



philia
FILOSOFIA, LITERATURA & ARTE

> Volume 2, Número 2

Novembro de 2020

ISSN 2596-0911





> UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL | UFRGS
Avenida Paulo Gama, 110.
Bairro Farroupilha, Porto Alegre, RS.
CEP 90040-060

Reitor

Carlos André Bulhões Mendes

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Alfredo Carlos Storck

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras

Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

> REVISTA PHILIA | FILOSOFIA, LITERATURA & ARTE

Volume 2, Número 2

ISSN 2596-0911

Periodicidade Semestral

Editores Seniores

Kathrin Holtermayr Rosenfield
Alexandre Santos

Editor | Filosofia

Guilherme Mautone

Editores | Literatura

Davi Alexandre Tomm
Lauro Iglesias Quadrado

Editora | Artes

Paula Trusz

Coordenadora Editorial

Patrícia Cristine Hoff

Assistentes Editoriais | Filosofia

Liana Schedler
André Luís de Souza Lima

Assistentes Editoriais | Literatura

Deborah Mondadori Simionato
Lucas Cyrino

Assistentes Editoriais | Arte

Gabriela Traple Wiczorek

Conselho Editorial

Aaron Shaheen, *The University of Tennessee at Chattanooga*, EUA

Antônio Eduardo Soares Laranjeira, *UFBA*

Carla Milani Damião, *UFG*

Daniela Queiroz Campos, *UFSC*

Glória Ferreira, *UF RJ*

Eduardo Ferreira Veras, *UFRGS*

Hans Ulrich Gumbrecht, *Stanford University*, EUA

Jed Rasula, *University of Georgia*, EUA

John Hamilton, *Harvard University*, EUA

Jônadas Techio, *UFRGS*

Laurence Hemming, *Lancaster University*, UK

Márcio Orlando Seligmann-Silva, *Unicamp*

Marilice Villerooy Corona, *UFRGS*

Neil Hertz, *Johns Hopkins University*, EUA

Pedro Mandagará, *UnB*

Rafael Lopes Azize, *UFB*

Simone Homem de Mello, *Casa Guilherme de Almeida*, São Paulo

Tadeu Capistrano, *UFRJ*

Ted Nannicelli, *University of Queensland*, AU

Virgínia de Araújo Figueiredo, *UFMG*

Projeto Gráfico & Diagramação

Guilherme Mautone

Imagem da Capa

Ana Paula da Cunha, *Auto-operação*, 2020

Revisão

Adriana Viegas Caterina, Cláudia Fernanda Pavan,
Denise de Quintana Estacio, Fernanda Nunes
Menegotto, Francelle Machado Viegas, Helen
Ribeiro Nunes, Joanne de Bittencourt Fraga, Sara
Luiza Hoff

Contato

revistaphilia@ufrgs.br

Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRGS:
<https://www.ufrgs.br/filosofia/>

Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS:
<https://www.ufrgs.br/ppgletras/>

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS:
<https://www.ufrgs.br/ppgav/>

> Sumário

> Table of Contents

AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGEMENTS

> por Editores Seniores & Editores de Área x

DOSSIÊ TEMÁTICO

Feminismos na filosofia, na literatura e na arte

SPECIAL ISSUE

Feminisms in philosophy, literature and art

APRESENTAÇÃO | FOREWORD

Sobre memória e consciência

On memory and conscience

> por Ana Rieger Schmidt & Mitieli Seixas xii

ARTIGOS | PAPERS

O cinema feminino como um retrato de si: o enquadramento feminino em Retrato de uma jovem em chamas

Women's cinema as a self-portrait: the female framing in Portrait of a lady on fire

> por Ana Paula Penkala & Isadora Ebersol 2

A novela Com meus olhos de cão, de Hilda Hilst, à luz da paratopia

The novella Com meus olhos de cão, by Hilda Hilst, under the light of paratopy

> por Clarissa Corban Brito Guerra 37

A rua é nossa: as intervenções urbanas do coletivo lesbiano Velcro Choque (Brasil) e as subjetividades libertárias

The street is ours: the urban interventions of the lesbian collective Velcro Choque (Brazil) and the libertarian subjectivities

> por Débora Machado Visini 68

Sophie Calle: a imagem no fio de uma perseguição

Sophie Calle: the image in the thread of a chase

> por Fercho Marquéz-Elul 107

Experiências de uma Riot Grrrl: Kathleen Hanna, feminismo, DIY e cultura remix

Experiences of a Riot Grrrl: Kathleen Hanna, feminism, DIY and remix culture

> por Gabriela Cleveston Gelain, Milene Migliano & Pedro de Assis Pereira Scudeller 152

A mulher e a arte: a criação feminina nas palavras de Júlia Lopes de Almeida

The woman and the art: female creation in the words of Júlia Lopes de Almeida

> por Gabriela Simonetti Trevisan 189

O corpo é a camuflagem: construções ficcionais de si na produção artística de mulheres nos anos 1970

The body is the disguise: fictional constructions of the self in the artistic production of women in the 1970s

> por Isadora Buzo Mattioli 216

A interseccionalidade a partir de Quarto de Despejo, De Carolina Maria de Jesus

The intersectionality in Quarto de Despejo, by Carolina Maria de Jesus

> por Izilda Cristina Johanson & Julia de Freitas Vieira 244

<i>Pensando as figurações feministas e o devir-mulher a partir da arte</i> <i>Thinking over the feminist figurations and the becoming-woman through art</i> > por Jacqueline Amadio de Abreu & Roberta Stubs	269
<i>Entre Simone de Beauvoir e Ana Cristina Cesar: um estudo sobre a literatura da mulher</i> <i>Between Simone de Beauvoir and Ana Cristina Cesar: a study about women's literature</i> > por João Pedro Cerdeira	302
<i>Monique Wittig: breve histórico da trajetória intelectual e política de uma lésbica</i> <i>Monique Wittig: brief history of the intellectual and political trajectory of a lesbian</i> > por Julia Aleksandra Martucci Kumpera & Paula Silveira-Barbosa	321
<i>Palimpsesto e as relações de gênero em Elvira Vigna: um recurso como crítica ao patriarcado em Como se estivéssemos em palimpsesto de putas</i> <i>Palimpsest and gender relations in Elvira Vigna: a resource as a criticism for patriarchy in Como se estivéssemos em palimpsesto de putas</i> > por Lucas Gabriel Soares	365
<i>A voz feminista em ação: Suzanne Lacy e Andrea Dworkin</i> <i>Feminist voices in action: Suzanne Lacy and Andrea Dworkin</i> > por Mirna Xavier Gonçalves	389
<i>Sobre o resgate de obras filosóficas escritas por mulheres e algumas implicações pedagógicas</i> <i>On the retrieval of the philosophical works written by women and some pedagogical implications</i> > por Nastassja Pugliese	418

Ni dios, ni patrón, ni marido. Orígenes del ideario anarco-feminista en el Río de la Plata

Neither god, nor boss, nor husband. Origins of the anarcho-feminist ideology in the Río de la Plata

> por Sabina Sebasti 445

Descolonizando narrativas sobre mulheres: a fotografia como potência

Decolonizing narratives on women: photography as power

> por Tuane Maitê Eggers 470

Visões críticas sobre gênero: vozes femininas na escrita de duas poetisas mapuche

Critical visions about gender: female voices in the writing of two Mapuche poets

> por Valentina Paz Bascur Molina 504

Os espaços público, privado e doméstico: algumas contribuições e problematizações dos estudos feministas a partir dos anos 1960

The public, private and domestic spaces: some contributions and problematizations of feminist studies from the 1960s

> por Vanessa Lucia de Assis Rebesco 531

RESENHA | REVIEW

Um feminismo para todo mundo: experiências do passado e possibilidades para o futuro

A feminism for everyone: past experiences and possibilities for the future

> por Cleonice Elias da Silva 561

TRADUÇÃO | TRANSLATION

O Livro da transformação de Fortuna, de Christine de Pizan

The Book of Transformation of Fortune, by Christine de Pizan

> por Ana Rieger Schmidt 578

<i>Verbete Epistemologia Feminista, de Marianne Janack</i> <i>Entry Feminist Epistemology, by Marianne Janack</i>	
> por Gisele Dalva Secco & Rafaela Missaggia Vaccari	601
 <i>Reflexão sobre os negros, de Olympe de Gouges</i> <i>Reflection on blacks, by Olympe de Gouges</i>	
> por Marcelo de Sant'Anna Alves Primo	636
 <i>Na sala de sessão, de Lettice Galbraith</i> <i>In the Séance Room, by Lettice Galbraith</i>	
> por Marina Pereira Penteado	651
 ENSAIOS VISUAIS VISUAL ESSAYS	
<i>Da janela à moldura</i> <i>From window to frame</i>	
> por Ana Carolina Tavares Sousa	675
 <i>Auto-operação</i> <i>Self-operation</i>	
> por Ana Paula da Cunha	695
 <i>Lugares</i> <i>Places</i>	
> por Christine Gryscek	708
 <i>Dentro e fora</i> <i>In and out</i>	
> por Daniela Roseli Amorim	718

Dobrar para desconhecer

Fold to unknown

> por Diane Sbardelotto 729

Uma reza para o que há de vir

A prayer for what it is to come

> por Marina Taffarel & Raísa Inocência Ferreira Lima 739

> Agradecimientos

> Acknowledgements



As editoras e os editores apresentam, com satisfação e orgulho, mais uma edição de nosso periódico, a **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**.

Especialmente para este número contamos com o dossiê temático **Feminismos na filosofia, na literatura e na arte**, que domina nossa seção de artigos e também permeia as produções das demais páginas deste volume.

Mais do que manifestar nossa satisfação em termos um novo número no ar, gostaríamos, sobretudo, de ressaltar o trabalho das professoras **Ana Rieger**, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e **Mitieli Seixas**, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), pela proposta e pela organização do dossiê com tema tão relevante e pertinente. O trabalho em parceria é sempre recompensador: deixamos aqui nosso registro de agradecimento a vocês, professoras - e também às nossas equipes de revisão e assistência editorial.

O elevado número de submissões, em forma tanto de artigos como de traduções e ensaios visuais, é um atestado do inescapável estatuto de relevância dos feminismos como um dos pontos centrais das discussões contemporâneas. Temos confiança de que, com essa compilação de produções diversas e compromissadas, podemos colaborar com a expansão de conversas que se revelam cada vez mais necessárias. Boa leitura!

Editores Seniores

Kathrin Holzermayr Rosenfield e Alexandre Santos

Editores de Área

Davi Alexandre Tomm, Guilherme Mautone, Lauro Iglesias Quadrado,
Patrícia Cristine Hoff, Paula Trusz



> Apresentação

> Foreword

> Sobre memória e consciência

> On memory and conscience

por Ana Rieger Schmidt

Professora do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em História da Filosofia Medieval pela Universidade de Paris-Sorbonne IV. E-mail: ana.rieger@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6969-2867.

por Mitieli Seixas

Professora Adjunta do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Maria. Doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2016), com período sanduíche na University of California - Berkeley. Durante seu Mestrado em Filosofia Francesa e Alemã (2011), obtido pelo Programa Master Erasmus Mundus, estudou na Université Catholique de Louvain, na Begische Universität Wuppertal e na Université du Luxembourg. Docente Orientadora do Programa de Residência Pedagógica (Edital Capes, 2020-22) e concentra sua pesquisa na história da filosofia moderna, em especial, na inscrição da experiência como uma fonte de conhecimento para Émilie du Châtelet. E-mail: mitieli.silva@ufsm.br. ORCID: 0000-0003-0492-2072



Reescrever o cânone, buscar novas narrativas e problematizar relações de gênero a partir do olhar e da obra de mulheres artistas, filósofas e intelectuais impõe reconstruir aquilo que recebemos como sendo a história. Este empreendimento, ainda hoje considerado menor, utópico ou mesmo intolerável, não é possível sem autoconsciência e memória.

Primeiramente, porque a história não é apenas sobre o passado, mas também sobre o tempo presente e sobre como imaginamos o futuro. Podemos

dizer que o modo como entendemos o passado é, em certa medida, o resultado de uma projeção a partir de categorias atuais. De modo semelhante, o passado das futuras gerações é consequência da história que contamos hoje. Assim, se a história é o resultado de uma construção bidirecional a partir do presente, ela depende, portanto, daquilo que conscientemente escolhemos como fazendo parte de sua representação.

Em segundo lugar, para além daquilo que está “do lado da subjetividade”, isto é, nossa própria consciência enquanto individualmente considerada, para erigir e deixar lastro histórico encravado no presente é necessário igualmente extrair, desencavar e trazer à tona fragmentos de uma memória coletiva. Nesse aspecto em particular, a história é moldada a partir daquilo que – seja por nossas próprias mãos ou como herança recebida – conseguimos assentar como memória. Seus fragmentos materiais incluem os relatos orais, os cânticos, as orações, mas também as cartas, os ensaios, os romances, as pinturas, as fotografias, as manifestações musicais e performáticas e tudo o que conseguirmos resgatar e estabelecer como registro da presença das mulheres no passado. Construir a memória coletiva implica, assim, o esforço conjunto de busca e reunião desses registros.

Tanto o convite para a tomada de consciência individual quanto o exercício de construção da memória coletiva aparecem nos esforços imagéticos e textuais acolhidos neste dossiê.

No primeiro caso, as contribuições se concentram sobre dois eixos do pensamento feminista e seus desdobramentos teóricos e artísticos: por um lado, a denúncia de relações assimétricas de poder entre os gêneros que têm o patriarcado como elemento estrutural; por outro, a ampliação das implicações

políticas do movimento feminista através dos recortes de classe e raça. Sabemos que a recusa a uma definição única deu ao feminismo um caráter sistemático de alargamento de sua agenda para abarcar uma gama cada vez maior e mais diversa de vozes, assim como permitiu a reivindicação pelo engajamento na ação de diferentes gerações e atores sociais. Preocupações com igualdade social e liberdade sobre os próprios corpos foram complexificadas através de uma maior compreensão dos privilégios, da sexualidade e da identidade de gênero. Nos meios acadêmicos, nunca houve uma demanda tão intensa e efervescente de reflexão e ação, evidenciada pela grande variedade de temáticas e conceitos ora explorados.

No segundo caso, reunimos contribuições que visam a denunciar um longo período de apagamento da presença de mulheres nas diferentes esferas da cultura e do conhecimento. Essa denúncia, por excelência, um movimento negativo, serve como força motriz para o movimento positivo de reapropriação e reconstrução de narrativas esquecidas, apagadas ou simplesmente negligenciadas. Nesse espírito, as colaborações aqui divulgadas apresentam tanto a vida e a obra de mulheres, como discutem, do interior de seus conceitos, sua própria condição de silenciamento. Ora, desafiar os cânones da filosofia, da literatura e da arte requer o trabalho constante de resgate e preservação concreta desses registros. E, assim, recuperar e reconstruir a memória coletiva pela tradução, resenha, escrita, fotografia e corpo das mulheres é um dos objetivos deste dossiê. A aposta é que os registros materiais, as vozes, os textos, as obras e as ações das e sobre as mulheres sirvam como elementos fundamentais para assentar aquilo que deixaremos para as futuras gerações como história.

Partindo da breve apresentação dos registros reunidos, convidamos as leitoras e os leitores a considerar as seguintes contribuições, localizadas no eixo das múltiplas facetas dos feminismos, enquanto elas postulam a necessidade da tomada de consciência histórica.

Em **Epistemologia Feminista**, Gisele Secco e Rafaela Vaccari traduzem para o português o verbete de Marianne Janack na *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Janack fornece um mapa dos principais desenvolvimentos nessa área que incorpora em suas análises o uso da noção de gênero como categoria de análise das modalidades de conhecimento. O objetivo é problematizar as noções de racionalidade e imparcialidade e o modo como são empregadas em projetos epistemológicos tradicionais. Constatase, assim, que a produção de conhecimento não apenas não é neutra quanto às relações de gênero, mas possui uma natureza eminentemente moral e política.

Categorias de opressão são igualmente problematizadas por Paula Silveira-Barbosa e Julia Aleksandra Martucci Kumpera em **Monique Wittig – breve histórico da trajetória intelectual e política de uma lésbica**. Para a romancista e ativista francesa, heterossexualidade e homossexualidade constituem categorias políticas que permitem denunciar o controle social e a violência dos corpos fundadas no sexo. Em sua análise crítica, as mulheres lésbicas lutam para definir sua própria identidade, em conflito com a hegemonia *straight* que não as reconhece como mulheres. Esse sistema que subjuga as mulheres lésbicas decorre diretamente de outro sistema de dominação anterior: o sexismo.

Vanessa Rebesco, em **Os espaços público, privado e doméstico: algumas contribuições e problematizações dos estudos feministas a partir dos anos 1960**,

percorre as diferentes definições sobre os espaços público e privado através do tempo até os textos feministas dos anos 1960. Apoiada nos filósofos Jürgen Habermas e Hannah Arendt, a autora pode aprofundar a crítica das dinâmicas de opressão sofrida pelas mulheres nos espaços domésticos e sua exclusão da esfera pública.

O ensaio visual **Da janela à moldura**, de Ana Carolina Tavares Sousa, apresenta o silenciamento das mulheres representado pelo literal apagamento de seus retratos. As pinturas trazem mulheres em situações de introspecção e solidão, confinadas em ambiente doméstico, circunscritas aos limites do lar. Interessante observar que as obras escolhidas datam das primeiras décadas do séc. XX, momento em que as mulheres começaram a disputar o protagonismo no espaço político ocidental.

Em **A voz feminista em ação: Suzanne Lacy e Andrea Dworkin**, Mirna Gonçalves explora as contribuições da militância nas obras da artista Suzanne Lacy e da escritora Andrea Dworkin, cujos engajamentos se dão principalmente pela denúncia das diversas formas de violência e degradação contra o gênero feminino da cultura androcêntrica, presentes na prostituição, na pornografia e no trabalho doméstico. A autora traça paralelos sobre os usos que Lacy e Dworkin fazem do espaço público em suas contribuições, sejam elas visuais ou escritas.

Em **Dentro e fora**, Dani Amorim constrói um muro sólido, em tijolos e cimento, buscando erigir um obstáculo que servirá ao mesmo tempo de guarida. A artista se refere especialmente à defesa buscada por mulheres contra a violação de seus corpos. Neste ensaio metafórico, é a réplica da realidade que se destaca: o aspecto bruto e áspero do material, usualmente manipulado por homens em canteiros de obras, lembra a todas a ambiguidade da proteção.

Cleonice da Silva contribui com uma resenha de **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras, da teórica feminista norte-americana bell hooks**. A autora reflete sobre as extensões do patriarcado e os desdobramentos políticos do movimento feminista. Além dos problemas de gênero, as desigualdades sociais e seus recortes de raça. Um manifesto contra o sexismo que não se confunde com o combate à masculinidade, mas ao patriarcado. Nesse sentido, é fundamental reconhecer que muitas mulheres ocupam posições de poder e replicam atitudes opressoras que deveriam combater. Para hooks, a verdadeira sororidade pode apenas ser alcançada quando mulheres cessarem de dominarem outras mulheres.

João Pedro Cerdeira contribuiu com **Entre Simone de Beauvoir e Ana Cristina Cesar: um estudo sobre a literatura da mulher**. Apoiado em Butler, o autor coloca questionamentos acerca da possibilidade de uma “literatura feminina” para além da lógica da representação. Segundo o autor, as mesmas perguntas estão presentes em artigos do final da década de 1970 de Ana Cristina Cesar, onde a autora ressalta, por um lado, o perigo da estereotipação e, por outro, o do apagamento. Embora ocorrendo no registro da discussão do conceito de alteridade e sua importância para a demarcação do gênero, o autor mostra como os mesmos temas estão presentes na obra de Simone de Beauvoir, operando assim uma aproximação entre as autoras.

Como representantes do segundo eixo, os textos e ensaios visuais que se seguem pretendem reconstruir a história a partir da recuperação e inscrição da obra de mulheres nos cânones filosófico, literário e artístico. Esse movimento de preservação ocorre tanto ao recuperar registros da existência de mulheres em ambientes hostis quanto ao iluminar e aprofundar nosso conhecimento acerca

dessa presença. O caráter simbólico da vida e da obra dessas mulheres instrui o conhecimento e orienta a ação.

Ana Rieger Schmidt traduz o capítulo inicial do **Livro da Transformação de Fortuna** da poetisa e filósofa medieval Christine de Pizan. Pizan narra os eventos que a tornaram a primeira mulher a viver de sua pluma – história que ela conta introduzindo uma metáfora não desconhecida: a da mulher que se transforma em homem para exercer uma atividade socialmente não compatível com seu gênero. Pizan revisita seu passado criticando abertamente os costumes de seu tempo em tópicos caros às representantes do proto-feminismo, como o acesso limitado das mulheres a uma educação formal.

Em **Visões críticas sobre gênero: vozes femininas na escrita de duas poetisas mapuche**, Valentina Paz Bascur Molina discute dinâmicas de poder na sociedade mapuche através das obras das escritoras Maribel Mora Curriao e Graciela Huinao, na medida em que essas viabilizam um resgate da voz da mulher indígena. Adotando a noção de gênero como categoria de análise literária, a autora pretende apreender a cultura mapuche e superar as narrativas outrora impostas pelos colonizadores espanhóis. No período pré-colonial, as mulheres tinham grande relevância na sociedade mapuche; no entanto, as estruturas patriarcais que se impuseram acabaram por submetê-las aos espaços domésticos, provocando uma subversão nas dinâmicas de poder e de gênero que ali vigoravam.

Em **Uma reza para o que há de vir**, Marina de Moraes Taffarel e Raísa Inocência exploram a relação do feminino com a natureza e com a prática de rituais espirituais pelo diálogo e pela fotografia. Através das imagens do tarô, da invocação das entidades orixás e dos banhos de proteção são evocadas a *adivinha*,

a *médium*, a *xamã* – figuras das quais o feminismo se apropriou como símbolos de empoderamento e autodeterminação.

Em **Réflexion sur les nègres** (1788), Olympe de Gouges, traduzido por Marcelo de Sant’Anna Alves Primo, pede que a Comédie Française permita que atores negros retratem no palco sua própria condição. Nesse contexto, a intelectual aponta para a grande contradição entre os ideais iluministas defendidos no pós-revolução e a manutenção da escravidão. Suas ideias abolicionistas já constam na peça teatral *Zamora et Mirza ou l’Heureux Naufrage*, de 1783, que, segundo o tradutor, abre caminho para o ingresso de Olympe na literatura e revela seu engajamento político.

A tradução de **Na sala de sessão** por Marina Pereira Penteado apresenta um conto inédito no Brasil de Lettice Galbraith. Publicado pela primeira vez em 1893, o conto retrata um recorte na vida de um ambicioso “médico de mulheres” que não mede esforços para atingir seus objetivos materiais e profissionais, mesmo que isso signifique se tornar um assassino. Neste conto sombrio de uma escritora vitoriana, vemos a destreza técnica encontrar a vivacidade narrativa.

Sabina Sebasti, em **Ni dios, ni patrón, ni marido: orígenes del ideario anarco-feminista en el Río de la Plata**, investiga o contexto do surgimento do movimento anarco-feminista na região do Rio da Prata tomando como objeto de análise o jornal *La Voz de la Mujer* – principal meio de difusão de sua ideologia. Publicado entre 1896 e 1897, o jornal é tido como a primeira iniciativa de integração de ideais feministas com a luta revolucionária levada a cabo por latinoamericanas.

Gabriela Simonetti Trevisan escreve ***A mulher e a arte: a criação feminina nas palavras de Júlia Lopes de Almeida***. O artigo debruça-se sobre o texto da escritora carioca nascida na segunda metade do século XIX, disponível integralmente pela primeira vez, para apresentar as linhas feministas do pensamento de Júlia Lopes de Almeida. Como mostra Trevisan, as críticas à condição da mulher são desdobradas em dois passos: em primeiro lugar, encontramos uma denúncia acerca do tratamento desigual dedicado às mulheres; em segundo, somos apresentadas ao necessário resgate de um elenco de artistas mulheres (poetisas, escritoras, escultoras etc.). Ao final do artigo, ficamos com a certeza da atualidade de seu pensamento.

Em **Palimpsesto e as relações de gênero em Elvira Vigna: um recurso como crítica ao patriarcado em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas***, Lucas Gabriel Soares analisa a obra de Vigna buscando apontar em sua narrativa e nas falas das personagens elementos de sexismo e crítica ao patriarcado. Servindo-se da analogia do palimpsesto – prática medieval que consistia em raspar a tinta de um pergaminho e, aproveitando seu precioso suporte em couro, sobrepor a ele um novo texto –, o autor discute a sobreposição de narrativas e de ideias a partir de novas categorias de análise, as quais tornam possível a reescritura do discurso dominante.

Em **A interseccionalidade a partir de *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus**, Julia de Freitas Vieira e Izilda Cristina Johanson discutem como as mulheres negras são particularmente afetadas pelas estruturas sociais vigentes. Lélia Gonzales, Djamila Ribeiro, Grada Kilomba e Angela Davis fornecem as linhas com as quais os contrastes (sala de visitas *versus* quarto de despejo, cidade *versus* favela) presentes no texto de Carolina Maria de Jesus são tecidos. Além

disso, encontraremos ao longo do artigo considerações acerca do formato *testemunho* e sua relação com o cânone literário.

A questão da reescrita dos discursos e da figuração do ser-mulher reaparece em **Pensando as figurações feministas e o devir-mulher a partir da arte**, onde Jacqueline Amadio de Abreu e Roberta Stubs abordam obras de artistas contemporâneas influenciadas pelos movimentos feministas, com ênfase na auto representação, na redefinição de seus corpos e no desafio de uma estética calcada em um universo majoritariamente masculino. Nesse contexto, as autoras se valem da noção de *devir-mulher* de Deleuze e da *estética da existência* de Foucault para entender essas transformações.

Ana Paula Penkala e Isadora Ebersol apresentam **O cinema feminino como um retrato de si: o enquadramento feminino em *Retrato de uma jovem em chamas***. Tomando o filme de Céline Sciamma como ocasião para a discussão, as autoras explicitam o poder do olhar sobre si mesmas das profissionais do cinema para contrapô-lo ao olhar patriarcal. As narrativas canônicas nas artes visuais, e com elas seus clichês do feminino, como o expresso por aquilo que Márcia Tiburi chama de “culto da mulher cadáver”, são questionadas. Assim, a análise complexifica a leitura fílmica ao mostrar as implicações metalinguísticas de um filme produzido por e para mulheres.

Em **Dobrar para desconhecer**, Diane Sbardelotto se vale do conceito deuleuziano de *dobra* para explorar algumas de suas modalidades. A artista reproduz a dobra em metáfora ao dobrar-se sobre si mesma: o corpo nu se confunde com a paisagem, como que brotando do solo. A dobra de nosso ser material é uma etapa do autoconhecimento, mas é também o *repli sur soi* que isola ao mesmo tempo em que preserva o sujeito.

A contribuição **A novela *Com meus olhos de cão*, de Hilda Hilst, à luz da paratopia**, de Clarissa Corban Brito Guerra, apresenta a própria obra de Hilst como um desafio ao cânone literário ao analisá-la sob a luz do conceito de *paratopia* de Dominique Mangueneau. O artigo centra seu estudo no personagem Amós, evidenciando suas características paratópicas (de identidade e linguística) em seu deslocamento e loucura/irracionalidade. Ao final, é sugerido um paralelo entre o caminho do personagem e o caminho de Hilst enquanto esta é uma autora de posição “não sustentável”.

Em **O corpo é a camuflagem: construções ficcionais de si na produção artística de mulheres nos anos 1970**, Isadora Mattioli percorre a obra de artistas brasileiras que questionam a representação do feminino em suas obras, respondendo às narrativas tradicionais e idealizadas da mulher, do seu corpo e da sua sexualidade. Recorrendo sobretudo à fotografia e ao vídeo, essas artistas se servem de seus próprios corpos para desafiar essas construções de gênero. O estudo crítico de suas obras se vale das contribuições teóricas de Janet Wolff e Jayne Wark.

Em **Lugares**, Christine Gryscek se serve de colagens para transitar por pinturas de mulheres realizadas através do viés masculino ao longo da história da arte. Aqui, a imagem representada adquire o estatuto de uma deformação. Obtêm-se aí uma crítica ao corpo feminino como objeto – sexual ou de adoração. As imagens-arquétipos fundem-se ao profano e ao monstruoso.

O artigo de Fercho Marquéz-Elul, **Sophie Calle: a imagem no fio de uma perseguição**, propõe examinar as práticas poéticas da artista francesa à luz de conceitos contrapostos como “público” e “privado”, “real” e “ficção”, “cotidiano” e “arte”, “conhecido” e “desconhecido”. Nele, somos conduzidas a um passeio por

multimeios, onde poesia, fotografia, performance e ação estão entrelaçados em uma perseguição tomada como projeto artístico, mesmo que reconhecidamente “sem sentido”. Revela-se, desse modo, a visão profundamente antiutilitarista da arte de Sophie Calle.

Igualmente explorando a relação entre poder patriarcal e o olhar, o artigo de Tuane Maitê Eggers, **Descolonizando narrativas sobre mulheres: a fotografia como potência**, explora as possibilidades de desconstrução de estruturas hierárquicas a partir do suporte fotográfico. De imediato, a autora sustenta uma perspectiva que é, ao mesmo tempo, interseccional e decolonial para tecer considerações acerca do papel da imagem como experiência de resistência. Para isso, nos leva a visitar os diferentes papéis exercidos pela fotografia: seja como narrativa (vide o trabalho de Nair Benedicto), aprendizado (a partir da obra de Graciela Iturbide), cuidado (com a série de Susan Meiselas) ou ativismo (com a fotografia de Claudia Andujar).

No artigo **Experiências de uma Riot Grrrl: Kathleen Hanna, feminismo, DIY e cultura remix**, Gabriela Cleveston Gelain, Milene Migliano Gonzaga e Pedrol de Assis Pereira Scudeller desnudam experiências da vida e carreira de Kathleen Hanna para abordar o papel das juventudes, e de suas manifestações culturais, na construção da terceira onda do movimento feminista. Assim, a vida da artista é transformada em narrativa feminista: desde os embates no universo *punk* até sua mudança para a música eletrônica, os temas da liberdade sexual e da não objetificação dos corpos das mulheres estão presentes.

Em **A rua é nossa: as intervenções urbanas do coletivo lésbiano Velcro Choque (Brasil) e as subjetividades libertárias**, Débora Machado Visini parte da experiência particular de um coletivo para discorrer acerca da ocupação dos

espaços públicos pela arte. Segundo a autora, a década de 1960 marca o ponto de virada cultural a partir do qual a arte no espaço público é ressignificada. As ações do coletivo Velcro Choque surgem no contexto da ressignificação e da potencialidade transformadora do “ativismo”, tendo por meio lambe-lambes colados em espaços urbanos (e digitais) e por temas o questionamento da normatividade heterossexual e a visibilidade lésbica.

Em **Auto-operação**, por Ana Paula da Cunha, a configuração engessante do sexo biológico é contraposta ao colorido das diferentes mídias e da tecnologia. O enfoque possibilitado pelo vibrante *neon* convida a repensar e a extrapolar o íntimo, ao mesmo tempo em que se atreve a sugerir uma reorganização dos corpos a partir de seus pequenos fragmentos.

O texto de Nastassja Saramago de Araújo Pugliese reflete sobre as consequências práticas impostas pelo trabalho de reescritura do cânone no ensino de filosofia em **Sobre o resgate de obras filosóficas escritas por mulheres e algumas implicações pedagógicas**. O artigo serve como diagnóstico e vacina para localizar e afastar a influência nefasta do patriarcado em nossas escolas e universidades. O texto da autora coloca o imperativo moral de construção da memória coletiva ao impor que a investigação filosófica não perpetue exclusões e silenciamentos.

Referência para citação desta apresentação

SCHMIDT, Ana Rieger; SEIXAS, Mitieli. Apresentação – Sobre memória e consciência. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. xi – xxv, novembro de 2020.

> Artigos

> Papers



> O cinema feminino como um retrato de si: o enquadramento feminino em *Retrato de uma jovem em chamas*

> Women's cinema as a self-portrait:
the female framing in *Portrait of a lady on fire*

por Ana Paula Penkala

Professora adjunta dos cursos de Cinema e de Design da Universidade Federal de Pelotas (UFPel); Doutora em Comunicação e Informação pelo PPGCOM/UFRGS; Áreas de atuação: Linguagem Visual, Análise Fílmica, Direção de Arte, Estudos Feministas, Ciberultura. E-mail: penkala@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4291-1278.

por Isadora Ebersol

Doutoranda em Educação, linha de pesquisa Epistemologias Descoloniais, Educação Transgressora e Práticas de Transformação, PPGE, Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e bolsista CAPES. E-mail: isadora.ebersol@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9745-0822.

Resumo

Retrato de uma jovem em chamas, filme de Céline Sciamma, propõe a discussão sobre o “olhar feminino”, tanto na pintura quanto no cinema. O artigo parte da perspectiva dos Estudos Feministas e busca correlações entre o filme e o cânone da literatura, da pintura e do cinema e o sistema patriarcal que lhes dá suporte. Observa como esse cânone instrumentaliza um culto à passividade feminina e sua inscrição enquanto objeto na História, estetizando “a mulher morta” como índice dessa representação. Parte da hipótese de que a imagem da mulher pode ser aprofundada pela narrativa de autoria feminina enquanto lugar de resistência política. Busca posicionar-se contra o apagamento das experiências lésbicas, ao torná-las visíveis e construir sentido sobre elas.

