Haraway qualifica como Chthuluceno^{48]}: época em que o humano e o não humano estão profundamente ligados nas práticas tentaculares [Haraway, 2016]. Os antropólogos Eduardo Viveiros de Castro e Juliana Fausto descrevem Chthulu, em Haraway, como um deus subterrâneo, abissal e inominável. Quando Chthulu se levanta, não há lugar para a humanidade porque esse é um Deus anti-humano. Chthuluceno é uma das denominações para o Antropoceno, que parte da etimologia da palavra Antropos, ou aquele que olha para o céu, alusão aristotélica [...] em oposição aos animais, que olham para o chão [Viveiros de Castro, 2014: s/p]. Para Haraway, segundo Viveiros de Castro, esse conceito é incurável, porque exclui mulheres, escravos, crianças, todos aqueles que não se adequam ao capitalismo [Viveiros de Castro, 2014], ou ainda, todos aqueles que estão na vanguarda da revolução terrana ou humana, no sentido que Haraway dá à palavra húmus [Viveiros de Castro, 2014: s/p]. "Porque o Antropos não diz respeito a todos, mas ao cidadão. Contudo, quem é o cidadão, senão 'a maioria deleuziana: o homem branco, cristão, europeu'?" [Viveiros de Castro: 2014: s/p].

Paisagem da impotência revela-nos como o humano e o não humano habitam a mesma condição na era da perturbação humana, que constitui o Antropoceno, onde Chthulu parece ter se levantado.

Segundo ato: Sacrifício

Mimoso foi castrado sem anestesia por um veterinário na beira da praia [Notari, 2021].

A castração [Fig.46] foi considerada por Freud como um artil feminino, fixado no mito do olhar da Medusa, e imaginada milenarmente pela masculinidade como astúcia ou artimanha feminina - um processo que, como vimos, levou à subordinação da mulher a uma absoluta assimetria na hierarquia de poder. No campo da arte, como sabemos, não foi a mulher quem castrou o homem, mas a própria arte. Pois se a masculinidade se afirma com a ereção do pênis, não é isto que vemos no ideal de masculinidade registrado pela história da arte, desde as esculturas greco-romanas, passando pela arte renascentista, com Leonardo da Vinci, Michelangelo e seus seguidores, e chegando até a arte moderna. Assim, a castração da masculinidade na arte foi operada pela própria arte [Oliveira, 2021].

A imagem da castração de Mimoso e as operações artísticas que a interpretam situam-se nos discursos da objetividade feminista, integrante das narrativas artísticas pós-modernas; e levam-nos a outras proposições, tal como aquela colocada por Viveiros de Castro: "que tipo de aparato ima-

ginário nós somos capazes de produzir para dar conta de tudo que está acontecendo?” [Viveiros de Castro, 2014: s/p]. Desse “ponto de vista” [Viveiros de Castro, 2014: s/p], a performance Mimoso parece obrigar-nos a perguntar: afinal o que vemos acontecer na imagem?

Anna Tsing afirma que, no momento em que as ciências consideram a obviedade de uma sociabilidade mais humana, salta aos olhos como nós [humanos] podemos nos esquecer disso [Tsing, 2019:173]. Mimoso é um ato e uma representação de uma não sociabilidade entre humano e não humano. Ao olharmos para o aparato imaginário da artista, talvez possamos alcançar a objetividade feminista, na construção de um novo modo de “dar conta de tudo que está acontecendo”, porque todas as posições foram invertidas e colocadas em suspenso, como uma não resposta, um nada, a morte. Porque nos parece que é somente na política e na epistemologia das perspectivas parciais que encontramos a possibilidade de uma avaliação crítica, objetiva, firme e racional [Haraway, 1995:24].

Terceiro ato: O regurgitar antropofágico

Sentada à mesa, a artista mostra seu corpo nu, o mesmo que fora arrastado pelo animal, em busca da recuperação da potência, a partir da degustação antropofágica dos testículos do búfalo [Figs. 47 e 48], com garfo e faca, num prato colocado sobre uma toalha branca, manchada do sangue do animal que acabara de ser castrado. Na cena abjeta, a artista reencena a potência das índias antropófagas. Se os testículos do búfalo são comidos num ritual canibal para lhe trazer a vida, a potência do não humano, com quem esteve em estado de tensão simultânea, o ato antropofágico desmonta a História Natural convencional, utilizada pelas elites europeias, pelos observadores coloniais e pelas elites coloniais. Retira o ato do legado colonialista e limitador, que é de facto a consumação da precariedade que constitui a relação entre a sociabilidade humana e a não humana, e reposiciona-o na objetividade feminista, na crítica à colonialidade/modernidade. Por essa razão, concordamos com Haraway, quando sustenta que somente uma objetividade feminista é capaz de criar “uma prática da objetividade que privilegie a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e nas maneiras de ver [Haraway, 2016:24].



Fig.46 Mimoso, Juliana Notari, 2014. Videoperformance, 04:44 minutos.
Fonte: Arquivo da artista



Fig. 47 Mimoso, Juliana Notari, 2014. Videoperformance, 04:44 minutos.
Fonte: Arquivo da artista



Fig. 48 Mimoso, Juliana Notari, 2014. Videoperformance, 04:44 minutos.

Fonte: Arquivo da artista

O conjunto de imagens que compõem a performance Mimoso conforma uma criação artística onde todas as amarras parecem ter sido rompidas. Instaladas nas produções pós-modernas, essas imagens encarnam a própria “nêmia”, como apontou Rancière: “a loucura moderna da ideia de uma autoemancipação da humanidade do homem e sua inevitável e interminável conclusão nos campos de extermínio” [Rancière, 2015:43]. Por outro lado, apresentam-se também como “experiências de pensamento”, conceito que - tal como formulado por Eduardo Viveiros de Castro [2014] – significa experimentações imaginárias, elaboradas em pensamento, mas trazidas para o campo da arte. Assim, as performances evocam “experiências de pensamento” e “experimentações imaginárias” e apresentam o “fazer uma experiência” [Viveiros de Castro, 2014: s/p].

Amuamas: o encontro com Gaia

A videoperformance Amuamas [Fig. 49], foi realizada por Juliana Notari em Belém do Pará. Em Amuamas, a artista adentra a floresta tropical, um ecossistema que tem longa história de degradação, assim como as suas populações. Se Amuamas é um encontro com Gaia [Fig.50], como a própria Notari define a obra, também parece carregar o ethos ianomâmi, descrito pelos antropólogos como um “pessimismo alegre”: a sensação que os povos indígenas carregam para se manter vivos [Viveiros de Castro, 2014: s/p].



Fig.49 Amuamas, Juliana Notari, 2018. Videoperformance, 08:52 minutos.

Fonte: Arquivo da artista

Em Amuamas a artista performa o seu encontro com Gaia ou Géia, potência que no pensamento grego é geradora do universo, que é a superfície da Terra opondo-se à subterrânia [Viveiros de Castro, 2014]. Amuamas narra o encontro de “duas entidades: uma mulher e uma árvore [...] energias femininas e entidade ancestral, há um diálogo ali, entre o eu e aquela mãe da natureza [...] aquela força” [Notari, 2021]. Há um encontro com a ancestralidade humana e a ancestralidade feminina em busca de salvação.



Fig.50 Amuamas, 2018, Juliana Notari. Videoperformance, 08:52 minutos.

Fonte: Arquivo da artista

Amuamas é “Samaúma de trás pra frente, que é aquela árvore centenária que tem na Amazônia, que é considerada a árvore sagrada. A árvore que para muitos povos é a mãe da floresta, que faz justamente essa relação da terra com o céu e é cercada de mistérios espirituais e medicinais também. É uma entidade feminina, centenária [...]. Em Amuamas, eu entro na floresta, vestida com a mesma roupa de Diva, aquela roupa asséptica,



Fig.51 Amuamas, 2018, Juliana Notari. Videoperformance, 08:52 minutos.

