

LUTAS FEMINISTAS E LGBTQ+ PELA DEMOCRACIA NO BRASIL

## O que nos faz humanos? Maria Lídia Magliani e a solidão do corpo em tempos fascistas

*What makes us human? Maria Lídia Magliani and the solitude of the body in fascist times*

Gregory da Silva Balthazar\*

*Universidade Tiradentes, Aracaju, SE, Brasil*

**RESUMO:** No presente artigo, objetivamos pensar o conceito de rosto de Judith Butler como um operador decisivo de uma ética intersubjetiva em tempos de fascismos individualizantes. Para tanto, trazemos a debate as pinturas de Maria Lídia Magliani, problematizando, assim, sua potência em sugerir-nos possibilidades de repensarmos, conjuntamente, o próprio sentido do que nos faz humanos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gênero. Imagem. Intersubjetividade.

---

**ABSTRACT:** *In this paper, we will explore Judith Butler's concept of face as a decisive operator to an ethics of intersubjectivity in times of an individualizing fascism. Therefore, we'll analyze Maria Lídia Magliani's paintings, questioning its power in suggesting to us the possibility of rethinking together the very meaning of what makes us human.*

**KEYWORDS:** *Gender. Image. Intersubjectivity.*

---

\* Professor titular do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Tiradentes. Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: [gsbalthazar@gmail.com](mailto:gsbalthazar@gmail.com)  
<http://orcid.org/0000-0002-0371-1962>

## Introdução

*Um interesse comum nos une;  
é um mundo, uma vida!*  
(WOOLF, 1992, p. 363).

Em 1938, Virginia Woolf lançou sua controversa obra *Three guineas* — um *ensaio filosófico* — produzida como uma resposta diante dos fascismos macropolíticos que devastaram a Europa no início do século XX. Nele, Woolf coloca em debate uma possível contribuição das mulheres para a edificação de uma cultura de paz. No final do ensaio, Woolf nos convida a olhar uma foto da guerra civil espanhola em que, descreve ela, vemos um militar uniformizado em frente a casas e corpos devastados pela guerra; colocando-nos diante de uma incômoda proposição: “nós não conseguimos nos dissociar daquela figura, mas somos nós mesmos aquela figura” (WOOLF, 1992, p. 365). Com efeito, abrir o presente texto com Virginia Woolf significa sublinhar o modo como a autora nos convoca a problematizar uma questão urgente de nosso tempo: os modos como os fascismos se insinuam no mais singelo de nossas existências, passando a habitar nossos corpos, nossos gestos, nossos pensamentos.

Situar o fascismo em sua face cotidiana foi algo que, ainda que de outra maneira, também ocupou as reflexões de Michel Foucault (2013): não no sentido de questionar apenas e singularmente sobre os inelutáveis efeitos macropolíticos de fascismos que assolaram o século XX, mas, inseparável deles, é preciso — como a própria Woolf nos colocou de modo presciente a Foucault (BARBER, 2004) — problematizar uma dimensão outra dos fascismos: lá onde as redes de saber-poder dos fascismos são mais invisíveis e mais insidiosas; e, por isso, talvez, mais perigosas (FOUCAULT, 2013). Falamos, portanto, da dimensão *micropolítica* dos fascismos, o que, nas palavras de Foucault (2013, p. 105), refere-se ao “fascismo que está em todos nós, que persegue nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz amar o poder, desejar essa coisa que nos domina e nos explora”. Nesse sentido, o fascismo microfísico nos educa a um pensamento que “não pode perceber ‘o comum’ que há entre [nós] e o outro [...]” (TIBURI, 2015, p. 24), de modo que é a negação do outro, da relação com o outro, que estrutura o vazio do pensamento isolado e autoritário da figura do fascista.

Mais centralmente, e retomando o pensamento de Virginia Woolf, é preciso problematizarmos uma dimensão dos fascismos pouco privilegiada pela filosofia contemporânea: o *gênero do e no fascismo*. Para além do sentido vinculado apenas a um estado autoritário, a escritora concebeu como as discrepâncias entre a vida de um “homem educado” e de uma “filha de um homem educado” — classe para a qual a autora se dirigia em seu ensaio — foram frutos das formas como o fascismo se faz presente, em nossas vidas, como uma espécie de atmosfera: “esta atmosfera é um dos mais poderosos, um dos mais impalpáveis, inimigos com o qual as filhas dos homens educados precisam lutar” (WOOLF, 1992, p. 228).

Diante disso, o que buscamos problematizar diz respeito aos efeitos deste conjunto de práticas fascistas em nossas subjetividades, especialmente como nos convocam à adesão a regimes de verdade que exaltam o individualismo e o hedonismo. Assim, perguntamos: como viver, como nos convidou Foucault, uma vida não fascista, uma existência contrária a todas as formas de fascismo? Mais do que isso, como fazer da vida um instrumento de questionamento do fascismo em suas diferentes formas e níveis, “desde aquelas colossais, que nos envolvem e aniquilam, até as formas mais miúdas, que fazem a amarga tirania de nossas vidas cotidianas” (FOUCAULT, 2013, p. 106)?

Para dar conta dessas questões, organizamos o presente texto da seguinte forma: inicialmente, apontamos alguns elementos que caracterizam o conceito de *rostos* da filosofia de Judith Butler, pois, com ele, entendemos ser possível sugerir como *só nos constituímos como sujeitos pela e na intransponível relação com o outro*. Distante da ideia moderna de indivíduo, apostamos com este texto que, diante da interpelação da condição precária do outro, compreendida aqui pela metáfora do rosto, podemos sugerir uma ética intersubjetiva de partilha do mundo por meio de uma precariedade que nos é comum, isto é, uma *partilha ética da precariedade*. Como desdobramento dessa primeira discussão, debruçamo-nos, em um segundo momento, sobre a arte da artista Maria Lídia Magliani, no sentido de problematizar como opera em sua estética algo que podemos aproximar daquilo que Judith Butler chamou de *dimensão visual da interpelação do rosto do outro*. Nesse ponto, evidenciamos uma tensa e densa atmosfera pictórica das imagens de Magliani: uma carnalidade que nos interroga sobre a condição e os tormentos do corpo feminino em tempos fascistas. Com isso, trazemos a obra de Magliani por acreditar que nela reside a potência de sugerir-nos possibilidades de repensarmos *conjuntamente* o próprio sentido do que nos faz humanos.