Palavras-chave: Olhar Feminino. Cinema. Pintura. Cânone. Experiência Lésbica.

Abstract

Portrait of a lady on fire, film by Céline Sciamma, proposes a discussion on the “female gaze”, both in painting and in cinema. The article is based on the Feminist Studies perspective and seeks correlations between film and the canon of literature, painting, and cinema, and the patriarchal system that supports them. It observes how this canon instrumentalizes a cult of female passivity

and its inscription as an object in history, aestheticizing “the dead woman” as an index of this representation. It is based on the hypothesis that the image of women can be deepened by the female authorship narrative as a site of political resistance. It seeks to position itself against the erasure of lesbian experiences, by making them visible and building meaning upon them.

Keywords: Female Gaze. Cinema. Painting. Canon. Lesbian Experience.

Artigo recebido em 07.06.2020 e aceito em 01.09.2020.

1. Imagem

“A mulher é, antes de tudo, uma imagem”¹. Nessa frase, a historiadora francesa Michelle Perrot resume uma condição que funda um viés importante dos estudos feministas, sobretudo quando investigam a representação da mulher nas mídias. Na pequena sentença, temos também nossa base para este artigo, fruto de uma pesquisa mais ampla que propõe dar conta da questão do olhar sobre a mulher no audiovisual. No texto aqui apresentado, um recorte sobre essa questão, estamos propondo uma reflexão suscitada pelo filme de 2019 dirigido por Céline Sciamma, *Retrato de uma jovem em chamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*), que nos sugere pensar sobre o olhar da mulher sobre ela mesma, presentificado na poética audiovisual de mulheres que estão na instância de produção (como diretoras, roteiristas, diretoras de fotografia); pensando no olhar sobre o/e no corpo feminino enquadrado pelas lentes de diretoras e diretoras de fotografia como uma peça de resistência ao cânone do olhar patriarcal. O cinema, a TV ou a literatura contam o mundo a partir da perspectiva dominante, hegemônica, sob a qual esse mundo é construído discursiva, simbólica e até materialmente. Essa perspectiva é estrutural e sistêmica em nossa sociedade,

¹ Michelle Perrot, *Minha história das mulheres*, 2017, p. 49.

conhecida como patriarcado e definida assim pela acepção feminista como “[...] formação social em que os homens detêm o poder, [...] o poder é dos homens [...], quase sinônimo de 'dominação masculina' ou de 'opressão das mulheres’”². O patriarcado depende do universalismo nessas narrativas. Perrot,³ citando o livro *Images de femmes*, de Georges Duby, fala sobre como os homens reduzem as mulheres a espectadoras de si mesmas. Trata-se aqui, portanto, de uma reflexão que pretende problematizar o olhar da câmera como a construção de uma narrativa, assim como da tomada de um poder; o corpo da mulher como um lugar tradicionalmente superficial e desumanizado que é radicalmente animado pela narrativa de autoria feminina, no sentido de aprofundá-lo, dignificá-lo. Nesse sentido, consideramos não apenas as mulheres envolvidas na realização do filme, mas que quem assina o roteiro e a direção em *Retrato de uma jovem em chamas* é uma mulher lésbica. Trata-se, também, de discutir o próprio olhar enquanto um conceito que atravessa as artes visuais, em especial aqui a pintura e o cinema.

Assim, conduzimos aqui uma análise sobre o olhar enquanto narrativa nesse filme e para além dele, articulada com a teoria feminista, os estudos de cultura e os estudos de mídia e artes visuais. O filme de Sciamma permite compreender a poética feminina enquanto um olhar e esse olhar enquanto narrativa, de modo que possamos desvelar a dinâmica de um processo que põe em xeque a cultura enraizada do olhar masculino nas artes visuais. Ao mesmo tempo, essa perspectiva firma o olhar feminino como um ato político em que são desafiadas as narrativas canônicas e discutidas as formas pelas quais a arte constrói a mulher através da subjetividade dominante masculina – ou única

² Christine Delphy, “Patriarcado (teorias do)”, 2009, p. 173.

³ Michelle Perrot, *Op. Cit.*, 2017.

subjetividade legitimada. Com direção de fotografia de outra mulher, Claire Mathon, o filme é descrito como um drama histórico/épico sobre a relação entre duas mulheres no final do século XVIII na Grã-Bretanha, contado a partir da memória de Marianne, uma jovem pintora e professora de arte. Marianne fora contratada para pintar o retrato de Héloïse, condição necessária para que o noivo da jovem, que vive em Milão, aceite o casamento arranjado. Héloïse, que recém regressara do convento, deveria casar com o homem no lugar de sua irmã que havia cometido suicídio para fugir do destino matrimonial. Héloïse, sabendo ser sua imagem retratada na pintura o símbolo de seu encarceramento, não só como imagem, mas como objeto de troca para o matrimônio forçado, recusa-se a ser pintada. O desafio posto à Marianne é se passar por dama de companhia de Héloïse durante o dia, enquanto a observa, e pintá-la em segredo (e de memória) à noite. A aproximação entre as duas mulheres resulta em uma relação amorosa ao mesmo tempo em que Héloïse passa não só a permitir ser retratada por Marianne como a exercer um papel ativo nessa representação, o que a retira do papel de musa passiva, sujeita a ser olhada.

A análise a ser desenvolvida lança mão da metodologia da análise fílmica, aberta em sua proposta de buscar no objeto empírico específico seus parâmetros e categorias de observação. Para tanto, partimos do filme de Sciamma, cruzando seu argumento com o percurso da narrativa e articulando a maneira com que as imagens – e certa orientação pelos diálogos – demonstram a proposição central da narrativa, que fala-nos sobre a mudança do olhar sobre a imagem feminina e sobre como essa imagem se constitui sob a dominação política presentificada no *olhar masculino*. Aqui tomamos a noção de *olhar masculino* (*male gaze*) da tese

de Laura Mulvey⁴ – tanto em sua primeira articulação quanto em sua revisão, anos depois⁵ – como uma premissa e o reiteramos como um posicionamento político, não como o olhar do indivíduo espectador. Tomamos a proposição de um novo olhar feita pelo filme de Sciamma igualmente como uma posição política, e de resistência. Assim, como categorias analíticas, propomos a questão em torno da dinâmica da heterossexualidade compulsória e da existência lésbica que tensiona a relação entre as personagens e nos oportuniza pensar nos lugares que Héloïse e Marianne ocupam nessa dinâmica; a ligação entre as mulheres representadas no filme e a maneira com que representam as estruturas que definem suas funções sociais e narrativas; a forma com que o filme expressa visualmente seu posicionamento político – em especial através da fotografia.

É importante também que se considere que, enquanto um olhar feminista, recortamos nossa problematização sobre a questão do sexo e da sexualidade, tendo a abordagem sobre a diferença sexual como um eixo. Nosso posicionamento teórico-político sobre a diferença sexual é uma ênfase no que caracteriza o movimento político feminista, que se constrói nessa diferença. Assim, partimos de um olhar que respeita as especificidades dos objetos da análise – o que também advém da própria metodologia da análise fílmica – e que é vinculado ao pensamento materialista histórico. A narrativa em *Retrato de uma jovem em chamas* situa a relação entre Héloïse e Marianne em uma realidade que nos demanda discutir a matriz heterossexual (e a diferença sexual) como a coluna vertebral do olhar orientado do patriarcado. Além disso, a própria contextualização local e histórica da narrativa, que serve como uma metonímia,

⁴ Laura Mulvey, “Visual pleasure and the narrative cinema”, 1989b.

⁵ Laura Mulvey, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, 1989a.

aponta para a construção clássica da imagem feminina e da mulher como imagem na pintura, a qual é entendida aqui como a matriz das políticas de olhar construídas mais tarde pela fotografia, pelo cinema e pela TV.

Problematizar o olhar como um lugar de poder e a condução da narrativa e construção das subjetividades como uma forma de resistência intrínseca ao trabalho das mulheres no audiovisual, sobretudo nas funções-chave como direção, roteiro e direção de fotografia, significa, primeiramente, um exercício de deslocamento epistêmico. Isso já se reflete, inclusive, na temática lésbica do filme que estamos analisando. A invisibilidade da existência lésbica, mesmo dentro do pensamento feminista é, como aponta Adrienne Rich,⁶ uma importante estratégia para manter a heterossexualidade como destino inexorável às mulheres e, junto a ela, o acesso masculino aos seus corpos. Esse apagamento, como demonstra Rich, acaba por ser não apenas anti-lésbico, como anti-feminista em sua própria definição. Está marcado igualmente em seu argumento que centraliza a resistência feminina aos padrões de opressão, os quais se sobrepõem à própria arte e sua tarefa de fazer-nos fugir da brutalização. A romantização do uso do corpo feminino costura a obra a filmes, séries e pinturas, e dirige à história da arte um questionamento para o qual a arte parece não oferecer, ainda, grande solução: por que a cultura visual é centrada, entre outras coisas, na figura inerte (morta, violada ou conformada), sem agência e desumanizada da mulher?

Loucura e morte compõem uma espécie de equação da representação de mulheres no século XIX, assim como doença e morte, bem como sono e morte, segundo a tese de Dijkstra em sua leitura do que chamou de "culto

⁶ Adrienne Rich, "Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica", 2010.

do invalidismo" nas artes visuais daquele século. A morte como forma central do imaginário dos homens sobre mulheres [...] ⁷.

Esse "culto da mulher cadáver", como expressa a filósofa Márcia Tiburi, está manifesto em toda a literatura ocidental, em especial a tragédia, e, como uma encenação dela, na pintura realista, principalmente a partir do Renascimento. Literatura e Pintura fundamentam o olhar da fotografia e do cinema, levando consigo, evidentemente que fomentadas pela estrutura patriarcal, sua forma e seu conteúdo. Não apenas por representarem o olhar daqueles que dominaram tais áreas (e ainda dominam), os homens, mas por serem fruto de um *olhar* que se sedimenta no imaginário e que é uma perspectiva que independe do sexo ⁸ – já que mulheres também o replicam, uma vez que é um posicionamento político, como bem enfatizou Mulvey. ⁹ É importante, portanto, que a arte produzida por mulheres venha atravessada pela militância, pela prática política do feminismo. Citando o "contra-cinema", conceito de Claire Johnston, Teresa de Lauretis ¹⁰ diz que a estratégia política feminista não deve evitar e sim reivindicar o uso do

⁷ Márcia Tiburi, "Ofélia morta – do discurso à imagem", 2010, p. 301-2.

⁸ Uma das críticas ao seu modelo analítico assimiladas pela autora, como vemos na entrevista concedida à Revista Estudos Feministas, está na generalização que sua tese promove a respeito do olhar masculino no cinema, ainda que a autora claramente estivesse tratando do cinema clássico hollywoodiano. Na entrevista, Mulvey considera que há um cinema para além dessa lógica que é capaz de produzir olhares diferentes, subversivos. Entendemos aqui, no entanto, que a presença massiva de um olhar hegemônico - seja ele eurocentrado, na pintura, seja ele hollywoodiano, no cinema, seja ele o olhar oficial da mídia visual - produz efeitos sobre a construção social da realidade muito mais diretos e profundos que a produção independente, o "cinema de arte" ou os cinemas nacionais que representam células de resistência ao globalismo colonizante do olhar ocidental. Não raro, esses efeitos podem ser vistos mesmo naquilo que é considerado marginal, subversivo ou alternativo. Céline Sciamma demonstra essa relação ao dizer, na entrevista para o canal VPRO Cinema, que seu imaginário é heterossexual, como mencionaremos adiante. Ver: Entrevista com Laura Mulvey, "Rev. Estud. Fem.", 2005.

⁹ Laura Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", 1989a.

¹⁰ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, 1987.

cinema enquanto cultura de massa. Ann Kaplan¹¹ segue lógica semelhante em *A mulher e o cinema*, onde analisa o cinema hollywoodiano. Partimos desse pressuposto aqui também, já que compreendemos que a popularização de um discurso (não sua apropriação pelo sistema e esvaziamento, evidentemente) é necessária e a arte precisa sair de seu lugar restrito, elitizado e até academicista. “De forma a contrapor nossa objetivação no cinema, nossas fantasias coletivas devem ser liberadas: o cinema feminino deve incorporar o trabalho através do desejo: tal objetivo exige o uso do filme de entretenimento”¹². Emprestando uma afirmação da teórica da literatura Linda Hutcheon, entendemos que “quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções [...] começam a ficar visíveis”¹³. Com isso, estamos enfatizando nossa proposta de dar a ver a rede de comprometimentos que essas convenções representam assim solidificando uma visão de mundo, um domínio e, com isso, perpetuando uma opressão. Repensarmos o cânone, enquanto feministas e/ou artistas, significa problematizar “[...] o jogo de poder que subjaz ao processo de sua [das convenções] sedimentação”¹⁴, como enfatiza a professora Laura Padilha. “Interrogar o cânone” (para usar o termo de Padilha) é a metodologia que age por entre as fibras dos estudos feministas sobre a arte. Evidentemente, uma das críticas mais importantes à teoria feminista dos anos

¹¹ E. Ann Kaplan, *A mulher e o cinema*: os dois lados da câmera, 1995.

¹² “In order to counter our objectification in the cinema, our collective fantasies must be released: women's cinema must embody the working through of desire: such an objective demands the use of the entertainment film”.

Claire Johnston, *Notes on Women's Cinema*, 1974, apud Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, 1987, p. 135, tradução nossa.

¹³ Linda Hutcheon, *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção, 1991, p. 86.

¹⁴ Laura Cavalcante Padilha, “A diferença interroga o cânone”, 1997, p. 61.

1970 (e, ainda, dos anos 80 e 90) voltada para os estudos de cinema é a falta de uma problematização – que já era conduzida pelas feministas no território da militância sobre as relações sociais – que incluísse a experiência das mulheres negras e lésbicas. A (ausência de) imagem das mulheres negras e lésbicas na produção visual, no entanto – e isso inclui a pintura, a fotografia e a TV – está em consonância com a dominação patriarcal, considerando-se a matriz heterossexual e o racismo estrutural como atrelados ao sistema patriarcal, tal qual o capitalismo. No imaginário brasileiro, por exemplo, a figura da mulher negra é hiperssexualizada e/ou retratada em obras clássicas como parte da mise-en-scène na qual pouco se distinguem dos acessórios que enfeitam a paisagem ou o cenário. Como se pode perceber nos estudos mais recentes sobre o fluxo midiático de imagens, a mulher lésbica é constantemente fetichizada, reforçando o olhar masculino objetificador.¹⁵

Em dado diálogo de *Retrato de uma jovem em chamas*, Héloïse pergunta à pintora Marianne sobre por que a vê daquela forma (expressa no retrato que esta pintou da jovem), ao que a pintora responde dizendo que não só ela a enxerga assim, explicando que regras, convenções e ideias é que são postas na dinâmica de representar alguém em um quadro. Nesse momento, Héloïse diz que entende que seu retrato não se aproxime dela, mas acha triste que também não se aproxime da pintora. A frase sintetiza uma questão tão central no filme que pode ser marcada como um ponto de virada da trama, metaforizando todo o argumento, como veremos adiante. O quadro pintado por Marianne dá a ver não

¹⁵ A polêmica relação abusiva entre o diretor e as atrizes de *Azul é a cor mais quente* (*La vie d'Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013) ilustra a questão, “documentada” na construção da imagem do casal lésbico que o filme promove, muito próxima da que se vê na maneira como a indústria pornográfica vende a lesbiandade.

uma jovem real, humana, mas a forma como a arte a enxerga (uma mulher em sua condição de uso pela cultura e prestes a se casar, de maneira arranjada, com um homem que não conhece), e mesmo a pintora, uma mulher, é quem reproduz essa imagem. Héloïse não se reconhece no quadro, repudia-o, mas no diálogo expressa o quanto esperaria que uma outra mulher pudesse retratá-la de forma melhor e, principalmente, que pudesse se colocar no lugar dela. Com essa questão, conduzimos nossa análise, tendo em conta que teoria, arte e política estão imbricadas nessa discussão.

2. A mulher morta

A história da arte é ao mesmo tempo uma metáfora da relação das imagens com as mulheres e a própria ilustração dessa questão. Márcia Tiburi se deteve sobre a figura de Ofélia, na forma como a personagem é descrita e assim representada na pintura. Como sugere a autora, o imaginário masculino sobre as mulheres as enxerga mortas.¹⁶ De que forma isso se relaciona a esta discussão? “Esse interesse na representação de mulheres mortas é questão que se deve compreender no circuito geral da imaginação misógina revelada pela história da arte”¹⁷, diz ainda a autora, o que indica uma necessidade de adentrarmos no terreno do imaginário e da forma como ele se constitui enquanto uma manifestação daquilo que é histórica, cultural, social e politicamente sedimentado no inconsciente e no consciente coletivo. A diretora Céline

¹⁶ Márcia Tiburi, “Ofélia morta – do discurso à imagem”, 2010.

¹⁷ *Ibidem*, p. 302.

Sciamma, em entrevista¹⁸ para a VPRO Cinema, canal de YouTube da emissora holandesa VPRO, fala especialmente sobre o imaginário feminino. Diz que acredita no conceito de “olhar masculino” (*male gaze*) e portanto em um “olhar feminino”; que foi criada em um mundo heterossexual e portanto seu imaginário é heterossexual. Enfatiza que não há um imaginário feminino porque o corpus de arte feminina é muito menor: há uma mulher imaginada pelo homem, porque eles estão no comando das imagens das mulheres. O que a diretora diz resume, de certa forma, o “estado da arte” da própria arte, em especial aquela que ou produz imagens ou as sugere.

Tiburi analisa a personagem Ofélia, de Shakespeare, e suas leituras pela pintura, e assim entende que é incontestável o caráter de imagem que tem Ofélia, e é sobre “o modo como é representada, o fato de que seja representação de uma mulher que, como tal, interferiu e ainda interfere na construção da vida real de mulheres [...]”¹⁹. “É em relação a essa leitura que devemos nos orientar tentando compreender a analogia entre a morte e a mulher que configurou o estatuto do discurso literário e imagético por trás do qual cresce a história do pensamento patriarcal”²⁰.

Os fatos contados em *Retrato de uma jovem em chamas* tem início com o suicídio de uma jovem. Porém é importante que se entenda que esse suicídio é contado por uma mulher. Não é mostrado, o que nos afasta da tradicional e “poética” imagem da moça que se atira de um penhasco para fugir ao destino

¹⁸ CÉLINE Sciamma and Adèle Haenel on Portrait of a Lady on Fire, [*S. l.: s. n.*], 2019. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal vpro cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RxMGkM-IL5c>. Acesso em: 06 jun. 2020.

¹⁹ Márcia Tiburi, “Ofélia morta – do discurso à imagem”, 2010, p. 306-7.

²⁰ *Ibidem*, p. 309.

(nesse caso, casar-se com quem não conhece ou, simplesmente, casar-se). Não há regozijo em mostrar-nos ou em vermos a cena. Quando ela é explicada por Sophie, empregada da casa de Héloïse, à pintora recém-chegada, perde os contornos líricos dentro de uma dissecação da ação de uma mulher. Como a empregada saberia que a jovem teria cometido suicídio? A resposta é prática, mundana: porque ela não gritou. Assim, esse fim “trágico” se transforma, reconfigura, pelo olhar feminino, toda uma tradição sobre a morte das mulheres, sobre as personagens que são postas em cena para morrer e para servirem de alavanca para o desenvolvimento da história de um homem. Essa reconfiguração acontece em duas instâncias: primeiro, pois é narrada e não mostrada (como a pintura o faz, como também o faz toda imagem fotográfica, incluindo o cinema); segundo, porque é narrada por Sophie e, diferente de como o suicídio de Ofélia é contado pela rainha Gertrudes em Hamlet, tem sua morte enfatizada como uma decisão, agência da personagem.

Ofélia [...] é a todo momento contada, citada, referida pelas falas dos outros personagens, sejam Polônio, Laerte ou Hamlet, que durante toda a peça reconfiguram o que é Ofélia, o que ela quer, o que ela pode ser. Ofélia vem a ter sua vida inteira transformada na história de sua morte (sua morte é sua metonímia, ela não é mais do que a morte que um dia, quem sabe, apareceu como louca, sendo a louca apenas uma espécie de pré-morta, mas, igualmente, como a morta, impotente para a razão) por meio do discurso de Gertrudes [...]. Gertrudes relata uma espécie de “história ventríloqua”, pondo-nos a pensar no porquê de a morte de Ofélia ter de ser lembrada por ela como um acidente. O que Gertrudes consegue ao contar a história do acidente enquanto, por outro lado, os coveiros relatam tratar-se de um suicídio?²¹

Se Gertrudes tem interesse em preservar a memória de Ofélia do escândalo do suicídio e suas implicações até jurídicas e religiosas, como sugere Tiburi – e

²¹ *Ibidem*, p. 313-4.

tendemos a compreender que também para tirar de sobre o filho Hamlet a responsabilidade por esse fato, Sophie, por outro lado, põe às claras para a pintora, elucidando a narrativa evasiva sobre a morte construída pela mãe da moça, que a jovem se atirou, não caiu. Esse comentário sela sobre a memória da *virgem suicida* uma história de escolha, de fuga de um destino que não aceitava (o casamento). Dá a ela o que Ofélia jamais teve pela narração masculina, que enfatiza a tragédia, o acidente, a morte romântica de uma bela mulher, seu papel de veículo do sofrimento e da jornada masculina, sua imagem de incapaz, inerte, ninfa flutuante como a pintura e os contos de fada eternizarão a imobilidade feminina.²² Não nos esqueçamos de como essa imagem se constrói, sintetizada naquilo que Edgar Allan Poe, citado por Tiburi, afirma em um texto chamado *Filosofia da composição*²³, de 1846. Para o escritor, a morte de uma mulher é o tema mais poético.

Que a história da pintura permaneça por mais de um século determinada por esse imaginário é algo que nos diz tanto da pintura quanto do olhar misógino e perverso que a constituiu como iconografia em que a mulher não chega nem mesmo a ser "outro", mas aquilo que se torna "objeto".²⁴

Em seu texto escrito em 1984, *Através do Espelho*, Teresa de Lauretis²⁵ examina o caráter de representação da mulher, fala sobre a ausência da mulher dramatizada, produzida como pura representação, como texto.

Em virtude da ausência/cativeiro da mulher como sujeito e de seu pretensão mal-estar diante da tecnologia, tornou-se patente que essa relação, por

²² Existe um paralelo entre as histórias de Gertrudes e Héloïse. A rainha fica viúva e é obrigada, assim, a casar-se com o irmão do falecido marido, Claudio. Héloïse deve casar-se com o homem para quem sua falecida irmã fora prometida.

²³ A referência a Poe no texto de Márcia Tiburi é esta: POE, Edgar Allan. *Filosofia da composição*. In: Edgar Allan Poe. *Poesia e prosa*. Porto Alegre: Globo, 1960.

²⁴ Márcia Tiburi, "Ofélia morta – do discurso à imagem", 2010, p. 303.

²⁵ Teresa de Lauretis, "Através do Espelho", 1993.

ironia, não pode ser efetivamente articulada sem referência a um terceiro termo – a subjetividade ou a construção da diferença sexual – e que, portanto, as questões da mulher não só ocupam um espaço crítico na teoria materialista histórica do cinema como dizem respeito diretamente a suas premissas básicas.²⁶

Ambas as proposições, a da ausência e a da morte, tratam da mulher como sujeito histórico, e, como entendemos aqui, definem seu estatuto enquanto imagem e enquanto espectralidade. Para Lauretis, que se detém sobre o cinema enquanto uma tecnologia social, os filmes comerciais delimitam o local que a mulher deve ocupar em uma ordem natural e social, oferecendo uma identificação determinada. “Representada como o termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira obs-cena, a mulher é constituída como o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem”²⁷. A espectadora tem, por sua vez, sua identificação modelada por esse cinema dominante, que a torna cúmplice da construção de seu “estado de mulher”, segundo a autora.

3. O retrato como morte

O argumento do filme, de certa forma, remete-nos ao retrato de uma morte. Dessa vez, no entanto, tanto o retrato quanto a compreensão do conceito de “morte” se dão pelo olhar feminino. Para a tradição – patriarcal – o retrato de Héloïse é necessário para que a jovem fique eternizada (pura e imóvel, servil) nas paredes da casa onde deverá servir de objeto de um casamento. Ela herda da irmã o compromisso de casar-se com um homem que não conhece. Outro pintor não

²⁶ *Ibidem*, p. 98.

²⁷ *Ibidem*, p. 99.

conseguiu pintar Héloïse, pois esta se negava a posar para ele. Ele apenas retrata seu busto sem rosto. A ausência de um rosto é a ausência de um olhar que retorna a quem olha, um olhar autoconsciente de sua condição. A mãe e a pintora selam em um acordo a violação da vontade de Héloïse, mas a primeira vez em que Marianne e a jovem se encontram, é Héloïse quem decide dirigir à pintora um olhar. É ela quem dá início ao jogo que, bem se sabe, delineia-se como um jogo de poder. Olhar é um ato de domínio. O retrato de uma jovem prestes a se casar (de forma imposta) é a representação de uma morte, de uma objetificação desumanizadora. Serve-nos de indício sobre como as artes contribuem para a invenção do real sobre essas mulheres. A simbologia do pai pintor (de quem Marianne herda o ofício e o olhar) representa a própria história da pintura, indissociável do patriarcado, instrumento dele, tecnologia de gênero, como afirmaria Lauretis.²⁸

Retrato de uma jovem em chamas inicia pelo fim, com a voz de Marianne *em off* que conduz o olhar de suas alunas. É ela quem posa para que as jovens a desenhem. Assim, ao ensinar suas alunas a olharem – o que mais tarde vamos entender que é algo que Marianne aprendeu novamente com Héloïse –, inverte a dinâmica de poder e coloca-se como alguém a ser olhada, assim como ilustra a metalinguagem em um filme que é feito por mulheres, sobre mulheres, para mulheres e, assim, pretende ensinar-nos a olhar de outra forma, a inverter hierarquias ou destruí-las. Ao perceber que as alunas haviam resgatado um de seus quadros, fica desconsertada, pois sabe – e isso também compreenderemos mais adiante – que o que está no quadro é mais um retrato de quem olha do que

²⁸ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, 1987.

de quem é retratado. Lauretis²⁹ coloca, a partir do trabalho de Laura Mulvey³⁰, que existem dois momentos da cultura cinematográfica feminista: o primeiro sendo marcado por um esforço de mudar o conteúdo da representação; o segundo, quando ficou predominante a preocupação com a linguagem da representação como tal. No filme de Sciamma, esses dois movimentos estão presentes, pois tanto a linguagem quanto o próprio contexto de produção (direção, roteiro, fotografia nas mãos de mulheres, quase unanimidade de personagens femininas) estão articulados fortemente com um “conteúdo” que responde à preocupação política, a qual se encerra na fala da professora Darlene Sadlier sobre o ensaio de Belinda Kremer intitulado *Learning to Say No: Keeping Feminist Research for Ourselves*.³¹ Kremer diz que “[...] o trabalho feito para a mulher, sobre a mulher, tem que ser feito entre as mulheres”³². Isso não determina, no entanto, que exista um olhar essencialmente feminino – ou uma posição essencialista e naturalizante do feminino no trabalho das mulheres – que disponha certos temas ou certa linguagem a ser utilizada como intrínseca. A presença de mulheres em diversas instâncias da produção, especialmente as criativas, apenas garante que uma parcela importante da humanidade terá a oportunidade de ter suas experiências específicas e subjetividades retratadas a partir de seus próprios olhares, ainda que o termo “mulheres” condense aqui uma variedade de experiências distintas, assim como são distintas as situações vividas se considerarmos marcadores de raça, classe, dentre outros.

²⁹ Teresa de Lauretis, *Op Cit*, 1987.

³⁰ Ela está citando o texto de Laura Mulvey de 1979, *Feminism, Film, and the Avant-Garde*.

³¹ Em tradução livre: *Aprendendo a Dizer Não: Mantendo a Pesquisa Feminista para Nós Mesmas*.

³² Darlene J. Sadlier, “Os debates sobre a mulher/gênero na teoria e crítica literária feminista nos Estados Unidos”, 1997, p. 27.

O início do filme também delineia uma narradora (Marianne), que é enfatizada por ter sua voz *em off* conduzindo uma ação – e aqui cabe dizer que há uma metáfora sobre o papel da própria diretora como quem conduz, de fora, como o filme é “desenhado”. É Marianne quem também é apresentada como aquela que vai contar a história daquele quadro que as alunas trazem do depósito. Há, portanto, a definição de um ponto de vista. Isso não é suficiente, no entanto, para dizermos que é um filme narrado por uma mulher, já que essa mulher também pode ser construída por um homem ou pelo *olhar masculino*. É onde *Retrato de uma jovem em chamas* começa a abordar a *construção* do olhar ela mesma, e de que forma esse olhar se denuncia na imagem. Segundo Mulvey,³³ a convenção que estabelece o homem como ativo estrutura a maioria das narrativas populares, no entanto não se trata de uma questão sobre quem é protagonista, mas que a gramática da história situa o espectador *com* o herói (*no* herói, melhor dizendo). Nesse texto, Mulvey expande *Visual Pleasure and Narrative Cinema* respondendo à questão sobre o termo “homem” usado para falar do espectador. E as mulheres espectadoras? Em *Afterthoughts...* a autora explica que a mulher se adapta a essa convenção, fazendo uma transição de seu sexo para o outro. Isto é dizer que homens e mulheres lerão, ouvirão ou verão com um *olhar masculino*, um *ponto de vista* masculino, pois este é o dominante político, e é assim que a narrativa é conduzida, é assim que a linguagem, a gramática nos constrói enquanto leitores/espectadores presumidos. O olhar tem caráter político e o olhar masculino nas artes visuais (como na literatura) revela um posicionamento, um lugar discursivo. Esse discurso não é somente

³³ Laura Mulvey, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, 1989a.

dominante, é, sobretudo, tornado natural – procedimento que os mitos sempre fizeram e cujo trabalho a literatura, a pintura e o cinema, como tecnologias políticas que são, continuam a desempenhar.

As contribuições de Mulvey, ainda que amplamente reconhecidas, suscitaram diferentes leituras e críticas dentro do campo dos estudos feministas do cinema. Algumas dessas críticas evidenciam os limites das bases teóricas psicanalíticas sobre as quais Mulvey ancorou sua análise, fundadas na oposição masculino/feminino, na supremacia do falo e na perspectiva heterossexual do prazer visual. Jane Gaines sugere que:

Mulheres de cor, assim como as lésbicas, foram assimiladas à análise feminista como uma reflexão tardia. Antologias feministas incluem consistentemente artigos sobre a perspectiva de mulheres negras e lésbicas como ilustração da liberalidade e da inclusão do trabalho feminista. No entanto, o próprio conceito de "diferentes perspectivas", embora valide a distinção e mantenha o denominador comum (mulher), ainda coloca as categorias de raça e orientação sexual no limbo teórico. Nossa etiqueta política está correta, mas nossa teoria não é tão perfeita.³⁴

Gaines coloca que a compreensão do prazer visual como inerentemente masculino desconsidera o olhar da espectadora lésbica, que nunca será igual ao do homem. Esta seria uma limitação não só da teoria psicanalítica, mas de toda uma estrutura heterocentrada do pensamento que privilegia a

³⁴ "[...] the male/female opposition, so seemingly fundamental to feminism, may actually lock us into modes of analysis which will continually misunderstand the position of many women. Women of color, like lesbians, have been added to feminist analysis as an afterthought. Standard feminist anthologies consistently include articles on Black female and lesbian perspective as illustration of the liberality and the inclusiveness of feminist work. However, the very concept of "different perspectives", while validating distinctness and maintaining common denominator (woman), still places the categories of race and sexual preference in theoretical limbo. Our political etiquette is correct, but our theory is not so perfect."
Jane Gaine, "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory", 1986, p. 65, tradução nossa.

heterossexualidade como única forma possível de relação e única orientação do desejo, como apontam as teóricas do feminismo lésbico, como Adrienne Rich, Monique Wittig, Gayle Rubin,³⁵ principalmente a partir da década de 80.

A questão da espectatorialidade no pensamento de Mulvey é tema de diversas críticas, não só do feminismo lésbico, como das feministas negras que apontam que Mulvey não considera, ainda em suas revisões posteriores, a possibilidade de agência ou de resistência desse olhar. bell hooks, feminista estadunidense, propõe, em contrapartida, o que chama de *olhar de oposição*, a partir de uma análise que considera o lugar da espectadora negra em um pano de fundo onde a herança escravista e as relações de poder raciais tiveram importante papel na definição desse olhar. A partir de uma leitura foucaultiana do poder e motivada pela negação do direito dos escravos ao “olhar”, hooks aponta que se abre, nesse olhar negado, uma oportunidade de agência, um desejo rebelde de olhar e a possibilidade de resistência: “O ‘olhar’ foi e é um local de resistência globalmente para os negros colonizados. Os subordinados nas relações de poder aprendem experiencialmente que existe um olhar crítico, que ‘olha’ para documentar, outro que é de oposição”³⁶. As mulheres negras, como analisa hooks, tendiam a construir esse olhar oposicional a partir da rejeição da forma como o cinema dominante as retratava ou da própria ausência de representação, não conseguindo ocupar lugar nenhum na estrutura do prazer visual fundada na

³⁵ Sobre essa questão, ver Adrienne Rich, “Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica”, 2010; Monique Wittig, *The straight mind and other essays*, 1992; e Gayle Rubin, *Políticas do sexo*, 2017.