Fonte: Arquivo da artista

de médica, e vou atrás da Samaúma, encontro a Samaúma e ali eu abro essa ferida [...] na raiz dela, que são sapopemas, que é uma raiz muito longa, alta. Eu faço esse mesmo processo, só que aí eu faço com meu sangue menstrual, eu faço a fenda, a ferida lá com martelo e escopo, banho com o meu sangue que eu colhi ao longo de 9 meses, por coincidência. Enfim, deixo lá essa... enfio o espéculo [...] só que eu não fechei a ferida [...]. E fiquei dois dias remoendo, querendo fechar aquela ferida e eu tinha levado material para fechar como o pajé me ensinou. Que eu pedi autorização para fazer, eu pedi autorização para a árvore e o próprio pajé me incentivou a fazer e me explicou como é que eu poderia fechar a ferida depois [...]. Eu fui lá sozinha em um barco [...] vinte minutos de Belém para a ilha, [...] ilha do Combú, é uma ilha de preservação histórica, então ela tem mata virgem [...]. Eu consegui essa árvore, num lugar, Piriquitaquara, coincidência esse nome... [...] e eu fui lá para fechar essa ferida e eu levo um crucifixo que era da minha avó, que passou da minha bisavó, que vinha de geração em geração e eu levei isso para deixar dentro da árvore. [...]. Eu fui sozinha até a árvore, levei o material, mas não fui com a roupa branca, sem querer fotografar nada e eu já fui me sentindo meio no êxtase, no transe. Na ida no barco, sentindo presença de mulheres [...]. Um xamanismo, a água do rio, aquela bacia enorme da Baía de Guajará [...]. E foi um processo ritualístico muito forte [...] aí eu chego e fecho a ferida [...] tiro o espéculo, o algodão, que tava já com cor de pus porque o sangue tinha saído por conta das chuvas e foi uma cena muito bonita. Eu fui tirando um a um, colocando os utensílios que eu tinha levado e aí passei a pomada que eu tinha levado, que eu tinha feito de própolis, vaselina e canela e aí eu coloco um crucifixo dentro

e fecho com argila, com barro que eu tinha levado. E aquela ferida fica ali, tapada na árvore, camuflada, sabe. E eu fico lá um tempo e tudo isso num êxtase... eu tava em modo performance, modo ritual. Depois deu a hora que o cara chegou, o barqueiro muito calado e eu voltei no barco, naquela baía imensa já no final da tarde e eu senti a presença de mulheres na mesma voz, segurando como se fosse uma corrente de mulheres e aquilo ali foi aumentando [...]. Eu não tava entendendo muito o que estava se passando. Eu só fui entender essas coisas depois. E aquilo ali era um ritual que eu tava fazendo. Na verdade, eu tava indo deixar uma peça da minha ancestralidade dentro de uma árvore. A mãe sagrada da floresta que é invocada pelos pajés para a cura [...]. A raiz, dizem, faz as mulheres engravidarem [...]. Os pajés utilizam também a água das raízes que são muito profundas, então alcançam águas límpidas que para problemas renais é muito importante... para a cura. Enfim, eu tava fazendo uma cura. Uma cura ancestral. E isso só foi ficar evidente depois. Eu não tava entendendo direito. Eu fui assim, num chamado [...]. E nesse trabalho, ficou para mim muito forte que eu tava lidando com cura, que eu tava lidando com ancestralidade, que eu tava lidando com mulheres no feminino. Que esse feminino chamou... o feminismo de uma forma assim, me convocou [...]. Meu trabalho é feminista mesmo e essa dimensão... essa experiência de Amuamas traz essa dimensão, essa autopercepção do feminismo traumático da minha obra [...] ele alcançou ali zonas profunda... [Notari, 2021].

A narrativa da artista sobre a criação de sua performance Amuamas [Figs. 50, 51 e 52] já é em si elucidativa sobre a discussão que estamos apresentando neste livro, quando confirma que somente uma objetividade feminista, tal como aquela proposta por Donna Haraway, pode se apresentar como um novo olhar sobre a prática para a arte feminista no século XXI. Já descolada do essencialismo das suas primeiras produções, a arte feminista abraça não só o problema da assimetria

Fig.52 Amuamas, 2018, Juliana Notari. Videoperformance, 08:52 minutos.

Fonte: Arquivo da artista



entre os sexos, mas todos os Outros humanos e não humanos excluídos pelo capitalismo, pois, como afirmaram Donna Haraway [1995] e Viveiros de Castro [2014], o feminismo é parte da vanguarda do terceiro milênio.

Ao propor um encontro com Gaia/Húmus, a artista a percebe como sua ancestral. Obra e artista confirmam que “Gaia não tem um dentro e um fora em relação a nós e nós em relação a ela, porque marca uma relação paradoxal, uma vez nunca ter sido possível separar Humanidade e Ambiente” [Viveiros de Castro, 2014: s/p]. Partindo do olhar particular, repetimos a fala de Ailton Krenak que citamos anteriormente: “nós [humanos] somos apenas uma mínima célula desse organismo vivo, fluido e sem fronteiras” [Krenak, 2014:s/p] - que evidencia como nós , humanos, podemos experimentar outras formas de viver e criar. Pois, se “há pedaços do mundo que já morreram, porque não soubemos cuidar desse jardim, devemos ter a coragem de admitir o seu fim para podermos ser mais fortes num outro mundo” [Krenak: 2014:s/p].

Amuamas expõe estas novas perspectivas e saídas para um tempo que já é chamado por cientistas e ambientalistas de Sexta Extinção. Seja do ponto de vista da luta feminista no terceiro milênio, que busca um encontro com todos os *Outros* na construção de um novo mundo; seja do ponto de vista da própria arte, ao expor uma nova imaginação em que a criação artística propõe ser ela mesma a representação de uma nova humanidade: Amuamas é a tentativa de fechar a ferida aberta pela colonialidade/modernidade, a “partilha do sensível” de que falou Jacques Rancière [2015]. É o ponto em que Antropos e Gaia e Húmus conformam o Uno.

... Eu sou abjeto, então vamos fazer disso um elemento de potência [...]. Esfregar na sociedade e escancarar [Notari, 2021].



Fig.52 Amuamas, 2018, Juliana Notari. Videoperformance, 08:52 minutos.
Fonte: Arquivo da artista



Fig.53 Amuamas, 2018, Juliana Notari. Videoperformance, 08:52 minutos.
Fonte: Arquivo da artista



Fig.54 Amuamas, 2018, Juliana Notari. Videoperformance, 08:52 minutos.
Fonte: Arquivo da artista

Confluências de um passado atual

Este livro teve como objetivo compreender, a partir de um conjunto de criações artísticas contemporâneas, realizadas por uma artista feminista do Sul Global, as urdiduras que levaram as mulheres a se tornarem o *Outro do homem* [Beauvoir, 1970:10]. Um processo milenar que ocorre desde a “horda primitiva” e também no “mundo-aldeia”, até a contemporaneidade. Uma longa trajetória que as desvalorizou, depauperou e exauriu. Reduzidas à insignificância, só lhes coube obedecer ou reproduzir as normas da masculinidade para viver num mundo controlado por essa masculinidade, que fundiu as histórias feminina e masculina num todo indiferenciado e à qual só interessa o “disciplinamento” das mulheres e de todos os Outros.

O pensamento feminista, ridicularizado desde as primeiras reflexões filosóficas de iluministas como Mary Wallstonecraft e Olympe de Gauges, ganhou mais adversários no século XX - quando Simone de Beauvoir foi acusada de denegrir o macho francês. Desde a militância feminista nos anos de 1960, culminando com as pensadoras contemporâneas, o pensamento feminista chega ao século XXI como vanguarda política, tal como já assinalaram Eduardo Viveiros de Castro [2014] e Jacques Rancière [2015]. Após essa longa jornada, será que o feminismo continuará sendo visto como um conjunto de mulheres hereges lutando por uma utopia? Ou assumiremos que o feminismo é necessário, uma vez que é um dos movimentos sociais a denunciar um mundo assolado pelo racismo, pelo sexismo, pelas enfermidades, pelas guerras e pela fome que nos levam à morte? Um mundo onde os quatro cavaleiros do Apocalipse, os verdadeiros pressagos do capitalismo, tal como representados na gravura de Albrecht Dürer, foram e continuam a ser os que nos levam à Sexta Extinção?