## Olhar e ser olhado pelo rosto do outro

“Quem conta como humano? Quais vidas contam como vidas?” questionou Judith Butler (2004, p. 20) em seu livro *Precarious life*. A partir dessa questão, a autora nos provocou a enfrentarmos uma inelutável urgência do nosso presente: o que nos permite, hoje, *reconhecer ou não* uma vida como humana? Em outro texto, apontamos algumas questões sobre o conceito de reconhecibilidade, com o intuito de pensar sobre como nosso olhar é, de algum modo, marcado pelas normas de gênero e sexualidade; fazendo-nos reconhecer, no âmbito visível das imagens, aquilo que de antemão já sabíamos nomear (BALTHAZAR; MARCELLO, 2018). De modo paralelo e talvez mais amplo, os marcos da reconhecibilidade são fortemente definidos, nas relações intersubjetivas, como operações do poder, uma vez que essas atuam como um conjunto de normas que nos permitem reconhecer certas existências como vidas humanas *em detrimento* de outras. Assim sendo, os marcos organizam nossa experiência visual, mas também — e é sobre esta dimensão que nos debruçamos de modo central neste texto — organizam os modos de ser sujeito em nossa cultura:

Se o reconhecimento caracteriza um ato, uma prática ou mesmo uma cena entre sujeitos, então, a *reconhecibilidade* caracteriza as condições mais gerais que preparam ou moldam um sujeito para o reconhecimento — os termos, as convenções e as normas gerais “atuam” do seu próprio modo, *constituindo um ser vivo em um sujeito reconhecível*, embora não sem erros ou, de fato, resultados não antecipados. Essas *categorias, convenções e normas que preparam ou estabelecem o sujeito para o reconhecimento*, que induzem um sujeito desse tipo, precedem e fazem possível o próprio ato do reconhecimento (BUTLER, 2010, p. 5, grifos nossos).

Em sua crítica, Judith Butler colocou como é preciso questionar os marcos normativos enquanto formas de atuação do poder que sustentam (e são sustentadas) pela reconhecibilidade, tornando certos indivíduos reconhecíveis como vidas enquanto outros são alijados desse reconhecimento (ainda que nem sempre por completo). Por definição, é esse alijamento irrecuperável e intransponível que constitui a *condição precária* de algumas vidas, atuando como uma política de desumanização que lega essas existências às fronteiras de uma ontoepistemologia normativa do humano.

Como peça chave para compreendermos as dimensões sedimentares da reconhecibilidade está a relação que estabelecemos com o outro: se podemos dizer que interpelamos constantemente o outro nos termos do reconhecimento, também é verdade que esse outro nos interpela na mesma medida. Não se trata de algo voluntário e deliberado, mas de algo que, muitas vezes, nos ultrapassa: “somos interpelados pelos outros de maneira que não podemos desviar ou evitar; este impacto da interpelação do outro nos constitui primeiramente e antes de tudo *contra nossa vontade ou, talvez colocado melhor, antes mesmo da formação de nossa vontade*” (BUTLER, 2004, p. 130, grifos nossos).

Na esteira de Catherine Mills (2015), encontramos, aqui, uma dimensão pouco privilegiada da teoria ética de Judith Butler: a interpelação do outro institui-se em (ou melhor, institui) um espaço de *opacidade do sujeito* para si mesmo, sugerindo, assim, uma concepção de sujeito distante de uma transparência que sustentaria a ideia moderna do sujeito cognoscente e autônomo. Nas palavras da autora, “o sujeito é opaco a si mesmo devido à sua dependência primária ao outro e sua dependência às normas sociais que são partilhadas com os outros para a reconhecibilidade” (MILLS, 2015, p. 52). Assim, o outro coloca em movimento nossa constituição subjetiva, de modo que, desde o princípio, assumimos o lugar do outro e o outro assume nosso lugar: “então *só [podemos] entender [nosso] lugar como esse lugar já ocupado pelo outro*” (MILLS, 2015, p. 52, grifos nossos). Portanto, o outro estabelece uma interrupção sobre nós mesmos, fraturando, com efeito, nossa aparente autonomia (nossa aparente transparência) diante de *uma coexistência que nos constitui de forma fundamental*.

Se a relação com o outro antecede e é imprescindível à nossa constituição subjetiva, caberia, então, refazer uma questão lançada na introdução deste texto: *como, em tempos de fascismos individualizantes, podemos fazer dessa inelutável relação intersubjetiva potência para a edificação de uma ética capaz de nos mobilizar pela e para a condição precária do outro?* A leitura de Emmanuel Levinas feita por Judith Butler pode nos dar algumas pistas para a formulação de algumas respostas possíveis. Cotejando o pensamento do filósofo franco-lituano, Butler afirmou que aquilo que nos interpela não é, de imediato, o outro, mas, antes, seu *rosto*. Nesta condição, o rosto é a marca de uma diferença que se inscreve nos corpos; uma diferença que está, em maior ou em menor grau, em relação aos padrões normativos — daí sua possibilidade (ou não) de reconhecimento. Mais precisamente, é diante do rosto que, muitas vezes sem escolha, somos interpelados e convocados a uma relação com o outro; uma relação, por sua vez, marcada por duas possibilidades, no limite, excludentes entre si: o rosto do outro em sua precariedade e vulnerabilidade é, para nós, a *tentação de matar* e um *chamado para a paz* (BUTLER, 2017).

Quando o rosto do outro se faz abrigo de algo que não podemos reconhecer, é sua *desumanização* que pode ganhar lugar. Em outros termos, a *tentação de matar* é condição mesma à violência, entendida como ato de interrupção das formas como o outro nos interpela. Como dissemos, e pensando no caráter relacional constitutivo da nossa subjetividade, não podemos dar as costas à interpelação do rosto do outro, “embora às vezes façamos exatamente o que não podemos, usurpando um poder que não temos ou que, pelo menos, não deveríamos ter” (BUTLER, 2017, p. 62).

Diante do rechaço à interpelação, o ato de afirmar um poder onde não deveria haver poder algum é, pois, o matar aqui mencionado: não apenas e literalmente no sentido da morte física, mas, antes, corresponde a um sentido de morte que também pode se dar em outras dimensões (a morte do pensamento, a morte de certas experiências, a morte da própria diferença). Assim, vidas não reconhecidas — não no sentido de uma pobreza, de uma ausência, mas daquilo que nos marca como sujeitos, ou

seja, a não adequação completa às normas — são todas as vidas que não partilham de certos regimes de verdade que atuam como marcos normativos de uma ontologia do humano. Logo, as vidas que habitam as fronteiras dos marcos da reconhecibilidade são vidas imputadas politicamente por uma condição precária: maximizadas politicamente em uma vulnerabilidade à injúria, à violência e à morte.

Dito isso, importa pontuar que rosto não é compreendido aqui como sinônimo da face humana. Antes disso, o rosto é uma figura de linguagem que significa a condição precária do outro (BUTLER, 2004). Como catacrese da precariedade do outro, o rosto interpela-nos como uma espécie de voz de uma vida vulnerabilizada, mas, também, como algo que se tece no ato de olhar, em uma dimensão imagética — e é sobre essa dimensão que iremos nos debruçar. Com o intuito de melhor exemplificar essa proposição, façamos alusão a um exemplo: em um documentário<sup>1</sup>, Judith Butler debateu o caso de um menino que, nas ruas de sua pequena cidade no Maine, nos Estados Unidos, andava com o que chamamos de um *rebolar feminino*. Ao chegar à adolescência, seu andar tornou-se *visivelmente* mais acentuado; momento em que começou a ser assediado pelos outros jovens da cidade até o ponto que três garotos começaram a brigar com ele, jogando-o, em um determinado ponto da briga, de uma ponte. A partir deste caso, a filósofa se questiona: por que alguém é morto pelo jeito que anda? O que esse andar representa para os outros meninos ao ponto de sentirem que precisam negar a outra pessoa, apagando qualquer traço de sua existência (e, conseqüentemente, de seu andar)? Por que o andar do outro fez emergir, nos garotos, a obrigação de erradicar a possibilidade do outro de andar novamente?