³⁶ “The “gaze” has been and is a site of resistance for colonized black people globally. Subordinates in relations of power learn experientially that there is a critical gaze, one that “looks” to document, one that is oppositional”.
bell hooks, “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators”, 1992, p. 116, tradução nossa.

supremacia branca, tanto na posição masculina de olhar quanto na feminina de ser olhada. O que essas críticas apontam, sobretudo, é a necessidade de considerar o lugar histórico desse olhar ao analisar o prazer visual a partir de outras posições de sujeito, que não a do sujeito branco e heterossexual. Ainda que *Retrato de uma jovem em chamas* não abra espaço, em um primeiro momento, para uma análise a partir de contornos de raça, nem seria aqui o recorte do texto (ou do filme, é importante mencionar), as críticas levantadas tanto pelas feministas negras quanto pelas lésbicas apontam importantes chaves interpretativas para compreender o jogo visual entre Héloïse e Marianne – neste último caso, o da teoria lésbica, sendo importante aporte aqui.

A rejeição de Héloïse da posição de “para ser olhada” bem como o prazer visual fundado em uma perspectiva homoerótica feminina que se coloca no filme são formas em que a narrativa subverte as estruturas do prazer visual fundado na cultura patriarcal e replicado por ela. Quando, nas sequências finais do filme, percebemos pelo olhar de Marianne o retrato em que Héloïse, casada, abraçada à filha, deixa a referência à página 28 do livro que segura, marcando-a, podemos perceber duas formas de resistência que se usam da dinâmica marginal do olhar não masculino heterocentrado. Héloïse se deixa retratar – como esposa, como mãe, portanto como um discurso patriarcal, porém interpela quem a olha, recusando-se à passividade. Sobretudo, Héloïse provoca o registro de si como um universo, consonante com a pluralidade que as mulheres, em especial as lésbicas, reclamam para si; assim como também lembrando-nos, espectadores, que o prazer visual não fundado no olhar masculino busca uma alternativa humanizadora contra a objetificação do corpo feminino e sua instrumentalização que romantiza a passividade, a invalidez. O prazer – inclusive erótico – provocado

pela imagem onde Héloïse aponta para a página 28, é, a um só tempo, uma evocação do contexto amoroso no qual ambas consentiam com o desnudamento recíproco, no olhar recíproco, e uma ênfase sobre o ato de resistência que representa deixar-se retratar somente enquanto pode, também, interpelar quem olha. Héloïse nos interroga, emerge na agência de uma mulher que subverte o poder patriarcal na busca de uma ruptura que está registrada no próprio retrato, eternizando não uma morte como os retratos da pintura tradicionalmente sugerem, mas um retorno, a devolução de um olhar, a lembrança de que *o olhar* de Marianne está contido naquela tela, sua existência, assim como a própria experiência feminina de seu encontro. Héloïse não morreu, não se deixou ser narrada de forma equivocada.

Em *Mitologias*, Roland Barthes³⁷ fala sobre o mito ser uma *fala* – um discurso. Nos interstícios de toda narrativa, em especial as fundantes, estará a voz do dominante, a história do dominante assim como também, e principalmente, o ponto de vista do dominante. O que o autor explica como sendo a classe dominante, nesse caso, é o pequeno-burguês. Adaptemos essa questão ao dominante masculino para a compreensão do que diz Barthes a respeito dos mitos. Nesse panorama, a classe dominante é um neutro – evocamos aqui a discussão clássica de Simone de Beauvoir,³⁸ sem esgotá-la em uma menção, já que a autora funda toda nossa perspectiva – e a classe subalterna ou dominada é reduzida a um *outro*. ‘O outro é transformado em puro objeto, espetáculo, marionete [...]’³⁹. O mito, para o autor, eterniza uma contingência, naturaliza o que é “intenção histórica”, e é sua função fazê-lo. O mundo apresenta um real

³⁷ Roland Barthes, *Mitologias*, 2001.

³⁸ Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*. [2v.], 2009.

³⁹ Roland Barthes, *Op. Cit.*, 2001, p. 172.

histórico, definido, portanto, pela cultura, pelas circunstâncias e, evidentemente, um retrato de uma relação de dominação. O que o mito devolve ao mundo, segundo o autor, é uma imagem natural do que é esse real. Ou, como dirá Tiburi, uma “invenção do real”⁴⁰. E, se a função do mito é educar, é contar uma história, é explicar o mundo – função esta dada pela própria cultura das narrativas – então ele perpetua a dominação, sedimenta os sistemas de valores, eterniza opressões.

Que uma representação se torne o todo das representações, ou seja, que um particular se torne universal, é a questão de fundo metafísico que está presente no processo metonímico pelo qual passam as imagens que atingem a posição de mitos, narrativas investidas de algo como “a verdade”, como é o caso de Ofélia.⁴¹

De que forma isso está relacionado à “gramática” masculina do cinema? Primeiro, porque quando os homens contam uma história, contam-na a partir de suas experiências, suas verdades. Segundo, porque a imagem que os homens projetam da mulher é a imagem que eles têm de uma mulher. Terceiro, porque a linguagem é instrumento do discurso e é, ela mesma, o próprio discurso. O homem está presente de forma literal, como protagonista, por exemplo, mas está presente principalmente na *forma* de quem narra e de para quem narra. Tiburi atenta para essa relação entre forma e conteúdo quando da criação de uma imagem universalizadora. É sobre isso também que Barthes⁴² está falando quando usa o termo “natural”. É interessante que Lauretis⁴³ escolha *Jeanne Dielman*, filme de 1975 dirigido por Chantal Akerman, para falar sobre uma estética do cinema feminino. A análise de Lauretis nos ajuda a compreender a

⁴⁰ Márcia Tiburi, “Ofélia morta – do discurso à imagem”, 2010.

⁴¹ *Ibidem*, p. 305-6.

⁴² Roland Barthes, *Mitologias*, 2001.

⁴³ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, 1987.

questão da linguagem desse cinema e de como esse olhar feminino se constrói. “O que o filme constrói – formal e artisticamente, com certeza – é uma imagem da experiência feminina, de duração, percepção, eventos, relacionamentos e silêncios, que se sente imediata e inquestionavelmente verdadeira”⁴⁴. O que a autora destaca, nesse sentido, é que esse filme se dirige a uma espectadora mulher – no sentido material, mas também, entendemos, no sentido conceitual, de um olhar de mulher. Nesse texto, Lauretis usa o filme de Akerman para o que é central estabelecer sobre um cinema feminino: não é o conteúdo, sobre o que se fala, mas sobre o estilo, sobre o que é mostrado e, sobretudo, sobre *como* é mostrado. A câmera se manifesta como tal, não como uma personagem; e há uma construção de espaço fílmico que se estende ao espectador (a espectadora), e esta é levada a ocupar duas posições em uma, seguindo duas “lógicas”,⁴⁵ que entendemos aqui como a posição de câmera (natural ao processo de fruição de todo filme, pois o espectador precisa se identificar com *o olho da câmera*⁴⁶) e a própria posição de espectadorialidade. “A ideia de que um filme possa abordar o espectador como mulher, em vez de retratar mulheres positiva ou negativamente, parece muito importante para mim no esforço crítico de caracterizar o cinema feminino como um cinema para, não apenas por, mulheres”⁴⁷.

⁴⁴ “What the film constructs – formally and artfully, to be sure – is a picture of female experience, of duration, perception, events, relationships, and silences, which feels immediately and unquestionably true.”

Teresa de Lauretis, *Op. Cit.*, 1987, p. 131, tradução nossa.

⁴⁵ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, 1987.

⁴⁶ Jacques Aumont *et al.*, *A estética do filme*, 1995.

⁴⁷ “The idea that a film may address the spectator as female, rather than portray women positively or negatively, seems very important to me in the critical endeavor to characterize women’s cinema as a cinema for, not only by, women.”

Teresa de Lauretis, *Op. Cit.*, 1987, p. 135, tradução nossa.

4. O olhar pictórico

O olhar da pintura é representado em *Retrato de uma jovem em chamas*, em grande parte, pelo olhar de Marianne. Do momento em que ela enxerga Héloïse, percebemos que a fetichiza. Primeiro, pelo mistério criado pela figura fantasmática de Héloïse com seu manto e capuz. Depois, quando a transforma em objeto, buscando capturar sua imagem a partir de sua superfície: a cor de sua pele, a forma com que posiciona suas mãos, etc. Ao chegar na casa e ser recepcionada pela mãe de Héloïse, contempla com a senhora um quadro, que ela diz ter sido pintado pelo pai de Marianne quando de seu casamento. A pintora nos é apresentada, aí, como uma herdeira do ofício do pai e, portanto, do olhar de seu pai, do olhar pictórico. Sua relação com Héloïse se dá pelos contrastes de seus lugares na estrutura social. Em certo momento, ao conversarem sobre o convento em que Héloïse vivia, esta explica que algo bom daquele lugar era “sentir a igualdade” e poder ler ou escutar música. No diálogo, diz para a pintora que esta tem escolha. O subtexto que Sciamma parece passar aqui está fortemente vinculado com a ideia de um olhar masculino que existe independente do sexo, como na tese de Mulvey e na forma como a articula Lauretis. O olhar de Marianne é masculino e ela representa uma experiência masculina (tanto quanto uma mulher possa ter no século XVIII ou até mesmo no século XXI).

Ao descobrir que Marianne estava pintando seu retrato secretamente, Héloïse questiona se eram para isso os olhares da pintora e se era assim que ela a via. O choque de Héloïse acontece pois ela reconhece alguém de sua mesma classe em Marianne, e percebe que, apesar de mulher, a pintora não a vê senão como um objeto, *um outro*, um corpo em superfície. Enquanto a pintora fala que regras, convenções e ideias definem como Héloïse será retratada, esta questiona:

“quer dizer que não há vida, presença?” – o que podemos entender como referência direta à humanidade, à subjetividade da pessoa que é pintada. A câmera contradiz o olhar de Marianne, estabelecendo-se como feminina. Nega-se a enquadrar as mulheres aos pedaços, mostra-nos as mulheres pelas suas ações, no todo, no espaço feminino que ocupam, como ao mostrar Sophie bordando ou servindo a comida; ou quando dignifica a interlocução entre mulheres ao lhes mostrar em plano juntas, mostrar seus rostos através do olhar, não fetichizando suas *partes* fragmentadas. Em sua tese sobre a objetificação, Martha Nussbaum⁴⁸ fala sobre pelo menos sete formas de tratar uma pessoa como objeto. Dessas, vemos que a forma com que Héloïse é tratada se enquadra provavelmente em todas as sete proposições: Instrumentalização, Negação da Autonomia, Inércia, Fungibilidade, Violabilidade, Propriedade e Negação da Subjetividade.

No diálogo em que a pintora mostra o retrato à Héloïse, Sciamma parece estar dizendo em letras garrafais que a pintura, a fotografia, o retrato são uma representação do mundo sobre alguém que diz mais sobre o mundo que sobre o alguém retratado. É Héloïse quem conduz o segundo ato dessa relação, dando à Marianne uma nova chance de retratá-la, como dizendo para que a enxergue como é, para que a olhe com empatia, que a retrate com seu consentimento. O olhar de Marianne continua sendo o olhar canônico, direcionado por um programa que enxerga a mulher no lirismo de seu silêncio, de seu sono, sua morte. Ao ver Héloïse dormindo, a pintora começa a desenhá-la, em forte referência a representação da mulher inerte, passiva, eternizada no imaginário cimentado sob séculos de história da arte – inclusa aí a literatura. A jovem acorda,

⁴⁸ Martha C. Nussbaum, “Objetification”, 1995.

acomoda-se para posar para a pintora, mas o desenho que Marianne continua fazendo em seu papel é o de uma Héloïse dormindo. Nega, assim, a agência de uma mulher, de seu objeto a ser representado, o olhar que Héloïse retorna, permissivo. Sobre *a questão do cânone*, Zahidé Muzart diz que “a mulher, no século XIX só entrou para a História da Literatura como objeto. É importante, para reverter o cânone, mostrar o que aconteceu, quando o objeto começou a falar”⁴⁹. Essa realidade na literatura faz paralelo com a mudança histórica que representa a produção feminina no audiovisual, seja escrevendo, seja dirigindo. Nesse sentido, temos um duplo movimento, que é o de oferecer um olhar feminino sobre a vida, que nos fornece a *identificação primária*,⁵⁰ com o olho (olhar) da câmera; e o de criar personagens com as quais as mulheres possam se identificar (a *identificação secundária*). A metalinguagem em *Retrato de uma jovem em chamas* fala desses movimentos em muitos níveis, incluindo a própria tematização do abandono do cânone pela pintora e a assimilação de um olhar feminino por parte dela, conduzido por Héloïse. É nesse momento que a identificação entre elas, iguais, mulheres, que se olham para além da superfície, começa a acontecer. E é então que se consuma o jogo romântico de uma trama que tem o amor lésbico como central. A relação erótica entre as duas mulheres só acontece depois da identificação de suas situações de igualdade. O ritmo do filme nos conduz a esse suspense e catarse romântica de modo diferente do que o olhar masculino no cinema estabeleceu como tradicional. A cena que marca o início desse movimento de Héloïse e a mudança no olhar de Marianne acontece quando esta começa a desvendar Héloïse, falando sobre como entende seus sentimentos

⁴⁹ Zahidé Lupinacci Muzart, “A questão do cânone”, 1997, p. 86.

⁵⁰ Jacques Aumont *et al.*, *A estética do filme*, 1995.

em suas expressões e seus gestos. Héloïse pergunta à pintora se esta sabe tudo, e Marianne responde que não queria estar em seu lugar. Héloïse então diz que ambas estão no mesmo lugar e demonstra para a pintora que há um olhar mútuo, a síntese desse movimento empático em que há uma via de mão dupla em olhar e ser olhada e, principalmente, em ser olhada ao mesmo tempo em que se coloca no lugar de quem a está olhando. Ademais, ambas são mulheres, afinal, e ocupam o mesmo lugar no mundo patriarcal.

A escrita e direção do filme representa um empreendimento de mudança de lógica também para Céline Sciamma. Na entrevista à VPRO Cinema,⁵¹ enfatiza que seu imaginário é heterossexual, no que acaba por fazer menção, subtextualmente, a toda uma problematização da heterossexualidade compulsória e luta pela visibilidade lésbica na sociedade, na cultura e nas artes, como também no próprio movimento feminista. Segundo Adrienne Rich,⁵² há no pensamento feminista um apagamento da existência lésbica (o qual faz eco das relações de gênero em toda a sociedade). Nesse sentido, a heterossexualidade é entendida como uma instituição política que retira o poder das mulheres – de todas as mulheres – pois centra-se na apropriação dos e acesso aos corpos femininos pelos homens. A heterossexualidade compulsória faz parte do núcleo duro do patriarcado, cujo conceito se desvenda como uma realidade material que recai sobre o corpo e a existência femininos. Para Heleieth Saffioti,⁵³ “patriarcado” não está relacionado ao direito do poder paterno, mas ao direito

⁵¹ CÉLINE Sciamma and Adèle Haenel on Portrait of a Lady on Fire, [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal vpro cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RxMGkM-IL5c>. Acesso em: 06 jun. 2020.

⁵² Adrienne Rich, “Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica”, 2010.

⁵³ Heleieth Saffioti, *Gênero patriarcado violência*, 2015.

sexual (ao corpo feminino). Corpo e olhar estão imbricados nas relações de poder do cânone na pintura, na fotografia e no cinema, como estão no patriarcado. Por isso, “corpo” é compreendido, na prática política, teórica e artística do feminismo como uma chave para a compreensão de como a identidade social feminina se constrói e das próprias raízes do domínio patriarcal. “[...] A análise da sexualidade, da procriação e da maternidade foi colocada no centro da teoria feminista e da história das mulheres”⁵⁴. Segundo Carole Pateman, o pacto original que rege a sociedade moderna é o fundamento de um duplo contrato, social e sexual: “[...] social no sentido de patriarcal – isto é, o contrato cria o direito político dos homens sobre as mulheres –, e também sexual no sentido do estabelecimento de um acesso sistemático dos homens ao corpo das mulheres”⁵⁵. Silvia Federici tem uma visão que articula tais colocações de Pateman e Saffioti, afirmando que

[...] as estratégias e a violência por meio das quais os sistemas de exploração, centrados nos homens, tentaram disciplinar e apropriar-se do corpo feminino, destacando que os corpos das mulheres constituíram os principais objetivos [...] para a implementação das técnicas de poder e das relações de poder.⁵⁶

O apagamento da existência lésbica é, para Rich⁵⁷, um dos meios pelos quais há uma naturalização da heterossexualidade. Gaye Tuchman⁵⁸ vai chamar isso de *aniquilação simbólica*, e as histórias das artes representam exatamente o sentido desse apagamento e silenciamento, já que reproduzem como natural, neutro e central os pontos de vista, as vozes e as subjetividades masculinas. Tuchman

⁵⁴ Silvia Federici, *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, 2017, p. 31-2.

⁵⁵ Carole Pateman, *O Contrato Sexual*, 1993, p. 17.

⁵⁶ Silvia Federici, *Op. Cit.*, 2017, p. 32.

⁵⁷ Adrienne Rich, “Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica”, 2010.

⁵⁸ Gaye Tuchman, “Introduction: the Symbolic Annihilation of Women”, 1978.

expande o conceito a partir da noção em George Gerbner,⁵⁹ para quem a “representação no universo ficcional significa existência social; ausência significa aniquilação simbólica”⁶⁰. Tuchman⁶¹ inclui a sub-representação, a banalização e a condenação feminina nessa aniquilação simbólica. O filme de Sciamma parece pegar cada um desses pontos e abordá-los de forma a explorar a própria condenação feminina como uma lei do patriarcado, por exemplo. Sciamma não mata as mulheres em uma espécie de julgamento de sua lesbiandade, como tradicionalmente se vê no audiovisual, mas força-nos a compreender a coragem com que elas enfrentam a negação de sua afetividade como uma cláusula de mão única do contrato patriarcal.

Há, em Rich,⁶² uma rejeição do paralelo entre a existência lésbica e a homossexualidade masculina, no sentido de que essa relação apaga as especificidades da experiência feminina. O que o trabalho da autora enfatiza é o olhar que transcenda o caráter sexual da existência lésbica, em especial o erótico, enfatizando a união e identificação consciente entre mulheres. A relação de Rich com o filme de Sciamma é fácil, sobretudo quando compreendemos que a dinâmica entre Héloïse, Marianne e Sophie ultrapassa o sexual e o erótico sem, no entanto, abster-se de tratar das implicações que a realidade feminina de seu sexo e sua condição tem nas vidas dessas personagens. A ausência da mãe de Héloïse permite não apenas a relação amorosa entre Marianne e Héloïse, mas a

⁵⁹ George Gerbner, “Violence in Television Drama: A Study of Trends and Symbolic Functions”, 1970. Disponível em: <http://web.asc.upenn.edu/gerbner/Asset.aspx?assetID=2584>. Acesso em: 06 jun. 2020.

⁶⁰ “Representation in the fictional world signifies social existence; absence means symbolic annihilation”.

Ibidem, p. 44, tradução nossa.

⁶¹ Gaye Tuchman, *Op. Cit.*, 1978.

⁶² Adrienne Rich, *Op. Cit.*, 2010.

identificação entre essas mulheres e Sophie, principalmente quando a empregada decide realizar um aborto e é imediatamente amparada pelas demais em sua decisão. As três mulheres passam a agir em uma dinâmica comunal, movidas pela identificação dos problemas que atingem as mulheres enquanto classe. O filme parece ilustrar exatamente o que postula Rich ao explicar sua opção por certos conceitos e termos.

Optei por usar o termo existência lésbica e continuum lésbico porque o termo lesbianismo tem alcance limitado e clínico. Existência lésbica sugere tanto o fato da presença histórica de lésbicas quanto da nossa criação contínua do significado dessa mesma existência. Entendo que o termo continuum lésbico possa incluir um conjunto – ao longo da vida de cada mulher e através da história – de experiências de identificação da mulher, não simplesmente o fato de que uma mulher tivesse alguma vez tido ou conscientemente tivesse desejado uma experiência sexual genital com outra mulher.⁶³.

5. Considerações finais sobre uma jovem em chamas

No presente texto, buscamos refletir sobre a forma como a poética visual das mulheres constrói a figura e a subjetividade femininas no cinema, tendo como instrumento de análise o filme de Céline Sciamma, *Retrato de uma jovem em chamas*. Pensamos essas construções em seu estatuto de resistência ao cânone patriarcal nas narrativas, em especial as visuais. O filme conduz um exercício metalinguístico no qual discute o olhar sobre o feminino nas artes, na pintura, no cinema, através da história de uma recondução do olhar sobre a mulher em que sujeito e objeto se reconfiguram e transcendem seus lugares.

⁶³ *Ibidem*, p. 35-6.

Discutimos, também, as questões políticas envolvidas nesse olhar, desde a objetificação das mulheres, sua sujeição a um modelo no qual devem ser inertes, são esperadas como mortas, como “liricamente” incapazes, ausentes enquanto sujeitos históricos, até a reconstrução de um olhar que pressupõe empatia, um olhar em retorno, comprometido com aquela para quem olha, aquela a quem retrata. Chegamos à importante reflexão sobre o silenciamento e apagamento da experiência lésbica e a retomada dessa narrativa por meio do enquadramento proposto nas lentes conduzidas por Céline Sciamma.

Pelo caráter de recorte, e pelos imperativos de espaço, este texto não se aprofundou em algumas questões nem pode dar conta de outras, como a própria referência ao mito de Eurídice e Otelo, que o filme introduz como um fio que nos permite pensar sobre a representação das mulheres na cultura ocidental e na própria metáfora do olhar que a história de Eurídice propõe no filme. Entendemos, no entanto, que a problematização de *Retrato de uma jovem em chamas* não tem seu fim nas considerações finais deste texto, uma vez que é parte de nossas pesquisas dentro desse escopo. A importância do filme, assim como das dinâmicas que ele propõe, é observada aqui como instrumento de uma afirmação do cinema feminino, e também da subjetividade lésbica, perante um cânone masculino e heterossexual, patriarcal e profundamente preso a valores os quais relacionam pejorativamente o olhar a uma violação, a um poder sobre alguém, à negação de uma subjetividade e, principalmente, à mulher como um objeto, sem vida, sem presença, poeticamente morta.

Referências

- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Campinas: Papiros, 1995.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. [2v.] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- CÉLINE Sciamma and Adèle Haenel on Portrait of a Lady on Fire, [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal vpro cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RxMGkM-lL5c>. Acesso em: 06 jun. 2020.
- DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: HIRATA, Helena *et al.* (Orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- Entrevista com Laura Mulvey. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 351-362, ago. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: em: 31 ago. 2020.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- GAINES, Jane. White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory. *Cultural Critique*, Minneapolis, n. 4, 1986, p. 59-79.
- GERBNER, George. Violence in Television Drama: A Study of Trends and Symbolic Functions. In: *Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania*. Dez. 1970. Disponível em: <http://web.asc.upenn.edu/gerbner/Asset.aspx?assetID=2584>. Acesso em: 06 jun. 2020.

HOOKS, bell. The Oppositional Gaze - Black Female Spectators. *In*: HOOKS, bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992. p. 115-131.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KAPLAN, E. Ann. O olhar é masculino? *In*: KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco. 1995.

LAURETIS, Teresa de. *Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem*. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 96, jan. 1993. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993>. Acesso em: 20 ago. 2020.

LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

MULVEY, Laura. Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). *In*: MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Language, Discourse, Society. Londres: Palgrave Macmillan, 1989a.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *In*: MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Language, Discourse, Society. Londres: Palgrave Macmillan, 1989b.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. *In*: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997.

NUSSBAUM, Martha C. Objectification. *Philosophy and Public Affairs*, v. 24, n. 4, p. 249-291, out. 1995.

PADILHA, Laura Cavalcante. A diferença interroga o cânone. *In*: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2017.

RETRATO de uma Jovem em Chamas. Céline Sciamma (Dir.). França: Lilies Films, Arte France Cinéma, Hold Up Films, 2019. 1 filme (122 min), son., color, DCP 4K. Título original: Portrait de la jeune fille en feu.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica. *Revista Bagoas*, Natal, v. 4, n. 5, p. 17-44, jan-jun. 2010.

RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SADLER, Darlene J. Os debates sobre a mulher/gênero na teoria e crítica literária feminista nos Estados Unidos. *In*: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero patriarcado violência*. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

TIBURI, Márcia. Ofélia morta – do discurso à imagem. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 301-318, maio-ago. 2010.

TUCHMAN, Gaye. Introduction: the Symbolic Annihilation of Women. *In*:

TUCHMAN, Daniels; BENET, James (eds.). *Hearth & Home: Images of Women in the Mass Media*. New York: Oxford University Press, 1978.

WITTIG, Monique. *The straight mind and other essays*. Boston: Bacon Press, 1992.

Referência para citação deste artigo

PENKALA, Ana Paula; EBERSOL, Isadora. O cinema feminino como um retrato de si: o enquadramento feminino em *Retrato de uma jovem em chamas*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 2 – 36, novembro de 2020.

> A novela *Com meus olhos de cão*, de Hilda Hilst, à luz da paratopia

> The novella *Com meus olhos de cão*, by Hilda Hilst, under the light of paratopy

por Clarisssa Corban Brito Guerra

Mestra em Estudos Literários na linha de pesquisa Ensino de literatura e formação de leitores do Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE) da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). E-mail: clarissacorban@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5521-8061.

Resumo

Este artigo, no qual analisamos a novela de Hilda Hilst *Com meus olhos de cão* (1986), tem como objetivo principal apontar os aspectos paratópicos na obra selecionada. Paratopia é um conceito formulado por Dominique Maingueneau e trata, basicamente, do não-lugar criado e ocupado por algumas literaturas e seus autores. Para isso, estudaremos a linguagem literária desenvolvida pela autora na obra, como também os personagens, o espaço e o tempo da narrativa, os quais acabam por deslocá-la do lugar mais comum do cânone literário.

Palavras-chave: Paratopia. Hilda Hilst. Não Lugar. Paratopia.

Abstract

This article, in which we analyze Hilda Hilst's novella *Com meus olhos de cão* [*With my eyes of Dog*] (1986), has as its main objective to point out the paratopyc aspects in the selected work. 'Paratopy' is a concept formulated by Dominique Maingueneau and it basically deals with the non-place created and occupied by some literatures and their authors. In order to do that, we study the literary language developed by the author, as well as the characters, space and time in her narrative, which, in the end, displace it from the most common place in the literary canon.

Keywords: Paratopy. Hilda Hilst. Non-place. Paratopy.

> Artigo recebido em 13.05.2020 e aceito em 15.10.2020.

1. Introdução

Hilda Hilst é considerada uma escritora controversa por conta da estranheza e originalidade de sua produção. Produzida em uma linguagem desafiadora, a obra de Hilst desconstrói uma série de estruturas comuns ao *mainstream* literário em que se inscreveu, causando um efeito desestabilizador no leitor, que se vê obrigado a rever suas estratégias de leitura para embarcar na literatura *sui generis* da autora. A prosa hilstiana abre mão da linearidade de tempo e espaço para alcançar a desconstrução da norma, através da qual faz uma crítica ao romance realista comercial.¹ Sua linguagem instaura um repertório estilístico próprio, heterodoxo, o qual serve como modo de representação das vozes dos seus personagens, que vivenciam rupturas com a racionalidade e também com as normas sociais.

Não são apenas as suas obras que desafiam as convenções e são pouco compreendidas. Hilda Hilst foi muito tachada de excêntrica, sendo isso vinculado ao fato de ela ser mulher e de a mídia sempre retratá-la como uma pessoa reclusa, atípica e até mesmo delirante. Por conta do seu interesse e pesquisa na área da parapsicologia, de fenômenos paranormais, espirituais e esotéricos, ela foi muitas vezes tachada de louca. Isso pode ter contribuído, ao menos um pouco, para o número restrito de leitores de suas obras, dado que todas as mulheres sofrem com silenciamento imposto por nossa sociedade patriarcal e machista, ainda mais quando são rotuladas como irracionais, emocionais demais e loucas. No entanto, é preciso atentar para o que podemos chamar de “código hilstiano”, que é composto por enredos imbricados e dilemas desconcertantes

¹ Daniel Galera, “Um grande pudim de cenoura”, 2018.

vivididos por seus personagens, construídos a partir de constantes situações de descentramento. Somando tal código à imagem de ufóloga, médium, esotérica e pornográfica da autora na grande mídia, podemos vislumbrar possíveis motivos para o consumo reduzido das obras da autora pelo grande público. Neste artigo, discutimos como Hilda Hilst, em *Com meus olhos de cão* [CMODC], molda a linguagem literária para construir personagens, ambientes, diálogos e enredos que se encontram no estado de constante descentramento, conferindo um aspecto paratópico a sua literatura.

Em CMODC, o narrador-personagem é Amós, um professor universitário de matemática que passa por uma crise existencial. Casado com Amanda, uma mulher banal, Amós descreve com desprezo e arrependimento seu relacionamento conjugal. Seu filho, Junior, é visto por ele apenas como ‘mais um fruto de sua mediocridade’. Em meio a sua crise, Amós questiona o sentido de tudo, das suas escolhas na vida, do universo e da morte, expressando seu desejo forte de superação desta última. Amós entra gradualmente em um estado de crise profunda. Por conta disso, ele é forçado pelo reitor da universidade em que trabalha a tirar uma licença, pois sofre de um modo por ele despercebido, de inúmeros lapsos de memória e crises de ausência durante as aulas e conversas com os colegas. Praticamente todas as ações e a narração do texto ocorrem em digressões e reflexões de Amós, nas quais ele busca racionalizar e explicar, de forma positivista, assuntos que transcendem o empirismo. A raiz remota do pico de questionamentos que o personagem enfrenta é o evento em que, ainda menino, depara-se com um cachorro morto, e pela primeira vez pensa-se mortal. Ele passa sua vida refletindo a sua imagem na do cachorro morto, de uma maneira obsessiva, e, no decorrer da narrativa, ele parece, ao mesmo tempo,

querer evitar se transformar no cão e desejar tornar-se esse cão. O descentramento e a ambientação nebulosa dos locais onde ocorre a narrativa da novela aqui analisada são uma representação, uma maneira de a autora traduzir a incompreensão em relação ao mundo e seus mistérios, o que confere a sua literatura o caráter paratópico do qual trata Maingueneau.² Podemos entender a escrita hilstiana como paratópica, de baixa legibilidade, por possuir muitos pontos de difícil alcance para o leitor, produzindo primeiro um espaço de descomunicação para depois seduzi-lo.

2. A paratopia como uma ferramenta analítica

Na relação entre paratopia e literatura é necessário ressaltar que, para a análise do discurso, o texto literário e o seu contexto são indissociáveis. Na busca de sanar a lacuna deixada pelos tradicionais analistas da literatura, que privilegiavam, por um lado, uma abordagem interna, caracterizada por uma perspectiva estilística que via a obra literária como uma entidade fechada em si mesma, produto exclusivo de uma consciência criadora, e, por outro, uma abordagem externa, que considerava a obra em sua inscrição em determinado tempo, as teorias da enunciação linguística, as correntes da pragmática e da análise do discurso, já na trilha aberta pelos estudos bakhtinianos sobre o caráter dialógico da linguagem, “impuseram progressivamente uma nova apreensão do fato literário na qual o dito e o dizer, o texto e o contexto, são indissociáveis”³. Para Maingueneau (2009), o fenômeno literário interessa especialmente pela

² Dominique Maingueneau, *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*, 2001.

³ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2009, p. 7.

capacidade dos autores de ocuparem uma posição paradoxal, entre um lugar e um não lugar.

A paratopia ocorre com o deslocamento no espaço simbólico da sociedade: Na lógica discursiva, fica evidente que sem localização não há instituição que permita gerar e legitimar a produção de obras literárias, mas sem deslocamento não há constituição. Por isso, o produtor do discurso literário está a gerir uma posição insustentável, segundo as regras de uma economia paradoxal na qual se trata de, em um mesmo movimento, eliminar e preservar uma exclusão que é simultaneamente o conteúdo e o motor de sua criação.⁴

A condição paratópica do autor produz deslocamentos em sua produção literária, produzindo-se esta como um espaço no qual os problemas referidos à deslugarização do autor podem surgir e ser expressos das mais diversas formas que o discurso literário permite. “Seja qual for a modalidade de sua paratopia, o autor é alguém que perdeu seu lugar e deve, pelo desdobramento de sua obra, definir outro, construir um território paradoxal através de sua própria errância”⁵. O autor literário é ao mesmo tempo presente neste mundo e é também ausente dele. Ele é “condenado a perder para ganhar... É para escrever que preserva sua paratopia”⁶.

A paratopia do escritor, na qualidade de condição da enunciação, também é seu produto; é por meio da paratopia que a obra pode vir à existência, mas é também essa paratopia que a obra deve construir em seu próprio desenvolvimento. Na qualidade de enunciação profundamente ameaçada, a literatura não pode dissociar seus conteúdos da legitimação do gesto que os propõe; a obra só pode configurar um mundo se este for dilacerado pela remissão ao espaço que torna possível sua própria enunciação.⁷

⁴ Dominique Maingueneau, *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*, 2001, p. 161.

⁵ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016, p. 131.

⁶ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016, p. 115.

⁷ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2009, p. 119.

A literatura, como discurso integrante da sociedade, “pode ser comparada a uma rede de lugares, mas não pode encerrar-se verdadeiramente em nenhum território”⁸. O pertencimento ao campo literário não é, portanto, uma “ausência de todo lugar, mas uma negociação”. Ela pertence ao mesmo tempo em que não pode pertencer a apenas um lugar, neste caso, existe “um pertencimento parasitário que se alimenta de sua inclusão impossível”⁹.