A história das mulheres entrecruza-se com a história do desenvolvimento capitalista, mas não só. Faz parte também da história da construção do Outro - ou melhor, dos Outros - pelo capitalismo, todos os Outros sobre os quais discorreremos ao longo deste livro. Se, como ressalta Federici [2004], a bruxa encarnou um símbolo vivo de um mundo pelo avesso, sendo vinculada às aspirações milenares de subversão da ordem social, assim também

aconteceu com os homossexuais, os negros e os povos originários durante a colonialidade/modernidade. Pois, até o Renascimento, em muitas partes da Europa a homossexualidade era plenamente aceita e só começou a ser perseguida em conjunto com a caça às bruxas. Segundo Federici [2004], a perseguição aos homossexuais na época foi tão feroz que está sedimentada na memória do Ocidente na palavra *faggot* - termo depreciativo da língua inglesa para designar o homem homossexual e que remete ao facto de que os homossexuais eram obrigados a acender a fogueira onde as bruxas seriam queimadas.

Contudo, as populações subalternizadas resistem. Federici [2004] conta que, mesmo com toda a violência colonial, muitas crianças indígenas foram educadas entre ingleses, cuidadosamente vestidas e ensinadas a se comportar como os brancos; mesmo assim, não há registros de que tenham permanecido na Inglaterra. Ao contrário, todas voltaram para suas próprias nações [Federici, 2004].

Eduardo Viveiros de Castro [2014], partindo do significado do perspectivismo ameríndio, que engloba ideias e cosmologias amazônicas a respeito da maneira como humanos, animais e espíritos se veem entre si, sugere a possibilidade de uma redefinição das categorias clássicas de natureza, cultura e sobrenatural. O pensamento indígena opõe-se inteiramente ao branco, etnocêntrico, que nega os atributos de humanidade aos humanos de Outros grupos e recusa o “animismo” que enxerga estas mesmas qualidades nos seres de outras espécies. Mesmo partindo do pessimismo alegre a que se referiu Viveiros de Castro [2014], o indígena jamais desejou ser o branco, sua luta é para que possa continuar a ser o que é [Viveiros de Castro, 2014]. O ethos indígena nunca se transformou. É desta perspectiva que entendemos que as crianças indígenas levadas à civilização dos brancos lá não quiseram permanecer; quiseram retonar à sua Natureza, seu mundo, que é para eles a floresta.

Amauamas é o encontro da artista com a floresta, com Gaia, com todas as mulheres e todos os Outros mortos ou oprimidos pela colonialidade/modernidade, pela maioria deleuziana: o homem, branco, europeu, cristão. Viveiros de Castro afirma “não ter dúvidas que nosso tempo assinala o fim do Ocidente como guardião universal e que já estamos abertos para a multiplicidade de outras versões de Gaia” [2014: s/p]. Na sua conferência *A Revolução faz o bom tempo*, o antropólogo diz que esse título é utopia e entropia, e parcialmente irônico, porque não existe Revolução, nem bom tempo. São duas ideias obsoletas e o nosso problema é como fazê-las ganhar algum sentido [Viveiros de Castro, 2014: s/p].

Mas nós acreditamos que as criações artísticas de Juliana Notari, por partirem de uma objetividade feminista, podem anunciar um “bom tempo”, tanto no campo da arte feminista e da arte como um todo, como para a própria humanidade. Talvez a arte de Notari já tenha ultrapassado a “nêmia” de que falou Rancière [2015]. Talvez também possamos compreender as criações dessa artista brasileira na perspectiva de que o futuro está aberto e não estamos encerrados nele. Se a salvação é apenas parcial, como afirma Donna Haraway, existe também a recuperação parcial, uma maneira de tentar viver e morrer bem nessa terra com alegria e terror [Fausto, 2014].

Da distopia à utopia. Uma possível história alternativa

O feminismo, atualmente, é quase onipresente nas sociedades. Está presente nas canções, nos trabalhos acadêmicos, na televisão, na publicidade, nas redes sociais e nos mais diversos campos artísticos e de ação político-social. Contudo, nunca precisou tanto de ser questionado e revisitado. Com a escrita deste livro, apercebemo-nos do quanto o próprio conceito de feminismo também acaba por ser segregador, porque foi construído em função de uma imagem ocidentalizada e europeia, deixando de parte mulheres negras, de classes trabalhadoras e mulheres de cor.

Com a redação deste posfácio, pretendemos propor uma história alternativa, isto é, pretendemos pensar no e se; e, ao fazer isso, estamos também a pensar sobre a forma como as sociedades seriam se fossem diferentes. Então, começemos por Juliana Notari. Todas as obras da artista aqui apresentadas foram alvo de controvérsia, contudo aquela que se destaca nesse sentido é *Diva*. O primeiro questionamento ou suposição – se assim lhe quisermos chamar – que marca esta história alternativa, diz respeito ao campo da história da arte e, por sua vez, ao papel que a mulher representa no âmbito das artes contemporâneas.

Em relação a Juliana Notari, escrevemos que ela tem uma relação familiar com o campo das artes, por parte do seu pai e do seu avô. Mas e se a artista não tivesse esse background? Teriam Notari e suas obras a mesma repercussão no campo artístico? Estas foram as primeiras questões que emergiram. Além disso, também escrevemos que Notari se identifica como uma mulher branca, de classe média e de meia idade. Contudo, também importa questionar o que seria diferente se ela fosse uma mulher negra a ter como foco artístico a imagem de uma vulva ferida. Foi referido que a imagem objetificada e sexualizada da mulher tem início com a pintura renascentista, principalmente através dos quadros de nus que retratavam mulheres brancas. Esse olhar masculino, paulatinamente, moldou um padrão de comportamento e de beleza que até hoje se mantém. Para Notari, a imagem da vulva vai ao

encontro destas questões. Assim, diz respeito a um quadro referencial que representa e retrata o modo como o seu corpo se funde com a sua produção, fazendo alusão a uma identidade cultural, em que a mulher branca tem sido objetificada e sexualizada. Se talvez fosse uma artista negra, a imagem de uma vulva ferida pretendesse retratar outros imaginários, isto é, ao invés de se assumir meramente como uma crítica política, acabaria por adquirir significados no campo da resistência e da afirmação identitária. Mais ainda, se estivessemos a falar de uma artista negra, poderíamos até nem estar a tratar de uma vulva. Poderíamos, por exemplo, estar perante uma escultura a céu aberto que retratasse o cabelo da mulher negra.

O cabelo, no nosso entender, é um dos tópicos da história alternativa que deve ser abordado. Desde sempre que o cabelo de mulheres e homens negros tem sido objeto de curiosidade por parte das sociedades ocidentais, sendo tido quase como uma atração de circo, envolvido em múltiplos discursos e práticas discriminatórias e estereotipadas. No fanzine *A Kindumba da A.N.A* [2019] essas questões são retratadas por via da imagem. Nesse fanzine, é apresentada uma vinheta que identifica vários séculos e, em todos eles – além de estar presente a participação da mulher negra nas sociedades – a frase “Posso tocar?” é constante [Fig.55].



Fig. 55 *A kindumba da A.N.A*, Francisca Nzenze de Meireles (Chiquinha), 2019. Fanzine. Fonte: Meireles (2019:3)

Para autores como Johnson e Bankhead [2014], o cabelo, para muitas mulheres de ascendência africana, é emocional, simbólico e um elemento inseparável da sua identidade. Contudo, tal como é retratado na Fig. 55, o cabelo da mulher e do homem negros tem sido envolto em exoticismos que, por sua vez, são profundamente estigmatizadores e segregadores.

A obra de Juliana Notari foi entendida como uma imagem política representativa de todos os sentenciados e condenados pela masculinidade branca e heterossexual. Como escrevemos, Notari em entrevista referiu que a

escultura Diva abre o campo da arte “para as mulheres pretas, para os homens pretos, para os descendentes indígenas, para os indígenas, para os trans, para os gays”; mas, e se estivéssemos perante uma obra criada por uma artista negra? Será que seria socialmente aceito esse tipo de discurso? Talvez não, porque o Brasil é uma das sociedades com mais desigualdade de gênero. No ranking de igualdade, fica atrás de países com nível de desenvolvimento econômico semelhante na América Latina [Alvarenga, 2017]. Nesse sentido, o campo das artes é um terreno repleto de areias movediças. A escultura Diva foi desde logo alvo de ataques, tendo sido acusada de obscena, racista, transfóbica, genitalista e antiecológica. Tais ataques vieram de homens homofóbicos e de mulheres trans que acusavam a obra de ser a representação de uma mulher cisgênero [Oliveira & Guerra, 2021]. Além disso, como já mencionamos antes, Notari também foi acusada de racismo pelo facto de a escultura ter sido talhada por 20 operários negros.