De alguma maneira, houve uma demanda intersubjetiva provocada pelo rosto do outro — aqui traduzido no andar/rebolar do menino — sobre o grupo dos três garotos. O rosto, como rebolar, fez visível aos três garotos a demanda de reconhecimento de sua condição precária (a homossexualidade marcada por uma performatividade de gênero feminina), afastando-os da ideia mesma de sujeito autônomo (no caso, instituinte e instituído pela heteronorma) em direção a um lugar que escapa à cognoscência e do qual não retornamos plenamente a nós mesmos. Na leitura de Catherine Mills (2015), o rosto é pura relação com algo/alguém que não somos, colocando-nos em um êxodo de nós mesmos. Na relação do olhar estabelecida entre os garotos, o descentramento da coerência do sujeito heterossexual, da aparente transparência de sua coerência subjetiva, fez o andar daquele menino representar um perigo para os três jovens: *as formas como sua condição precária marca o caráter histórico das formas fascistas de viver os corpos nos termos de uma ontologia do humano que tem as normas de gênero e da sexualidade como elemento fundamental*. Com efeito, a resposta pela violência, pelo desejo literal da morte do outro, foi efeito da fratura da demanda do rosto/rebolar, como uma falha da reconhecibilidade da precariedade de *uma existência que não desejamos e que recusamos olhar*.

O olhar tem, pois, um lugar fundamental no reconhecimento do rosto do outro, pois o rosto é, em algum sentido, a *visibilidade da diferença em sua condição precária diante de nós*. Se o olhar é uma dimensão fundamental da interpelação do rosto, Judith Butler (2004) demonstrou como a imagem é um elemento importante para a produção do próprio rosto: ela não é a condição precária do outro *per se*, mas se constitui como possibilidade para sua (des)humanização. Tomando como exemplo imagens midiáticas produzidas durante a guerra do Iraque, a filósofa nos relata a forma como a mídia estadunidense se utilizou de imagens de meninas afegãs sem o véu: “de acordo com as fotos triunfalistas que dominaram as primeiras páginas do *New York Times*, essas jovens mulheres estampavam suas faces ‘nuas’ como um ato de liberação, um ato de agradecimento ao exército

dos Estados Unidos” (BUTLER, 2004, p. 142). Contudo, Butler propôs como esta imagem nos coloca diante de um paradoxo. De um lado, estas imagens humanizam os eventos ocorridos na guerra, no ato mesmo de dar a ver *uma face humana* às mulheres afegãs, ou seja, foi pela imagem que *uma face* foi levada aos olhos estadunidenses; *faces* que, a um só tempo, capturaram o triunfo e justificaram os empreendimentos do governo Bush na guerra contra o terror. Por outro lado, *as faces* expostas pela câmera não nos dão a ver o que chamamos aqui de *rosto*; afinal, se a *humanização* é da própria justeza humanitária da guerra, o enquadramento fotográfico funciona como uma política imagética de *esvaziamento do humano, impossibilitando-nos de olhar e, por extensão, sermos interpelados pela condição precária* — o rosto — das meninas afegãs:

Se nós iremos nos entender enquanto interpelados de alguma maneira por e nessas imagens, é precisamente como o observador não representado, aquele que olha de fora, aquele que não é capturado por imagem alguma, mas cujo papel é capturar e subjugar, se não eviscerar, as imagens à mão (BUTLER, 2004, p. 143).

Nos dois casos que trouxemos como exemplo (o do rebolar do menino e o das meninas afegãs), o olhar é determinante nos modos como nos relacionamos com o rosto do outro, podendo, no rompimento da relação do olhar, na fratura da relação com o rosto, instituir e retificar uma vulnerabilidade da vida maximizada como condição precária. Em sua visibilidade, o corpo imputado por uma condição precária é entendido como uma “figura viva fora das normas da vida [que] não somente se torna o problema a ser lidado pela normatividade, mas parece ser aquilo que a normatividade está condenada a reproduzir: está vivo, mas não é uma vida” (BUTLER, 2010, p. 8). É nisto, pois, em que reside a lógica fascista: em sua atomização, o fascista não está aberto à demanda ética da intersubjetividade, mas, ao contrário, na ausência do pensamento, o fascista nega o outro em sua condição precária; enfim, não o reconhece como uma vida que partilha as mesmas alegrias, as mesmas dores, os mesmos direitos, as mesmas vulnerabilidades. No desejo de uma transparência de si mesmo, o fascismo que habita em nós nega ao outro a recíproca do olhar e faz de nossa certeza sobre nós mesmos (sujeitos cognoscentes, sujeitos transparentes) o desejo de morte àquele corpo que habita a fronteira. Dito de outro modo, o fascista deseja fazer morrer tudo que no outro não diz, direta e normativamente, de si. Mais do que isso, o fascista busca, na anulação do outro, a obliteração de sua própria precariedade, em uma espécie de defesa à *ameaça desestruturante* que essa vida marcada por uma condição precária representa à aparente fixidez da ontologia normativa do humano. Ou seja, para o fascista, o outro é que parece ser o único precário.

Diante de tal assertiva, questionamos: que condições podem, talvez, nos permitir pensar e viver a emergência de um reconhecimento ético distante da ordem da violência e das coerções de gênero de tempos fascistas? Mais do que isso, como a relação intersubjetiva pode, em algum sentido, promover o questionamento das normas que sustentam a reconhecibilidade, diluindo ao máximo os marcos das relações de saber-poder? Acreditamos que uma resposta possível a essa questão esteja situada na possibilidade de construir relações com os outros afastadas de uma atomização dos corpos, promovendo, assim, uma ética capaz de sustentar as reivindicações de uma nova ontologia corporal. Como dito, a relação inexorável com o outro pode levar à violência como resposta, mas, como colocou Judith Butler (2005, p. 95), “uma demanda ética emerge precisamente pela humanização do rosto: este que estou tentado a matar em defesa própria é quem faz uma reivindicação sobre mim, prevenindo-me de me tornar, inversamente, em perseguidor”.

Segundo Catherine Mills (2015, p. 41), a aposta ética de Judith Butler reside, sobretudo, na existência de uma “interdependência corporal”, no sentido de que toda vida corporal (mesmo a normativa) é sempre portadora de uma vulnerabilidade e, por isso, nenhum corpo é isento de redes amplas de sociabilidade: invariavelmente, todos nós precisamos de abrigo e manutenção para que possamos persistir ou sustentar nossa existência. De certa forma, o rosto, como marca da condição precária, expõe a inevitável relação com o outro: a vida de alguém está irremediavelmente vulnerável à ação do outro. Se os corpos são precários por excelência, a persistência da vida corporal nunca está, de todo, garantida. Problematizar, portanto, uma *partilha da precariedade como forma ética de intersubjetividade* significa uma aposta muito específica: a de assumir que, também nós, somos sujeitos precários; ou melhor, a precariedade, então, não está somente *no* rosto do outro, mas é, antes e igualmente, parte constituinte de nós mesmos, de nosso rosto.