O caráter paratópico da obra de Hilda Hilst tem como resultado seu deslocamento no mercado literário. Ela se sentia triste e decepcionada por não estar sendo comprada e lida como desejava.¹⁰ A sua recepção por apenas um pequeno público leitor, por outro lado, deu-lhe liberdade para criar outras formas e estruturas para o seu texto, sem a qual talvez não existisse como literatura. Sua incompatibilidade em relação à sociedade em que viveu fez dela alguém que, não tendo um lugar, construiu para si um território com base na falha, na fissura, na deslugarização.

É a paratopia que torna possível a atividade de criação e de enunciação e que desestabiliza a distinção espontânea entre texto e contexto [...] Hilda Hilst desconcerta e faz pensar nos sistemas de valoração do texto literário no Brasil.¹¹

O discurso literário paratópico ocorre devido à incapacidade de se adequar às instituições, construindo-se a contrapelo delas, o que obriga os processos criadores, de acordo com Maingueneau,¹² a alimentarem-se de lugares, grupos e

⁸ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016, p. 92.

⁹ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016, p. 92.

¹⁰ Cristiano Diniz, *Fico besta quando me entendem*, 2013.

¹¹ Luciana Borges, “Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst”, 2009, p. 143.

¹² Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016.

comportamentos tomados por um pertencimento impossível. Hilst representa muitos desses grupos de despertencidos na sua literatura. Seus personagens estão sempre na chave do questionamento das fantasmagorias de normalidade institucional. Em sua qualidade de paratopia, a obra literária oferece linhas de fuga às tensões existentes no campo literário, sendo produzida de modo que “só pode dizer alguma coisa sobre o mundo pondo em jogo em sua enunciação os problemas advindos da impossível inscrição social (na sociedade e no espaço literário) dessa mesma enunciação”¹³.

Na Análise do Discurso proposta por Maingueneau,¹⁴ destaca-se a abordagem paratópica, caracterizada pelo olhar à localização indefinida, paradoxal e fronteira entre “um lugar” e “um não lugar” em que se encontra o autor, a qual ele expressa em sua produção literária. Na obra em questão, podemos ver, no estado do personagem principal e na linguagem do texto, a incompletude e inquietude profunda, as quais caracterizam uma das formas de resposta da autora sobre a existência humana; Hilda Hilst sempre acaba por trazer emoções que foram “enterradas”, recalcadas no subconsciente da humanidade, produzindo um material literário incômodo e transformando a literatura da escritora em um processo espinhoso e desafiador para o leitor. O pertencimento que ao mesmo tempo é um não pertencimento, o espaço dentro e fora da obra, se transforma em “um lugar do impossível”. Assim, se configura uma paratopia, “que não é ausência de lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não lugar”¹⁵.

¹³ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2009, p. 68.

¹⁴ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2009.

¹⁵ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2009, p. 68.

[...] para designar a relação paradoxal de inclusão/exclusão em um espaço social que implica o estatuto de locutor de um texto que decorre dos discursos constituintes. É uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária que vive da própria impossibilidade de se estabilizar.¹⁶

Maingueneau chama de “pertencimento paradoxal” a relação existente entre o autor e a sua obra. Graças a ela o escritor não pode se colocar por inteiro em sua criação, mas também não pode se mostrar por completo nela. O autor é uma figura ambígua e essencialmente paratópica, sendo “ao mesmo tempo o impuro e a fonte de todo valor; o pária e o gênio”. Ele habita “a fronteira da sociedade organizada... é aquele em que se misturam perigosamente as forças maléficas e benéficas”¹⁷. O autor paratópico está sempre deslocado do lugar ocupado por sua narrativa:

Assim, a criação se alimenta de tudo: de uma paratopia de andarilho que recusa o lugar que lhe pretende impor o mundo dominado pela nobreza e, ao mesmo tempo, de uma paratopia de nobre que não encontra lugar num mundo de burgueses. Ela se alimenta de um afastamento metódico e ritualizado do mundo, bem como do esforço permanente de nele se inserir, do trabalho da imobilidade e do trabalho do movimento.¹⁸

O paradoxo no qual se configuram as narrativas é construído nas falhas e na recusa das fantasmagorias de normalidades postas. A obra pode refletir a realidade na qual foi criada, nascendo para destruir a ordem vigente. As existências literárias se tornam parasitárias, operando simultaneamente no registro da discordância e da dependência de estruturas sociais e do campo literário para existir.

¹⁶ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016, p. 368.

¹⁷ Dominique Maingueneau, *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*, 2001, p. 35-36.

¹⁸ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016, p. 94.

No discurso literário de Hilst, é possível enxergar um narrador que o tempo inteiro ativa a capacidade de transgredir, de ultrapassar os modos operantes e as características fundantes e comuns da estrutura textual e social, sendo um exemplo da produção paratópica da autora no campo literário e na sociedade que o engloba. Esta produção pode ser compreendida nos termos de Maingueneau, que define a paratopia como a manifestação

[...] de identidade (familiar, sexual e social), que se dá pela imagem marginalizada concernente ao lugar em que se encontra; paratopia espacial, que se dá através do exílio ou do nomadismo; paratopia temporal, que possui característica anacrônica com relação ao contexto em que se encontra; e paratopia linguística, que representa um distanciamento da língua materna e/ou uma hibridização de línguas.¹⁹

É o típico caso, por exemplo, dos boêmios em oposição aos burgueses no século XIX: considerados artistas, afastavam-se da sociedade burguesa ao mesmo tempo em que pertenciam a ela. Do ponto de vista do sujeito, a paratopia social pode se resumir a: meu grupo não é meu grupo, ou o de todos os exilados. Já na paratopia espacial: meu lugar não é meu lugar, sendo essa deslocarização um registro a partir do qual o escritor constrói sua expressão literária. Maingueneau, em sua proposta de análise do discurso literário, formulou quatro tipos de elementos constituidores da ordem/situação paratópica: os referidos à identidade, à espacialidade, à temporalidade e à linguística.²⁰ Em relação à última, destacamos na obra hilstiana a presença de uma linguagem cujas marcas recorrentes são a obscenidade e uma estranheza estrutural, além da ativação de um mecanismo de hibridização dos gêneros literários. A autora retrata em sua escrita a fala de personagens delirantes, que são também os narradores das

¹⁹ Sérgio Moura, "O lugar das letras: a literatura e a paratopia do autor", 2016, p. 173.

²⁰ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016.

tramas. No que se refere à questão da suspensão paratópica das estruturas comuns de espaço e tempo, encontramos-os, na obra de Hilst, geralmente representados de maneira nebulosa e de forma multilinear, compondo um caráter de aproximativo de uma pasteurização incômoda, que marca um estilo quase pós-narrativo. Quanto à paratopia referida à identidade, os personagens são construídos sempre a partir da instauração de um questionamento ontológico radical. Vejamos como esses elementos do caráter paratópico da literatura hilstiana aparece na CMODC na seção que se segue.

3. O personagem Amós e a sua linguagem “estrangeira”: embreagens paratópicas da obra

O cão referido no título dessa novela é o silêncio da morte e o *status* do homem/animal Amós, que nada mais pode a não ser formular suas dúvidas e anseios. Nesta, como em outras obras de Hilst, os silêncios e as falas inconclusas estão presentes de muitas formas nos personagens, que lidam com suas experiências e descobertas descentradas. Na novela em questão isso fica ainda mais evidente na ilustração que finaliza a narrativa. Nela há inscrições, feitas em uma língua desconhecida, e símbolos matemáticos, elementos que expressam a compreensão final do personagem Amós (professor de matemática) sobre sua morte e também o significado da sua existência:

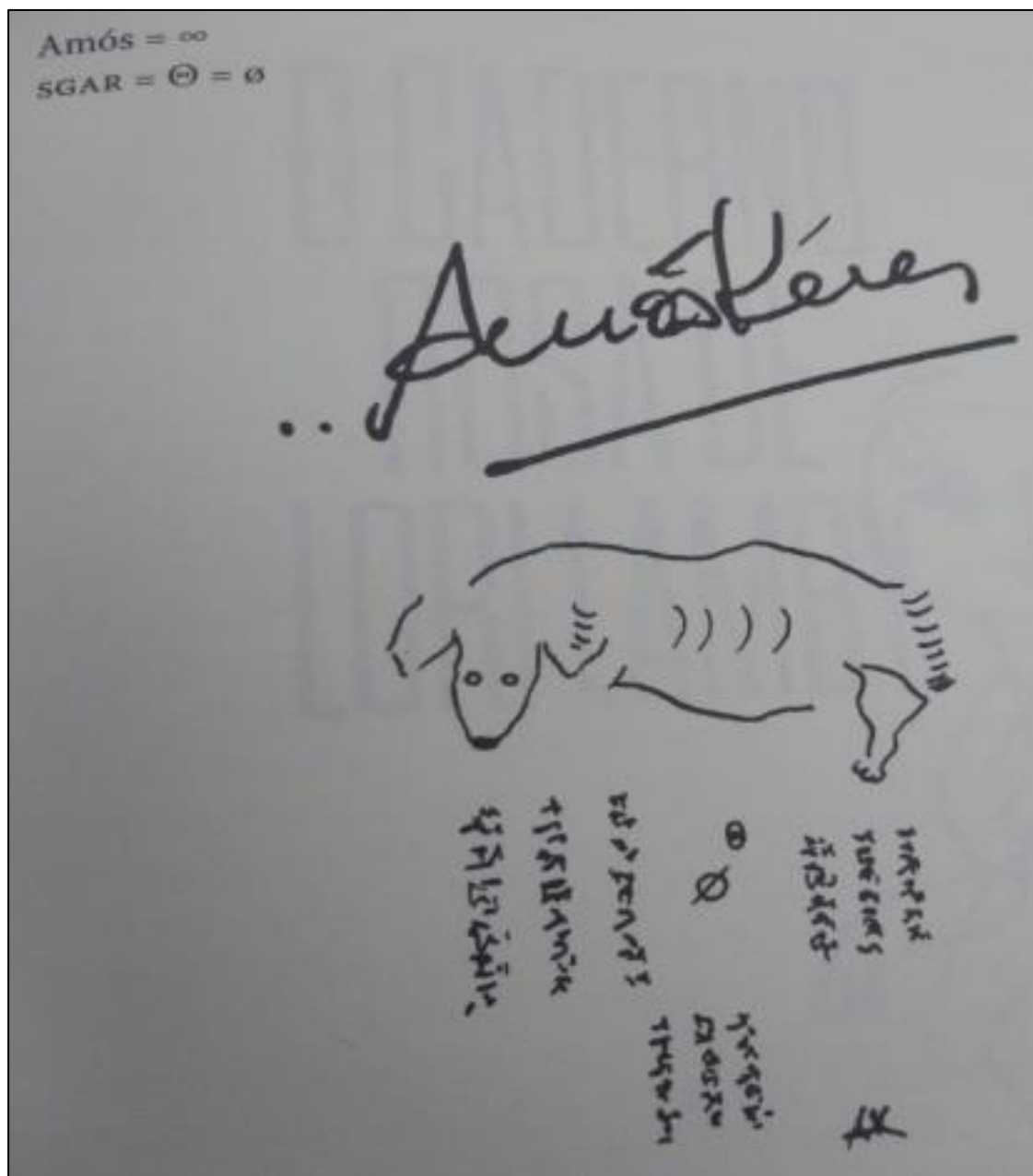


Figura 1
Hilda Hilst, 2018, p. 101.

Nesse desenho garatujado, assinado por Amós, que aparece na conclusão da novela, vemos um cão deitado, possivelmente morto. É a materialização da sua paratopia de identidade. O cachorro é uma figura central para o desenrolar do

texto, sendo uma representação possível das transformações da identidade do narrador, que aos poucos se transfigura em um cão. Vemos também palavras escritas, compondo um ideograma, que se soma a símbolos matemáticos, contribuindo para o misterioso desfecho do personagem. Não é fácil identificar ou saber o significado dos ideogramas, mas podemos distinguir o igual e o infinito da linguagem matemática que é diretamente relacionado ao fato de Amós se debruçar, como professor da disciplina, sobre o mistério da eternidade. A combinação de símbolos matemáticos com o seu nome pode significar que Amós acredita na sua eternidade, na imortalidade, simbolizada pelo sinal do infinito que é igual a Amós. No fim da história, Amós se transfigura no cão, mudo para as perguntas da linguagem humana.

A narrativa não apresenta uma construção clara de um processo atravessado pelo personagem. É feita pela soma de idas e vindas, de quebras abruptas, de investimento ontológico na fissura e na falha. Com essa ilustração, a narrativa não se direciona para um final fechado, assim como as perguntas de Amós não chegam às respostas racionais conclusivas esperadas por ele.

A forma como a escritora usa de uma linguagem intimista e hipersubjetiva para permitir a expressão do personagem revela muito sobre o seu processo criativo. Os personagens hilstianos se relacionam e se comunicam de modo estranhado. A relação do personagem-narrador com a estrutura do texto, nas obras da autora, e nessa em particular, é interconstitutiva.

Através de seus personagens deslocados, como Amós, Hilst instaura o caráter identitário paratópico no texto. Intérpretes de sua literatura veem essa recorrência dos personagens deslocados como um recurso mimético, através do

qual é espelhada a sua personalidade esquiva à realidade circundante. Vejamos um exemplo do afastamento do homem comum em um trecho de CMODC:

[Amanda fala:] Amós, número é bom quando se tem conta no banco tá? A camisola é verde-pálido, de jérsei, esse que fica colado nas tetas, na barriga, ele pensa eu não podia ter casado nem ter tido filho algum, o filho entra no quarto: mãe, o pai que é bom de aritmética, diz pra ele fazer esse problema aqui. De jeito nenhum eu digo. Toco-me. Estou de pijama também verde-clarinho. Ela tem mania de combinar cores. Olho para o espaldar da cama. No centro um círculo de tecido ramoso. Que cor? Verde-clarinho. Sinto um pouco de enjoo. Deviam dinamitar todas as camas. Esta. Olho o dorso das mãos, as veias parecem mais saltadas, penso no que estas mãos poderiam ter feito. Carpintaria teria sido bom. Mesas cadeiras oratórios por que não? Estaria ajoelhado agora? Catres.²¹

Nesse trecho a autora deixa transparecer uma rejeição à normatividade das instituições sociais e culturais. Enquanto isso, Amanda, a interlocutora do personagem e também sua esposa, é o retrato da mediocridade que contrasta com o marido deslocado de sua realidade.

Amós se vê desde a infância como um cachorro, que um dia morrerá sem ter nenhuma resposta sobre a morte. Ele procura fugir da mediocridade e dar respostas a sua dúvida infinita, entender a condição insustentável que é a existência e seu fim. Não as achando, ele vai aos poucos se afastando de sua vida humana, cheia de incerteza e dúvidas.

A linguagem, no caso de Hilst, é a matéria-prima para a criação de universos próprios, oferecendo-se em dobras para dentro, de modo que se oferece somente na medida em que se nega, com aspectos que só podem ser entendidos se o leitor entra nesse jogo de entrega dúbia. No texto literário de Hilst, a forma já é o conteúdo da obra. Assim, o texto se apresenta como uma massa, um

²¹ Hilda Hilst, *Da prosa*, 2018, p. 73.

momento de epifania permanente, que resulta de um estar no mundo caracterizado por uma espécie de transe, uma experiência próxima do delírio e da loucura e do descentramento, isso tudo vivenciado pelo protagonista. Duarte completa que:

Ao revitalizar o corpo, pela elevação do “ontológico ao escatológico”, sempre por meio de um pensar e de um pensar-se até o extremo, Hilda Hilst alcança uma intensidade da palavra que é rara, mesmo entre os raros. Assim, a escritora ousa ir além de qualquer conceito definidor de uma busca, subvertendo todos os limites do puro e do impuro, porque persegue não apenas uma dimensão do além-humano, desses fins últimos de qualquer ser vivente (o segundo sentido da escatologia), mas mescla a esse pensar-se em profundidade, outro pensar-se que está mais colado aos contornos do corpo (escatologia no primeiro sentido), para daí, desse lugar único, observar a transparência das coisas.²²

A sua “ocultação do enredo” trabalha para liberar a autora de qualquer resíduo tradicional da narrativa, “adotando o fluxo de consciência percuciente, na desagregação entre conteúdo e personagens, na aposta sem concessões de elementos chamados pós-modernos”²³. Fazendo o que faz e como faz, Hilst acaba por gerar, à primeira vista, inacessibilidade e estranhamento, que só poderão ser superados por leitores abertos e dispostos a se expor ao desconforto e ao desconhecimento, experimentados dentro de sua própria língua materna. A literatura e a arte são fenômenos que causam estranheza, como ocorre na literatura escrita por Hilst, que rompe a todo tempo com as estruturas impostas pelo campo literário comum. Jacques Rancière destaca esse aspecto essencial de transgressão da arte, e acima de tudo da literatura, posto que portadora

²² Edson Duarte, “O corpo escatológico em Hilda Hilst”, 2010, p. 325.

²³ Fernando Graça, “Hilda Hilst, literatura total (in) acessível”, 2017, p. 1.

privilegiada da tarefa de torcer a linguagem à altura de decompor moldes e de desarrumar para regular o original. Nas palavras do autor citado:

A potência própria da literatura deve ser apreendida, em uma zona de indeterminação em que as individuações antigas se desfazem, em que a dança dos átomos compõe a cada instante figuras e intensidades inéditas. A potência antiga da representação dizia respeito à capacidade do espírito organizado de animar uma matéria exterior informe. A potência nova da literatura é apreendida, inversamente, no ponto em que o espírito se desorganiza, em que seu mundo racha, em que o pensamento explode em átomos que experimentam sua unidade com átomos de matéria.²⁴

Nessa mesma linha, Gilles Deleuze²⁵ pensa a linguagem como um sistema em harmonia concernente ao que a língua comporta articular, sistema que o autor tem que desmontar impreterivelmente, que ele precisa “desrespeitar” a fim de coagir a Língua a dizer o indizível, a suspender-se e a revelar, “sob” os termos, paisagens visuais e sonoras jamais antes vistas e sequer ouvidas.

A concepção literária é a contínua repercussão de uma “tensão” ou desequilíbrio gramatical como devir outro da Língua, como o engenho de uma nova sintaxe ou de uma espécie de língua “estrangeira” no mesmo idioma materno.²⁶ Ela é a permanente recriação da Língua por novas potências sintáticas, enquanto língua “visionária”, como língua em escape para uma fronteira agramatical, para um inconcebível tornado exequível. Não existe autor nem artista, conforme Deleuze,²⁷ que não tome como seus os dizeres do pintor Klee: “procuramos um povo”, “falta-nos o suporte de um povo”. Toda a invenção literária, toda a criação artística, é, nesse sentido, precisamente uma aposta na

²⁴ Jacques Rancière, “Deleuze e a literatura”, 1999, p. 76.

²⁵ Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*, 2003.

²⁶ Cristiano Diaz, *Fico besta quando me entendem*, 2013.

²⁷ Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*, 2003.

existência, um ato de credo na humanidade (e não há fé mais difícil), de segurança no porvir, no futuro de uma comunidade. Numa analogia simplista, podemos dizer que enquanto a língua “estrangeira” de alguns escritores se parece com o espanhol ou o italiano, línguas de um tronco em comum para os falantes do português, a língua usada na literatura de Hilda Hilst está mais para mandarim ou japonês. Falando de forma figurativa, ela escreve em uma língua estrangeira muito distante da nossa. A paratopia da Língua literária é caracterizada principalmente pela representação do distanciamento da língua materna e/ou uma hibridização de línguas. Na escrita literária de Hilst, há muito desse distanciamento e dessa hibridização.

Todo escritor é compelido a elaborar para si sua Língua, diz Deleuze,²⁸ e, por isso, a literatura pode ser revolucionária. A literatura da autora não só se configura num movimento perpétuo em busca da emancipação do campo literário como também se pauta no desafio a partes fundantes dele. A linguagem de Hilda Hilst não obedece aos parâmetros paradigmáticos correntes, tendendo a ser livre, “animal” e selvagem. Pode-se dizer que sua literatura é firmada em um paradoxo, pois ela usa da irracionalidade para criar um código ainda mais lógico e racional, como na novela CMODC:

Com meus olhos de cão paro diante do mar. Trêmulo e doente. Arcado, magro, farejo um peixe entre madeiras. Espinha. Cauda. Olho o mar, mas não sei o nome. Fico parado em pé, torto, e o que sinto também não tem nome. Sinto meu corpo de cão. Não sei o mundo nem o mar à minha frente. Deito-me porque meu corpo de cão ordena. Há um latido na minha garganta, um urro manso.²⁹

²⁸ Gilles Deleuze, *Lógica do sentido*, 2003.

²⁹ Hilda Hilst, *Da prosa*, 2018, p. 101.

O personagem está se metamorfoseando em cão, ele está passando a se sentir como um cão e ter corpo e subjetividade de cão. A linguagem da personagem é emudecida, além de ser também classificada por todos ao seu redor como uma linguagem da loucura, uma das marcas importantes do estilo de escrita da autora.

Em CMODC, Amós, o protagonista, reflete sobre os problemas do uso comunicativo da linguagem, algo que ele define como tão sublime e belo que não deveria servir para tratar de coisas confusas e complexas como os sentimentos humanos:

Depois furioso, quando lhe perguntavam sobre sentimentos. Como formular as palavras exatas, várias letras unidas, encadeadas, pequenas ou extensas palavras, arrancar de dentro de si mesmo as teias finíssimas, inteiriças que ali repousavam? Estavam ali, sabia, mas como arrancá-las? Tudo se desmancharia.³⁰

O personagem vê que não é fácil colocar em palavras as abstrações e sentimentos, abranger as narrativas do mundo, embora seja uma necessidade coletiva saber de nossas origens e das histórias de nossos iguais. Fazemos isso mesmo sem termos a possibilidade de conhecer toda a trajetória humana e sem conhecer a nós mesmo e nossos pensamentos e desejos por inteiro.

Os elementos textuais que contribuem para construir o caráter paratópico de obras literárias são chamados por Maingueneau de “embreagens paratópicas”³¹. Eles servem para tecer o deslocamento, a deslocarização que configura a situação paratópica construída pelo escritor. Um desses elementos é o personagem, construído na obra hilstiana a partir da sua emergência das águas

³⁰ Hilda Hilst, *Da prosa*, 2018, p. 69.

³¹ Dominique Maingueneau, *Discurso literário*, 2016, p. 121.

do escândalo, do incômodo para dentro e para fora dele, desestabilizando a si mesmo e à sociedade na qual vive e na qual quem os escreve também se insere, produzindo uma expressão personalística dos processos de seus personagens. Amós vive incessantemente na iminência da crise, da loucura e do despropósito. Ele parece vagar em busca de algo inominável que sane as dores da alma e preencha suas impreenchíveis lacunas existenciais. Nesse estado limítrofe, a linguagem culta e a linguagem chula comutam-se na intenção da produção do desassossego, em espirais através das quais se misturam perdição e salvação.

Esses tipos são os protagonistas e, em grande parte, os narradores hilstianos. O personagem produzido por Hilda Hilst não é o “indivíduo poderoso, que tudo sabe e comanda. Em suas narrativas vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tem dúvidas, que mente e se deixar enganar”³². Como também aponta Iser:

[A modificação do narrador personagem] atribui ao leitor um lugar entre o “não mais” e o “ainda não”. Ao mesmo tempo dá concretude ao lugar do leitor. A atenção do leitor aumenta pelo fato de que as expectativas evocadas em presença do que é familiar são paralisadas pela negação, pela lacuna.³³

O leitor é estimulado a interagir com o texto, completando-o de maneira abstrata e subjetiva, em suas possibilidades de leituras e de formulação de enunciados comunicativos, agregando conectores e outros elementos estruturais e linguísticos ausentes.

³² Regina Dalcastagné, “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso”, 2001, p. 114.

³³ Wolfgang Iser, “Indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção”, 1999, p. 171.

4. A linguagem literária paratópica e suas inter-relações com a loucura

Muitos escritores criaram, retratando ou não a loucura em seu trabalho literário, uma escrita tão pessoal que se assemelha à fala usada por aqueles que se encontram em estados descritos como loucura, no qual a linguagem só pode ser entendida pelo seu usuário ou, em alguns casos, por aqueles que conseguem encontrar uma chave interpretativa para esse “código”. O arquétipo dos escritores se vincula à imagem de homens e mulheres mergulhados em uma esfera de fantasia e de invenção de mundos imaginários, e eles “acabam sendo vistos, no panorama social, como seres extravagantes e excêntricos, e isso é evocado desde a Antiguidade grega. Provavelmente daí se originou parte das diferentes associações entre loucura e literatura”³⁴. É importante diferenciar o imaginar na criação literária do imaginar classificado segundo o rótulo do devaneio e da loucura. Para Barral, tomar a literatura como predicativo da loucura seria atribuir-lhe “um estatuto de um sistema ou instituição, quando a loucura é exatamente a negação de qualquer organização, coerência ou ordem”³⁵. Assim, embora o escritor possa estar inscrito entre a normalidade e a insanidade, é problemático querer identificar, na obra escrita, índices do estado psicológico do seu criador, ou mesmo ler a obra com esse objetivo reducionista. Para a crítica, é mais interessante focar no ponto de contato entre literatura e loucura: a estrangeiridade da linguagem literária. Como linguagens, os dois fenômenos possuem uma lógica própria e comportam, em seu código, elementos que não entregam significações literais. Tanto na literatura quanto na loucura o sentido do enunciado ultrapassa o imediato e tem implicações profundas uma vez que,

³⁴ Welber Barral, “Vozes da loucura, ecos na literatura”, 2011, p. 13.

³⁵ Welber Barral, “Vozes da loucura, ecos na literatura”, 2011, p. 15.

de modos distintos, ambas as formas discursivas se utilizam de metáforas, símbolos e imagens possuidoras de significados próprios. Os usos feitos na literatura lhe conferem status de arte, enquanto os usos na loucura são depreciados e marginalizados. O louco ocupa um lugar no qual sua linguagem e comunicação podem ser tão únicas e pessoais que passam a ser desconsideradas como meio comunicante, mesmo que seja através delas que ele se relaciona com o mundo e entra em contato com seus pensamentos e com o outro.

Na própria linguagem nasce a loucura, e é nela que a definimos. Alguns aspectos engessados e arbitrários da linguagem se sobrepõem ao seu objetivo principal, que seria a comunicação. Esse ponto autossabotador da linguagem coloca em xeque a sua lógica racional, o que, de certa forma, a lança no espectro da loucura. Por isso a ligação entre esses elementos é tão tênue. Sobre esse ponto, Foucault afirma:

Todo homem que fala faz uso ao menos em segredo da absoluta liberdade de ser louco, e, inversamente, todo homem louco e que parece, por isso mesmo, ter se tornado absolutamente estrangeiro à língua dos homens, também este, acredito, é prisioneiro no universo fechado da linguagem. Quem transgride a prisão da linguagem na verdade está em um contato muito próximo com a sua essência, embora a abstração humana só conheça esse rompimento, essa transgressão através da imagem da loucura. A loucura também se expressa corporalmente, quando a palavra é silenciada é nos corpos dos ditos loucos que irão “[...] desabrochar silenciosamente, neles, em seus corpos, como num aquário, as grandes imagens de seus delírios [...]”.³⁶

Tudo que não pode ser entendido tende a ser encarado com estranhamento. Quando se trata da loucura, as vozes estranhas surgem da abstração sintática dos seus usuários, pois os mesmos pronunciam essas vozes.

³⁶ Michel Foucault, *A grande estrangeira: sobre literatura*, 2016, p. 54.

Esse uso, aparentemente incompreensível ao próprio usuário, da sua própria fala, gera um nó na concepção corrente da linguagem. Segundo esta, os ruídos comunicativos, em tese, sempre se dão entre locutor e interlocutor, mas, no caso da enunciação da pessoa enlouquecida, aparentemente não se distingue ou não se categoriza, em sua locução, o sentido ou intuito da locução, além de gerar desentendimento para o interlocutor. Nesse caso, a linguagem pode construir, até mesmo nos seus intervalos e ausências, nos silêncios e em suas impossibilidades e nas suas transgressões linguísticas, a comunicação da desordem das suas próprias estruturas.

Em CMODC, Amós é afastado da universidade devido às suas *ausências*. Ele fica sem fala e também divagando durante as aulas ministradas e ao longo de suas interações com seus colegas professores. Ele só toma ciência disso numa conversa com o reitor:

Continuemos, professor, não posso me demorar muito, mas, por favor, tire férias, vinte dias, descanse. Mas o senhor não me falou claramente dos rumores. Como queira: há evidentes sinais de vaguidão. Como? De alheamento, se quiser, sim, de alheamento de sua parte durante as aulas, frases que se interrompem e que só continuam depois de quinze minutos, professor Amós, quinze minutos é demais, consta que o senhor simplesmente desliga. Desligo? Que frases eram? Não importa, por favor descanse, tome vitaminas, calmantes. Tira novamente os óculos, cobre o lábio de cima com o de baixo, suspira, sorri: vamos, não se aborreça, o senhor tem sido sempre escoreito, excelente mesmo, mas cá entre nós... O reitor segura-me o braço, comprime seus dedos ao redor do meu pulso: cá entre nós, eles não estão entendendo mais nada. Quem? Seus alunos, professor, seus alunos. [...] O reitor mordeu o lábio inferior, mais precisamente o canto direito do lábio inferior, fitou-me longamente, estendeu a mão: boa sorte, professor, férias.³⁷

³⁷ Hilda Hilst, *Da prosa*, 2018, p. 67.

Falta-lhe a linguagem comum, restando-lhe o silêncio do delírio, o reconhecimento da sua inadequação. Ele deve se resignar e se afastar, admitindo a sua falta diante da universidade. Apesar de parecer que o reitor quer cuidar de Amós, ele apenas está o afastando e o entregando ao isolamento e silêncio do seu delírio, pois eles não são assimilados na realidade social. Apenas a solidão consegue ser abrigo e lugar para a loucura. Para Foucault:

[...] é o próprio homem, e não a sua projeção no delírio, que será agora humilhado: a coação física é substituída por uma liberdade que a todo o momento é limitada pela solidão; o diálogo do delírio e da ofensa é substituído pelo monólogo de uma linguagem que se esgota no silêncio dos outros. [...] Libertado de suas correntes, está agora acorrentado pela virtude do silêncio, pela falta e pela vergonha.³⁸

O (des)entendimento do louco sobre a realidade gera outra visão do mundo, diferente da visão partilhada pela maioria. Essa outridade demanda uma nova linguagem. No caso de Amós, o personagem vive uma nova forma de enxergar e sentir a realidade:

[Amós] Gostava de ler poetas japoneses. Um deles, Buson, tem um poema assim: Olhai a boca de Emma O! Parece que vai cuspir Uma peônia! Poesia e matemática. Rompe-se a negra estrutura de pedra e te vê num molhado de luzes, um nítido inesperado. Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido de significado incomensurável. Podia dizer apenas isso. Invadido de significado incomensurável.³⁹

Amós tem uma epifania: acredita ter achado respostas que nem ele consegue expressar. Ele compreende a existência e a morte, mas, para ele, a linguagem comum nada tem a ver com o significado incomensurável das coisas.

³⁸ Michel Foucault, *História da loucura*, 1978, p. 516.

³⁹ Hilda Hilst, *Da prosa*, 2018, p. 18.

Fora do paradigma linguístico dominante, o entendimento e categorização das coisas dentro da lógica de uma nova linguagem se confundem com loucura. É nesse estado que Amós é colocado.

Outra forma pela qual Hilst acessa a irracionalidade/loucura é fazendo uso de imagens dos corpos dos animais, de suas partes sexuais se misturando com a espécie humana. Isso ocorre para explicitar a inocência, ignorância e a própria natureza irracional do homem. Para Moraes:

O aparecimento recorrente do porco estaria associado ao corpo. Inscrito na construção anagramática, o porco é uma metáfora insistentemente utilizada pela autora na configuração do imaginário físico corporal como via de acesso ao sagrado: “Porque cada um de nós, Clódia, tem que achar o seu próprio porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, corpo às avessas”.⁴⁰

A respeito de CMODC, Moraes, citando Almeida, fala da recorrência da relação porco-corpo-Deus e do desdobramento da personagem feminina hilstiana:

Essa intimidade torna-se ainda mais intensa na relação de Isaiha com a porca Hilde, cujos atributos humanos branda, paciente, silenciosa, afável, boníssima, ‘me faz grande companhia’ a tornam próxima da porca Hilde, espécie de *alter ego* da autora, presente em diversos livros.⁴¹

É possível relacionar a figura literária do porco à “ótica metalinguística proposta nesta análise. O porco, enquanto corpo físico de Isaiha, não deixa de ser o físico textual prenhe de memórias lidas. Essa interpretação conjuga a identidade entre personagem e leitor na busca pelo reconhecimento do

⁴⁰ Eliane Moraes, “Topografia do Risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo”, 2008, p. 399.

⁴¹ Eliane Moraes, “Topografia do Risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo”, 2008, p. 399.

porco/corpo/conto”⁴². Almeida, em seu artigo sobre o conto “Gelstalt”, de Hilst, que conta a história de Isaiha, um homem que encontra um porco em seu quarto e depois descobre que ela é fêmea, a nomeia de Hilde, nome da sua mãe, se apaixona pela porca e se casa com a mesma.⁴³

Como podemos ver, por trás dessa metáfora do porco há também o desejo dos seres humanos de superar a finitude dos seus corpos. Para Duarte:

Na literatura de Hilda Hilst, o homem em luta com seu corpo animal, contra a permissibilidade da matéria, levantando isto até as últimas conseqüências, o que paradoxalmente pode culminar na loucura ou na morte. Mas tudo isto recheado de muito humor, de muitos momentos altamente líricos e de um alento de que no final das contas vale a pena viver, mesmo com todos os percalços.⁴⁴

A autora constantemente discute o fenecimento do corpo e da vida fazendo uso da obscenidade, o que torna vazio o erotismo em sua obra. A racionalidade cartesiana tende a rejeitar a animalidade do corpo humano. Preferimos nos esquecer dessa fragilidade da nossa carne, apesar de nos conectarmos com ela a partir dos prazeres sentidos pelo corpo.