Aquilo que pretendemos evidenciar aqui é que a arte, ao ser um campo de significados, de sentidos e de simbologias, pode ser interpretada e repensada sob vários olhares. Além disso, também podemos referir que, em se tratando do campo social, os efeitos de bola de neve são uma constante, pois se estivéssemos perante uma artista negra, que esculpisse um cabelo crespo a céu aberto, e que tivesse contado com a ajuda de operários negros, provavelmente as mulheres brancas ou trans também não se sentiriam representadas.

Na verdade, se a arte fosse vista pela arte, como uma mensagem política, como uma forma de cidadania ou de participação social, talvez – paulatinamente – as desigualdades no campo artístico fossem esmorecendo com o tempo. Mais ainda, se isso acontecesse, possivelmente os meios de comunicação e as críticas/os de arte adotariam perspectivas e discursos distintos.

Paralelamente, levantamos a seguinte hipótese: e se, desde as sociedades antigas, não tivesse acontecido uma diferenciação de posição social em função da cor da pele ou do gênero? Se isso tivesse acontecido, provavelmente na atualidade, quando falássemos em conceitos como o de empoderamento, não falaríamos do empoderamento das mulheres. Talvez as correntes teóricas e mais tarde os movimentos sociais feministas não tivessem sequer existido. Então, se isso tivesse acontecido, eventualmente tópicos como a igualdade ou a equidade fossem conceitos por inventar, pois não seriam necessários, uma vez que estariam já instituídos. Aliás, se pensarmos de forma mais específica nos contributos de Simone de Beauvoir e a distinção que ela fez entre sexo e gênero, poderíamos mesmo visualizar um cenário em que tal obra não tivesse surgido. Em tal cenário não haveria uma distinção de papéis – atribuídos socialmente – aos homens e às mulheres. Desse modo, a ideia de um sujeito universal seria um ideal possível, e não apenas uma utopia. Não haveria o Outro do homem. Na verdade, não haveria o Outro sequer.

A mulher neste livro foi uma pedra de toque, até porque, aos olhos dos estudos académicos contemporâneos, as mulheres têm sido destacadas como o objeto de múltiplas desigualdades e preconceitos. Na verdade, têm sido o foco do patriarcalismo, aspecto esse que advém de um conjunto de condicionamentos históricos. Com efeito, um desses condicionamentos foi por nós abordado neste livro, nomeadamente a caça às bruxas. Como foi

mencionado, o fenômeno da caça às bruxas no Ocidente relata a condição da mulher e o seu posicionamento nas hierarquias de gênero desde a Idade Média. Mas e se a caça às bruxas tivesse sido antes uma caça aos bruxos? Se tal tivesse sucedido, possivelmente agora estaríamos a tratar de um posicionamento do homem como inferior à mulher. Além disso, também questionamos o que teria sido diferente se o epicentro desse fenômeno tivessem as cidades e não o campo? Atendendo à emergência do modo de produção capitalista, talvez a prática de bruxaria ou de feitiçaria se tivesse institucionalizado e até tornado um fator de comercialização. Como enunciamos, se a caça aos bruxos se tivesse institucionalizado, talvez nesta altura falássemos de um processo histórico de assassinato de homens; ou, pelo contrário, se mantivéssemos em mente o poder patriarcal e a força do homem junto da Igreja, possivelmente essa prática teria sido enaltecida, e o homem seria tido como o principal defensor da humanidade e como uma força capaz de lutar contra a figura do demônio.

Também aqui, com a construção de um imaginário em que homens tivessem sido a cara da caça às bruxas – ou aos bruxos – possivelmente a imagem do bruxo ter-se-ia tornado um modelo de ruptura com os papéis de gênero, de sexualidade e de comportamento criminoso. Partindo do senso comum, ainda na atualidade, o homem associado a questões de bruxaria ou de feitiçaria é visto como charlatão, em oposição às mulheres, tidas como uma figura mais ou menos legítima neste campo. Se a história tivesse sido escrita de forma diferente, esse imaginário na atualidade seria diferente.

Com efeito, aquilo que pretendemos destacar com a escrita deste posfácio é que não existem histórias definitivas. Partindo do passado, os futuros podem sempre ser reescritos. Na verdade, o nosso principal intuito é instigar o leitor deste livro a ser uma força motriz de mudança, isto é, que ele próprio crie um cenário de história alternativa e que, a partir da construção desse imaginário, ele possa encontrar ou construir ferramentas que o tornem um agente de mudança social. Mesmo para as autoras, a redação deste livro baseou-se num processo de introspeção, a partir do qual foram fomentados novos olhares e novas abordagens. A história necessita de ser repensada, considerando as variáveis de raça, de classe social e de gênero. Tal faz-nos lembrar as Pussy Riot quando, em 2012, entalaram o presidente da Rússia, Vladimir Putin, num dilema inesperado e improvável: ou seu governo condenava a banda e aumentava ainda mais o seu estatuto de mártires; ou recuava e admitia que seria um erro acusar o trio mascarado por um protesto musical na Catedral de Cristo Salvador, episódio que chamou a atenção para a aliança da Igreja russa com o regime de Putin. Ao optar pela primeira via, o governo Putin transformou as Pussy Riot num fenômeno internacional e transnacional: as três detidas foram consideradas prisioneiras de consciência pela Anistia Internacional. E mais: com as Pussy Riot emergiu um método de protesto cheio de possibilidades e que pode ser utilizado a nível global, ultrapassando as fronteiras nacionais. Putin pode encarcerar os membros do coletivo, mas as possibilidades de protesto digital são incontroláveis. Na manifestação que as levou à prisão, as Pussy Riot deram um concerto numa igreja de Moscou com os rostos cobertos por balaclavas coloridas. Podiam ser qualquer pessoa, como notou Jessica Gokhberg, em seu artigo *Anyone can be Pussy Riot: exploring the possibilities of transnational digital feminism* [2021]; e isso poderá ser a inspiração para as próximas Pussy Riot por todo o lado.

Bibliografia

Adkins, K. C. (2002). The real dirt: Gossip and feminist epistemology. *Social Epistemology: A Journal of Knowledge, Culture and Policy*, 16(3), 215-232.

Al-Natour, R. (2020). The digital racist fellowship behind the anti-Aboriginal internet memes. *Journal of Sociology*, 1–26.

Alvarenga, D. (2017). Brasil cai para a 90.^a posição em ranking de igualdade entre homens e mulheres. *Site G1*. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/brasil-cai-para-a-90-posicao-em-ranking-de-igualdade-entre-homens-e-mulheres.ghtml>

Alves-Jesus, S.M. (2015). *O papel das mulheres em A República de Platão (livro V): Utopia no feminino ou tópicos para a reflexão propedêutica sobre direitos humanos*. Broteia, 180. ISSN 0870-7618

Anzaldúa, G. (2005). La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciência. *Estudos Feministas*, 13(3), 704-719.

Bal, M. (2002). *Travelling concepts in the humanities: A rough guide*. Toronto: University of Toronto Press.

Baptista F. A. P. (2012). *Pinturas de capriccioso ingegno de Sofonisba Anguissola e de Lavinia Fontana. Arte e Gênero* (pp.12-28). Faculdade de Belas Artes, Cieba. Lisboa.

Barrese, L. & Pareja-Eastaway, M. (2020). Glocalisation dynamics: The appropriation of the 'creative turn' discourse in Buenos Aires, Argentina (2007–2015). *City, Culture and Society*, 21, 100-343.

Bataille, G. (2013). *O Erotismo*. São Paulo: Autêntica.

Báez-Jorge, F. (2010). La vagina dentada en la mitología de Mesoamérica: Itinerario analítico de orientación lévi-straussiana. *Revista de Antropología Experimental*, 10, 25-33.

Beauvoir, S.(1970). *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro.

Berkers, P. & Schaap, J. (2018). *Gender and inequality in metal music production*. London: Emerald Books.

Strong, C. & Raine, S. (2019) (Eds.). *Towards gender equality in the music industry: Education, practices and strategies for change*. London: Bloomsbury.