Assim sendo, a humanização do rosto se dá, para Judith Butler, não em um processo de reconhecimento em si mesmo, mas, antes, em um processo que desdobra o reconhecimento em *apreensão* da condição precária do outro e, a um só tempo, de nossa própria precariedade diante desse outro. A apreensão é, portanto, incompatível com um sentido de reconhecimento implicado com a retificação e a manutenção dos marcos normativos do humano: a apreensão pode se tornar a base de uma crítica às normas de reconhecimento, sendo capaz de nos colocar em uma relação crítica com os marcos normativos e, assim, atuar na reivindicação de ampliação de direitos à proteção, à sobrevivência e à persistência de corpos em condição precária (BUTLER, 2004).

Neste sentido, apostar nas formas de apreensão da precariedade como alternativa de reconhecimento implicaria fraturar os regimes de verdade que sustentam os marcos normativos. No ato mesmo de *apreensão* do outro, ser-nos-ia exigido um exercício de colocarmos a nós mesmos em questão, ou melhor, de colocarmos em questão as formas como os marcos nos possibilitam dizer a verdade sobre nós mesmos. A apreensão é um exercício que nos possibilita, diante do rosto do outro, diante de sua precariedade, questionar as redes de inteligibilidade que nos constituem como sujeitos de um determinado tipo. Em outros termos, a apreensão nos possibilita “questionar as normas do reconhecimento que governam o que posso vir a ser, [...] o que elas deixam de fora e o que elas podem estar compelidas a acomodar” (BUTLER, 2005, p. 23). No limite, isso implicaria até mesmo a “se arriscar ao não reconhecimento como sujeito” ou, pelo menos, suscitar a pergunta sobre “quem sou eu (ou posso ser) ou se sou ou não reconhecível?” (BUTLER, 2005, p. 23).

Retomando a argumentação de Catherine Mills (2015), a autora nos mostra como, para Judith Butler, não somos apenas constituídos por e pelas relações que estabelecemos com os outros, mas também desapossados de nós mesmos por essas mesmas relações. Assim sendo, a demanda ética de uma precariedade comum do rosto do outro é uma heteronomia: não podemos escapar ou negar a reivindicação do rosto, somos vulneráveis a ele e isso atesta *nossa* precariedade. Assim, ao colocarmos em questão nossa própria constituição ontológica, o rosto do outro pode nos mostrar nossa própria vulnerabilidade, fazendo emergir, neste processo, a condição para uma partilha ética da precariedade.

Apreender e ser apreendido pelo outro em sua precariedade é o que nos leva a nos defrontarmos com os limites e possibilidades de suspensão dos regimes de reconhecimento dos marcos normativos. Ou melhor, a apreensão da condição precária de uma vida implica um tipo de reconhecimento preciso, marcado também pelo confronto com aquilo que não sabemos de antemão, com aquilo que os próprios marcos normativos não nos permitiram ver.

[...] [N]ós precisamos reconhecer que a ética requer que nos arrisquemos precisamente nos momentos de desconhecimento, quando o que nos constitui diverge do que está diante de nós, quando *nossa disposição em nos desfazer na relação com os outros constitui nossa chance de nos fazermos humanos*. Ser desfeito pelo outro é uma necessidade primária — uma angústia, sem dúvida, mas também uma chance — de ser interpelado, clamado e vinculado ao que não sou, mas também ser movido, instigado a agir e interpelar a mim mesmo em outro lugar e, assim, abandonar o “eu” autossuficiente como um tipo de posse (BUTLER, 2005, p. 136, grifos nossos).

Se pudéssemos resumir as proposições aqui levantadas, poderíamos dizer que a implicação ética entre o nós e o outro se faz decisiva para romper com o caráter unitário e individualizante do sujeito em direção a uma relacionalidade com o outro que nos desloca de nós mesmos. Mais centralmente, é na opacidade — nessa possibilidade de fissurar, de desapossar, de desfazer quem somos — que reside a potência de uma partilha ética da precariedade que sustenta uma relação intersubjetiva como nova condição ontológica da vida política. Qual, entretanto, é o lugar do olhar e da imagem nessa política da apreensão da condição do outro?

Em *Precarious life*, Judith Butler (2004, p. 150) defendeu que somos convocados à partilha ética da precariedade por imagens que não deveríamos ver, que não deveriam ter chegado até nós; como as fotos de crianças morrendo em razão do *napalm* durante a guerra do Vietnã: “Foi dessa apreensão da precariedade daquelas vidas que destruímos que muitos estadunidenses vieram a desenvolver um importante e vital consenso contra a guerra”. Contudo, algo fica pouco claro na teoria de Butler: se podemos fraturar a relação do olhar com o rosto do outro, como, em tempos fascistas, a apreensão se faz possível pela e na imagem? No sentido de propor uma resposta a esta questão, voltemo-nos à já clássica proposição de Georges Didi-Huberman (2010, p. 29) sobre o paradoxal lugar do olhar na relação que estabelecemos com as imagens: “o que vemos só vale — só vive — em nosso olhar pelo que nos olha”. A partir de *Ulysses*, de James Joyce, o filósofo francês demonstrou como o paradoxo é, pois, a “cisão do olhar”, em que o “ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29).

Em uma leitura de Didi-Huberman, Fabiana Marcello (2008, p. 343) colocou como “a visão, o ato de ver, implica sempre um contato primeiro com o volume dos corpos” — e esta é a primeira dimensão do modo como o olhar se divide e se faz paradoxo. O contato primeiro com a imagem se tece no âmbito do que Didi-Huberman (2010) chamou de *visível*, um espaço que nos seduz a permanecer no conforto do que vemos de imediato na imagem e, assim, a não ver outra coisa além daquilo que ganhamos diante da imagem. Retornando à interpretação de Marcello (2008, p. 346), manter-se no volume primeiro da imagem é uma forma de possuí-la de algum modo, conformando nosso olhar às “previsibilidades que só podem surgir a partir da criação das certezas e das seguranças do ‘já-sabido’”.

No âmbito das discussões sobre o conceito de rosto, talvez possamos sugerir que permanecer na ordem visível da imagem seria a recusa da demanda do rosto do outro, de modo que, como colocou Judith Butler (2004, p. 147), estaríamos “deslocados do rosto, algumas vezes através da própria imagem do rosto, este que é feito para expressar o inumano, o que já está morto” — tal como dito no exemplo do rebolar do menino e nas imagens das meninas sem o véu. Se seguirmos esta linha argumentativa, é possível considerar que o visível seria uma forma de olhar implicada à figura do fascista cotidiano, pois é um modo de olhar que não se abre à condição precária do outro

já que deseja assegurar, antes de tudo, as certezas das normas do humano do qual é sujeito. Esta relação do olhar que estamos tentando qualificar seria a tentação de matar que falamos anteriormente, o que, nos termos de Marcia Tiburi (2015, p. 18), poderíamos qualificar como um ato “destrutivo do ódio para cortar laços potenciais, ao mesmo tempo em que sustenta, pelo ódio, a submissão do outro”.

