

# Artes Feministas

Artivismos



e Sul Global

Cláudia de Oliveira  
Paula Guerra

# 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<sup>46]</sup> 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 Chitluceno. 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"<sup>47]</sup> 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<sup>48]</sup>: 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].

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.

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

Fonte: Arquivo da artista



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

Fonte: Arquivo da artista





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