- Bourdieu, P.(1979). *La distinction: Critique social du jugement*. Paris:Minuit.
- Bourdieu, P. (1999). Os três estados do capital cultural. In M.A. Nogueira & A. Catani (orgs.). *Pierre Bourdieu. Escritos de Educação* (pp.73-79) Petrópolis: Vozes.
- Brownmiller, S. (1984). *Femininity*. London: Paladin.
- Bryson, V. (1999). *Feminist debates: Issues of theory and political practice*. London: Macmillan.
- Butler, J. (1999). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London: Routledge.
- Butler, J. (1992). Contingent foundations: Feminism and the question of 'postmodernism'. In J. Butler & J. W. Scott (Eds.). *Feminists theorise the political* (pp.3-22). London: Routledge.
- Chadwick, W. (2007). *Women, art and society*. London: Thames & Hudson.
- Connell, R. (1987). *Gender and power*. Cambridge: Polity.
- Costa, P. G.A. (2019). O mito do bom selvagem como elemento da identidade nacional brasileira. *Paralaxe*, 6(1), 53-69.
- Crane, D. (1999). Clothing behavior as non-verbal resistance: Marginal women and alternative dress in the nineteenth century. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, 3(2), 241–268.
- Dabbs, J. K. (2010). *Life stories of women artists*. London: Routledge.
- Del Priore, M. (1984). *A mulher na história do Brasil*. Rio de Janeiro: Contexto.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deutscher, P. (1997). *Yielding gender: Feminism, deconstruction and the history of philosophy*. London and New York: Routledge.
- Dreby, J. (2009). Gender and transnational gossip. *Qual Sociol*, 32, 33-52.
- Duby, G.(2013). *As damas do século XII: Heloísa, Isolda e outras damas do século XII/A lembrança dos ancestrais/Eva e os padres*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Eco, U. (1981). *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70.
- Eliade, M. (1992). *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.
- Elias, N. (1987). *A sociedade de corte*. Lisboa: Editorial Estampa.

- Estenson, L. (2012). *(R)Evolution grrrl style now: Disidentification and evolution within riot grrrl feminism*. California: Claremont Colleges.
- Fausto, J. (2014, 15 a 19 de setembro). *Comentário sobre a entrevista de Donna Haraway* [Apresentação em Conferência]. Colóquio Internacional “Os Mil Nomes de Gaia: Do Antropoceno à Idade da Terra”. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Realização do Departamento de Filosofia da PUC-Rio e do PPGAS do Museu Nacional/UFRJ. <https://www.youtube.com/watch?v=Qg0oyW9-rA0>.
- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.
- Federici, S. (2004). *O Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Disponível em <http://coletivosycorax.org/indice/> acessado em 02/02/2021.
- Federici, S. (2018). *A história oculta da fofoca: mulheres, caça às bruxas e resistência ao patriarcado*. São Paulo: Boitempo.
- Foucault, M. (2001). *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes.
- Fonseca, C. (1999). Quando cada caso não é um caso. *Revista Brasileira de Educação*, 10(1), 58-78.
- Franchetto, B. (1996). Mulheres entre os Kuikuro. *Estudos Feministas*, 1, 35-54.
- Garrard, M. D. (1989). *Artemisia Gentileschi: The image of the female hero in Italian Baroque Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Ginzburg, C. (1976). *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ginzburg, C. (1990a). *Os andarilhos do bem: Feitiçarias e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ginzburg, C. (1990b). *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ginzburg, C. (1991). *História noturna: Decifrando o sabá*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Glover, D. & Kaplan, C. (2000). *Genders*. London: Routledge.
- Gokhberg, J. (2021). Anyone can be Pussy Riot: Exploring the possibilities of transnational digital feminism. *Feminist Formations*, 33(3), 94-115.
- Gomes, S.P. (2016). *Arte, Ensino e Academia: estudos e ensaio sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj.
- Green, K. (1993). *The woman of reason: Feminism, humanism and political thought*. London: Polity Press.
- Greer, G. (1979). *The obstacle race: The fortunes of women painters and their work*. London: Tauris Park.

- Guerra, P. (2019). Nothing is forever: Uum ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, 25(55), 19-49.
- Guerra, P. (2020a). Um lugar sem lugar... no rock português. *Outros Tempos*, 17(29), 181 - 204.
- Guerra, P. (2020b). Sereias distópicas: Um ensaio sobre a relevância da distopia nas criações artísticas contemporâneas portuguesas. *Arte e Ensaio*, 26(40), 393-407.
- Guerra, P. (2017). *Norbert Elias: Criação artística, aura e carisma em Mozart..* Projeto Pedagógico da Unidade Curricular Correntes Atuais da Sociologia II. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Guerra, P.& Lisboa, D. (2017). *For a greater enchantment: Memories, imagery and rituals of the Xucuru-Kariri of Palmeira dos Índios, Brazil.* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Guerra, P.; Gelain, G. & Moreira, T. (2017). Collants, correntes e batons: gênero e diferença na cultura punk em Portugal e no Brasil. *Lectora: Revista De Dones I Textualitat*, 23, 13–34.
- Guide, J.F. (2019). *Mulheres no Renascimento: Lavinia Fontana. Estado da arte: revista de cultura, artes e ideias.* Acessado a 17/10/2019. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/mulheres-do-renascimento-lavinia-fontana/>
- Haraway, D.(1995). Saberes localizados: A questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, 5, 07-41.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucen..* Duhan: Duke University Press.
- Heinich, N. (2009). Faire voir: L'art à l'épreuve de ses médiations: Les impressions nouvelles. *Médium*,19, 21-35
- Hooks, B. (2000). *Feminism is for everybody: Passionate politics.* UK: South End Press.
- Hollanda, H.B. (2003). Novos Tempos. *Revista eletrônica Labrys – Estudos Feministas*, 3. <https://www.labrys.net.br/labrys3/web/bras/heloisa1.htm>
- Holland, S. (2004). *Alternative femininities: Body, age and identity.* Oxford: Berg.
- Hults, L. C. (2018). *The witch as a muse: Art, gender and power in Early Modern Europe.* Pensilvania: University of Pensilvania Press.
- Jones, A. (2005). The sexual politics of the dinner party. In N. Broude & D. Mary (eds.). *Reclaiming female agency: Feminist art history after postmodernism* (pp. 409-431). Berkeley: University of California Press.
- Johnson, T. A. & Bankhead, T. (2014). Hair it is: Examining the experiences of black women with natural hair. *Open Journal of Social Sciences*, 2, 86-100.

- Krenak, A. (2014, 15 a 19 de setembro). *Palestra no Colóquio Internacional "Os Mil Nomes de Gaia: Do Antropoceno à Idade da Terra"* (Apresentação em Conferência). Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. <https://www.youtube.com/watch?v=Qg0oyW9-rA0>.
- Kristeva, J. (1974). *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- Lahire, B. (2010). *Franz Kafka: Eléments pour une théorie de la création littéraire*. Paris: Editions La Découverte.
- Le Goff, J. (1995). *A civilização do Ocidente medieval*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Leão, I. (2021). Estratégias femininas para solucionar problemas amorosos: Processos de feitiçaria da Inquisição de Lisboa (séc. XVII). *Revista Portuguesa de História*, 327-346.
- Lewis, H. (2021). *Isn't she good – For a woman?* The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/international/archive/2021/01/feminist-rediscovery-artemisia-gentileschi-uk-national-gallery/617327/>
- Lloyd, G. (1984). *The man of Reason: "Male" and "female" in western philosophy*. UK: Paperback.
- Lopez-Ibor, J.J. (1976). *Cómo se fabrica una bruja*. Madrid: Librería La Tarde Livros.
- MacClintock, A. (2010). *O couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora Unicamp.
- Matias, K. D. (2015). *A loucura na Idade Média: Ensaio sobre algumas representações*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus. Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.
- Mazariegos, O. (2010). La vagina dentada: Una interpretación de la Estela 25 de Izapa y las guacamayas del juego de pelota de Copán. *Estudios de Cultura Maya*, 36, 117-144.
- McRobbie, A. (ed.) (1989). *Zoot suits and Second-hand dresses*. London: MacMillan.
- McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and Social change*. London: Sage.
- Mello e Souza, L. (1993). *Inferno atlântico: Demonologia e colonização: Séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Meireles, F. N. (2019). *A kindumba da A.N.A*. Lisboa: Sapata Press.
- Mirza, H. S. (ed.) (1997). *Black British feminism: A reader*. London: Routledge.