Para Duarte, os personagens da autora que tentam evitar ou negar o fenecimento do corpo ou se perdem em reflexões ou encontram com a loucura ou com a morte.⁴⁵ É o que acontece com Amós, que se transfigura em um cão no momento da morte e, dessa forma, não enfrenta o fenecimento do seu corpo, mas que, diante da sociedade, já estava à beira da loucura.

⁴² Geruza Almeida, “Corpo e memória no porco de Hilda Hilst”, 2011, p. 47.

⁴³ Geruza Almeida, “Corpo e memória no porco de Hilda Hilst”, 2011.

⁴⁴ Edson Duarte, “O corpo escatológico em Hilda Hilst”, 2010, p. 334.

⁴⁵ Edson Duarte, “O corpo escatológico em Hilda Hilst”, 2010.

Os personagens hilstianos são como uma sublimação, apenas materializados em vozes. O corpo e a matéria são tudo aquilo de que eles querem se desvencilhar, pois uma vida para a matéria é encarada como uma existência frívola, de banalidade e ilusão.

5. Considerações finais

Na medida em que a abordagem a partir do conceito de paratopia trata o texto literário como um conjunto de relações contraditórias de pertencimento e ao mesmo tempo de desvinculação, na análise de CMODC não poderíamos desconsiderar o fator paradoxal de que a produção de Hilst está “carregada”, subjetivamente, do anseio por comunicação, ao mesmo tempo que possui uma estrutura anticomunicacional, com uma legibilidade desejada a partir de uma autoconstituição que implica em alto nível de ilegibilidade.

Evidentemente a crítica literária já instituiu o nicho de literaturas “inclassificáveis” ou de difícil compreensão. No caso de Hilda Hilst, a sua produção parece rejeitar a normalidade e as classificações comuns e engessadas da crítica especializada. Por isso, apesar da nossa intenção de estudar a obra da autora, por sua importância e contribuição para a literatura, entendemos que sobre uma literatura como a que ela produziu é preciso formular inconclusões, algo que aponte radicalmente para o inacabamento.

Sobre a estrutura de composição da narrativa aqui analisada, é interessante notar como o personagem principal influencia a condução da história, monopolizando as óticas e as concentrando numa paisagem interna. Na

narrativa analisada, a estrutura escolhida está intimamente relacionada ao estado psíquico de Amós. O estado do personagem é o ponto central configurante da linguagem usada no texto.

Os diversos tipos de paratopias – de identidade, espacial, temporal e linguística – se entrelaçam e podem ser mixadas em um mesmo elemento, tal como no personagem e/ou na linguagem, sendo esses dois aqueles sobre os quais concentramos a nossa análise.

A paratopia de identidade é localizada principalmente no personagem. Amós é marginalizado no contexto social em que ele se encontra. O fator principal para essa marginalização é a loucura, que torna o personagem um pária social, um indivíduo socialmente desencaixado. Na novela analisada, podemos verificar que a paratopia de identidade vai ter muitos pontos de interseção com a paratopia espacial e consonâncias com a paratopia temporal e a paratopia linguística. A primeira ocorre através do exílio ou do nomadismo. O exílio de Amós é seu isolamento da sociedade. O personagem se isola, embora não se retire do espaço narrativo, estando dentro e fora da sua mente, ao mergulhar intensamente em suas reflexões e estando dentro e fora do espaço físico (a casa, universidade, o quarto *etc.*) e simbólico (casamento e carreira) que ele percorre. A paratopia temporal é constituída através do recurso à anacronia, observando-se que os elementos temporais não influenciam a lógica da narrativa. Não é preciso dar muita atenção à ordenação linear dos fatos e seus contextos, pois não existe linearidade em meio ao entorpecimento causado pelos fluxos referidos ao consciente e ao inconsciente.

A paratopia linguística em CMODC é indicada pelo explícito distanciamento existente entre a literatura de Hilst e a língua materna. Este distanciamento se deve não apenas à invenção de palavras, mas também à elaboração de uma nova forma lógica de uso da língua literária.

Todos os aspectos paratópicos apontados na narrativa analisada são uma amostra sintetizadora da ficção da escritora, estando nela presentes características marcantes do estilo e temáticas recorrentes nas demais obras da autora. As emblemas paratópicas se entrelaçam em CMODC e, tanto juntas quanto separadamente, refletem o discurso antimercadológico exercido por Hilst, refletido em termos da inovação literária que ela configura e da inadequação social expressa nas imagens evocadas na obra.

Podemos traçar um paralelo entre a escrita literária de Hilst e o caminho percorrido por Amós. Ele de início resolve se isolar por se sentir estrangeiro em sua realidade e começa a agir em desacordo com o seu entorno, o que faz a sociedade realizar vários movimentos para excluí-lo. Quando ele é afastado da universidade, jogado sutilmente para a “margem”, ele cria um espaço inesperado para a busca que o anima, não se afligindo por estar deslocado. Ele está absorto em sua busca, em sua jornada interior. Por conta disso, ele acaba por transformar completamente o que seria uma existência comum no espaço das bordas, uma vida que seria vista como excluída, em uma trajetória libertadora na direção da animalidade canina.

No texto, vemos que quando Amós é completamente tomado por seus delírios reflexivos, ele é visto como tolo, bobo, louco e inconveniente por sua família e colegas de trabalho. Ele se torna um corpo deslocado de sua teia social e

é nesse momento que as forças reguladoras da sociedade retratada na história o “atiram” na borda. Nela ele cria um espaço antes inexistente e impensado por sua sociedade. Ele completa sua subjetividade-cão na frente do mar. Analogicamente, podemos figurar o mesmo movimento de reconfiguração da margem na literatura de Hilst. Quando a autora se vê e se sente deslocada da realidade social existente e do campo literário, por conta das regras da “normalidade” e das imposições do mercado, que tendem a valorizar escritores que deixam suas obras mais palatáveis para o grande público, ela ganha musculatura para cravar sua língua estrangeira no seio da língua materna.

As facetas literárias da escritora produzem sua “deslugarização” em relação às definições comuns, tanto dos gêneros marginais quanto dos gêneros de prestígio, fazendo-a acabar como Amós: nem buscando transformar sua literatura para ter seu “lugar no centro” e nem se apropriando profundamente da margem, ela é “localizada” em um espaço ainda inexistente para as classificações exatas, por isso é uma produção que pode ser encarada como paratópica. Seu discurso literário se delineia a partir de “uma posição insustentável, segundo as regras de uma economia paradoxal, na qual se trata de, em um mesmo movimento, eliminar e preservar uma exclusão que é simultaneamente o conteúdo e o motor de sua criação”⁴⁶.

A literatura de Hilst se encerra em um pertencimento impossível tanto à sociedade quanto ao campo literário, configurando-se como um registro de

⁴⁶ Dominique Maingueneau, *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*, 2001, p. 161.

negociações conflituosas, não sendo caracterizada por estratégias de subsunção a qualquer uma dessas instâncias.

Referências

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. Corpo e memória no porco de Hilda Hilst.

Vivência, n. 36, p. 41-50, 2011. Disponível em:

<https://docplayer.com.br/9847084-Corpo-e-memoria-no-porco-de-hilda-hilst.html>. Acesso: 15 jun. 2020.

BARRAL, Gislene. Vozes da loucura, ecos na literatura. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 12, p.13-38, mar./abr. de 2011.

Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8869>. Acesso em: 10 maio 2020.

BORGES, Luciana. Narrando a edição: escritores e editores na Trilogia obscena, de Hilda Hilst. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 34, p. 117-145, jul./dez. 2009. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9638>. Acesso em: 04 abr. 2020.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. *Diálogos Latinoamericanos*, n.

3, p. 114-130, 2001. Disponível em:

<https://pt.scribd.com/document/388750960/Novas-Leituras-Do-Mundo-WEB>.

Acesso em: 14 abr. 2019.

DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem*. Rio de Janeiro: Globo, 2013.

DUARTE, Edson Costa. O corpo escatológico em Hilda Hilst. *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim/MS, v. 1, n. 2, p. 317-333, jul./dez. 2010. Disponível em: http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2012/07/2ed_ensaio_2.pdf. Acesso em: 12 jun. 2020.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

GALERA, Daniel. Um grande pudim de cenoura. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 431-447.

GRAÇA, Fernando. Hilda Hilst, literatura total (in) acessível. *Revista H.H.*, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.hildahilst.com.br/blog/hilda-hilst-literatura-total-inacessivel>. Acesso em: 20 jan. 2020.

HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ISER, Wolfgang. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Trad. Maria Ângela Aguiar. *Cadernos do Centro de Pesquisa Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, mar. 1999.

MAINGUENEAU, Dominique *Discurso literário*. Trad. Adair Sobral. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORAES, Eliane Robert. Topografia do Risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo. *Cadernos Pagu*, v. 31, n. 2, p. 399-418, jul./dez. 2008.

Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644>
886. Acesso em: 12 maio 2020.

MOURA, Sérgio Arruda de. O lugar das letras: a literatura e a paratopia do autor. *Revista contemporânea*, v. 7, p. 9-18, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/17571>. Acesso em: 12 maio 2020.

RANCIÈRE, Jacques. Deleuze e a literatura. Trad. Ana Lúcia Oliveira. Matraga, n. 12, 1999. Disponível em:
<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga12/matraga12ranciere.pdf>.
Acesso em: 16 abr. 2020.

Referência para citação deste artigo

GUERRA, Clarissa Corban Brito. A novela *Com meus olhos de cão*, de Hilda Hilst, à luz da paratopia. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 37 – 67, novembro de 2020.

> A rua é nossa: as intervenções urbanas do coletivo lesbiano Velcro Choque (Brasil) e as subjetividades libertárias

> The street is ours: the urban interventions of the lesbian collective Velcro Choque (Brazil) and the libertarian subjectivities

por Débora Machado Visini

Doutoranda na linha de pesquisa de História, Teoria e Crítica da Arte, no programa de pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com apoio da CAPES. Email: dehvisini@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9177-1086.

Resumo

O presente artigo investiga as intervenções urbanas – pertencentes a um grupo composto por muitas manifestações artísticas realizadas no espaço público – que dialogam com a cidade. Compreendidas como práticas artísticas e socioespaciais, as intervenções urbanas do coletivo lesbiano Velcro Choque (Brasil) são analisadas a partir das potências que surgem com a ocupação das ruas da cidade e da esfera pública, já que tal ato coloca em cheque normas e narrativas históricas, que serão apontadas a partir do viés da crítica feminista da cultura. Conforme mostra a prática do coletivo, o ativismo associado aos feminismos e às dissidências sexuais e de gênero podem oportunizar a criação de subjetividades libertárias e formas de existência e resistência através das produções coletivas nas artes visuais.

Palavras-chave: Cidade. Intervenção Urbana. Feminismos. Ativismo.

Abstract

This paper investigates urban interventions – belonging to a group composed of many artistic manifestations carried out in the public space – that dialogue with the city. Understanding the urban interventions as an artistic and socio-spatial practice, the production of the lesbian collective Velcro Choque (Brazil) will be analyzed based on the potency that emerges with the occupation of the streets and the public sphere, since this act can put in check historical norms and narratives, which will be pointed out from the bias of the feminist critic of the culture. As the practice of the collective shows, activism associated with feminism, sexual and gender dissidences can create opportunities for the creation of libertarian subjectivities and forms of existence and resistance through collective productions in the visual arts.

Keywords: City. Urban Interventions. Feminisms. Activism.

> Artigo recebido em 21.06.2020 e aceito em 10.08.2020.

*A arte se compõe como um dos lugares do social em que
são geradas múltiplas resistências e onde se tensionam
complexamente os enunciados normativos.*

Luana Saturnino Tvardovskas

*A constatação simples é apenas esta: há um desejo de rua
crescente e incontido em nossa cidade, e para além dela.*

Peter Pál Pelbart

1. Alguns dirão vandalismo, outras dirão resistência

A reflexão que este artigo pretende levantar se encontra na linha tênue entre o vandalismo e a resistência. Pois, tem a intenção de investigar as manifestações artísticas que acontecem no espaço público, compreendendo que a cidade é, ao mesmo tempo, um campo de disputa e suporte para diversas práticas e linguagens que podem ser consideradas tanto formas de resistência, pois nascem em meio ao concreto, como uma planta que insiste em crescer mesmo em ambientes altamente hostis, quanto formas de vandalismo, pois surgem com a pretensão de destruir uma ordem estabelecida que determina quais discursos, grupos, narrativas e visualidades são legítimos e podem circular pela cidade.

Dentro dessa perspectiva, as intervenções urbanas realizadas pelo Coletivo Velcro Choque¹ (Distrito Federal – Brasil) trazem questões relacionadas às miradas feministas e às dissidências sexual e de gênero, que geram um impacto por transitarem entre o vandalismo e a resistência e por mobilizarem afeto, reconhecimento e visibilidade – tanto nas e nos transeuntes que ao circularem se

¹ Buscar por @Velcrochoque para acessar a atuação do coletivo na rede social Instagram.

deparam com as intervenções, quanto nas artistas que ocupam a cidade com os produtos de sua expressão.

A prática artística do grupo cria muitas fissuras, uma delas é a possibilidade que as intervenções urbanas abrem ao ocuparem o espaço, produzindo um exercício de reelaboração do mundo a partir da existência lesbiana.² O nome do coletivo já sugere isso, segundo Julianna Motter, pesquisadora e artista do Velcro Choque:

O nome @Velcrochoque foi pensado para relacionar os dois termos: “velcro” e “choque”. O primeiro termo foi escolhido por ser comumente utilizado nas experiências lesbianas para se referir aos pelos pubianos de mulheres que, ao se tocarem e interagirem entre si, fazem algo parecido ao velcro, um recurso utilizado na produção têxtil para conectar duas partes de uma peça. O segundo, tem triplo sentido, o primeiro que entende que choque é atrito e, dessa forma, é aquilo que o contato entre os pelos pubianos provocam ao se encostarem. Depois, a compreensão de que afeto diz respeito a aquilo que toca e, dessa forma, é também atrito. E, por último, a ideia de realmente provocar um tipo de choque ao ser uma maneira de externalização de práticas sexuais dissidentes³.

Dessa maneira, torna-se essencial que as reflexões propostas sobre a prática artística do coletivo sejam norteadas pelas concepções de Juliana Motter, para vislumbrar-se como é promovida a visibilidade e a democratização do uso do espaço público, com perspectivas de criação de subjetividades libertárias⁴,

² Este artigo não inclui uma discussão ampla sobre a lesbianidade dentro de um campo existencial, da filosofia ou da literatura, mas é possível vislumbrar abordagens da existência lésbica através da produção literária de Natália Borges Polezzo, ou de obras como *O corpo lésbico*, de Monique Wittig, *Heterossexualidade Compulsória e Outros Ensaios*, de Adrienne Rich e *Irmã Outsider*, de Audre Lorde, que apresenta um ponto de vista sob o viés da interseccionalidade.

³ Julianna Motter, “@Velcrochoque: e se a cidade for sapatona?”, 2019, p. 7.

⁴ O termo subjetividades libertárias surge de uma interpretação acerca de ações anarquistas e foi inspirado pela obra *Inventar outros espaços, criar subjetividades libertárias*, de Margareth Rago.

conceito trabalhado pela historiadora brasileira Margareth Rago, e relacionado às intervenções urbanas neste artigo.

O entrelaçamento entre algumas áreas do conhecimento, como os Estudos Culturais e a História das Artes Visuais, funcionará como aporte metodológico. Nesse sentido, a metodologia interdisciplinar também será permeada pela crítica feminista da cultura, e, em parte, pelo ponto de vista do feminismo decolonial, pelo empenho na compreensão da heteronormatividade atrelado às especificidades históricas da América Latina.

Em um primeiro momento serão abordados conceitos-chaves, como a Arte Pública e a Arte de Rua, para situar essas práticas artísticas historicamente, e que versarão sobre como e onde elas acontecem. Se a tradição *foucaultiana* entende que onde há poder, há resistência⁵, é possível que o desejo de rua, que surge da necessidade de ocupar o espaço urbano, diversifique, multiplique e expanda as produções em artes visuais que acontecem na cidade, como uma das formas de afrontar o poder hegemônico.⁶ Dentre as muitas formas de afrontamento, o ativismo será elencado como uma possibilidade de eixo para tais produções artísticas.

Em um segundo momento, este artigo estará empenhado em compreender como sexo e gênero – dois elementos imbricados entre os muitos marcadores sociais da diferença, como raça e classe – produziram formas de dominação social como a heteronormatividade, que foi instrumentalizada no

⁵ A partir da obra *Microfísica do Poder*, de Michel Foucault, a resistência pode ser compreendida como afrontamento ao poder estabelecido, uma forma de virar o jogo das relações de poder, ou seja, a resistência é gerada quando o poder está em disputa.

⁶ Michel Foucault, *Microfísica do poder*, 1979.

contexto da colonização do continente americano, juntamente com outras formas de opressão.

A heteronormatividade compulsória gerou inúmeras formas de resistência, porém, se no contexto colonial elas permaneceram invisibilizadas, na contemporaneidade as dissidências de sexo e gênero ganham mais força e ações como as do coletivo Velcro Choque são um exemplo de como essas resistências podem ganhar visibilidade.

Por fim, este artigo pretende se debruçar sobre as intervenções urbanas do Velcro Choque, sob a análise e interpretação do próprio coletivo, que conduzem a uma compreensão dessas manifestações artísticas como atos de inventar outros espaços, mobilizar projetos de mundos possíveis e oportunizar a experimentação de subjetividades libertárias.

2. As intervenções urbanas: manifestações artísticas no espaço público

Compreender a produção artística que se encontra nas ruas das cidades, polifônicas e permeáveis, e na esfera pública, com potencial político e poder de aparição⁷, é um desafio que está longe de ser esgotado neste artigo.⁸ Tal produção

⁷ Em *A Condição Humana*, Hannah Arendt considera a esfera pública como uma comunidade político-democrática e o “espaço da aparição”, lugar onde fenomenologicamente as coisas se tornam visíveis. O espaço público é onde estamos constantemente negociando, disputando, interagindo, dialogando e, também, aparecendo. Rosalyn Deustche aprofunda tal interpretação em *A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra*. Deustche afirma que a reflexão de Arendt abre inúmeras possibilidades para que as artes visuais tenham um papel na expansão e aprofundamento da democracia, especialmente aquelas relacionadas à prática democrática e da estética radical, que indicam o rompimento de um sistema de divisões e fronteiras que determinam quais indivíduos, grupos e movimentos são visíveis ou invisíveis.

⁸ Hannah Arendt, *A condição Humana*, 2016.

conta com inúmeras formas de interpretação e conceitos criados pela crítica, história e sociologia das artes, bem como por artistas que escrevem acerca de suas poéticas. Portanto, existe uma necessidade de combinar alguns desses conceitos e interpretações, bem como a fala dos coletivos produtores das ações, para garantir que essas produções permaneçam em lugares polifônicos e permeáveis sem a imposição de discursos únicos.^{9 10}

A arte no espaço público, até a década de 1960, esteve vinculada a um cânone representado pelos monumentos tradicionais, esculturas de bustos e estátuas equestres, obeliscos, arcos, entre outros, que demonstravam um ideal de glorificação das narrativas do poder hegemônico, geralmente com apelo nacional e que rejeitavam largamente diversos segmentos da população. Este cânone também englobou um entendimento dos espaços a céu aberto a partir do seu potencial de exibição de produções artísticas que anteriormente se encontravam em galerias, museus e coleções privadas visando um embelezamento do espaço.

Segundo a artista e educadora estadunidense Suzanne Lacy, que interpreta a questão à luz dos debates trazidos pela década de 1990, as definições de Arte Pública começaram a ser radicalmente repensadas a partir da década de 1960. A função de embelezamento foi colocada em xeque, bem como as velhas narrativas do poder hegemônico. Nesse momento artistas trabalhando com diferentes mídias, como projeção, instalação, mural, etc., que antes eram visualizados de forma isolada, passaram a ser entendidos pelos efeitos que

⁹ Cf. Rosalyn Deustche, “A Arte de ser testemunha na esfera pública em tempos de guerra”, 2009.

¹⁰ Para outros discursos e estudos sobre a temática, buscar pelos trabalhos de Joana Zatz Mussi em *O espaço como obra: ações, coletivos artísticos e cidade*, e de André Luiz Mesquita em *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*.

produziam no espaço público e pela proeminência de “ideias a partir de formatos inovadores adicionando uma sensibilidade sobre a recepção do público, estratégia social e a efetividade que é exclusiva das artes visuais que conhecemos hoje”¹¹.

Surgia então, a proposição da *New Genre Public Art*, ou, *nova arte pública de gênero*, que alinhou a Arte Pública com a crescente produção em *mixed-media*. Como a função de embelezamento foi contestada – afinal, o que é beleza e o embelezamento é para quem? – logo emergiu uma função de diálogo considerando o papel central da audiência e a forma como o público recebe tais produções, derrubando um senso de individualismo, presente na tradição da arte moderna e instaurando um novo senso de interação e coletividade.¹²

Porém, além deste primeiro, outros três elementos irão se desenrolar na década de 1960 e também terão impacto na arte produzida na cidade. O primeiro deles é o pensamento elaborado pelo filósofo francês Henri Lefebvre, em 1950, que proporciona o entendimento do espaço público não como elemento estático, mas sim como produto e produtor, inspirando as ações da Internacional Situacionista¹³, que passa a executar intervenções e devires na cidade.

¹¹ “(New genre public artists) draw on ideas from vanguard forms, but they add a developed sensibility about audience, social strategy, and effectiveness that is unique to visual art as we know it today.” Suzanne Lacy, *Mapping the terrain: New Genre Public Art*, 1995, p. 20. Tradução minha.

¹² Suzi Gablik, “Connective Aesthetics: Art after Individualism”, 1995.

¹³ A Internacional Situacionista foi um movimento que entendia a prática artística como um ato político. O movimento foi gestado em Cosio d’Arroscia, na Itália, em 1957, a partir de uma aliança entre poetas, artistas visuais, filmmakers, entre outros, que agregavam teorias e práticas associadas aos ideais de Dada, do Surrealismo e do CoBrA. Seus principais expoentes foram Michèle Bernstein, Guy Debord, Gil J. Wolman, Dane Asger John e Giuseppe Pinot-Gallizio. As produções situacionistas envolviam ações cotidianas como intervenções artísticas que pretendiam

O segundo deles é o *Graffiti*, iniciado no Bronx em 1960, e consolidado em Nova York (EUA) na década de 1970 através do movimento *Hip Hop*¹⁴. O *Graffiti* redimensiona a utilização da cidade como suporte artístico produzindo assinaturas que marcam a presença dos sujeitos no espaço, em trens, muros e paredes de maneira ilegal e que vai dar origem ao que será compreendido, mais tarde, como Arte de Rua, uma aglutinação de práticas artísticas e visuais diversas, que vão desde o *design* e a ilustração digital, até formas de intervenção como o estêncil¹⁵, o lambe-lambe¹⁶, o crochê¹⁷, entre outros.^{18 19}

E, finalmente, o terceiro deles se inicia com as mudanças epistemológicas provenientes da quebra da universalidade do sujeito que levam, também, a

modificar o ambiente e despertar a sociedade para uma transformação política, um exemplo contundente dessas intervenções eram os *détournements* (subversões), que se baseava na apropriação e alteração de uma obra existente. O movimento também foi responsável por diversas conferências anuais e pela publicação do jornal *Internationale Situationniste* (1958 – 1969), e um de seus membros, Guy Debord, foi responsável por uma prática ativista, também no campo teórico, a partir do conceito de Sociedade do Espetáculo.

¹⁴ O Hip Hop é compreendido como um conjunto de referências estéticas e culturais desenvolvidas pelos afro-americanos, pelas comunidades latinas dos EUA e por imigrantes que chegaram ao país depois da segunda guerra mundial. Esse movimento, responsável por oxigenar de maneira ímpar as expressões artísticas contemporâneas, foi organizado a partir de uma contracultura produzida por grupos sociais urbanos e suas expressões artísticas assumiam diversas formas, por exemplo, o *rape* e o *beatboxing*, na música; o *break*, na dança; e o *graffiti*, nas artes visuais.

¹⁵ A técnica, também conhecida como vazado, se caracteriza pela produção de uma peça que serve de matriz, e, a partir da mesma, reproduz-se uma imagem através da aplicação de tinta, geralmente spray, que pode ser propagada mais de uma vez. A matriz trata-se de uma folha de boa gramatura com área vazada, que fará a composição da imagem.

¹⁶ Técnica de fixação com cola de peças gráficas, englobando reproduções em fotocópia e serigrafia, em folhas únicas ou em conjuntos de folhas que formam, ao final, uma imagem em larga escala.

¹⁷ Conhecido também como *Yarnbombing*, é uma técnica que transforma peças tridimensionais, baseadas em trançados de linhas, geralmente lã, feitas com agulha, em revestimentos de objetos e colagens no espaço urbano.

¹⁸ Henry Chalfant e Martha Cooper, *Subway Art*, 1984.

¹⁹ Anna Waclawek. *Graffiti and Street Art*, 2011.

quebra da universalidade do objeto artístico. A quebra da universalidade do sujeito surge de propostas trazidas à baila pelo pós-estruturalismo e materializadas em Maio de 1968 e nas ações de diversos movimentos sociais, como os movimentos de direitos civis, os LGBT (até esse momento, contemporaneamente outras concepções foram adicionadas a esse pensamento como o Q, de *queer*, que representa novas formas de pensar sobre a dissidência sexual e de gênero) e os feminismos.²⁰

Já o redimensionamento da linguagem da arte, e a quebra da universalidade da obra com a entrada da paisagem e do corpo nas práticas artísticas, oportunizam a abertura do campo para uma série de reflexões e novas possibilidades para pensar novas miradas para a prática artística.^{21 22}

Neste último conjunto de elementos – que abarca novas interpretações de sujeito e de objeto artístico – pode ser incluída a perspectiva da agência dos feminismos e das dissidências de sexo e gênero, por associarem a sua luta e expressão a uma produção artística realizada para a execução nas ruas, juntamente com as manifestações, mas também de maneira autônoma, através de uma guerrilha cultural que vai viabilizar performances, teatros de rua, ações com colagens de cartazes, entre outras, e que produzem novas paisagens, usos do corpo e formas de subjetivação.

²⁰ Stuart Hall. *A Identidade Cultural na pós-modernidade*, 2003.

²¹ Rosalind Krauss, “Sculpture in the expanded field”, 1979. Aponta os anos 1960 e 1970 como paradigma para repensar a escultura e a paisagem na produção artística.

²² Richard Schechner, *Essays on performance theory*, 1977. Aponta os anos 1960 e 1970 como paradigma para repensar o corpo e a performance na produção artística.

É justamente na esteira deste processo, na década de 1970, que se vivencia a emergência daquilo que hoje é conhecido como ativismo, uma combinação de arte e ativismo desenvolvida em diversos lugares, mas, principalmente na América Latina, através de atos de resistência aos governos autoritários e das proposições políticas e artísticas que denunciavam a opressão e estavam comprometidas com a liberdade, e que foram especialmente frutíferas para os movimentos feministas.

Nesse momento, aonde a privação da liberdade de expressão era constante, diversas artistas e ativistas, cujas criações e ações implicavam em uma arte comprometida política e socialmente, passaram a agregar concepções dos feminismos como formas de pensamento e ação, subversão e conscientização, propondo outras representações, e que vieram a contaminar ações que acontecem até o momento presente.²³

A ação do coletivo lesbiano Velcro Choque é compreendida dentro dessa chave proposta pela historiadora da arte argentina María Laura Rosa, ao analisar outro coletivo, também lesbiano, que tem sua produção associada ao ativismo feminista dentro do contexto contemporâneo argentino, as Mujeres Públicas (Buenos Aires). Para Rosa, o coletivo aciona a necessidade dos feminismos renovarem a linguagem, com a criação e circulação de peças gráficas, intervenções poéticas, políticas, coletivas, feministas e lesbianas no espaço público, no mesmo sentido acontecem as ações de Velcro Choque.²⁴

²³ Julia Antivilo Peña, Mónica Mayer, María Laura Rosa. “Arte feminista e ‘ativismo’ na América Latina: um diálogo de três vozes”, 2018.

²⁴ María Laura Rosa, “Entre el malestar y el placer. Mujeres Públicas, ¿cuestiones privadas?”, 2010.

Atualmente, esse ativismo lança a possibilidade de abordar problemas constitutivos dos programas políticos feministas a partir de uma visualidade, performática e comunicativa, que recupera modos de ação de uma arte crítica que encontra e interpela as trajetórias e as afinidades de suas integrantes, como artistas e como ativistas, e de seu público.

Segundo María Laura Rosa, a inserção desse tipo de ação dentro do circuito urbano e através do discurso e da imagem, reconstrói o sujeito da ação, as mulheres lésbicas, através de discursos alternativos que tensionam os discursos hegemônicos que estão comumente inscritos sobre os corpos das mulheres, e, especialmente das lésbicas, de objetificação e naturalização da violência e da opressão. Quando grupos de intervenção propõem reflexões a partir de uma iconografia do desejo e das dissidências sexuais, para pensar em uma sociedade assimétrica, seus prazeres e liberdade de pensamento e expressão são ativados.²⁵

Portanto, a partir do entendimento gerado pelos apontamentos trazidos até agora, fazendo um recorte que não é panorâmico e se apresenta mais como uma genealogia singular, foi possível elencar alguns autores, eventos e reflexões que podem contribuir para o entendimento de manifestações como as intervenções urbanas no campo da história, teoria e crítica das artes.

Esses apontamentos revelam que houve um momento de virada na compreensão da Arte Pública, que passa a ser entendida através das possibilidades de diálogo com as cidadãs e cidadãos e na experiência com o espaço público; que as observações de Lefebvre acerca do espaço urbano,

²⁵ *Ibidem.*

compreendido como espaço social pelos usos que a população faz do mesmo, abrem precedentes para novas manifestações artísticas;²⁶ que o desenvolvimento do *Graffiti* e da Arte de Rua reelabora as formas de comunicação e expressão na cidade; e que as ações provenientes de coletivos, como os relacionados aos feminismos, por exemplo, podem ter suas práticas localizadas entre a arte e o ativismo, reconhecidas também, como artivismos, como retomaremos adiante a partir das ações do coletivo analisado.

O coletivo Velcro Choque, ao utilizar o lambe-lambe – um tipo de cartaz fixado com cola no espaço público – não apenas gera uma intervenção artística na cidade com o propósito de emitir uma mensagem, mas também viabiliza uma transformação dialética, promovendo o que o coletivo reconhece como “uma comunicação que conecta, corroborando a capacidade política da arte de organizar e reorganizar grupos em torno de questões similares”²⁷, fazendo com que a realização da vida pública seja o momento de contato com a diversidade e tornando visível a existência lesbiana.

A cidade, lugar aonde se materializam as ações do coletivo – em consonância com a atuação também nas redes com o cyberativismo –, deve ser considerada em sua espacialidade física e social. Pois, ao mesmo tempo em que a cidade é o suporte para as ações artísticas, ela também é local essencial de produção e reprodução da vida e das relações sociais, e, por esse motivo, um entorno pode ser completamente ressignificado ao receber uma determinada ação. O espaço urbano se localiza dentro de um movimento dialético, entre

²⁶ Henri Lefebvre, *La producción del Espacio*, 2013.

²⁷ Juliana Motter, *Op. Cit.*, 2019, p. 2.

produto e produtor, transformado em produto pelas estratégias de acumulação do capital, como a gentrificação e a especulação imobiliária, mas, também produtor de tensões, com seus muros, grades, câmeras de segurança, e as mais diversas situações de segregação e violência sexual, racial, repressão e controle, que são como combustível para diversas expressões artísticas, como o *graffiti*, a pichação & a pixação²⁸, os lambes, as performances, as instalações, enfim, as intervenções urbanas nas suas mais variadas formas.²⁹

Para Juliana Motter, a ação do coletivo se localiza na retomada criativa desse espaço dialético, através de uma fratura no discurso de poder que constrói a cidade e o urbano.³⁰ Esse discurso, ao qual Motter se refere, permeia diversas áreas do conhecimento, e vem se firmando como um importante campo,

²⁸ A pichação é uma forma de apropriação que marca a presença dos sujeitos no espaço, para chamar a atenção para si ou para algum ponto, por meio da utilização de uma gama diversificada de suportes. Acontece sem qualquer tipo de autorização e é baseada, na maioria das vezes, em frases, assinaturas, desenhos, e rabiscos executados de maneira rápida sob árvores, monumentos, placas de trânsito, muros, ônibus, banheiros, entre outros. No entanto, no final de 1980, com o surgimento de grupos de contracultura urbana na cidade de São Paulo que se nomeavam como “pixadores”, a prática foi ressignificada. A cidade passou a ser usada como um caderno de caligrafia a partir de uma lógica própria dos grupos, como a forma das letras e a troca de folhinhas ou o código de ética e a condenação da prática do atropelo, por exemplo. O pixo, também conhecido como xarpi e riscado em alguns locais do Brasil, foi configurando-se como uma forma de expressão e resistência, pautada na adrenalina e na sociabilidade, a partir de um gesto qualitativo estético na formação das *tags* e dos nomes das crews e grifes. O “&” é utilizado para ressaltar que, apesar das diferenças, as práticas estão intimamente ligadas.