Contudo, o olhar não se resume à dimensão do visível, mas, antes, “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). Aqui, pois, estamos diante do paradoxo do olhar. Quando olhamos, ganhamos algo no momento primeiro de contato com o que vemos, o *visível*; porém, nosso olhar é devolvido pelo *vazio* que há na imagem, impondo-nos uma angustiante sensação de perda diante do inapreensível e do desconhecido: “é a angústia de olhar o fundo — o lugar — do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber)” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38). É, pois, diante do *vazio* que somos desapossados de nós mesmos, uma vez que ele coloca nosso próprio olhar em questão.

Nessa direção, podemos, talvez, sugerir que é diante desse olhar devolvido pelas imagens que o rosto, como condição precária do outro, nos lança sua inelutável demanda. Com efeito, é preciso nos abrir às imagens que nos provocam a interrogar os limites do que podemos saber, do que podemos ver, do que podemos sentir. Imagens que colocam, assim, “o ‘eu’ em um modo de desconhecimento de si” e, conseqüentemente, abrindo um espaço à “apreensão de uma vulnerabilidade humana comum” (BUTLER, 2004, p. 30).

Como alertou Fabiana Marcello (2008, p. 344), é imperativo compreender que “não se trata de uma questão de escolha: ou olhamos as coisas ou elas nos olham, ou ‘ganhamos’ ou ‘perdemos’ algo no ato mesmo de olhar e ser olhado”. Antes disso, e decisivamente, é levar em consideração que estamos falando de uma relação inelutável e paradoxal, de modo que se trata de interrogarmos-nos, a um só tempo, “sobre aquilo que se ‘perde’ e aquilo que se ‘ganha’ quando as imagens [...] nos convocam a olhá-las; trata-se, portanto, de pensar na capacidade que têm de nos atingir, de nos perturbar e de nos mobilizar” (MARCELLO, 2008, p. 344). Nesse sentido, o convite que tais proposições nos fazem é que nos *deixemos apreender pelo paradoxo do olhar*: abramos-nos ao rosto do outro (aquilo que olhamos, aquilo que nós interpelamos), no sentido de sermos desapossados de nós mesmos por uma radical precariedade (aquilo que nos olha, aquilo que nos interpela).

Alicerçados sobre tais pressupostos, e no sentido de sugerir um possível deslocamento do olhar diante do rosto do outro, voltamos-nos à arte de Maria Lídia Magliani (1946-2012), uma vez que, como colocou a crítica de arte Angélica de Moraes (1985, n.p.), “o universo de sua pintura [refere-se à Magliani] é a multidão anônima das ruas, onde flagra as expressões e decepções das pessoas que trafegam no limite entre a submissão e a resistência”. Com efeito, e pensando nas proposições sobre o gênero dos e nos fascismos que abriram o presente texto, desejamos sugerir que os rostos que habitam as obras de Magliani possuem a potência de nos olharem como uma vida amargurada pelos fascismos, convocando-nos, talvez, a ver que partilhamos com eles uma precariedade inelutável.

## Partilhar uma existência precária

Em uma crítica sobre a exposição *Pinturas* — uma individual de Maria Lília Magliani, ocorrida em 1976, no Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS) —, Celso Marques comentou sobre sua desconfortável sensação diante das obras de Magliani, uma artista que marcou com contradição o circuito de arte gaúcha:

Fui ao lançamento da exposição de Magliani [...]. Foi a exposição mais chocante que meus olhos já contemplaram, a antiexposição, os antiquadros. Confesso que senti um mal-estar ao ver todas aquelas telas mostrando tão despidamente o sofrimento, a violência, a loucura e a feiura em que vivemos e que as chamadas “belas artes” insistem em manter afastadas da nossa vista (MARQUES, 1976, p. 6).

Inicialmente, e diante dessa passagem sobre o mal-estar causado pela violência da crítica de Magliani às formas como vivemos, importa dizer que, metodologicamente, escolhemos as imagens que compõem duas séries produzidas pela artista nos anos 1970: *Objetos de cena* e *Brinquedo de armar*. Como critério metodológico, trazemos estas imagens por terem sido produzidas, em grande parte, pouco após o período mais duro da ditadura militar brasileira, o que, na esteira de Talita Trizoli (2016, p. 572), possa sugerir não uma rotulação, e sim uma espécie de *aproximação/diálogo* de algumas artistas mulheres (em nosso caso, Magliani) com a ideia de uma *arte de guerrilha* — concebida como uma “guerrilha poética”; uma resistência que se tece na ordem do sensível e que desencadeia, em sua crítica, sensações de “medo e receio no espectador” que vive sob tempos fascistas. Assim, e de modo específico, foram algumas mudanças estéticas que marcaram as poéticas de Magliani nos anos 1970, que se fizeram, de imediato, uma urgência ao nosso olhar, isto é, a densa estética dessa artista gaúcha “expressa um grito pungente da condição humana” (BRINQUEDO DE ARMAR, 1979, p. 27) diante do fascismo macropolítico dos governos militares no Brasil.

Certamente, a crítica das obras sobre a condição humana em tempos de fascismos estatais é extremamente potente e pertinente ao presente texto, mas, inseparável disso, metodologicamente falando, nosso critério de escolha reside em uma dimensão das obras de Magliani que nos toca, anacronicamente, como uma urgência do nosso presente: a crítica aos *fascismos micropolíticos que insistentemente pulsam entre nós e que têm o gênero como elemento decisivo*. Em outros termos, os quase cinquenta anos de produção da artista são marcados por variadas poéticas visuais e por diferentes temáticas, mas, segundo o crítico Luiz Carlos Barbosa (1987, n.p.), a exposição retrospectiva *Auto retrato dentro da jaula*, sediada no MARGS, em 1987, nos dá a ver uma temática que ocupou a pintora por toda a vida: “ali está [entre as cento e vinte obras] a figura feminina; às vezes impassível, às vezes agitada, mas sempre densa, essa fiel companheira de viagens e batalhas”.

Assim, nosso critério central de escolha das pinturas de Magliani reside nas formas como nos interpelam a tensionar o gênero do e nos fascismos micropolíticos, sugerindo-nos, hoje, uma espécie de *partilha ética* com estes *rostos* femininos que nos constroem com seu olhar. Da série *Objetos de Cena*, trazemos a debate uma tela sem título (Imagem 1), mas que se faz sintomática de uma fase em que cores mais vivas passam a permear o trabalho de Magliani.

