

# Artes Feministas

Artivismos



e Sul Global

Cláudia de Oliveira  
Paula Guerra

# 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<sup>1]</sup> 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<sup>2.1</sup>. 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 confronta 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."<sup>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.</sup>

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]<sup>4.</sup>: “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.