²⁹ Débora Visini, *A cidade é o suporte: arte urbana, mercado e subversão*, 2017. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado em Artes Visuais no Programa Interunidades UFPB-UFPE.

³⁰ *Ibidem*.

inaugurado na década de 1980, por teóricos e críticos da geografia e dos estudos culturais, como o estadunidense Fredric Jameson e o britânico David Harvey³¹.

Tanto o campo de estudo como as produções intelectuais inaugurais dos autores são analisados pela historiadora da arte estadunidense Rosalyn Deutsche, que acena para uma importante movimentação no sentido de atualização do pensamento de Lefebvre, citado anteriormente. Porém, tal autora mantém uma postura crítica em relação à forma como foram criados alguns paralelos entre teorias espaciais e as diversas fragmentações do espaço, da sociedade, do corpo e do sujeito, com a atribuição de uma excessiva importância para as reestruturações econômicas, em detrimento da consideração de um conjunto de práticas e reflexões que podem ser observadas a partir da arte contemporânea.³²

A partir de Deutsche, é possível compreender que quando autores como Jameson e Harvey diminuem a importância de antagonismos sociais, fixando seus esforços somente na classe, fica latente a falta de reconhecimento dos novos desafios lançados pelo pensamento trazido pelos feminismos, pelas dissidências

³¹ As obras inaugurais são *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, de David Harvey, lançado em 1989, e *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, de Fredric Jameson, lançado em 1991.

³² Rosalyn Deutsche, *Evictions: art and spatial politics*, 1996.

sexuais, pelas teorias pós-coloniais e decoloniais³³, entre outras.³⁴ Além disso, para a autora, a arte contemporânea, da maneira como foi utilizada nas reflexões de tais autores, passou a ser entendida como uma produção artística não política da chamada pós-modernidade ou capitalismo tardio, tendo questões-chaves da história da arte, como por exemplo, a teoria feminista, distorcidas ou ignoradas pelos discursos dos mesmos.³⁵

Ao fim e ao cabo, o ponto de vista de Deutsche é aqui mencionado para uma compreensão de como um discurso de saber-poder que constrói o campo da cidade e do urbano, pode não ter considerado novas formas de filosofia política radical, movimentos sociais e práticas estéticas, e de como a crítica se faz necessária. Segundo a autora:

Se, não receptivo as representações oferecidas pela arte contemporânea e pensadas através das políticas sexuais, o discurso produzido sobre o urbano continua a construir o espaço como objeto feminizado pesquisado por assuntos dominantes e se os efeitos de tais discursos sobre o espaço

³³ As teorias pós-coloniais surgem do entendimento de mundo cosmopolita e híbrido, os teóricos responsáveis são pertencentes a condição de exilados, imigrantes e apátridas. Entre seus principais expoentes estão Gayatri Spivak e Edward Said. Em resumo, são teorias interessadas em explicar como se deu o encontro de mundos heterogêneos, encontro este ocorrido no curso da colonização, do tráfico de escravos e das grandes migrações populacionais, e, como se deram os ajustes e recomposições globais, produzidos por esse encontro. O discurso decolonial, especialmente da forma como foi teorizado pelos e pelas latino-americanas, propõem uma crítica da razão colonial, ou seja, das formas de predação violenta e do impulso genocida inerente ao colonialismo moderno. As teorias decoloniais e pós-coloniais não estão em completa oposição, mas sim em constante diálogo uma com a outra, mesmo que não partam das mesmas categorias e conceitos, e elaborem os argumentos de formas diferentes.

³⁴ As intenções de construir um conhecimento que se pretende explicativo para o campo cultural pode ser colocada em cheque ao se examinar as bibliografias dos autores em questão, pois eles consultaram obras produzidas, em sua grande maioria, por homens brancos do ocidente, que não lidavam com formas de pensamentos produzidas pelo sul global ou pautadas por epistemologias feministas, pós e decoloniais.

³⁵ Rosalyn Deutsche, *Op. Cit.*, 1996.

permanecerem sem exame, a disciplina simplesmente reproduzirá formas opressivas de conhecimento³⁶.

Mesmo que Deutsche seja uma autora de outro contexto, o norte-americano, e esteja um pouco distanciada das práticas da América Latina, onde se circunscrevem as ações do coletivo Velcro Choque, ela aponta para a forma como a produção do conhecimento sobre o espaço urbano vem sendo construída e acenando para a necessidade refletir sobre as práticas estéticas desenvolvidas por artistas que problematizaram as imagens e a própria arte.

Marcada pelo seu posicionamento geográfico, Rosalyn Deutsche, elenca Barbara Kruger (1945) como um de seus inúmeros exemplos, e isso fornece outro *insight* sobre a importância de observar as manifestações artísticas em conjunto com as especificidades atreladas ao público e urbano, para problematizar a cultura e a ocupação do espaço sob perspectivas feministas.

No entanto, no momento em que emergem as práticas artísticas, também emerge a diversidade, e outras perspectivas também se tornam parâmetros importantes, como as dissidências de sexo e de gênero, marcando as perspectivas lesbianas; as lutas por direitos civis, marcando as perspectivas antirracistas; as especificidades locais latino-americanas, marcando as perspectivas decoloniais. As práticas de coletivos como Velcro Choque (Brasil) e *Mujeres Publicas* (Argentina), citadas anteriormente, mas também as de *Mujeres Creando* (Bolívia), de Lobas Furiosas (Colômbia), de Las Tesis (Chile), entre outras, com

³⁶ "If, unreceptive to the sexual politics of representation addressed in contemporary art, urban discourse continues to construct space as a feminized object surveyed by mastering subjects and if the effects of such discursive spatializations remain unexamined, the discipline will simply reproduce oppressive forms of knowledge."
Ibidem, p. 201. Tradução minha.

aportes marcados pelas perspectivas citadas, podem viabilizar a produção de espaços e subjetividades libertárias.

3. Natureza e Cultura: a colonização através heteronormatividade

Na obra *Untitled* (Figura 1), da artista visual Barbara Kruger, é possível ler a seguinte frase: *We won't play nature to your culture* – em tradução livre: Nós não bancaremos a natureza para sua cultura – escrita com grandes letras irregulares sobre a imagem de um rosto de mulher com seus olhos cobertos por duas folhas. Tal mensagem pode ser interpretada como uma crítica à posição social da mulher, que desempenha um determinado papel, enquanto natureza, dentro de um contexto específico, a cultura.

Diversas intelectuais pesquisam a interface que investiga o papel social da mulher, o desenvolvimento do sistema econômico e cultural, e a relação com as concepções de natureza.

Em relação ao papel social, a cultura e ao sistema econômico, as interpretações da antropóloga estadunidense Gayle Rubin permitem entender a desigualdade sexual como um antigo aparato social de determinadas culturas utilizado pelo sistema capitalista, que passa a reestruturar uma tradição de dominação que toma as mulheres como matérias-primas, a partir de seus corpos, e as molda, de acordo com suas necessidades, com imposições como a

heterossexualidade e a maternidade compulsórias e a reprodução da vida pelo trabalho doméstico.³⁷

A partir das reflexões da historiadora italiana Silvia Federici, são criadas possibilidades de compreensão da associação do papel social das mulheres com a natureza. No entanto, o objeto desse estudo está localizado em outro contexto cultural e se torna necessário pensar nas especificidades desse local. A maioria das autoras elencadas até esse ponto tem suas produções ligadas aos contextos estadunidense e europeu. Para modificar um pouco essa mirada e se aproximar do contexto do objeto de estudo, outras interlocutoras serão expostas, a começar pela socióloga argentina María Lugones, que possibilita a compreensão de uma mudança epistemológica chave: a negação de *mulher*³⁸ enquanto categoria universal.³⁹

A partir das reflexões da historiadora italiana Silvia Federici, são criadas possibilidades de compreensão da associação do papel social das mulheres com a natureza. No entanto, o objeto desse estudo está localizado em outro contexto cultural e se torna necessário pensar nas especificidades desse local. A maioria das autoras elencadas até esse ponto tem suas produções ligadas aos contextos estadunidense e europeu.

³⁷ Gayle Rubin, “O tráfico de mulheres: nota sobre economia política do sexo”, 2017.

³⁸ A adoção de “mulher” como categoria de análise que se pretende única e universal foi utilizada, até esse momento no artigo, à maneira como explica Gayatri Spivak, como um essencialismo estratégico que é empregado para ser desconstruído a partir dos diversos sujeitos e das diferentes experiências que podem se encontrar sob o mesmo prisma.

³⁹ Gayatri Spivak, *Crítica de la razón pós-colonial*, 2010.

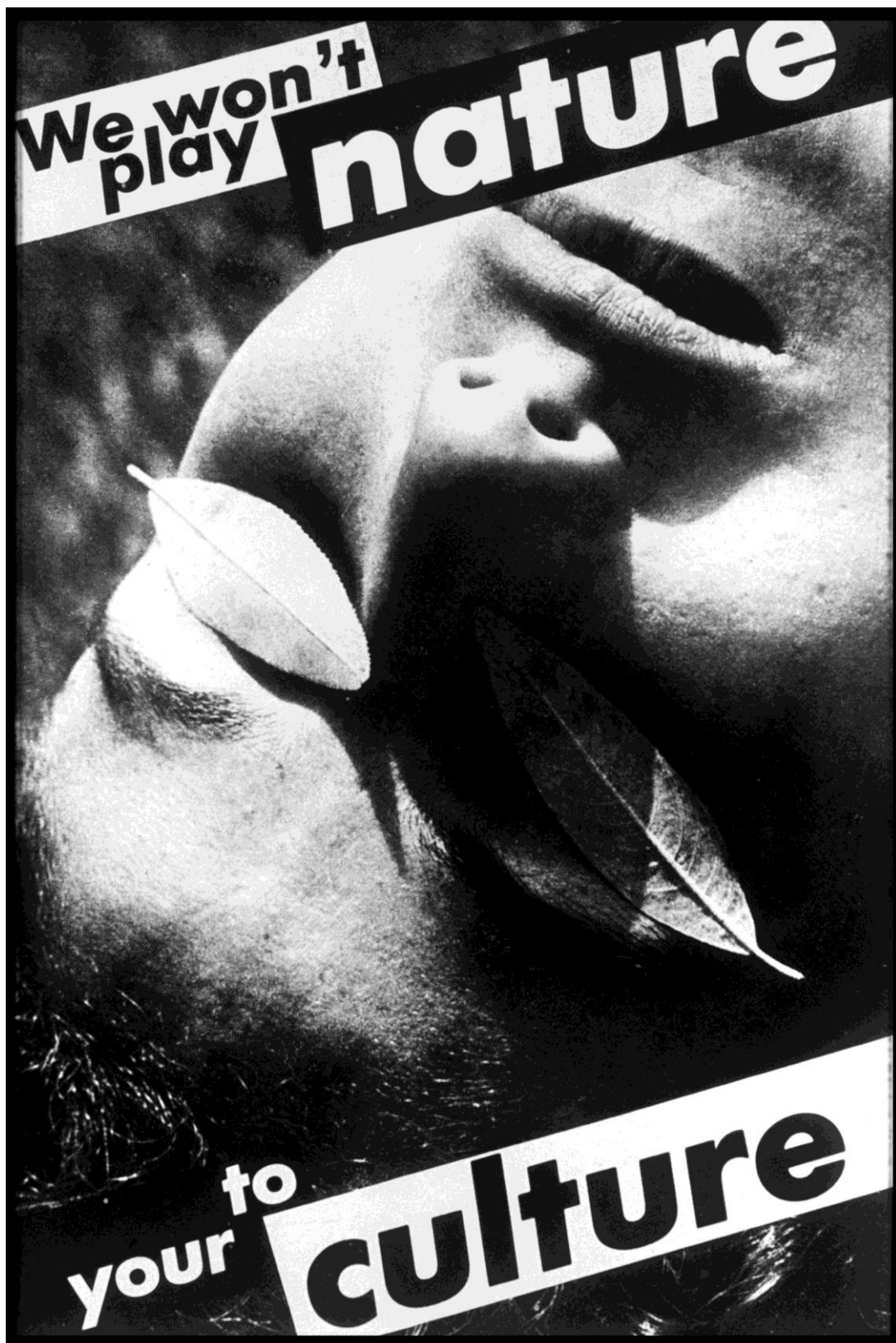


Figura 1
Barbara Kruger, *Untitled*, 1983.

Para modificar um pouco essa mirada e se aproximar do contexto do objeto de estudo, outras interlocutoras serão expostas, a começar pela socióloga argentina María Lugones, que possibilita a compreensão de uma mudança epistemológica chave: a negação de *mulher*⁴⁰ enquanto categoria universal.⁴¹

Para Federici, que investiga a caça às bruxas⁴² entre o continente europeu e americano, a caçada materializa uma lógica imposta pela mentalidade misógina, genocida e racista, advinda das condições geradas pelas navegações europeias e a invasão do novo mundo, que levam a uma mudança na estrutura econômica, passando da acumulação primitiva para o capitalismo mercantil.

Nesse ínterim, as mulheres, especialmente as mais pobres, tiveram seus papéis sociais modificados para a reprodução do capital – que escoava para o continente europeu através das *encomiendas*⁴³ e das *plantations*⁴⁴ – como a maternidade e o trabalho doméstico, que foram impostos como obrigações. A partir de uma mudança chave na mentalidade do período, as mulheres perderam sua autonomia e diversos direitos, práticas e conhecimentos, como aqueles relacionados ao trabalho, ao parto, aos métodos contraceptivos, ao uso das ervas

⁴⁰ A adoção de “mulher” como categoria de análise que se pretende única e universal foi utilizada, até esse momento no artigo, à maneira como explica Gayatri Spivak, como um essencialismo estratégico que é empregado para ser desconstruído a partir dos diversos sujeitos e das diferentes experiências que podem se encontrar sob o mesmo prisma.

⁴¹ Gayatri Spivak, *Crítica de la razón pós-colonial*, 2010.

⁴² Segundo Silvia Federici, em *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, muitos foram acusados de bruxaria e heresia, mas 80% das pessoas julgadas e executadas na Europa, entre os séculos XVI e XVII, foram mulheres, só não é possível dizer que as mulheres eram majoritariamente acusadas pelo crime de bruxaria no período, pois, o infanticídio aparece de maneira ainda mais marcante nos processos de mulheres.

⁴³ Instituição jurídica imposta pela metrópole à colônia com a finalidade de regular o recolhimento de tributos e transformar os povos originários em pagadores de impostos.

⁴⁴ Modelo de produção agrícola baseado no latifúndio e na mão de obra compulsória africana e dos povos originários.

e às cosmogonias relacionadas às antigas religiões pagãs, que ainda eram presentes em todo o continente europeu, e às cosmogonias e práticas religiosas relacionadas aos povos originários das Américas que, diferente do paganismo europeu que foi erradicado, resistiu através da prática de mulheres que eram constantemente acusadas, julgadas e executadas por bruxaria.⁴⁵

Nesse processo, a natureza também foi, pouco a pouco, entendida como algo a ser dominado para o desenvolvimento e o progresso, e dentro de uma lógica binária e cartesiana, as mulheres foram associadas à natureza e os homens à cultura. O cristianismo foi um importante componente dessa construção, e a contracepção foi utilizada para acusar as mulheres de destruidoras da potência geradora da vida, uma contradição que exigia o controle da sexualidade, já que elas estariam relacionadas à natureza:

Martinho Lutero e os escritores humanistas ressaltaram as debilidades morais e mentais das mulheres como origem da perversão (...) as acusações de perversão sexual e infanticídio contra as bruxas tinham um papel central e estavam acompanhadas pela virtual demonização das práticas contraceptivas (...) no século XVII, as bruxas foram acusadas de conspirar para destruir a potência geradora de humanos e animais, de praticar abortos e de pertencer a uma seita infanticida dedicada a assassinar crianças ou ofertá-las ao demônio⁴⁶.

A interpretação de Federici pode ajudar a introduzir questões mais complexas trazidas por María Lugones, que tem suas reflexões associadas a outra posicionalidade teórica, relacionada às produções provenientes do feminismo das mulheres negras e das mulheres do terceiro mundo, o que representa, também, outra posicionalidade geográfica e cultural.

⁴⁵ Silvia Federici, *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, 2017.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 324.

Nesse sentido, Lugones reflete sobre a historicidade e o significado das relações entre sexo e gênero, compreendendo a inseparabilidade da racialização e da exploração capitalista como constructos do sistema de poder implantado na colonização das Américas, e a heterossexualidade têm um papel importante no processo de formação da lógica colonial e do patriarcado:

ancorada em uma formação de gênero binária, hierárquica e opressiva, baseada em uma supremacia masculina, sem uma compreensão clara de que mecanismos como a heterossexualidade, capitalismo e a classificação racial são impossíveis de serem compreendidos separadamente⁴⁷.

Impulsionada pelo poder colonial, essa lógica já vinha sendo aplicada, em partes, às mulheres europeias na consolidação do sistema capitalista com a caça às bruxas, e foi transplantada para as Américas com a finalidade de controle. A diferença gritante, que chega com a modernidade e com a missão civilizatória, sendo o cristianismo, novamente, um elemento-chave, produz uma concepção ideológica de conquista e colonização ancorada sobretudo na raça. Portanto, enquanto as mulheres europeias eram compreendidas como humanas, tanto homens quanto mulheres dos povos originários e do continente africano não eram concebidos dessa forma, mas sim como machos e fêmeas, categorias que os animalizava a partir de sua racialização.

Marcando mais ainda uma interpretação de natureza controlada pela cultura, Lugones afirma:

Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como

⁴⁷ "(That is), on a binary, hierarchical, oppressive gender formation that rests on male supremacy without any clear understanding of the mechanisms by which heterosexuality, capitalism, and racial classification are impossible to understand apart from each other." María Lugones, "Heterossexualism and the Colonial/Modern Gender System", 2007, p. 187. Tradução minha.

espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão⁴⁸.

E ainda:

A “missão civilizatória” colonial era a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático (por exemplo, alimentando cachorros com pessoas vivas e fazendo algibeiras e chapéus das vaginas de mulheres indígenas brutalmente assassinadas) [...] A confissão cristã, o pecado e a divisão maniqueísta entre o bem e o mal serviam para marcar a sexualidade feminina como maligna, uma vez que as mulheres colonizadas eram figuradas em relação a Satanás, às vezes como possuídas por Satanás⁴⁹.

A heterossexualidade, portanto, começa a aparecer como um componente da dominação, através de uma norma instaurada que acessava corpos livres e não livres, atravessados por diferentes padrões que os constituíam, materializando o poder.

Levando em consideração o processo histórico do colonialismo e da constituição de um sistema capitalista eurocentrado, são recentes os movimentos que estão empenhados em discutir os impactos da heterossexualidade compulsória, datando do século XX, de maneira rarefeita, num primeiro momento, e segundo historiadora brasileira Tânia Navarro Swain:

O lesbianismo reaparece nos anos 80 e como parte da reflexão que interroga a categoria “gênero” em seu fundamento maior: a divisão binária e “natural” da sociedade em dois sexos, pressupondo assim a heterossexualidade. O que se problematiza é a desnaturalização do próprio

⁴⁸ *Idem*, “Rumo ao Feminismo Descolonial”, 2014, p. 936.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 938.

sexo biológico na construção do binômio natureza/ cultura: a heterossexualidade posta em questão⁵⁰.

No entanto, é impossível traçar um perfil das lesbianas, pois “não há substância à qual se prender, não há um bloco homogêneo e monolítico de coerência, não existe experiência unívoca que possa tomar o lugar de um referencial estável”⁵¹. Talvez um desses referenciais seja a quebra da norma heterossexual, portanto, esse lugar lesbiano pode ser interpretado como uma das muitas dissidências sexuais e de gênero, que ganha visibilidade através dos estudos *queer*, também, do ativismo.

Retomando a conexão entre a produção dos discursos, conhecimentos e práticas estéticas, culturais e sociais, elencadas anteriormente, o ativismo fornece, mais uma vez, um indício de como as manifestações artísticas podem produzir essas fissuras:

Artivismo é um neologismo conceitual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polêmicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...]. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística⁵².

O coletivo Velcro Choque pode ser compreendido à essa maneira, na esteira de um movimento, que segundo o teórico multidisciplinar brasileiro

⁵⁰ Tânia Navarro Swain, “Feminismo e Lesbianismo: uma identidade em questão”, 1999, p. 110.

⁵¹ *Ibidem*, p. 118.

⁵² Paulo Raposo, “‘Artivismo’: articulando dissidências, criando insurgências”, 2015, p. 4.

Leandro Colling, avança nos últimos anos e apresenta uma emergência de artistas ativistas das dissidências sexuais e de gênero no Brasil, que vão para além dos paradigmas identitários, normalmente utilizados pelos movimentos LGBT em prol de novas formas de representação que quebram, em larga medida, a lógica binária e normativa.⁵³

Atualmente, o Brasil é palco de uma profusão de coletivos que seguem esses devires e experimentações, como o *Anarca Filmes* (Rio de Janeiro), *O que você queer?* (Belo Horizonte), *Cena Queer e AfroBapho* (Salvador), *Revolta da Lâmpada* (São Paulo), *Selvática Ações Artísticas* (Curitiba), *Cabaret Drag King* (Salvador), *Coletivo Coiote* (nômade), *Seus putos* (Rio de Janeiro), *Coletivo Karetas* (Ceará), *Lambe Aí* (Santa Catarina), *Golden Girls Crew* (nômade), *Deixa Ela em Paz* (nômade), e dentre muitos outros, o coletivo *Velcro Choque* (Distrito Federal), objeto de análise deste artigo. As performances, produções audiovisuais, intervenções urbanas, projeções mapeadas, entre outras experimentações baseadas nas *mixed-media* e na Arte de Rua formam a complexa prática artística de tais coletivos.

Essas práticas, quando associadas aos ativismos e às dissidências de sexo e gênero, questionam a colonialidade e o corpo biológico, a sexualidade imposta, e as formas de se relacionar na contemporaneidade, propondo novas formas mais criativas de estar no mundo e de sentir a liberdade na sexualidade e na ocupação das ruas. Vale ressaltar, que mesmo oportunizando a produção do espaço de maneira localizada no momento das ações, esses coletivos deixam marcas

⁵³ Leandro Colling, “A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade”, 2018.

permanentes na cultura contemporânea de maneira global, pois grande parte de suas práticas são incluídas no ambiente virtual, através das novas tecnologias e das redes sociais.

Suas produções não são voltadas para os espaços institucionais das artes visuais, como os museus e galerias, pelo contrário, elas são executadas nas ruas, e, geralmente, envolvem a sociabilidade, devido à horizontalidade das produções. Para Colling, esses ativismos são importantes porque trabalham a partir de cinco proposições, quais sejam:

(1) priorizam as estratégias políticas através do campo da cultura, em especial através de produtos culturais, pois os/as ativistas entendem que os preconceitos nascem na cultura e que a estratégia da sensibilização via manifestações culturais é mais produtiva; (2) criticam a aposta exclusiva nas propostas dos marcos legais, em especial quando essas estratégias e marcos reforçam normas ou instituições consideradas disciplinadoras das sexualidades e dos gêneros; (3) explicam as sexualidades e os gêneros para além dos binarismos, com duras críticas às perspectivas biologizantes, genéticas e naturalizantes; (4) entendem que as identidades são fluidas e que novas identidades são e podem ser criadas, recriadas e subvertidas permanentemente; (5) rejeitam a ideia de que, para serem respeitadas ou terem direitos, as pessoas devam abdicar de suas singularidades em nome de uma “imagem respeitável” perante a sociedade⁵⁴.

Se a norma heterossexual foi a tônica na constituição do sistema colonial e no desenvolvimento da economia capitalista, contemporaneamente, os ativismos da dissidência sexual e de gênero e as proposições lançadas pelos feminismos são importantes caminhos para a quebra de paradigmas normativos que podem conduzir às experiências de vida libertária.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 162.

4. A ação do coletivo

O primeiro trabalho do coletivo (Figura 2) traz a seguinte frase: *Saudades de colar, não disse o quê*. Julianna Motter explica que a pretensão era:

Criar um léxico ou desencadear uma memória semântica que ative códigos próprios da vivência lesbiana [...] O “saudades de colar” e os demais lambes dessa série – “preferia ter colado outra coisa”, “vamo colar (não disse o quê)” – se referem à ideia de colar velcro, uma posição sexual comum às práticas lesbianas e que fazem parte desse entendimento próprio, além disso, interage com a própria técnica do lambe-lambe, cuja aplicação envolve cola e o ato de colar. Na mesma linha, mas de maneira mais escrachada e fazendo uma relação irônica com a Declaração Universal de Direitos Humanos, há ainda as pichações e os lambe-lambes com a mensagem “Toda mulher tem o direito universal e intransferível de colar velcro”⁵⁵.

Na prática, o coletivo pretende tensionar as questões que dizem respeito às experiências sobre a sexualidade lesbiana, trazendo afetos, desejos e corporeidades para acessar a cidade, uma tática de resistência e enfrentamento para que suas existências não sejam invisibilizadas e inviabilizadas:

As cidades representam arenas possíveis para um forte movimento de reinvenção do fazer político. Com isso, cada vez mais, o esforço para a não invisibilização de mulheres lésbicas e seu fortalecimento está, também, na ressignificação do espaço público e do tipo de linguagem que ele pode conter: palavras e imagens no espaço urbano constroem outras narrativas de mundo, quadros de vida e cidades contra-hegemônicas⁵⁶.

Os lambe-lambes, cartazes preparados e colados pelo coletivo, também vão circular pelo espaço digital e entram em uma lógica complexa de produção do espaço. Com suas narrativas dissipadas pelo mundo virtual, @Velcrochoque, transforma a *web* e o espaço urbano a partir de sua própria existência:

⁵⁵ Julianna Motter, *Op. Cit*, 2019, p. 7.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 6.

Para além da atuação nas ruas, hoje o @Velcrochoque investe na publicação dos lambe-lambes e pichações também no formato de *cards* para as redes sociais, especialmente o Instagram, gerando memes que têm um alto alcance. Além disso, está trabalhando hoje com duas campanhas para levantamento de dados sobre artistas lésbicas, a “Lésbica artista resista” e a “Apoie sua lésbica local”, que acionam outros interlocutores e usuários do Instragram [sic] no apontamento e mapeamento de artistas lésbicas pelo Brasil.

Em termos de ativismo, criação de memória, ocupação das ruas e das redes, o coletivo pretende continuar atuando de forma autônoma pelos espaços, mas também em compor, como resultado final dessa mobilização na internet, um mapeamento de artistas lésbicas, as linguagens e a divulgação de seus trabalhos⁵⁷.

Da perspectiva da prática artística, coletivos como o Velcro Choque, quando entram em cena na cidade, convidam as lesbianas, mas também todas as formas de dissidência sexual e de gênero, a experimentarem um local de existência ao marcar sua presença no espaço. Um espaço que pode ser um tanto inacessível, devido a situações de violência que surgem dos processos contraditórios que permeiam a socialização das mulheres: as normatizações de sexualidade, como a heteronormatividade, e os interesses de um poder hegemônico que segue construindo uma cultura de domínio e morte, como o sistema colonial.

Uma das formas de existir e resistir nesse contexto de ódio, que quase sempre se materializa em situações de violência é a prática das intervenções. Para a construção da poética do coletivo, é fundamental aquilo “que diz respeito ao acesso de mulheres lésbicas aos espaços públicos e, dessa forma, sobre os interditos que dizem respeito à sua própria segurança e ao acesso à sua sexualidade”⁵⁸.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 6.



Figura 2
Coletivo Velcro Choque, *Saudades de Colar*, 2016.

Apoiadas nesse tipo de reflexão, as artista do coletivo Velcro Choque subvertem a lógica de acesso ao urbano com suas ações e dão vazão aos desejos e aos afetos, elas produzem uma memória para o presente, com vistas para o futuro de um mundo possível, com liberdade, prazer e irreverência, e através dessa poética elas tocam cidadãs e os cidadãos em seu cotidiano. Dessa maneira,

lesbianas são compreendidas enquanto sujeitos políticos e artísticos, enquanto corpos falantes, fazendo da sensibilização a plataforma e da cidade um suporte.

5. Ações Artísticas para a Liberdade

É preciso celebrar as diversas formas de amar, e especialmente as formas de amar a si mesma, de se entender e constituir enquanto “sujeitas”. É ainda mais necessário que essas formas de amor e liberdade possam ser expressas na esfera pública, e, talvez por esse motivo, as intervenções urbanas se tornam uma ferramenta muito importante de reivindicação e representatividade.

Uma parte dos indivíduos que se encontram sob o prisma das dissidências sexuais e de gênero mantém relações homoafetivas dentro do ambiente privado, para evitar represálias – que vão desde a demissão do trabalho até as mais variadas formas de violência motivadas pela heteronormatividade compulsória, como o estupro corretivo – executadas por um sistema historicamente construído com base no controle e no assujeitamento.

O assujeitamento pode ser entendido como o processo pelo qual passa qualquer pessoa, que, ao se entender enquanto sujeito utiliza os modelos pré-fabricados pelas relações de poder e saber, ou seja, sua subjetividade é construída a partir de normas espalhadas em todos os campos da vida social, impostas enquanto formas de controle no espaço público e da regulação da vida.⁵⁹

⁵⁹ Michel Foucault, “Outros Espaços”, 2003.

Atento a isso o coletivo Velcro Choque produz uma possibilidade de subjetivação que resiste a um sistema que se pretende gestor dos desejos e das formas de existência. Leandro Colling acena para o fato de que:

Feministas, assim como outros movimentos sociais, tal qual o movimento negro e seu teatro, sempre perceberam que as artes e os produtos culturais em geral são potentes estratégias para produzir outras subjetividades capazes de atacar a misoginia, o sexismo e o racismo⁶⁰.

Nesse sentido, a historiadora argentina Leonor Arfuch apresenta a intimidade – condição essencial para qualquer ser humano e importante substrato para a constituição da subjetividade – como uma das maneiras de narrar a si mesma, biograficamente, e romper com o poder hegemônico. A contemporaneidade apresenta uma multiplicidade de outros espaços e formas de vida que representam uma retomada do pessoal enquanto político, e com a emergência de novas narrativas, a intimidade embaralha aquilo que está no âmbito público e privado:

Assim, em seus múltiplos sentidos a “intimidade” habita e potencializa nossa vida cotidiana como corpo/território a defender e tesouro a compartilhar [...] como uma narrativa teimosa que nos mostra o olhar dos outros como um balanço dialógico, como uma investida afetiva de espaços, objetos, imagens, como um lugar de memória que valoriza um passado e também como resistência, rebelião, fuga, como uma área profunda em que a língua materna ressoa e, ao mesmo tempo, a invenção de outras línguas, uma intimidade diaspórica, trabalhada pela diferença, que se desdobra entre a partida e o retorno, mas que continua aninhada no ‘lar’⁶¹.

⁶⁰ Leandro Colling, *Op. Cit.*, 2018, p. 157.

⁶¹ “Así, en sus múltiples sentidos, la “intimidad” habita y potencia nuestra vida cotidiana como cuerpo/território a defender y tesoro a compartir [...] como narrativa empecinada que nos muestra a la mirada de los otros como vaivén dialógico, como investidura afectiva de espacios, objetos, imágenes, como lugar de memoria que atesora um passado y también como resistencia, rebeldía, escape, como ámbito donde resuena la lengua materna y a la vez invención de otras lenguas, una intimidad diaspórica, trabajada por la diferencia, que se despliega entre el alejamiento y el retorno pero que sigue anidando em el ‘hogar’.”

Quando se trata de uma ação realizada por um coletivo de artistas lésbicas, as intervenções urbanas podem gerar possibilidades de experimentação de subjetividades libertárias, uma proposta sugerida pela historiadora Margareth Rago, e que por ser produzida na contemporaneidade e dentro do contexto brasileiro tem grandes chances de viabilizar uma compreensão das práticas do coletivo Velcro Choque.

Através de uma contaminação e afetação entre as reflexões apresentadas pela autora e as práticas artísticas experimentadas pelo coletivo, as subjetividades libertárias são entendidas como aquelas que projetam um mundo em que as relações sociais sejam prazerosas, lúdicas, expressões dos desejos e afetos livres, não visando produzir corpos dóceis e obedientes, como impuseram o cristianismo e o capital.⁶²

Rago, a partir do estudo de experiências anarquistas, sugere que as subjetividades libertárias vincularam o espaço e a subjetividade de maneira diferente daquela proposta pelas relações de poder e saber:

Não visando disciplinar os corpos e a sujeitar a todos pela configuração de um espaço urbano segmentado e hierárquico, mas tendo em vista criar condições para os encontros, para novas formas de sociabilidade e para a produção de subjetividades éticas, conectadas consigo mesmas, nesses contextos materiais, sociais e simbólicos⁶³.

Como foi dito, o espaço urbano é um espaço produzido a partir das relações de poder e da ação dos sujeitos, por esse motivo ele expõe tanto as normas que

Leonor Arfuch, "Cronotopías de la Intimidad", 2005, p. 289. Tradução minha.

⁶² Margareth Rago, *Inventar outros espaços, criar subjetividades libertárias*, 2015.

⁶³ *Ibidem*, p. 48.

são produzidas com vias de regular e legitimar um poder hegemônico, quanto os conflitos e as formas de existência que elaboram estratégias de resistência.