**Imagem 1** – Sem título de Maria Lúcia Magliani (1976).



**Fonte:** Galeria Espaço Cultural Duque. Disponível em: <https://goo.gl/tpDYLL>. Acesso em: 18 dez. 2018.

Em uma reportagem de Susana Sondermann (1977), a artista comentou sobre a época em que ministrava cursos de artes plásticas para crianças no Atelier Livre Xico Stockinger, da prefeitura de Porto Alegre, onde, em uma aula com gravuras, um menino de cinco anos escolheu a gravura de uma borboleta preta enquanto as outras crianças preferiram imagens coloridas. Magliani narrou à repórter como o menino lhe justificou a escolha pelo fato de a imagem não ter cor e ser esta a realidade do que ele via em seu cotidiano, como morador do morro. Mais do que isso, o menino disse à artista que cores não existem na vida real, mas apenas em uma caixa de lápis: “a partir da explicação [do menino], passei [conta a pintora] a explicar algo que só sentia e não sabia dizer. Por isso faço tudo sem cor” (SONDERMANN, 1977, n.p.). Com efeito, a arte de Magliani é, desde os anos 1960, marcada por tons ocres e fundos escuros, rompendo, assim, com o sentido de profundidade das telas. Contudo, e conforme Barbosa (1987), “contrariando certa vontade” da artista, uma luminosidade nas cores rosa e amarela invadem paulatinamente suas pinturas nos anos 1970 — como é possível observar na tela sem título de 1976.

Sob este prisma, a cor faz-se um elemento fundamental de como as obras de Magliani nos interpelam. Em sua primeira fase, somos constrangidos diante das obras de Magliani (Imagem 2) pelo modo como as cores ocres e escuras fazem-se sintomáticas do cinza de nossas cidades, como uma sombra de um fascismo que habita em nós: “o [nosso] egoísmo, a mesquinhez de [nosso] apetite mais primário, [nossa] ganância, enfim, tudo que diminui o ser humano em seus momentos mais íntimos”, escreveu a dramaturga Ana Iris de Ferreiro (1983, n.p.) sobre a arte de Magliani em sua coluna no jornal paraguaio *Ultima Hora*. Dito isso, e pensando a partir das considerações de Foucault (2013), somos preocupados pelas imagens em como nos dão a ver os modos insidiosos pelos quais o fascismo nos marca em uma individualidade narcisista radical.

**Imagem 2** – *Diálogo II* de Maria Lília Magliani (1967).



**Fonte:** Coleção Luiz Carlos Lisboa, Porto Alegre, Brasil.

No sentido de pensar as cores ocre como o tropo de um cinza que marca nossas subjetividades, é, talvez, interessante lembrar como Virginia Woolf explicou, em *Orlando*, o poder — e, mais especificamente, em nosso caso, o fascismo como vértice de um poder microfísico — por meio da metáfora da umidade: “que é o mais insidioso de todos os inimigos, pois ao passo que o sol pode ser vedado por venezianas e a geada evitada com um bom fogo, a umidade penetra secretamente enquanto dormimos; a umidade é silenciosa, imperceptível, onipresente” (WOOLF, 2011, p. 160). Trazemos a obra de Virginia Woolf, escrita em 1928, porque a escritora nos permite pensar, por meio da metáfora da umidade, como o recrudescimento de uma cultura política de gênero hétero e androcêntrica (lembrando que estamos falando, aqui, do fascismo como estruturado e estruturante das relações de gênero) penetrou, ao longo do século XIX e no início do século XX, de forma silenciosa e insidiosa em nossas casas, alterando, de modo profundo, nossas vidas — como um “pálio melancólico escuro” sob o qual nos tornamos sujeitos de *um* gênero e de *uma* sexualidade concebidas como *normais*.

Como dito, nosso interesse não reside, tão somente, na fundamental tarefa de dar a ver onde o fascismo, como uma interface de exercício do poder, opera de maneira insidiosa e invisível (FOUCAULT, 1997). Antes, e pensando no exemplo da pintura sem título da série *Objetos de Cena*, acreditamos que as cores rosas e amarelas que marcam as obras dos anos 1970 podem talvez nos convocar a um movimento outro: o de mobilizar formas de resistência às misérias de nosso cotidiano, ou melhor, resistências aos modos como este “pálio melancólico escuro” cinge nossas possibilidades subjetivas — talvez, aqui, encontremos alguns delineamentos visuais do que Judith Butler concebeu como rosto. Assim, sem abandonar o tom ocre, a luminosidade que cobre o corpo feminino da pintura de 1976 de Magliani dá a ele um volume que não existia em suas obras nos anos 1960. Como propôs o jornalista Danilo Ucha (1977, n.p.), as personagens femininas de Magliani passam a destacar-se, pela sua cor, pela sua luminosidade, do fundo terra escuro que dá uma dimensão plana à pintura: “como a se esparramar[em] pelo espaço, caindo sobre o espectador. É esta a intenção, que sufoque[m] o espectador”.

Ora, é justamente no ato de sermos sufocados pelos volumes das cores do corpo feminino que reside a potência da pintura sem título de Magliani. Para além da denúncia do choque primeiro com a imagem, a cor emerge como uma possibilidade de resistência, de oxigenação, dos modos como o fascismo se faz corpo, uma vez que, nas palavras da própria Magliani em uma reportagem (BRINQUEDO DE ARMAR, 1979, p. 27), a transformação das cores deu-se diante da sua mudança para o cinza da cidade de São Paulo e representa o desejo de que as “perguntas, colocadas em tela, também recebessem perguntas [daqueles e daquelas que olham suas pinturas]”.

A cor emerge, então, como a demanda de um corpo feminino sob o jugo de um homem que se confunde com o tom escuro e plano da tela. Em outro termos, o corpo da mulher se destaca pela luminosidade que incide sobre ele, retirando-o do ocre do fascismo cotidiano que marca nossas existências. Se, como colocamos, o rosto é a catacrese da condição precária do outro (BUTLER, 2004), a cor pode, portanto, ser a dimensão visual do rosto que faz com que o corpo da pintura *caia sobre nós*, olhando-nos, em um ato interpelativo, em sua desumanização nas mãos do homem (da sociedade androcêntrica, da sociedade fascista): o vazio de seus olhos, os fios que controlam seu pensamento, o peito que se desnuda como uma carnalidade de um “corpo morto-vivo” (BRANDALISE, 1979, p. 27).

Como Marques (1976, p. 6) comenta, a força perturbadora do traço de Magliani sobre nossas misérias cotidianas não agradava aos olhos do público ou ao mercado de arte (e, acrescentamos, parece seguir não agradando, tendo em vista a ausência de pesquisas sobre a artista), constituindo-se, assim, como um “soco na cara” do *marchand* de arte e “uma cusparada mal comportada” no público. Se as telas de Magliani causam repulsa em nós, é por permanecermos naquilo que vemos, no visível primeiro do choque de uma imagem que agressivamente nos coloca uma questão (e nos coloca em questão): como “um dedo na consciência quotidiana adormecida e alienada” em que vivemos, fazendo de nós vidas marcadas pela “solidão e o desamor” (MARQUES, 1976, p. 6) diante das injustiças que imputam uma condição precária a quem vive nas fronteiras de uma ontologia do humano.