- Moreira, J. O. & Borges, A.A.P (2010). A castração e seus destinos na construção da paternidade. *Psicologia Clínica*, 22(2), 71 – 81.
- Mott, L. (2010). *Bahia: Inquisição e sociedade* [online]. Salvador: EDUFBA. https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/1028/1/BAHIA_Inquisi%c3%a7%c3%a3oesociedade.pdf
- Muñoz, J. (1999). *Introduction: Performing disidentifications. Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis, University of Minnesota.
- Nead, L. (1992). *Female nude: Art, obscenity and sexuality*. Routledge: London & New York.
- Neto, D. P. (2011). Ariel ou Caliban: Qual é o símbolo da América Latina? Contemporâneos: *Revista de Artes e Humanidades*, 7, 1-14. Disponível <https://www.revistacontemporaneos.com.br/n7/dossie/ariel-ou-caliban-simbolo-da-america-latina.pdf>
- Nietzsche, F. (s/d). *A vontade da potência*. Disponível <https://razaoinadequada.com/2013/07/15/nietzsche-vontade-de-potencia/>
- Nochlin, L. (2021). *Why have there been no great women artists?:* London: Thames & Hudson.
- Oliveira, C. & Guerra, P. (2021). *Procurando a Diva no Sul Global*. ARS, 41(19), 749-808.
- Owens, Y.; Adejou, V.O. (2021). Abjection, desire, menstruation and the sacred sexuality: Tthe witch figure for embodied choises, *Journal of Mith & Theatre*. Spring, 9(1), 1-28.
- Pais, J. M. (2016). *Enredos sexuais, tradição e mudança: As mães, os zecas e as sedutoras de além-mar*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Paredes Carvajal, J. (2020). Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental. In H.B. Hollanda (ed). *Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais* (s/p). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Parente, A.; Maciel, K. & Parente, L. (2011). *Arqueologia do cotidiano: Objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora.
- Patriarca, R. (2002). *Um estudo sobre a Inquisição em Lisboa: O Santo Ofício na Vila de Setúbal: 1536-1650*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal.
- Péquignot, B. (2007). *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*. Paris: L'Harmattan.
- Pollock, G. (1999). *Differencing the canon: Feminist desire and the writing of art's histories*. New York: Routledge.

- Pollock, G. & Sauron, V.T. (2007). *The sacred and the feminine: Imagination and sexual difference*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- Pollock, G. (2016). Is feminism a trauma, a bad memory ou a virtual future? *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 27(2). Disponível <https://readdukeupress.ed/differences/artice-abstract/27/2/27/34302/Is-Feminism-a-Trauma-a-Bad-Memory-or-a-Virtual>
- Quijano, A. (2000). *Coloniality of power, eurocentrism and Latin America*. Durham: Duke University Press.
- Raminelli, R. (1997). Eva Tupinambá. In M. Del Priore (org.). *História das mulheres no Brasil* (s/p). São Paulo: Contexto.
- Rancière, J. (2015). *A partilha do sensível: Estética e política*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Reinaldim, I. (2016). Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: A problemática do deslocamento/descolamento. *Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: CBHA, 530-539.
- Reis, M. V. (2018). *Mulheres de seus corpos e de suas crenças: Relações de gênero, práticas mágico-religiosas e Inquisição no mundo português (1541-1595)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas de Minas Gerais.
- Rodrigues, C. (2020). Beauvoir relida por Butler: Questões hegelianas e pós-hegelianas. *Cadernos Pagu*, 56(3). Disponível <https://doi.org/10.1590/18094449201900560000> .
- Rodrigues, C.; Heilborn, M.L. (2013). Gênero e pós-gênero: Um debate político. *Fazendo Gênero 10 – Desafios Anuais do Feminismo*. 16 a 20 de setembro de 2013. Disponível http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1374513027_ARQUIVO_carlarodriguesemaluheilborn-comunicacao.pdf.
- Rodrigues, P. C. P. (2014). *Isota Nogarolla: a humanista que a história esqueceu (1418-1466): Contributo para uma visão sobre o humanismo renascentista*. Mestrado em História. Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa. Disponível https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/25948/1/ulfl221659_tm.pdf.
- Roper, L. (2004). *Witches craze: Terror and fantasy in Baroque Germany*. Yale: Yale University Press.
- S.A (s.d) Popol Vuh (Wuj): *Saberes ancestrais e tradicionais: Despertar da consciência*. Disponível <https://despertar.saberes.org.br/saberesancestrais-tradicionaisnativos/popul-vuh-wuj/>
- Santos, B S. & Meneses, M.P. (orgs.) (2010). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez.
- Santos, B.S. (2014). *Epistemologies of the South: Justice against epistemicide*. Boulder: Paradigm.

- Sanyal, M. M. (2009). *Vulva: La revelación del sexo invisible*. Barcelona: Editorial Barcelona.
- Scott, J.W. (1988). *Gender and the politics of history*. New York: Columbia University Press.
- Segato, R. L.(2003a). *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad de Quilmes.
- Segato, R. L. (2003b). *Las estructuras elementales de la violencia: Contrato y status en la etiología de la violencia*. *Série Antropologia 334*, Disponível http://www.escuelamagistratura.gov.ar/images/uploads/estructura_vg-rita_segato.pdf
- Segato, R. L. (2005a). Raça é signo. *Série Antropologia 372*, Disponível <https://direito.mppr.mp.br/arquivos/File/segatoracaesigno.pdf>
- Segato, R. L. (2005b). Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juárez. *Estudos Feministas*, 13(2), 265-284.
- Segato, R. L. (2006). Antropologia e direitos humanos: Alteridade e ética no movimento de expansão dos direitos universais. *Mana*, 12(1), 207-236.
- Segato, R. L. (2012). Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. *Open Edition Journal*, (18). E-Cadernos, CES. Disponível <https://journals.openedition.org/eces/1533>
- Segato, R. L. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Segato, R. L. (2018). Inventando a natureza: Família, sexo e gênero no Xangô do Recife. *Anuário Antropológico*, 10(1), 11-54
- Segato, R. L. (2019, 15 a 17 de julho). *Conferência Central nas Jornadas de Debate Feminista 2019. Facultad de Ciencias Sociales y la Intendencia de Montevideo, organizadas pelo Cotidiano Mujer e Encuentro de Feministas Diversas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HdDWceq10TA>
- Segato, R. L. (2020). El espacio casa adentro es un espacio político. *INFO CLACSO TV*. Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=QRx5g9ykitQ>
- Silva, A.S.; Guerra, P. & Santos, H. (2018). When art meets crisis: The Portuguese story and beyond. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 86, 27-43.
- Silva, A.S. (2021). Art beyond context: A sociological inquiry into the singularity of cultural creativity. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 95, 9-23.
- Silva, N.S. M. (2012). *As "mulheres malditas": Crenças e práticas de feiticeiras no nordeste da América Portuguesa*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba.

Smith, D. E. (1988). Femininity as discourse. In G. Leslie; Roman e Linda K. Christian-Smith (eds.). *Becoming feminine: The politics of popular culture*. London: Falmer Press.

Steele, V. (ed.) (1997). Editorial: Fashion theory. *The Journal of Dress, Body and Culture*, 1(1), 1–2.

Stone, L.G. (2012). *Terrible crimes and wicked pleasures: Witches in the art of the Sixteenth and Seventeenth centuries*. Toronto: Department of Art – University of Toronto.

Swan, C. (2005). *Art, science, and witchcraft in Early Modern Holland: Jacques de Gheyn II (1562-1629)*. Cambridge: Cambridge University Press.

Trindade de Sá, H. C. & Sá e Benevides, Bruno C. (2017). Privilégio familiar ou estratégia política: a permanência de Salvador Correa de Sá e Benevides no governo do Rio de Janeiro (ca.1637-ca.1643). *Estudios Historicos*, Uruguai CDHRPyB, 9:18, jul./dez.,1688–5317.

Tsing, Anne L. (2019). *Viver nas ruínas: Paisagens, multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB/Mil Folhas.

Tvardovskas, L.S. (2007). *Corpo e erotismo na produção visual de Márcia X*. III Encontro de História da Arte – IFCH/Unicamp.

Ugo Nwokeji, G. (2010). *The slave trade and culture in the Bight of Biafra: An African society in the Atlantic world*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ussher, J. M. (1997). *Fantasies of femininity: Reframing the boundaries of sex*. London: Penguin Books.

Veblen, T. (1994). *The theory of the leisure class*. New York: Dover Publications.

Vicente, F.L. (2012). História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português. *Revista de História da Arte*, 10, 211-225.

Viveiros de Castro, E. (2012). Entrevista a Cleber Lambert & Larissa Barcellos. *Primeiros Estudos*, São Paulo 2, 251-267.