A ação do coletivo Velcro Choque surge de um ativismo lésbiano que aparece na cidade, e, especialmente na América Latina, convoca à subversão de uma heteronormatividade, que esteve diretamente a serviço de uma lógica de dominação política e econômica, juntamente com o racismo e sexismo, conforme apresentado por teorias feministas de viés decolonial, como a de María Lugones.

Apoiadas na comunalidade, e não na subordinação, as intervenções lésbicas do Coletivo Velcro Choque, reconstroem sua relação com a cidade na elaboração da prática artística, lésbica e feminista, e uma vez que tomam consciência de quem são e se produzem enquanto “sujeitas”⁶⁴, ocupam as ruas da cidade, transbordando o pessoal para o político, através da intimidade e do desejo, e produzem uma espécie de conhecimento relacionado a quem são e ao lugar ocupam.

À medida que “todo conhecimento que um ser tem de si mesmo não é ciência, mas consciência”⁶⁵, as poéticas lésbicas possibilitam uma consciência baseada na resistência e no afeto para a ocupação de espaços de disputa, como o das ruas da cidade, e, ao quebrarem as barreiras impostas pelo espaço público, que muitas vezes é hostil às diferentes formas de amar, elas oportunizam a subjetivação para quem produz as intervenções, através da produção artística, e

⁶⁴ Utilizar a grafia “sujeitas” marca um posicionamento crítico e subversivo à noção de sujeito, sobretudo pelo fato deste artigo valorizar a noção de subjetividade e a produção de subjetividades libertárias. Se esse mesmo discurso estivesse sendo elaborado na internet ou em um texto que exigisse menos formalidade, por exemplo, seria utilizada a grafia *sujeitxs* para marcar ainda mais essa posicionalidade.

⁶⁵ Heleieth Saffioti, *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*, 2013, p. 48.

geram a consolidação de uma autoestima para as milhares de mulheres que ao circularem cotidianamente pela cidade entram em contato com as intervenções e nelas se reconhecem.



Figura 3
Nina Moreira, Bloco *Siga bem caminhoneira*, 2019.

O coletivo Velcro Choque é apenas uma entre tantas propostas que transbordam desejos e intimidades. Diversos coletivos e iniciativas refletem e

redimensionam as inúmeras possibilidades ao se produzir como sujeitas, existir e resistir. O bloco lesbiano e bissexual *Siga bem caminhoneira* (São Paulo), um entre inúmeros exemplos, não utiliza cartazes/lambe-lambe como o Velcro Choque, mas utiliza a festa, a música e os cortejos para celebrar o afeto (Figura 3).

O que fica latente na maioria dos ativismos, deste e de tantos outros coletivos, é que a rua é o lugar privilegiado para a realização de diversas ações, e, sejam elas artes visuais, ou quaisquer outras linguagens ou formas de expressão, a punção criativa, a escrita de si e a ocupação do espaço público serão ativadas, e, com elas, as possibilidades de experimentação de subjetividades libertárias.

Referências

ARENDT, Hannah. *A condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

ARFUCH, Leonor. Cronotopías de la intimidad. In: ARFUCH, Leonor *et al.* *Pensar ese tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 238-298.

CHALFANT, Henry; COOPER, Martha. *Subway Art*. Londres: Thames & Hudson, 1984.

COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 18, n.1, p. 152-167, 2018.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: art and spatial politics*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 10, v. 2, p.175-183, 2009.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. v. 3, p. 411-422.

GABLIK, Suzi. Connective Aesthetics: Art after Individualism. In: LACY, Suzanne *et al.* *Mapping the terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995, p. 74-87.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1989.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. *October*, Cambridge, n. 8, p. 31-44, Spring 1979.

LACY, Suzanne *et al.* *Mapping the terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.

LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. São Paulo: Grupo Autêntica, 2019.

LUGONES, María. Rumo ao feminismo descolonial. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v.22, n. 3, p. 935-952, set./dec. 2014.

LUGONES, María. Heterossexualism and the Colonial/Modern Gender System. *Hypatia*, v. 22, n. 1, p. 86-209, Winter 2007.

MESQUITA, André Luiz. *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MOTTER, Juliana. @VELCROCHOQUE: E se a cidade for sapatona? *In: ENECULT: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, XV, 2019, Salvador. Anais [...]. Salvador: CULT v.1, 2019, p. 1-11. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111638.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2020.

MUSSI, Joana Zatz. *O espaço como obra: ações, coletivos artísticos e cidade*. 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PEÑA Julia Antivilo; MAYER, Mónica Mayer; ROSA, María Laura. Arte feminista e ‘ativismo’ na América Latina: um diálogo de três vozes. *In: Catálogo*

Mulheres radicais: arte latino-americana 1960-1985, São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 37-41.

POLESSO, Natália Borges. *Amora*. Porto Alegre: Não Editora, 2015.

RAGO, Margareth. *Inventar outros espaços, criar subjetividades libertárias*. São Paulo: Escola da Cidade, 2016.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade Compulsória e Outros Ensaios*, Rio de Janeiro: A bola, 2019.

ROSA, María Laura. Entre el malestar y el placer. *Mujeres Públicas, ¿cuestiones privadas?* *Labrys, Estudos feministas*, Brasília, n.17, 2010. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys17/arte/marialaura.htm>. Acesso em: 28 ago. 2020.

RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres: notas sobre política econômica do sexo. *In: RUBIN, Gayle. Políticas do sexo*. São Paulo: UBU Editora, 2017, p. 9-62.

SAFFIOTI, Heleieth. *A Mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SCHECHNER, Richard. *Essays on performance theory*. Nova York: Drama Books Specialists, 1977.

SPIVAK, Gayatri. *Crítica de la razón poscolonial*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

SWAIN, Tânia Navarro. Feminismo e lesbianismo: a identidade em questão.

Cadernos Pagu, Campinas, n. 12, p.109-120, 1999.

VISINI, Débora. *A cidade é o suporte: arte urbana, mercado e subversão*. 2017.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Comunicação, Turismo e Arte, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa 2017.

WACLAWEK, Anna. *Graffiti and Street Art*. Londres: Thames & Hudson, 2011.

WITTIG, Monique. *O corpo lésbico*. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019. Press, 2005.

Referência para citação deste artigo

VISINI, Débora Machado. A rua é nossa: as intervenções urbanas do coletivo lesbiano Velcro Choque (Brasil) e as subjetividades libertárias. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 68 – 106, novembro de 2020.

> Sophie Calle: a imagem no fio de uma perseguição

> Sophie Calle: the image in the thread of a chase

por Fercho Marquéz-Elul

Doutorando em Poéticas Visuais, linha de pesquisa Linguagens e contextos de criação, sob o projeto de pesquisa *As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços*, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos no PPGAV-UFRGS, mestre em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRGS e licenciado em Artes Visuais pela UEL. E-mail: feruchomaruquesu@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4302081.

Resumo

Este artigo objetiva a inserção crítica na prática poética da artista contemporânea francesa Sophie Calle, proeminente em uma trajetória que perpassa diversos gêneros artísticos como artes visuais e literatura compreendidos em uma variedade de suportes como fotografia, publicação em livro, instalação, performance. Analisa procedimentos de criação em que estão articuladas imagem fotográfica e verbal em relação a narrativas pessoais. Aporta questões provenientes da inter-relação entre os campos do real e do ficcional, entre visibilidade e vazio, entre deslocamento e perseguição, entre memória e fio. Esse trabalho se estabelece na análise ensaística de suas obras e escritos em articulação com bibliografia pertinente do campo artístico, crítico, filosófico e antropológico, como também, investiga suas estratégias de criação através de novos desdobramentos conceituais e teóricos.

Palavras-chave: Imagem. Fotografia. Escrita. Deslocamento. Fio.

Abstract

This article aims the critical insertion in the poetic practice of the French contemporary artist Sophie Calle, prominent in a trajectory that crosses several artistic genres such as Visual Arts and Literature comprised in a variety of supports such as photography, book publishing, installation and performance. It analyzes her creation procedures in which photographic and verbal images are articulated in relation to personal narratives. It raises questions from the interrelationship between the fields of the real and the fictional, between visibility and void, between displacement and shadowing, between memory and thread. This work is established in the essay analysis of her works and writings in conjunction with pertinent bibliography from the artistic, critical, philosophical and anthropological fields, as well as it aims to investigating her creative strategies through new conceptual and theoretical developments.

Keywords: Image. Photography. Writing. Displacement. Thread.

> Artigo recebido em 19.06.2020 e aceito em 05.09.2020.

Há cerca de 40 anos, exatamente no ano de 1979, Sophie Calle produziu um conjunto de ações que consistia em seguir aleatoriamente pessoas desconhecidas pelas ruas de Paris. Essas ações, após se manter um período fora, foram uma maneira de reabilitar sua relação com a cidade, onde cresceu e viveu. A partir da ação de seguir desconhecidos, como em *La Filature* [*A perseguição*] (1981), de convidar pessoas para compartilhar momentos pessoais relacionados ao sentimento de perda ou de dor, *Prenez soin de vous* [*Cuide de você*] (2005), *Douleur exquise* [*Dor intensa*] (1984) até a perseguição de seu futuro através de coordenadas repassadas por uma vidente *Où et quand ? – Beck – [Onde e quando? – Beck –]* (2005), sua obra se ampliou, instalando-se como corpo artístico no empreendimento de uma poética centrada em múltiplas práticas. Tem, portanto nisso, a conjugação de desejo em constantes rearticulações com narrativas entre o real e o irreal.

É imprescindível imaginar as práticas poéticas de Calle como uma grande estrutura em que fragmentos conceituais e procedimentais se alinhavam e se entrecruzam, como a interpenetração de elementos produtores de estruturas imagéticas aliadas a estruturas de escrita, apresentando-se a partir de atrações de meios díspares ou concomitantes – fotografia e literatura, performance e jogo, que se estabelecem como sustentação para sua poética em uma espécie de *trama*. Elementos do *real* estão em constante intrusão para dentro de sua arquitetura poética, alimentando sua produção, bem como, elementos *ficcionais* gerados no âmago dessas experimentações são expelidos e externalizados visualmente.

Fissuras desse território, brechas entre seus interpostos, acessos por cavilhas, suas materialidades quase *ínfimas* e porque não também *íntimas*,

solicitam nossa aproximação, nossa reflexão a respeito de a quais distâncias devemos nos pôr em relação aos seus trabalhos, que por sua vez, repousam no *real*, mas que cuja aferição de seu peso sobre esse real se dá através da *ficção* em cuja produção se faz surgir, engendrando e reposicionando, dinâmicas conceituais. Por motivo de meu distanciamento de experiências de fruição *in loco* de suas instalações e das montagens de seus trabalhos¹ no Brasil, minha aproximação se dará a partir da experiência de leitura de suas obras publicadas em livros.² Obras que se rearticulam sobre a página a partir de suas instalações, funcionando como acesso possível à sua produção, na qual se debruçará em seus elementos temáticos e imagéticos.

1. O ínfimo e o vazio como imagem por um fio: reposicionamentos entre o privado e público em *L'erouv de Jérusalem* e *Souvenirs de Berlin-Est*

Como espaço geográfico a se iniciar o percurso, como aproximação através da caminhada por sobre um dos fios de sua trama, acessemos sua obra *L'erouv de*

¹ Houve três exposições em território brasileiro com trabalhos de Sophie Calle. Duas exposições aconteceram a propósito do ano de comemoração da França no Brasil em 2009: *Meias verdades / Demi-vérités* juntamente com os também franceses Pierrick Sotin e Valérie Belin no Oi Futuro no Rio de Janeiro, com curadoria de Ligia Canongia e Adon Peres e *Cuide de Você*, exposição individual, curada por Christine Macel, que itinerou por São Paulo no Sesc Pompeia, por Salvador no Museu de Arte Moderna da Bahia e pelo Rio de Janeiro no Museu de Arte Moderna. No mesmo ano, além do lançamento do catálogo em português da exposição *Meias Verdades*, a propósito também da mesma comemoração, Sophie Calle teve seu livro *Des histoires vrais + Dix* publicado: *Histórias reais*, com tradução de Hortencia Santos Lencastre. Participou de palestras e falas como a feita também em 2009 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro. Um ano antes em 2008, Calle participa da 28.ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, intitulada *Em Vivo Contato*, curada por Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, quando na ocasião contribuiu com o trabalho *La Filature* produzido no início da década de 1980.

² Este artigo é o resultado da comunicação Sophie Calle: palavra e imagem apresentada na I Jornada de Estudos Literário da UNESPAR (Campus Apucarana) em 28 de maio de 2019.

Jérusalem [*O eruv de Jerusalem*], de 1996. Apresentando imagens de fios instalados em postes dispostos por diversas partes dessa cidade (Figura 1), Sophie Calle nos faz avistá-las a partir de uma estruturação simples entre imagem e texto, em que o caráter estreito do formato da publicação, propõe um aguçamento do olhar. Em suas imagens, na ponta dessas hastes, fios de aço são exibidos, prolongando-se em sua finura para as laterais da fotografia, ao mesmo tempo que são cortados pelo enquadramento, cujo limite tanto atrai a extensão dos fios, estendendo-os, quanto os corta, os delimita, os repreende.

Esses fios interditos em sua extensão e que suturam o céu azul, reaparecem ligando-se ao próximo poste presente na fotografia que ladeia a primeira, sinalizando a partir desse *recorte* fotográfico a invisibilidade da qual esses objetos comuns sofrem na vida cotidiana. Esses postes cujo fio é capaz de *cortar* o espaço e criar verdadeiras delimitações geográficas são portadores de valores simbólicos totêmicos paradoxais: valores tanto materiais pelo significado palpável para aqueles que vivem inscritos nessas áreas delimitadas, quanto imateriais, pois se dissipa e se invisibiliza facilmente na paisagem urbana.

Esses objetos descritos abaixo são presenças obrigatórias para comunidades judaicas ortodoxas religiosas, as quais tem descrita a santidade do Shabat³ como um dia de descanso obrigatório. Nesse dia está proibido qualquer tipo de trabalho, incluindo o porte ou transporte de objetos de um espaço considerado privado para um espaço considerado público, partindo do entendimento presente no Talmude de que uma cidade ou vila rodeada por uma

³ O *Shabat*, do hebraico שַׁבָּת, significando *cessar qualquer trabalho*, do qual origina o termo sábado, é o último dia da semana judaica e é compreendido do início do pôr do sol da sexta-feira até o final da tarde de sábado quando as duas primeiras estrelas se tornam visíveis no céu.

muralha ou muro com portas são considerados domínios privados, sendo permitido, assim, transportar qualquer coisa de dentro do domicílio para a rua e vice-versa. Contudo, na atualidade, poucas cidades são rodeadas por muralhas, necessitando a instalação de um *eruv* que é constituído por “fios (ou cordas) formando um muro imaginário. Na maioria dos casos, essas ‘fronteiras’ são criadas, erigindo postes e conectando-os pelo intermédio de cabos de aço galvanizado”⁴.

A palavra *eruv* [עֶרֶב], plural *eruvim*, provém do hebraico significando *mistura*. Segundo Sophie Calle, há três categorias de *eruvim*: o *eruv* que cerca a casa e o quintal (permitindo transportar um objeto da casa até o quintal), o *eruv* que cerca um grupo de casas ou um bairro, e um grande *eruv* que circunda uma cidade.⁵ Jerusalém, de situação geográfica complexa, é então uma dessas cidades que recebe essa malha que se insere sobre esse território em disputa, de uma finura quase invisível e sutil, permitindo a manutenção dos costumes religiosos através dessa estrutura que rearticula por outros meios a própria gramática urbanística da cidade.

O *eruv* se alonga toda vez que um novo bairro se constitui na periferia das cidades. O *eruv* é assim uma fronteira móvel que marca a expansão da cidade. (Poderíamos mesmo deduzir que em Jerusalém o *eruv* desenha a

⁴ “Ils consistent en fils (ou cordes) formant un mur imaginaire. Dans la plupart des cas, ces ‘frontières’ sont créées en érigeant des poteaux et les connectant ensemble par l’intermédiaire de filins en acier galvanisé.” Sophie Calle, *L’erouv de Jérusalem*, 2002, p. 8. Tradução minha.

⁵ “Il y a trois catégories d’*erouvim*. L’*erouv* qui entoure la maison et la cour (et qui permet donc de transporter un objet de la maison à la cour), l’*erouv* qui entoure un groupe de maisons ou quartier (certains quartiers, comme par exemple celui de Méa Shéarim, à Jérusalem, préférant s’entourer d’un *erouv* individuel) et le grand *erouv* que ceint la ville.” *Ibidem*, p. 9. Tradução minha.

única fronteira geopolítica concreta). Na verdade, o *eruv* apenas tem sentido para os religiosos, ele é invisível para os outros⁶.



Figura 1
Sophie Calle, *L'erouv de Jérusalem*, 2003.

⁶ “L’erouvs’allonge chaque fois qu’un nouveau quartier se constitue à la périphérie des villes. (On pourrait même en déduire qu’à Jérusalem l’erouv dessine la seule frontière géopolitique concrète.) En fait, l’erouv n’a de sens que pour les religieux, il est invisible aux autres.” *Ibidem*, p. 10. Tradução minha.

Essa marcação territorial tornada visível para nós por Sophie Calle, circunscreve sua própria demarcação poética, lançando sentidos a partir dos entrançamentos de elementos díspares em que vida privada e espaço público, por exemplo, estão alinhavados em um só plano de trabalho. Tal qual um fio de *eruv* que *mistura* lugar público em privado, assim a artista também o faz ao transpor sua intimidade do âmbito privado ao público. “O seu percurso artístico, tal como uma teia de aranha, confunde-se voluntariamente com o seu percurso individual [...] O nó desta teia é a cama”⁷. Como fios invisíveis, semelhantes aos de Hélio Oiticica que sustentam diversos planos de cor em *Grande Núcleo*, de 1960, Calle os entremeia em uma espécie de estrutura ou organismo feita de fios infrafinos cuja interioridade, a única parte possível de se avistar, tem suas partes em comunicação: “É com esta mistura de traçados públicos e privados que nos perdemos na obra de Sophie Calle, como quando por acaso se trocam as linhas telefônicas e entramos num diálogo privado”⁸. Faz-nos ver a potência particular presente nesse *fio*, na alta capacidade de divisar-se entre visível e invisível, de conter e estar contido. George Didi-Huberman, sublinha a *dialética do fio* que demarca e que sustenta os múltiplos sentidos da vida cotidiana:

O fio é algo muito simples: apenas uma linha no espaço. Mas também é algo muito complexo: um novelo, um emaranhado. O fio sustenta a estrutura (teia de aranha, cordame, rede de ligaduras), mas pode também se desfiar e, de repente, se romper. Ele se junta (fiação, malha) ou se alinhava (laço, franja, trança). Ele traça um destino (as Parcas), nos aprisiona (amarras ou laços) ou se dividem em quatro (racionalizações, argúcias, subterfúgios). Guia-nos para o melhor (Ariadne, curso d’água) ou nos extravia para o pior (cipós, cardos). O fio liga, encadeia e dá curso. Ou,

⁷ Silvia Guerra, “A teia de Sophie”, 2006.

⁸ *Ibidem*.

ao contrário, corta, afia, amola e faz romper. O fio está sempre por um fio. Essa é sua beleza – seu belo risco – e sua fragilidade⁹.

Sophie Calle exercita um olhar para esses postes invisibilizados e à medida que aprofunda o olhar para esses objetos, faz relancear em seu olhar o outro, endereçando seu interesse a esses sujeitos cujos objetos quase imperceptivelmente os circundam. A artista, portanto, tensiona com um toque a fina linha invisível das relações sociais e desse tensionamento, faz vibrar essa linha esticada, tesa. Propõe então esse endereçamento: “Eu pedi aos habitantes de Jerusalém, israelenses e palestinos que me levassem a um lugar público tendo, aos seus olhos, um caráter privado”¹⁰. Relatos brotam, tornam-se visíveis na página ladeados pelas imagens dos locais públicos cujas testemunhas cultivam em si uma vivência privada:

Há anos, o *Canyon*, o maior centro comercial de Jerusalém, é meu refúgio. Dentro da sociedade palestina, eu não tenho outra escolha que me conformar às regras tradicionais da minha família. Sobretudo quando se trata de garotas. Então quando eu tenho uma namorada, eu a levo ao *Canyon*, e lá, sem medo do olhar palestino, eu pego na sua mão, no seu ombro ou a beijo. Comemos um hambúrguer, vamos ao cinema. O anonimato israelense nos protege. O lugar mais frequentado de Jerusalém se tornou meu esconderijo¹¹.

⁹ George Didi-Huberman, *Sobre o fio*, 2019, p. 31-32.

¹⁰ “J’ai demandé à ses habitants de Jérusalem, israéliens et palestiniens, de m’emmener dans un lieu public ayant, à leur yeux, un caractère privé.” Sophie Calle, *Op. Cit.*, 2002, p. 27. Tradução minha.

¹¹ “Depuis des années, le *Canyon*, le plus grand centre commercial de Jérusalem, est mon refuge. Dans la société palestinienne, je n’ai pas d’autre choix que de me conformer aux règles traditionnelles de ma famille. Surtout quand il s’agit des filles. Alors quand j’ai une amie, je l’emmène au *Canyon*, et là, sans crainte du regard palestinien, je lui prends la main, l’épaule, ou je l’embrasse. On mange un hamburger, on va au cinéma. L’anonymat israélien nous protège. L’endroit le plus fréquenté de Jérusalem est devenu ma cachette.” *Ibidem*, p. 42-43. Tradução minha.

Entremeios avistados no fio de uma comunicação, mostrando os entrelaçamentos complexos entre locais da memória, da vivência ou da experiência íntima nutridos nesses espaços ditos públicos. Fio presente que auxilia na manutenção das obrigações da fé, fio que pode divisar o outro em um território intrincado. Fio que limita o comportamento em um dia de restrições, fio que se dissipa na aglomeração de informações visuais nas grandes metrópoles. Desses objetos semivisíveis, quase ausentes para alguns, passemos para esses objetos inexistentes, quase esquecidos da memória coletiva de uma Berlim dividida em duas.

Sophie Calle, em sua obra *Souvenirs de Berlin-Est* [*Lembranças de Berlim Oriental*] se debruça sobre os processos pós-Segunda Guerra Mundial, sobre a rearticulação das narrativas coletivas dos berlinenses a respeito de sua memória materializada em certas obras públicas da época comunista. Em 1996, a partir de um convite de um galerista berlinense, Calle propõe executar um trabalho que pudesse ser realizado apenas em Berlim. Após negociações, “algumas horas mais tarde, eu viajei pela primeira vez da minha vida para Berlim, a fim de pesquisar sobre a desapareição de certos símbolos com característica política”¹².

Após a reunificação, o senado berlinense cria uma comissão independente para determinar o que fazer em relação aos monumentos políticos situados na antiga região oriental da cidade. Muitos monumentos políticos passam a desaparecer no caminhar dos anos, sinalizando suas desapareições a um pensamento em que “no momento que um sistema de governo se dissolve ou é

¹² “Quelques jours plus tard, je me suis rendue pour la première fois de ma vie à Berlin afin d’enquêter sur la disparition de certains symboles à caractère politique.” Sophie Calle, *Souvenirs de Berlin-Est*, 1999, p. 5. Tradução minha.

derrubado, seus monumentos – ao menos esses que serviam para legitimar e manter seu domínio – não tem mais razão de existir”¹³ – anuncia a Câmara dos Deputados em julho de 1992. A cidade passa então a ter diversos símbolos da antiga Alemanha Oriental apagados, permanecendo apenas rastros dessa presença. Sophie Calle então fotografa essa ausência – e passa a interrogar os passantes e moradores sobre aquilo que não está mais *ali*.¹⁴ Calle, ao se ver de frente a um caso de falta física desses objetos, lança mão da proposição de *costurar* a partir de fragmentos imagéticos presentes em relatos pessoais esta imagem que se ausenta.

Berlim muda de cara, assim como suas ruas mudam de nome? A rua que ainda permanece ali, continua a ser a mesma antes de ser chamada de *Wilhem-Pieck-Straße* ou é sempre uma rua diferente no momento que é renomeada não a partir do uso que seus moradores fazem, mas de seus representantes na política? Calle questiona seus passantes a cerca dessa rua que teve seu nome mudado para homenagear Wilhem Pieck, importante político alemão, um dos cofundadores do Partido Comunista e do Comitê Nacional por uma Alemanha Livre em 1943 e posteriormente copresidente do Partido da União Socialista Alemã e depois presidente da RDA a partir de 1949. Uma pessoa responde haver notado a mudança do nome, dizendo que o político fora um dos mais simpáticos socialistas. Acreditava que seria melhor que o nome fosse restituído do que

¹³ “Dès lors qu’un système de gouvernement se dissout ou se fait renverser, ses monuments – du moins ceux qui servaient à légitimer et à maintenir son emprise – n’ont plus de raison d’être.” *Ibidem*, p. 7. Tradução minha.

¹⁴ *Souvenirs de Berlin-Est* – aqui analisado, juntamente com *Fantômes* e *Disparitions* faz parte da publicação intitulada *L’Absence* em que trata, essas três obras, respectivamente, a respeito da ausência de monumentos e símbolos não mais existentes em Berlim; sobre obras faltantes; e sobre obras furtadas ou roubados de instituições artísticas.

inventado outro. Outro vai mais a fundo, dizendo que antes dessa rua ser nomeada com o nome do político, era denominada *Alsaesserstraße* [rua dos alsacianos], e que porventura, acredita que seria melhor a permanência do nome mais antigo ainda, *Torstraße* [rua da porta], porque sua significação residia no fato de que aquela rua conduzia às entradas da cidade, na qual *Tor* [porta] “em geral, [era] uma abertura no muro de uma cidade de uma amplitude suficiente para deixar passar os veículos”¹⁵.

Essas imagens ainda existentes, guardadas na memória de alguns, pedem passagem pela estreita abertura entre o muro para poder ser apresentadas em nosso presente. Imagens que carregam a rememoração do objeto visto que não existe mais, cujo vazio possibilita o exercício de presentificação da recordação. As imagens, apoiando-se no pensamento imagético de Georges Didi-Huberman, possuem o potencial de desvelar ao mesmo tempo um volume e um vazio. Elas podem mergulhar o espectador em uma inquietude face àquilo que ele vê.¹⁶ “Ficamos a impressão de que os fatos e objetos nos acenam, e algo surge como querendo ser signo, sem que saibamos realmente de que signo se trata.”¹⁷ Esse desconhecimento poderia ser a própria fronteira de aparecimento dessas imagens, já que a fronteira do que surge e do que se esconde está borrada e

¹⁵ “En general, une ouverture dans les murs d’une ville d’une ampleur suffisante pour laisser passer les véhicules. Un édifice à part entière, comme la porte d’une ville ou l’entrée d’une citadelle, souvent sous forme de tour double.” *Ibidem*, p. 61. Tradução minha.

¹⁶ “Parce que les images possèdent le potentiel de dévoiler simultanément un volume et un vide, elles ont la capacité de plonger le spectateur dans une inquiétude face à ce qu’il voit. Quand l’acte de voir confronte une image de perte, une brèche s’ouvre depuis ce que nous voyons, et l’objet contemplé se met à nous regarder, provoquant ce que Didi-Huberman nomme la scission du regard.” Pascale Bouchard, *Le visible et l’invisible chez Sophie Calle: variations autour du seuil*, 2012, p. 5. Tradução minha.

¹⁷ Cláudia França, *Estratégias para não se perder na cidade: derivas urbanas de Sophie Calle*, 2008, p. 91.

sempre transgredida justamente pela presença de uma espécie de perda. Ao confrontarmos com essas imagens, acreditamos em poder capturá-las, contudo, pelo contrário, divisamos nessa inquietude nosso próprio processo de perda, de desposseção delas.¹⁸ Para Didi-Huberman, “a modalidade do visível se torna inelutável – quer dizer, dedicada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que alguma coisa, inelutavelmente nos escapa, em outras palavras: quando ver é perder”¹⁹.

A imagem que a nós se estabelece através de sua perda, provém portadora de uma fissura. Seguindo o pensamento de Roland Barthes, François Noudelmann (2012) percebe que o referente da imagem fotográfica – neste caso aqui, a partir dessas imagens fragmentadas de Sophie Calle – está ligado com aquilo que foi perdido. O objeto fotografado “está aqui para não estar aqui”²⁰, já que a própria imagem tem incorporada a ausência, uma vez que os objetos transformados em imagens foram expulsos de sua situação quando se apresentam através dessa imagem como uma ausência no seio do mundo. Dessa

¹⁸ “La frontière entre ce qui apparaît et ce qui est caché est floue et toujours transgressée parce que ‘ce qui est tracé dit aussi bien ce qui est resté que ce qui est parti; et plus encore, ce qui est resté manifeste et engendre la disparition et la transmutation de ce qui s’est déposé’.” Pascale Bouchard, *Op. Cit.*, 2012, p. 21. Tradução minha.

¹⁹ “[...] en voyant quelque chose, nous avons en général l’impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable - c’est-à-dire vouée à une question d’être - quand voir, c’est sentir que quelque chose, inéluctablement nous échappe, autrement dit: quand voir, c’est perdre.” Georges Didi-Huberman *apud* Pascale Bouchard, *Op. Cit.*, 2012, p. 21. Tradução minha, grifo meu.

²⁰ “À l’instar de Georges Didi-Huberman, François Noudelmann, dans *Image et absence, essai sur le regard*, appréhende également l’image comme potentiellement porteuse d’une fissure. Celle-ci s’observe depuis la relation que le regardant entretient avec l’image contemplée. En effet, Noudelmann, à la suite de Barthes, perçoit le référent de l’image photographique en lien avec ce qui est perdu. Soulignant que l’objet photographié ‘est là de ne pas être là’, le théoricien explique que l’image incorpore le processus d’absence parce que les objets en images sont expulsés de leur situation première: ils sont en quelque sorte une absence au sein du monde.” *Ibidem*, p. 20. Tradução minha.

ausência não esperada da imagem, advém o que Sigmund Freud em seu livro *Das Unheimliche* descreve como o inquietante estrangeiro, ou melhor, o estranho familiar, proporcionado pela experiência de quando o real e a realidade se misturam com o irreal e o imaginário, a nitidez desses limites também é perdida: a realidade engolfa o imaginário, o real se torna indistinto do irreal, “os limites entre imaginação e realidade desaparecem, onde aquilo que havíamos tido como fantástico se oferece a nós como real”²¹.

Sophie Calle proverá, pois, essas imagens situadas nessa fronteira em que divisa a estranheza de sua própria invisibilidade, nesse entreposto de circulação intramuros desses elementos do real com o ficcional ligados por sua prática avançada que, tal qual fios transparentes, dá sustentação a esse território poético. Segundo Pascale Bouchard, a poética da artista tem a propensão de transgredir as regras e de repelir os limites, tanto a nível da forma, já que transita por diversos gêneros (artes visuais, literatura) e meios (fotografia, escrita, performance), quando da diegese pela multiplicidade de histórias e de personagens que narra, sendo necessário que nos ocupemos não com isso que vemos (visível) nem com isso que especulamos (invisível), mas com a exploração, antes de tudo, do *entre*, buscando dialetizar a imagem ao pensar a brecha de onde se observa esse dilema.²²

Sua poética também tem imagens em incessante interação com textos, permitindo um pensamento através da brecha – tal qual o estreito formato

²¹ “[...] les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avions tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel [...]”. Sigmund Freud, 1933 *apud* Pascale Bouchard, *Op. cit.*, 2012, p. 23. Tradução minha.

²² *Ibidem*, p. 10-24.

comum a algumas de suas publica  es em que, ao mesmo tempo que nos possibilita ver, proporciona a perda de qualquer vastidão totalitária da imagem. Posiciona nosso pensamento a respeito de suas imagens em um lugar de inquieta  o pública, nesse posicionamento *intersticial*, nesse “limiar interminável”, por citar Didi-Huberman, nessa fronteira entre o visível e o invisível, entre um *eruv* visto de perto e um *eruv* não avistado    distância, nesse ínterim entre real e fic  o, verdade e mentira, privado e público, eu e outro.²³

2. O real e a fic  o como imagem interpenetrada: (trans)bordamentos entre fotografia e texto em *Histórias reais*

Sophie Calle, navegando entre as brechas dos fragmentos heurísticos articulados por si, vai costurando elementos muito importantes para a compreensão de suas práticas: a conjugac  o de um entran  amento do real com irreal, embaralhando o caráter documental com o ficcional, extraíndo de suas fotografias para o público, narrativas e de seus textos, imagens. Não apenas costura elementos considerados opostos em uma mesma trama poética, mas age habilmente bordando na realidade seus próprios estatutos do *real*. Não apenas borda pequenos fragmentos de sua realidade nesse vasto bastidor, nessa grande plataforma cujo suporte    a arte, mas também, penetra como linha, levando não só consigo seu arcabouço de estratégias, mas tendo acesso irrestrito para rearticular e reformular os estatutos da própria *arte*.

²³ *Ibidem*, p. 24.

Povoar   por tr  s do tapete a paisagem que camuflar   certezas, espiar   a partir desse lugar, o próprio olhar do espectador, suas afecções, seus desejos, suas vulnerabilidades. Inserida em pensamento de existência imagética onde se aglutinam opo  i  es, aceitando concomitâncias entre verdade e mentira, Ligia Canongia, ao falar da prática de Sophie Calle, lançará mão da expressão *meias verdades* por acreditar que suas fotografias se encontram em estado de suspensão, em um espaço intermediário entre o real e o irreal, no intervalo entre factuel e fictício em cujo lugar a obra se encontra.²⁴ Concomitantemente, essas fotografias por vezes são lidas como referentes a um acontecimento verdadeiro, por sua leitura documental dos eventos, bem como se veem questionadas como portadoras de encena  o, pela própria montagem e constru  o que intermedia o fazer fotográfico.