Nesse sentido, e pensando nas considerações de Judith Butler (2017) sobre a convivência democrática radical com o outro, trazer a debate o fracasso comercial das exposições de Magliani diz de um esforço de pensarmos como negamos a inelutável demanda do rosto do outro pulsante em suas pinturas. Em outros termos, a negação à arte de Magliani advém, nesta linha interpretativa, de uma postura de ódio baseada no medo da intransponível transformação a que o rosto nos convoca na imagem; medo de que o modo diferente de vida do outro seja a aniquilação de nosso modo fascista de conduzir a vida. Diríamos, ainda, que a negação à demanda do rosto na obra de Magliani é, talvez, um ato de amor pelo fascismo, o que, nos termos de Foucault (2013), diz de um gesto de anulação do diálogo democrático com o outro em nome de permanecer no já vivido — enfim, é a morte de nosso próprio pensamento.

Se, como colocou Jacques Rancière (2009, p. 18), “as artes podem ser percebidas e pensadas [...] como formas de inscrição do sentido na comunidade”, falar em uma partilha ética com o outro que se tece na ordem do sensível nas obras de Magliani exige que nos voltemos à outra dimensão das transformações estéticas dos anos 1970: a radicalização dos traços de um “tímido grito expressionista” nas telas da artista gaúcha (SCARINCI, 1987, p. 11). Alinhada à transformação da cor, a radicalização de um caráter expressionista na série *Brinquedo de armar*, como é possível observar na tela *Cabide escudo*, de 1978 (Imagem 3), marca uma mudança na dramaticidade do traço, das pinceladas e das (des)construção da figura que, como colocou o crítico Scarinci (1987, p. 11), “espirram ou transbordam sobre o espectador angustiado”.

**Imagem 3** – *Cabide escudo* de Maria Lúdia Magliani (1978).



**Fonte:** Coleção Arnaldo Buss, Rio Grande do Sul, Brasil. Disponível em: <https://www.estudiodezenove.com/cronologia.html>. Acesso em: 18 dez. 2018.

Diferentemente da tela sem título de 1976, *Cabide escudo* nos dá a ver uma grotesca deformação do corpo feminino presente em toda a série *Brinquedo de armar*:

Como o cérebro [fragmentado pelo gancho], os braços que já não se estendem para o abraço, as mãos que servem apenas ao cumprimento formal, o toque frio, sem guardarem qualquer coisa dentro delas. Qualquer coisa capaz de justificar a sua permanência. Qualquer coisa capaz de justificar a existência do ser integral (BRANDALISE, 1979, p. 27).

Seguindo a leitura da jornalista Ivette Brandalise, a decomposição do corpo feminino em *Brinquedo de armar* é um sintoma de um corpo mutilado que tem seu pensamento destruído, a sua sensibilidade anulada, a sua subjetividade cingida da partilha comum fundamental para a democracia. Com efeito, e pensando nas considerações de Judith Butler (2004), *Cabide escudo* é um corpo que nos convoca a problematizar como os fascismos deformam ou limitam nossas possibilidades de viver o gênero, isto é, como a condição precária tem o gênero como um elemento desumanizador. O corpo mutilado por um fascismo que, como já dito, produz em sua face cotidiana uma ontologia que tem um centro (humanizando os corpos que se enquadram às normas) e um *excêntrico* (corpos que habitam os limites das normas, corpos vivos que não correspondem a uma concepção de vida vivível, pois desumanizados).

Nas palavras da própria Magliani (BRINQUEDO DE ARMAR, 1979, p. 27), “a mulher é o brinquedo mais armado e desarmado”. É, pois, como um desafio à fragmentação e à destruição de nossas subjetividades que somos olhados pela imagem de Magliani, como uma interpelação que se direciona a nós e nos exige que não fiquemos indiferentes à sua condição precária. Assim, a arte de Magliani coloca em suspenso a própria ideia do corpo feminino como signo de uma beleza etérea, afrontando-nos para como os fascismos tornam, como colocou Denise Sant’Anna (2009),

nossas subjetividades uma espécie de Bolacha Maria: a analogia com o popular biscoito brasileiro se deve às suas características básicas, ou seja, uma subjetividade fina, plana, quebrável, sem força (sem nutrientes). Em outros termos, a pintura de Magliani confronta-nos para como os fascismos fragmentam nossas subjetividades, de modo que nossos corpos, estilhaçados, não vêm sendo estimulados ao estabelecimento de laços intersubjetivos fundamentais à sustentação dos sentidos de coletividade, mas, antes, são convocados à adesão a regimes de verdade que exaltam o individualismo e o hedonismo. Somos, pois, também, essa figura “esquálida em estratégia, ignorante em política e apaixonada pelo próprio poder que [nos] explora” (SANT’ANNA, 2009, p. 93).

Diante da visualidade do rosto do outro — este colorido na pintura, esta fragmentação do corpo —, “estamos cientes da vulnerabilidade desse outro, de que a vida do outro é precária, exposta e sujeita à morte; mas também estamos cientes de nossa própria violência, da nossa própria capacidade de causar a morte do outro” (BUTLER, 2017, p. 63). Somos preocupados, assim, a ver nossa capacidade de prejudicar o outro — nós somos, pois, este sujeito que controla a mulher da tela sem título de 1976 e somos aquilo que destrói o corpo da mulher de *Cabide escudo*.

Mais do que isso, e se conseguimos suportar o olhar que a imagem nos lança, podemos, talvez, ver nossa própria fragilidade bem ali naquelas imagens do rosto do outro. Com efeito, a arte de Magliani “grita para que as pessoas percebam [para que nós percebamos] como estão sendo furadas, partidas” (BRINQUEDO DE ARMAR, 1979, p. 27). Ora, a partilha ética na relação mesma de olhar e ser olhado pela imagem de uma vida marcada por uma condição precária é, talvez, o movimento de assumirmos o lugar do outro (quando olhamos a imagem) e, mais, como o outro assume nosso lugar (quando a imagem nos olha). Sustentar o olhar que as imagens de Magliani nos lança é dispor-se ao ferimento de um outro que, em sua precariedade, em sua vulnerabilidade, nos constitui e, a um só tempo, nos interrompe fundamentalmente.

Se, como colocou Judith Butler (2017, p. 69), “estar vinculado a outro que já está no lugar do um [nosso lugar] é precisamente reconhecer [...] essa relacionalidade ética”, é porque, acreditamos, a partilha ética se refere a como as imagens de Magliani nos convocam a uma coabitação plural como elemento necessário e intransponível a uma convivência democrática radical. Como a própria Magliani colocou em uma entrevista, nosso esforço, aqui, foi mostrar como sua arte, as imagens que aqui trouxemos, nos demandam algo que deveria e que decisivamente precisa ser comum a todos nós, a saber, “um comprometimento com a vida” que partilhamos.