Viveiros de Castro, E.(2014). *Comentário sobre a entrevista de Donna Haraway*. In Colóquio Internacional “Os Mil Nomes de Gaia: Do Antropoceno à Idade da Terra”. De 15 a 19 de setembro de 2014. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Realização do Departamento de Filosofia da PUC-Rio e do PPGAS do Museu Nacional – UFRJ. Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=Qg0oyW9-rA0>.

Xiang, Z. (2018). *Queer ancient ways: A decolonial exploration*. California: Punctum Books.

Williams, H. (2019). Hannah Wilke’s naked crusade to subvert the patriarchy. *Artsy*, 1. Disponível <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-hannah-wilkes-naked-crusade-subvert-patriarchy>

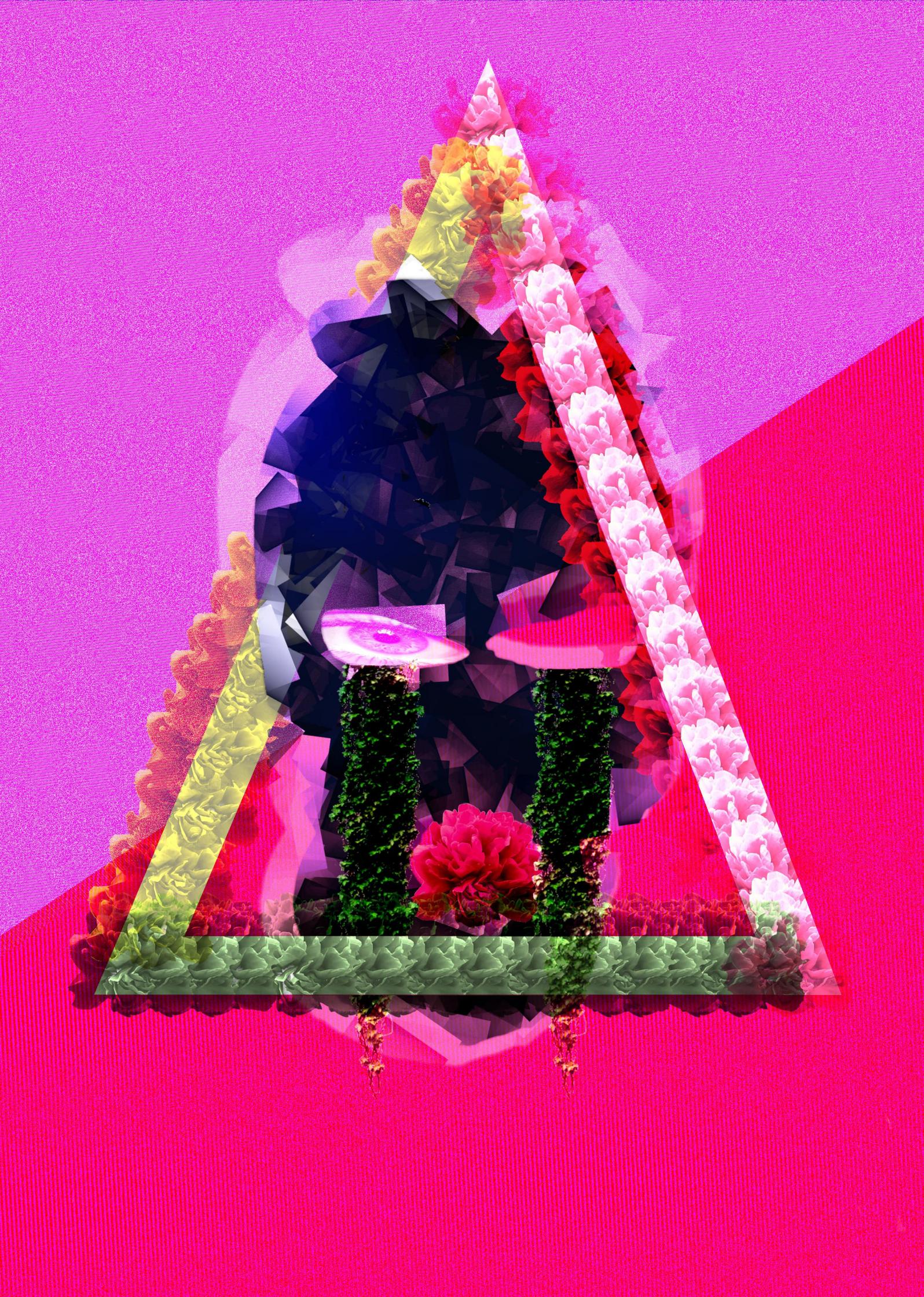
Wouters, C.(2004). *Sex and manners: Female emancipation in the West 1890-2000*. London: Sage.

Zika, C. (1977). Cannibalism and witchcraft in Early Modern Europe: Reading the visual images. *History Workshop Journal*, 44, 77-105.

Zika, C. (2013). *The apperance of witchcraft*. London: Routledge.

Zucker, A. N. (2004). Disavowing social identities: What it means when women say, 'I'm not a feminist, but ...'. *Psychology of Women Quarterly*, 28(4), 423-435.

Zurara, E.G. (1453). *Crônica dos feitos da Guiné*. Disponível https://pt.wikipedia.org/wiki/Gomes_Eanes_de_Zurara



Posfácio

**Linda Cerdeira e Tatiana
Moura**

Centro de Estudos Sociais
da Universidade de
Coimbra

Março de 2022



O desafio de imaginar e construir novas formas de (co)existência, vivência e coletividade, pode em si mesmo parecer quimérico num momento em que não só vivemos ainda uma pandemia com escala mundial, como somos também confrontadas/os com (mais) uma guerra que se dá em nome de disputas de poder e dominação. No entanto, diz-nos a história que - apesar das particularidades do tempo e contextos - nada disto é uma novidade. E, se por um lado, sabemos e conhecemos as causas e consequências das dinâmicas capitalistas e coloniais em torno do poder económico e socioespacial, sabemos também que desde sempre existiram formas alternativas de (re)existir e cocriar mundo(s).

No entanto, as construções socioculturais ocidentais conceberam e disseminaram uma ideia de homogeneidade e padronização assente em noções binárias de racionalidade-arte, certo-errado, bem-mal, civilização-selvagem que promoveram a criação de linhas-abissais, visíveis e invisíveis (Santos, 2007) levando a uma ideia de humanidade profundamente antagónica em relação ao que a própria palavra se propõe descrever. Uma ideia de humanidade construída em premissas de seletividade, em que uns decidem quem a ela pode ou não pertencer. Uma ideia de humanidade em que uns lhe pertencem 'por ordem natural' e aos restantes cabe apenas o lugar da alteridade. Como diz Krenak (2019: 9) "Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser?". Não só enfrentamos uma alienação da nossa memória ancestral que sustenta as nossas identidades como tendemos a oprimir, invisibilizar e marginalizar quem ousa ser ou fazer fora da norma. Tal como apontam as autoras deste livro, não é ao acaso povos originários e povos africanos foram intencionalmente colocados num imaginário de desumanização: as suas possibilidades de (re)existência e de construção de humanidade representavam uma afronta direta ao projeto de invasão, expropriação e consumo imaginado pela branquitude. Para que esse projeto fosse bem-sucedido, criaram-se as tais "fronteiras" mencionadas nesta obra, em referência a Notari e Kristeva. Não só essas fronteiras permanecem, como também elas próprias reinventam novas formas de perpetuação das próprias hierarquias socio espaciais promotoras das desigualdades e violências quotidianas, que se servem da diferença não enquanto fator de emancipação do conceito de humanidade, mas enquanto justificação de exclusão e agressão social, cultural, geográfica, política e económica.

Campo de permanente resistência, é com propriedade histórica que o Sul-Global continua a desafiar-nos – e inspirar-nos – nos dias de hoje com outras possibilidades de ser. É perante este cenário que os activismos contemporâneos do Sul – em particular da América Latina - vêm consolidando as suas denúncias e resistências, desafiando todas as distopias. Estes activismos assumem a pluralidade das suas agendas políticas como parte integrante das formas de militância em torno da luta comum que desafia as hierarquias capitalistas e coloniais, valorizando e incorporando as multi-experiências em toda a sua diversidade. Reconhecem as especificidades culturais de cada território – e do seu carácter transformador e mutável – identificando simultaneamente o seu potencial de diálogo entre territórios e movimentos distintos.