## Considerações finais

No presente texto, problematizamos os fascismos para muito além do estado autoritário — e, portanto, como tentamos fazer, indicar os modos a partir dos quais eles se efetivam no nível microfísico por meio da cisão dos sentidos de coletividade e, sobretudo, também por meio de suas dimensões generificadas. No sentido de problematizar como, contemporaneamente, os fascismos têm operado e constituído as relações de gênero, recorreremos ao conceito de rosto, tal como proposto por Judith Butler, para construirmos uma reflexão sobre a urgência, hoje, da edificação de uma relação ética com o outro.

Trilhamos, assim, um debate sobre como o rosto do outro — esta dimensão de uma vida marcada por uma condição precária — nos lança uma inelutável e intransponível interpelação na relação mesma do olhar. É, como mostramos, possível calarmo-nos diante do olhar do rosto

do outro, uma recusa à convivência plural que retifica, de diferentes formas, como somos constituídos por uma ontologia normativa do humano. Contudo, e como resposta às formas como os fascismos que habitam em nós se constituem como marca de uma aniquilação da humanidade do outro, tecemos algumas considerações sobre como a dimensão visual do rosto do outro permite que nos pensemos, decisivamente, como seres relacionais. Em outros termos, somos formados no contexto de relações que para nós se tornam parcialmente irrecuperáveis, afinal, antes mesmo da cognoscência, só nos reconhecemos como sujeitos pela interpelação fundante do rosto do outro.

Munidos destas discussões, analisamos algumas pinturas da artista gaúcha Maria Lúcia Magliani, no sentido de traçar como sua violenta estética nos permite delinear, em alguma medida, dimensões sedimentares de como a interpelação do rosto pode se tecer na relação do olhar. Com efeito, e argumentando como ainda hoje nos recusamos a olhar a arte de Magliani, sugerimos como as telas desta artista nos olham com uma agressividade cortante em dois movimentos inseparáveis: de um lado, as telas dão a ver como nós mesmos promovemos gestos fascistas, constringendo-nos em como podemos ferir o outro ao negar seu olhar; por outro lado, o olhar do rosto do outro nas imagens de Magliani nos concernem em como também nós suportamos o insuportável, mostrando-nos, enfim, como a partilha de algo comum se faz fundamental para resistirmos aos fascismos que amargam nossas vidas. Nosso esforço foi, enfim, mostrar — nas palavras de Carlos Scarinci (1987, p. 11) — “como o corpo que Magliani insiste em apresentar-nos se mutila, no esforço de assumir-se, para se doar” a nós e, assim, nos convocar a uma partilha ética de uma precariedade que é comum à vida humana.

## Referências

- BALTHAZAR, G.; MARCELLO, F. Corpo, gênero e imagem: desafios e possibilidades aos estudos feministas em educação. *Revista Brasileira de Educação*, v. 23, e230047, p. 1-23, 2018. Disponível em: <https://goo.gl/TBZg6C>. Acesso em: 18 dez. 2018.
- BARBER, S. Exit Virginia. In: TAYLOR, D.; VINTGES, K. (ed.). *Feminism and the final Foucault*. Chicago: University of Illinois Press, 2004. p. 41-64.
- BARBOSA, L. Os filhos que Magliani larga pelo mundo. *Diário do Sul*, Porto Alegre, 9 mar. 1987. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS). Não paginado.
- BRANDALISE, I. As figuras de Magliani. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 2 maio 1979, p. 27. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS).
- BRINQUEDO DE ARMAR, a nova série de Magliani. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 27, 20 maio 1979. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS).
- BUTLER, J. *Precarious life*. London; New York: Verso, 2004.
- BUTLER, J. *Giving an account of oneself*. New York: Fordham University Press, 2005.
- BUTLER, J. *Frames of war*. London; New York: Verso, 2010.
- BUTLER, J. *Caminhos divergentes*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FERREIRO, A. Lydia Magliani con su amarga vision del hombro. *Ultima Hora*, Asunción, 1983. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS). Não paginado.
- FOUCAULT, M. O anti-Édipo. In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos VI*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 103-106.
- FOUCAULT, M. What is critique? In: FOUCAULT, M. *The politics of truth*. New York: Semiotext(e), 1997. p. 23-82.

- MAGLIANI, M. L. [Sem título]. 1976. Óleo sobre tela, 82 x 51 cm. Galeria Espaço Cultural Duque. Disponível em: <https://goo.gl/tpDYYL>. Acesso em: 18 dez. 2018.
- MAGLIANI, M. L. *Cabide escudo*. 1978. Acrílico sobre tela, 60 x 50 cm. Coleção Arnaldo Buss, Rio Grande do Sul, Brasil. Disponível em: <https://www.estudiodezenove.com/cronologia.html>. Acesso em: 18 dez. 2018.
- MAGLIANI, M. L. *Diálogo II*. 1967. Óleo sobre tela, 55 x 46,5 cm. Coleção Luiz Carlos Lisboa, Porto Alegre, Brasil.
- MARCELLO, F. Cinema e educação: da criança que nos convoca à imagem que nos afronta. *Revista Brasileira de Educação*, v. 13, n. 38, p. 343-356, 2008. Disponível em: <https://goo.gl/BvQAUa>. Acesso em: 11 maio 2018.
- MARQUES, C. Magliani: pintura para desafiar o coro dos contentes. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 6, 22 maio 1976. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS).
- MILLS, C. Undoing ethics. In: LLOYD, M. (ed.). *Butler and ethics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. p. 41-64.
- MORAIS, A. Apresentação. In: MAGLIANI, M. L. et al. *Grupo gaúcho: pinturas*. São Paulo: Centro Cultural Bonfiglioli, 1985. (Coleção do Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS). Exposição coletiva, não paginada.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SANT'ANNA, D. B. de. Dietética e conhecimento de si. In: RAGO, M.; VEIGA-NETO, A. (org.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 83-94.
- SCARINCI, C. Um animal debaixo da pele, fora da jaula. *Diário do Sul*, [s.l.], p. 11, 24 mar. 1987. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS).
- SONDERMANN, S. Ao longo dos anos, uma impressionante fidelidade a si mesma: Magliani. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 10 ago. 1977. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS). Não paginado.
- TIBURI, M. *Como conversar com um fascista*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- TRIZOLI, T. Leituras feministas da arte de guerrilha: Anna Vitória Mussi, Theresa Simões, Sonia Andrade e Anna Maria Maiolino. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 36., 2016, Campinas. *Anais [...]*. Campinas: UNICAMP, 2016. p. 571-579. Tema: Arte em ação. Disponível em: <https://goo.gl/cNoU35>. Acesso em: 11 maio 2018.
- UCHA, D. Magliani: "eles que estão dormindo". *Zero Hora*, Porto Alegre, 11 set. 1977. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS). Não paginado.
- WOOLF, V. *Three guineas*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- WOOLF, V. *Orlando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

## Nota

<sup>1</sup> Referimo-nos ao documentário *Judith Butler: philosophe en tout genre*, produzido pelo canal Arte France no ano 2006. O documentário se encontra disponível no seguinte link: <https://vimeo.com/20036048>. Acesso em: 18 dez. 2018.

**Data de recebimento:** 07/01/2019

**Data de aprovação:** 15/06/2019