Segundo Mourão (2015: 53), embora “à primeira vista arte e ativismo se caracterizem por aspetos distintos – no sentido em que a arte operaria exclusivamente no simbólico e o ativismo, por sua vez, procura ações simbólicas que intervenham ativamente no real” – a junção destes dois universos parece permitir romper barreiras: individual/coletivo; razão/emoção; saber/fazer; viver/assistir; público/privado.

Ao mesmo tempo, por se encontrar no campo da subjetividade – a percepção de quem faz e de quem assiste, ainda que interdependentes, não são controláveis ou necessariamente coincidentes – o ativismo assume-se como uma ferramenta que desafia os próprios sistemas de poder que procuram garantir a manutenção das dinâmicas de exploração e opressão. Faz por isso sentido, que em Estados autoritários e necropolíticos – ainda que oficialmente democráticos – práticas culturais e artísticas tendam a ser altamente reprimidas. Stubs *et al* afirmam que:

tais artistas, com seus posicionamentos estéticos, figuram formas e modos possíveis de relações ético-políticas que podemos estabelecer com os nossos corpos: para além das designações discursivas hétero-euro-andro centradas, podemos também nos relacionar com eles como fontes de resistências ao poder, às desigualdades, valorizando mais as inorgacidades, as aformidades, as sensações, as experiências, do que as representações capitalísticas territorializantes que capturam e encerram nossos corpos em carapuças identitárias. (Stubs *et al.*, 2018: 2).

Artistas e coletivos de artistas feministas, que se reconhecem e se autointitulam enquanto artivistas de forma consciente e intencional, tendem a assumir a criação em tensão como parte natural dos seus processos artísticos e políticos. Em consonância com os debates (intensos e complexos) que os movimentos feministas contemporâneos nos trazem, também estas artistas e coletivos assumem a pluralidade das suas agendas políticas como parte integrante das formas de militância e criação artística em torno das lutas comuns que procuram desafiar as estruturas de poder – patriarcais, racistas, sexistas e classistas. (Costa & Coelho, 2018).

No contexto particular dos feminismos contemporâneos, as práticas artivistas aliadas a uma estética feminista, criam possibilidades de relacionar arte e política, colocando os seus corpos frequentemente oprimidos no centro da ação. O uso do conceito de estética feminista (Bovenshen *et al.*, 2015), ao invés de arte feminista, prende-se com a necessidade de ampliar não só o entendimento destas ações além do próprio campo artístico, como também de evitar constrangimentos ou naturalizações identitárias que podem surgir através do uso dos conceitos de arte de mulheres, ou mulheres artistas, ou arte feminina. (Stubs *et al.*, 2018: 6).

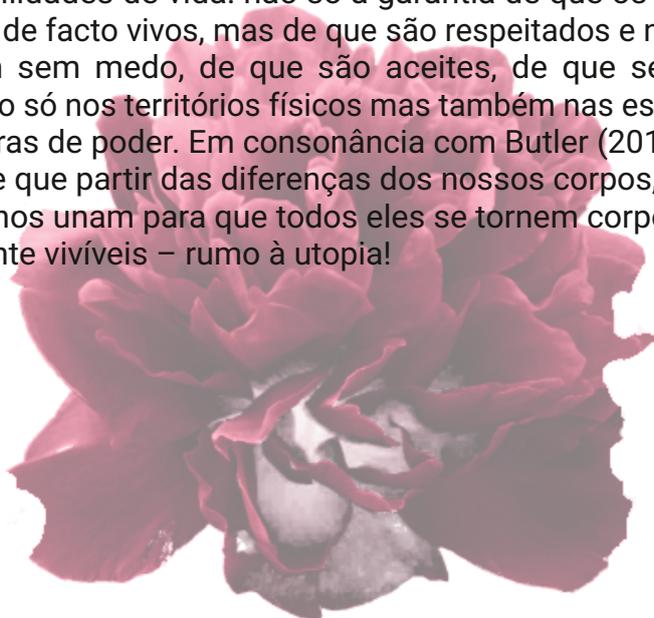
Surgem assim “novos padrões de corporeidade, beleza e cuidados de si, propondo outros modos de constituição da subjetividade, ou o que bem poderíamos chamar de estéticas feministas da existência” (Rago, 1998: 8), e de resistência, já que o objetivo final não é apenas a produção de arte, mas sim a produção de outros modos de vida.

Esta relação entre obras/práticas/performances/ações artistas e o espaço público têm também influenciado profundamente os chamados “novos movimentos sociais” (Freixa et al., 2009: 423) (Raposo, 2013: 60), já que estes coletivos, ainda que não formais ou formalizados, adotam dramaturgias visuais nos seus atos reivindicativos que vão para além do padronizado em manifestações partidárias e sindicais tradicionais, incorporando novos usos para os happenings, flash mob, performances e instalações. Stubs, et al (2018: 4) lembram-nos ainda que:

Os tempos atuais são de descentramento, de desterritorialização das certezas sobre os nossos referentes sociais, culturais, corpos e percepção de corpo como matéria expressiva da arte ou mesmo o seu suporte, assume tanto um posicionamento político de afirmação de si, de sua potência, quanto de sua redefinição na e pela multiplicidade. (Stubs et al., 2018: 8).

É este próprio processo de desterritorialização/reterritorialização que pode permitir o surgimento de “fusões potentes e a insurgência de possibilidades de vida” (Stubs et al., 2018: 8). Como defendem Fernandes, Souza e Silva e Barbosa no Editorial da Revista Periferias n.º1 (Maio 2018), trata-se do reconhecimento do poder inventivo dos grupos marcados pela desigualdade social e estigmatizados pela violência – e ainda mais ampliado, das periferias urbanas – que precisa ser tomado como referência para a construção do *Paradigma da Potência*, a partir do qual o estilo de vida (em vez das condições de vida) é reconhecido pelos termos que lhes são próprios (e não comparado aos padrões hegemônicos presentes na cidade). *O Paradigma da Potência* ilustra o poder inventivo das Periferias: manifesta-se em estratégias inovadoras de existência e soluções criativas na resolução de conflitos, assim como na produção cultural, na acumulação de repertórios estéticos e em modos de trabalho centrados em convivências plurais.

Num mundo contemporâneo permeado por tantas complexidades de existências, análises e incertezas, a busca comum parece ser a de encontrar essas possibilidades de vida: não só a garantia de que os nossos corpos permanecem de facto vivos, mas de que são respeitados e não violados, de que circulam sem medo, de que são aceites, de que se movimentam livremente não só nos territórios físicos mas também nas estruturas sociais e nas estruturas de poder. Em consonância com Butler (2018 [2015]), trata-se da ideia de que partir das diferenças dos nossos corpos, ao invés de os hierarquizar, nos unam para que todos eles se tornem corpos de direitos a vidas realmente vivíveis – rumo à utopia!



Referências

Bovenschen, S. (1985). Existe uma estética feminista? In N. Broude & M.D. Garrard (Eds.). *Estética feminista* (pp. 21-58). Barcelona: Icara Editora.

Butler, J. (2018 [2015]). *Corpos em aliança e a política nas ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Costa, M.A. & Coelho, N. (2018). Intersecções entre arte, política e feminismo. *Confluências – Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito*, 20 (2), 25-49.

Fernandes, F.; Souza e Silva, J. & Barbosa, J. (2018). O Paradigma da Potência e a Pedagogia da Convivência Editorial. *Revista Periferias*, 1. Disponível <https://revistaperiferias.org/materia/o-paradigma-da-potencia-e-a-pedagogia-da-convivencia/>

Juris, J.; Feixa, C. & Pereira, I. (2009). Global citizenship and the 'new,new' social movements: Iberian connections. *YOUNG*, 17(4), 421-442.

Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Rago, M. (2006). Trabalho feminino e sexualidade. In M. Priore (Org.). *História das Mulheres no Brasil* (pp.578-606). São Paulo: Contexto.

Raposo, P. (2013). *Performance Activism and the New/New social Movements*. Encontro Internacional de Estudos de Performance – Indireções Generativas. Montemor-o-Novo: Convento da Saudação.

Santos, B.S. (2007). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos CEBRAP*, 79, 71-94.

Stubs, R.; Teixeira-Filho, F. & Lessa, P. (2018). Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade. *Revista Estudos Feministas*, 26(2), 1-19.