Calle parece nos perguntar. Em que medida esse olho tem a impessoalidade que se espera de uma câmera convencionalmente documental; e em que medida esse olho não está carregado de interpreta  o? O sentido da obra parece coincidir com as inquieta  es que cercam o próprio problema da fotografia, do cinema e da literatura em sua latente ambiguidade, como produtores potenciais de eternas meias verdades²⁵.

Em *Histórias reais*, Sophie Calle ladeia a pequenos relatos – desta vez, produzidos por si – imagens fotográficas que exibem sua presença que, ora    quem fotografa, ora    quem    fotografada no lugar do próprio evento. A artista então gradeia em sua constru  o poética a imagem fotográfica    escrita de cuja estrutura visual e verbal apresenta narrativas insólitas. Essas narrativas, por sua vez, estão ancoradas no suporte fotográfico que se forma como prova através

²⁴ Ligia Canongia e Adon Peres, *Meias verdades*, 2009, p. 22.

²⁵ *Ibidem*, p. 16.

sempre de sua relação com o texto. Muitas imagens não apresentam grande apelo estético ou interesse gráfico, ao mesmo tempo que sua escrita apresenta execução simples e clara, em que se veem inscritos relatos de experiências ditas como reais: “a história é passional, a narrativa se inventa entre as fotografias e as palavras, formada de uma tensão entre duas formas de narração paralelas”²⁶.

A artista, portanto, estabelece uma relação aplainada e lacônica entre fotografia e texto, na qual seus conteúdos pactuados se veem refletidos uns nos outros. Próximo da concepção de foto-romance, essa superexposição da imagem e da escrita se acha em seu ponto zero, em que clichê e narrativa estão postos em mesmo nível de evidência, similar à relação comum de concomitância entre imagem verbal e fotográfica presente na arte conceitual. Seus conteúdos nos confrontam como imagens denotativas acompanhadas de texto descritivo cujo conteúdo qualquer faz reduplicar tautologicamente o projeto. Ambos partilham da mesma propriedade de abolir o comentário e qualquer pensamento metatextual ou figurado.²⁷

Em *O striptease* (Figura 2), Calle relata que quando criança todos dias ao adentrar na casa dos avós para se deitar, despia-se totalmente até chegar ao sexto andar. Vinte anos depois, em uma barraca de um parque de diversões, se despia, usando uma peruca loura para passar despercebida pelos avós.²⁸ Anos depois, novamente Calle narra de forma mais precisa um desses acontecimentos:

²⁶ Christian Caujolle *apud* Cécile Camart, *As estratégias editoriais de Sophie Calle*: livros de fotografias, fotorromance, livros de artista, 2015, p. 118.

²⁷ Isabelle Décarie, *Un duel entre la main et l'oeil*: intensités du rapport texte/image dans certains phototextes de Sophie Calle, 2006, p. 33.

²⁸ Sophie Calle, *Histórias reais*, 2009, p. 17.

Eu tinha vinte e sete anos. Contratada como *stripper* por uma barraca de uma feira montada para o Natal no cruzamento do bulevar de Clichy com a rua dos Martyrs, eu tinha que tirar a roupa dezoito vezes por dia, entre quatro horas da tarde e uma hora da manhã. No dia 8 de janeiro de 1981, uma das minhas “colegas”, a quem não quis ceder meu lugar na única cadeira do trailer, enfiou o salto agulha na minha cabeça depois de tentar furar meus olhos com ele. Perdi os sentidos. Durante a briga, depois de me tirar tudo, ela arrancou minha peruca loura. Foi meu último *striptease*²⁹.

Esse relato acima, intitulado *O salto agulha*, apresentado por Sophie Calle, expõe não situações pacíficas e cotidianas, mas situações limites e perigosas de vivência articulada com uma imagem sua em preto e branco (Figura 3) com seus cabelos escuros à mostra jazendo inconsciente em um cômodo desarrumado e manchado com o que parece ser sangue sobre o assoalho. Imagem que atesta sua presença naquele lugar, mas que traz suspeita pelo perfeito espelhamento da fotografia e com relato escrito. Coesão narrativa também presente em *O pescoço*, que exhibe o pescoço de Calle com um corte vermelho em uma fotografia que intermedia o relato remetido ao leitor/vedor e o atestado de uma autenticidade:

Ele queria me fotografar com a sua Polaroid. Quando a imagem apareceu, havia uma linha vermelha marcando meu pescoço. Não quis que aquela foto parasse em mãos estranhas. Pedi para ficar com ela e fiquei atenta durante os dias que se seguiram. Duas semanas depois, na noite de 11 de outubro, um homem tentou me estrangular na rua e me deixou desmaiada na calçada³⁰.]

²⁹ *Ibidem*, p. 18-19.

³⁰ *Ibidem*, p. 39.



Figura 2
Sophie Calle, *O Striptease*, 2009.



Figura 3

Sophie Calle, *O salto agulha*, 2009.

Mesmo com premeditada coesão entre os elementos, segundo Canongia, a obra de Calle não possui transparência, pois ela oculta, camufla, traz dúvidas baseadas em uma ambiguidade que se oferece ao observador-leitor. Diante de sua obra, contraditoriamente, ou cremos verdadeiramente no que vemos e lemos, já que as imagens têm intuito de assegurar, documentar a realidade, as narrativas que acompanham, ou desconfiamos que os textos são inventados ou mentidos e por isso não sabemos como tais fotografias podem ser consideradas como documentos. Para tornar mais opaco, suas narrativas são ou parecem ser autobiográficas que se articulam com essas imagens “deliberadamente apresentadas como autênticas, ao mesmo tempo que provam e ilustram a natureza factual da “história real” impressa próxima a elas”³¹.

³¹ Ligia Canongia e Adon Peres, *Op. Cit.*, 2009, p. 9.

Se operarmos essas imagens a partir do pensamento de Roland Barthes em *A mensagem Fotográfica*, liberar  amos seu caráter dicot  mico entre conota  o (a maneira em que a afirma  o    comunicada) e denota  o (o significado literal de uma afirma  o). Inicialmente poderíamos pensar a fotografia puramente denotativa, ou seja, aceita como mecanicamente análoga    realidade – talvez a impressão suscitada em *Histórias reais*. Contudo, Barthes aponta essa afirma  o como ilusória, já que a fotografia    um objeto que foi trabalhado, composto, construído, tratado de acordo com normas ideológicas, estéticas ou profissionais, em cujo âmbito residem muitos fatores de conota  o. A fotografia como mais um meio artístico qualquer falseia o fato de sua rela  o com a realidade.³²

A presença do elemento autobiográfico de Calle compromete mais ainda qualquer valor ensejado de documental a suas imagens, mesmo que a presença de Calle como objeto vivo retratado pareça conferir veracidade. E esse comprometimento se torna premente quando se percebe a existência de uma não aparente articula  o e composi  o na fotografia, em que camufla espelhamentos e armadilhas: na torrente da prolifera  o presente na cria  o fotográfica, avistamos na *artista* Sophie Calle a retrata  o na *personagem* Sophie Calle da vida da *pessoa* Sophie Calle. Suas imagens em que se vê autorretratada guardam um esquema de composi  o que pode não ser percebido pela economia formal dentro da qual essas imagens se encerram, ademais, por possuírem uma impressão de autenticidade, essas passam a serem instrumentos na estratégia de borrar os limites entre autobiografia e prática artística: a explora  o consciente

³² Luna Cohen-Solal, “*It happened, but it’s not real.*”: Reality, fiction, and autobiography in the work of Sophie Calle, 2012, p. 7-8.

de sua própria imagem, a qual Sophie Calle usa como uma máscara simulando uma autobiografia.

Essa chave de categoriza  o através de um viés do autobiográfico, possibilita pensar o emprego de seus autorretratos fotográficos como um espelhamento ao uso que   feito da primeira pessoa na literatura. Pensando na defini  o de Philippe Lejeune de autobiografia como uma instância quando autor, narrador e protagonista são os mesmos através do que chama de pacto autobiográfico, implicando no leitor a crença da sinceridade do autor. Contudo, Sophie Calle subverte esses princípios na medida em que seus trabalhos não podem ser documentos autobiográficos, permitindo-nos pensar no conceito de autofic  o para abarcar o complexo entrelaçamento de narrativas autobiográficas e ficcionais.³³

Sophie Calle então se apropria da est  tica da evidência documentária para brincar com as noções de verdade factual e realidade. Ela se engaja em atos físicos ou performativos para borrar os limites de sua vida diária e sua produ  o artística. A maneira de selecionar, recortar, destacar esses materiais coletados de sua experiência pessoal pode ser identificada como uma técnica de ficcionaliza  o, conduzindo-nos, segundo Cohen-Solal,   afirma  o contraditória “aconteceu, mas não   real”³⁴. Sophie Calle alimenta sua produ  o artística a partir desses transportes do âmbito de sua vida para o campo do discurso, da produ  o e da prática artística para exibir sua própria vida anteparada pela lente daquela cuja intrusão na realidade   sua melhor qualidade.

³³ *Ibidem*, p. 17-18.

³⁴ *Ibidem*, p. 21. Tradu  o minha.

Ações executadas e consideradas mundanas como contratar um detetive ou despachar um item (*Voyage à Californie*, 2003) passam a ser identificadas como gestos artísticos, mesmo que pareçam conectadas ao comportamento cotidiano. Contudo, a inserção em um contexto artístico dessas imagens e relatos, o fato de Calle ser considerada uma artista, encorajam o visitante a percebê-los como exercícios artísticos. Isso levanta o questionamento sobre a documentação, em que Cohen-Solal nos inquire: como a artista documenta seu processo e como este influencia a maneira que seu trabalho é percebido? E tornamos interrogativa sua afirmação sobre em que reside o gesto artístico, no ato de seguir alguém ou na sua documentação?³⁵

Segundo Anne Bénichou, é muito comum em artistas que se situam nessa confluência entre arte e vida, a prática documental da vida, de maneira a preservar de forma sistemática a partir do princípio de “uma vez que a vida é obra, é preciso documentar a vida como um todo”³⁶ cujo interesse e significação provém mais da massa documental do que dos elementos constituintes. Contudo, em Sophie Calle, mesmo com a forte presença de imagens que documentam suas ações, vivências, experiências ou acontecimentos de forma geral, esse mesmo *corpus* documental atrai o interesse para os elementos constituintes dessas situações documentadas. Sua prática documental, segundo Anne Bénichou, instaura no espectador uma dúvida quanto a veracidade de suas ações.³⁷

³⁵ *Ibidem*, p. 9-10.

³⁶ Anne Bénichou, *Esses documentos que são também obras...*, 2013, p. 181.

³⁷ *Ibidem*, p. 182.

Em *La Filature*³⁸ [*A perseguição*], de 1981, obra que documenta textual e fotograficamente a ação de contratação por Calle de um detetive particular para que a seguisse por um período e que emitisse relatório escrito e fotografias narrando cada passo da artista. Ao mesmo tempo, a própria artista produziu seu próprio relatório escrito de suas andanças e incumbiu um amigo que fotografasse cada passo do detetive perseguindo a própria artista. Espécie de perseguição centralizada em um jogo de espelhos, onde seus reflexos se interpenetram, abismadamente, em um *mise en abyme* pactuado, em que se verifica divergências nos dois relatos cujos fatos são de difícil verificação, sendo inútil questionar sua autenticidade, mesmo com a suposta comprovação proporcionada pelos documentos.

Situação de complexa disparidade sobre o que se vê e o que se diz. Segundo Décarie, Sophie “Calle trabalha sobre a fronteira entre ‘o visível e o dizível’, na qual o próprio da imagem e da escrita é sempre impelido a seu limite”³⁹, a seu abismo e de cujo rareamento arma uma circularidade ficcional. Denis Roche chama de *fotolalias* [*photolalies* esse eco mudo, esse murmúrio de conversação abafada, de reverberação surda que surgem entre imagem e escrita, preenchendo em seus fototextos de intensidade um ponto de localização em que ficção se encontra entre esse visível e esse dizível. Sophie Calle nos arma uma espécie de cama de gato na qual sustenta esse eco encarnado em que paradoxalmente, desse

³⁸ Do francês, *A perseguição*, contudo, *filature*, não apenas significa a ação de perseguir, seguir ou vigiar alguém ou seus gestos sem o perder de vista, mas guarda também sua relação com o *fio*, tema esse aqui dividido neste artigo, em que denomina o processo de produção de fibras têxteis em fios.

³⁹ “Calle travaille sur la frontière entre ‘le visible et le dicible’, où le propre de l’image et de l’écriture est chaque fois poussé à sa limite.” Isabelle Décarie, *Op. Cit.*, 2006, p. 27. Tradução minha.

apaziguamento de formas faz pulsar nossa própria experiência artística perante suas obras: quando dizemos que não é possível ouvir o som de alguma coisa não quer dizer que o mesmo não tenha algo para ser ouvido.⁴⁰ Sorrateiramente a insere no campo minado da burla, iludindo-nos com verdades meio falseadas, com trapaça e impostura meio verdadeiras – utilizando o termo de Jean Baudrillard, destacando esse caráter paradoxal presente no próprio real.⁴¹

3. A perseguição como imagem tramada: o jogo de sombras em *Suite vénitienne*

No final do mês de janeiro de 1980, nas ruas de Paris, eu segui um homem do qual eu perdi o rastro alguns minutos mais tarde na multidão. Na mesma noite, por ocasião de uma abertura de exposição, ele me fez completamente parte de seu projeto iminente de viajar à Veneza. Eu decidi, então, me prender a seus passos, segui-lo.⁴²

Em *Suite vénitienne*⁴³, de 1980, munida de sua câmera fotográfica, poucas semanas depois, Sophie Calle desembarca em Veneza, vinda de Paris e de

⁴⁰ Hans-Georg Gadamer, *A imagem emudecida*, 1998, p. 123.

⁴¹ Ligia Canongia e Adon Peres, *Op. Cit.*, 2009, p. 19.

⁴² “A la fin du mois de janvier 1980, dans les rues de Paris, j’ai suivi un homme dont j’ai perdu la trace quelques minutes plus tard dans la foule. Le soir même, tout à fait par hasard, lors d’une réception, il me fut présenté. Au cours de la conversation, il me fit part de son projet, imminent, de voyage à Venise. Je décidai alors de m’attacher à ses pas, de le suivre.” Sophie Calle, *A suivre...*, 1998, p. 38. Tradução minha.

⁴³ *Suite vénitienne* nos propõe aqui diversas traduções possíveis para este título que Sophie Calle nomeia. Seu título se desfia em fios menores, revelando mais significados. Calle se estabelece como fiadora de diversos segredos contidos *sob* o fio que entrelaça. Em um sentido mais geral, *suite vénitienne* poderia se referir ao pequeno quarto de hotel que se hospeda em Veneza para pôr em prática seu plano de *seguimento*, já que *suite*, em francês designa “quarto com sala de estar de uso privado”. Ao mesmo tempo, significa *seguimento*, *perseguição*, esse *pôr-se no encalço de alguém* naquele território veneziano: *suite* provém do francês antigo que, por sua vez, remonta ao particípio passado [*seguida*] do verbo latino *sequor* [seguir], bem como, provém dessa mesma raiz o verbo *suivre* [seguir] presente em *A suivre*, outra obra de Sophie Calle. Outro significado possível de *suite* é o *acompanhamento* de alguém para que seja homenageado, honrado, “*pour lui faire honneur*”, para que se fie de sua vida, de seus movimentos, para que dê

maneira oculta, passa a seguir Henri B. por todos os lugares que frequenta. Cada passo que este dá, Calle está em seu encalço coletando imagens à sua revelia. Essa ação desperta no *espectador*, naquele que acompanha e espera a *fio* o desenvolvimento da ação, um prazer cúmplice, um processo de seguimento do relato de uma autora que narra seu ato de perseguir um outro. Biagio D'Angelo crê que somos como que personagens de uma grande fotografia e que de forma um pouco pirandellianamente, buscamos “um[a] autor[a] que ilumine as razões de nossos desejos inconfessáveis, que nunca nos abandonam e que precisam ser escritos ou fotografados para se fixarem na eternidade das questões não resolvidas”⁴⁴. Sophie Calle não se aventura em Veneza para se aprazer ao turismo, mas como uma caçadora, percebe sua configuração insular como o campo propício para prosseguir com seu empreendimento. A viagem se torna, portanto, um *descurso* errático, uma espécie de “curso desunido e interrompido que, pela primeira vez, impõe a ideia do fragmento como coerência”⁴⁵.

Já não é o exótico, o ignoto, o novo, que representa o estímulo para a aventura de viagem, mas, sim, a perspectiva que o narrador segue para penetrar suas próprias fibras, ainda que consciente de que a busca possa mostrar, ao final, só limites humanos, e que o espaço e mesmo a viagem possam resultar em meras demonstrações antropológicas. Se o problema é o outro, o é porque o estranho é o “eu”⁴⁶.

importância ao insignificante, para que o fotografe sem que veja, para que escreva tudo a respeito dele, para que sinta *paixão* por ele. *Suite* também designa *série*, *encadeamento*, *continuação*, *sucessão* já que encadeia imagem fotográfica e imagem escrita “uma após a outra”, por citar Donald Judd (2009, p. 102), pondo em *ordem* e *ligando* elementos que fazem Sophie Calle se lançar ao encalço de Henri B. como se lança ao *blefe*, já que, *suite* é também a sequência ou o conjunto de cartas com valores consecutivos no jogo do Pôquer. *Suite* foi ensaiada aqui a partir de consulta em: <https://fr.wiktionary.org/wiki/suite>.

⁴⁴ Biagio D'Angelo, *Suite vénitienne, de Sophie Calle: viagem autofotobiográfica com sombras, máscaras e mapas de ilusão*, 2015, p. 204.

⁴⁵ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, 1969 *apud* Biagio D'Angelo, *Op. cit.*, 2015, p.199.

⁴⁶ *Ibidem*, p.199-200.

Sophie Calle deflagra através da errância um atravessamento de si em direção ao outro que segue. A sombra que segue é, antes de mais nada, a sua mesma, revelada no espaço fronteiro no qual seu próprio eu, solitário, eflui por essa situação perpetrada mais contra si do que contra Henri B, “cujos afetos só podem ser imaginados no espaço ficcional”⁴⁷. Lançada sem que saiba nada através do percurso do outro, Calle se encontra em uma zona de desconforto, tendo como fio de empreendimento o desconhecido trajeto de Henri B.⁴⁸ O *eruv* retorna aqui para ilustrar intensamente “o trajeto a seguir que Calle imagina nas ruas de [...] Veneza e que se impõe como um fio de seu estilo, o alinhavo de seu mundo tudo menos virtual e metafórico, entre privado e público”⁴⁹. Sem nenhuma proteção a favor de sua existência para esse empreendimento limite, exceto um fino e frágil anonimato, a artista penetra em uma zona móvel do que chama de *sofrimento*, significando uma busca incessante de situações de risco em que se vê posta à beira de seus próprios limites.⁵⁰

Ficamos em uma espécie de espera, de suspensão à medida que vamos conhecendo o que Henri B. faz a partir desse encalço, desse ser assombrador que Calle corporifica. Suspensão que provoca recuo a nossa própria revelia dos acontecimentos que são narrados. “Ela secretamente deseja que ele a mate?”⁵¹, inquire desorientado Baudrillard. Essa suspensão cuja queda, já vista no conto de

⁴⁷ *Ibidem*, p. 198.

⁴⁸ Sofia Rodrigues Boito, *Dissolução de fronteiras: a obra performativa de Sophie Calle*, 2014, p. 63.

⁴⁹ “L’erouv illustre ici de manière forte le trajet à suivre que Calle imagine dans les rues de Paris et de Venise et qui s’impose comme le fil de son style, le fauillage de son monde tout sauf virtuel et métaphorique, entre privé et public.” Isabelle Décarie, *Op. cit.*, 2006, p. 34. Tradução minha.

⁵⁰ Annateresa Fabris, *Sophie Calle: entre imagens e palavras*, 2009, p. 83.

⁵¹ “Did she secretly desire that he kill her [...]?” Jean Baudrillard, “Please follow me”, 1988, p. 77. Tradução minha.

O pescoço ou de *O salto agulha*, vê-se aqui amortecida, mortificada. Calle traz consigo essa zona interminável que nos permite saber o que se passou apenas depois do que aconteceu, relatos de uma zona que nos faz recuar, nos interdita, nos interpela em retardamento. Segundo D'Angelo, a própria Veneza submete Sophie Calle a um estrangeirismo de si mesma, como diria Julia Kristeva. Veneza não concilia a sua identidade, nem se simpatiza com ela. Atração e repulsão, proximidade e distanciamento estão presentes nessa cidade ilhada e naufraga.⁵² Para Baudrillard, existe um mistério na proximidade tátil das pessoas circulando por entre os muros estreitos de Veneza, uma mistura de promiscuidade e discrição. Há um mistério paralelo na distância tátil mantida entre ela que segue e Henri B. que é seguido: por vezes, distância mínima, uma relação dual no espaço, uma relação de iniciação, próximo e ao mesmo tempo distante, porém distante em sua proximidade.^{53 54}

O olhar de Sophie por vezes é como uma teleobjetiva: mira qualquer um de forma desinteressada, por vezes é uma lupa que enxerga as particularidades dos sujeitos, “no entanto, entre essa distância e proximidade, um fluxo contínuo, em que cada descoberta feita por uma maneira de olhar alimenta o reajuste de seu foco”⁵⁵ para uma *arrogância estranha*, nas palavras de Baudrillard que compele não a apenas possuir o outro, mas a penetrar em seu segredo. Não apenas a ser desejado por ele, mas também a ser fatal a ele.⁵⁶ Esse mesmo olhar se comprime

⁵² Biagio D'Angelo, *Op. Cit.*, 2015, p.199.

⁵³ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 85.

⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regard*, 2008 *apud* Pascale Bouchard, *Op. Cit.*, 2012, p. 18.

⁵⁵ Cláudia França, *Estratégias para não se perder na cidade: derivas urbanas de Sophie Calle*, 2008, p. 91-92.

⁵⁶ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 76.

e se distende como no estiramento de um fio, em um equilíbrio de forças entre *distância* – em que não pode ser muito flexível a ponto de afrouxar-se demais e impedir a visualização da figura do homem divisado à frente – e *proximidade* – nem comprimido em excesso a ponto de impedir qualquer movimentação exigida para a passagem de uma forma com que o objeto de perseguição é avistado para outra.⁵⁷

O sedutor poder dos bastidores: fazer o outro desaparecer a partir desse ritual que por sua vez é fundamental para compreender as fundações de seus projetos *de desejo*. Calle ao seguir Henri B. não espera nada dele, muito menos nutre o desejo de conhecê-lo. Segue sua regra básica: nada deve acontecer, nenhum evento que possa estabelecer qualquer contato ou relação entre eles. Simplesmente o desejo cumprido dela de assumir o destino desconhecido dele, ou de ele assumir, sem que tenha conhecimento disso, o dela. Jogo como preço da sedução baseado na participação em segredo de qual ele não sabia estar participando, com o risco de, porventura, quando quebrado, cair essa história na banalidade.⁵⁸

Nessa perseguição, Sophie participa de um jogo em que mudanças de papéis são uma das regras, bem como aparição e desaparecimento, ver e não ver ou ver e ser visto se revelam por intermédio do rastro, constituindo também a forma da dinâmica visível e invisível que interroga e desestabiliza o olhar.⁵⁹ Semelhante a um jogo de *cama de gato*, em que os participantes estão entrelaçados por fios na perseguição de uma *imagem* que se forma pela *relação* de uma mútua

⁵⁷ Arthur Bueno, *Sobre o fio*, 2016, p. 6.

⁵⁸ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 76-78.

⁵⁹ Pascale Bouchard, *Op. Cit.*, 2012, p. 7.

participação. A cada movimento dos jogadores há a intrusão do inesperado no jogo, através da travessia por situações com o risco de pôr o jogo a perder, apostando “[n]aquilo que põe seus participantes em movimento, [naquilo que] define-se então como o domínio da contingência”⁶⁰. Sophie Calle, portanto, aposta em uma brincadeira pessoal, porém mantida por um fio ao envolver sem permissão ou conhecimento o outro, que é ameaçada a todo tempo pelo desmoronamento, por um abismo, pela possibilidade permanente de autodissolução.

Mantida por um fio [...], ela está o tempo todo ameaçada pelo desmoronamento, por uma espécie de abismo; [...] a autodissolução é uma possibilidade permanente. Não há, talvez, nenhum outro jogo em que o risco de extinção das condições de possibilidade do jogo como consequência do próprio desenvolvimento do jogo seja estabelecido de modo tão fundamental. [...] É próprio à cama de gato, porém, o fato de aquilo que a coloca em risco ser ao mesmo tempo o que lhe é mais constitutivo: a realização alternada de movimentos por parte de seus participantes põe, a cada nova etapa, o jogo inteiro à prova⁶¹.

A artista então arma sua armadilha ligando-se aos passos de um Henri B. alheio a sua própria sorte. Reage a isso como se fosse um desafio estabelecido a si própria cuja significação teria sentido apenas para si mesma. Ao farejar um simples desafio sem sentido exterior, Sophie Calle personifica, pois, uma espécie de aranha, como no mito grego de *Aracne* que, quando humana, desafia Atena a uma competição pela melhor confecção de tapeçaria. A jovem mortal, pois, ao produzir a tapeçaria mais perfeita entre as duas, sofre a ira de Atena, que em cuja ocasião “– não só pelo despeito do desafio, mas também por vingança – a transforma em aranha”⁶². Sophie Calle, portanto, tece teias ligando os passos de

⁶⁰ Arthur Bueno, *Op. Cit.*, 2016, p. 6-8.

⁶¹ *Ibidem*, p. 3-4.

⁶² Veronica Stigger, *Spider de Louise Bourgeois*, 2018.

sua presa à arquitetura pela qual Henri B. se orienta. Como possuidora de uma ingenuidade estratégica, movimenta-se sobre o *fio* em que *afia* seus *desejos*, para circunscrever o objeto de sua perseguição no emaranhado inescapável de seu frágil poder, “talvez porque um[a] artista só possa ser soberan[a] sobre [seu próprio] fio”⁶³, ao mesmo tempo que essa mesma teia também a captura subrepticamente, pois,

Toda aranha traz consigo a imagem da teia. É como se fosse seu atributo. Na teia, há também ambiguidade, trata-se de uma imagem ao mesmo tempo de violência (serve para a morte da presa) e de proteção (a morte da presa serve de alimento para si e seus filhotes). É ao mesmo tempo ofensiva e inofensiva⁶⁴.

Engana-se pensar que esse comportamento de perseguição seja apenas um mero desejo voyeurístico: “se a artista ama seguir ou ser seguida, não é, no entanto, pelo simples gosto de voyeurismo. Pelo contrário, Sophie Calle é uma errante: ela se deixa transportar ao sabor dos caminhos”⁶⁵. E através desses caminhos está disposta também a qualquer coisa absurda, a propor com sucesso pedidos também absurdos, porque ela se vende “a um empreendimento sem sentido que requer mais paciência, servidão, tédio e energia do que qualquer paixão amorosa, que ela então obtém, sem esforço de outros, essa cumplicidade irracional”⁶⁶, a qual as pessoas aceitam por estarem cansadas de solidariedade, de contratos ou de trocas. Passam a fazer parte desse jogo cúmplice, estando

⁶³ George Didi-Huberman, *Op. Cit.*, 2019, p. 30. Grifo do autor.

⁶⁴ Veronica Stigger, *Op. Cit.*, 2018.

⁶⁵ Pascale Bouchard, *Op. Cit.*, 2012, p. 13.

⁶⁶ “[...] to a senseless enterprise that requires more patience, servitude, boredom, and energy than any amorous passion, that she effortlessly obtains from others this irrational complicity [...]” Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 81. Tradução minha.

dispostas, por isso, a obedecer a qualquer desafio desde que o absurdo esteja presente.

Sophie Calle cumpre essas articulações absurdas justamente por fazê-las na própria realidade: sai literalmente do quadro, do livro ou do cinema e mergulha no real e produz aí o que os outros fazem sobre papel ou tela.⁶⁷ Ela sorrateiramente parasita esse real revelando dois lados da mesma moeda: a magia de uma situação ordinária ou pelo contrário, sua banalidade extrema, que podem se desdobrar no seio do próprio projeto artístico e com a mesma importância.⁶⁸ Transfigura qualquer lugar comum, torna comum qualquer existência excepcional, duplica um objeto surreal em sua banalidade e o entremeia ao redor da estranha teia da sedução. Trafica traços biográficos de sua vida para dentro de sua produção artística, transformando assim “em signo estético, tornando-se fecunda em significações e, por meio de uma impossível unidade do sujeito, declara que a totalidade do sujeito é uma ilusão estereotipada e reafirma que a sombra participa do retrato autofotobiográfico”⁶⁹, ao realizar uma espécie de *arqueologia do presente* a partir da palavra de Fabris quando reconstitui uma essência artística a partir de fragmentos brutos de sua vida.⁷⁰

O ato de seguir permite que o outro desapareça na consciência daquele que o segue, nos rastros que ele inconscientemente deixa para trás; concomitantemente, aquela que o segue se perde nos rastros do outro, ao mesmo tempo que lhe rouba seus rastros. Calle se perde, ausenta-se de si mesma no

⁶⁷ Isabelle Décarie, *Op. Cit.*, 2006, p. 30.

⁶⁸ Pascale Bouchard, *Op. Cit.*, 2012, p. 10.

⁶⁹ Biagio D’Angelo, *Op. Cit.*, 2015, p. 203.

⁷⁰ Annateresa Fabris, *Op. Cit.*, 2009, p. 72.

momento que é seduzida ao se tornar não mais que um espelho para o outro que não sabe. Ela é seduzida pelo destino do outro, pelo duplo de seu caminho, no qual, para Henri B. há sentido, mas quando repetido por Calle passa a não haver. É como se alguém atrás dele soubesse que ele estaria indo para lugar nenhum.⁷¹

As pegadas do outro são usadas de tal forma para te distanciar de si mesma. Você existe apenas no rastro do outro, mas sem que esteja consciente disso; de fato, você segue suas próprias pegadas quase sem que você sabia. Portanto, não é para descobrir algo sobre o outro ou para onde ele está indo – nem sua “deriva” em busca do caminho aleatório: tudo isso, que corresponde a várias ideologias contemporâneas, não é particularmente sedutor. Contudo, ainda assim esta experiência é inteiramente um processo de sedução⁷².

Sophie Calle a partir de *Suite vénitienne* de maneira enigmática revela o ato de seguir como ato de sedução, de deleitamento sexual solitário alcançado no desejo ou até mesmo, em uma situação limite e perigosa, uma potencial tentativa de violação sexual por parte daquele que é seguido contra aquela que o segue. Apesar dos piores prognósticos, Sophie, nesta ação, se encontra liberada da responsabilidade de sua vida ao se ocupar da vida dos outros. É presenteada pelo pacto sedutor com a liberação de seus próprios desejos e vontades, em prol de refletir o mundo e a vida do outro. Esse pacto também se estende na relação do leitor e do eu textual que é dirigido na narrativa ao desconhecido.⁷³ Nesta viagem, é constituída uma ocasião que permita que leitores e viajantes reflitam sobre suas identidades, num jogo de cumplicidade, mascaramento e assombrações. A

⁷¹ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 78, 86-87.

⁷² “The other’s tracks are used in such a way as to distance you from yourself. You exist only in the trace of the other, but without his being aware of it; in fact, you follow your own tracks almost without knowing it yourself. Therefore, it is not to discover something about the other or where he’s heading – nor is it ‘drifting’ in search of the random path: All of this, which corresponds to various contemporary ideologies, is not particularly seductive. And yet this experience is entirely a process of seduction.” *Ibidem*, p. 76. Tradução minha.

⁷³ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 81.

sombra é essa convidada sorrateira que acompanha o ser porque o cumpre como tal.⁷⁴ Ela antes de mais nada será a própria Calle que se esconde sob o desconhecimento de Henri B. A sombra desempenha o papel mítico de te seguir e de te proteger do sol, um homem sem sombra está exposto a violência da vida sem mediação. Ela o alivia daquele fardo existencial, da responsabilidade de sua própria vida.⁷⁵

Se o encontro é sempre verdadeiro, excessivo, indiscreto, então a perseguição da sombra (a negra sombra, como diria Rosalía de Castro, que nunca abandona o corpo e a alma) torna-se uma alegoria e uma ferramenta necessária de autoanálise e de autorrepresentação. Em outras palavras, ela é um autorretrato fora dos moldes tradicionais, que Sophie Calle assina, mas que a sombra de Henri B. (ou de outros nas ruelas e pracinhas venezianas) realiza por ela. Como se a sombra tivesse sido contratada explicitamente por Sophie Calle, ao passo que a fotógrafa, numa veste dúplice de detetive, dedica-se a uma atividade oculta e dissimulada de tirar retratos pelas costas⁷⁶.

“Eu os fotografo de costas”⁷⁷, diz Sophie Calle, como se fosse uma aranha. Capta o rastro em movimento daquele homem, de sua presa. Vai ao seu encaço, atraída por sua sombra, curiosa de sua impalpabilidade silenciosa, não se furtando em desejar ocupar o *lugar de sombra* daquela cuja manifestação está ancorada nos passos de seu dono. Buscando uma compreensão de si própria como uma sombra daquele homem, e ao mesmo tempo, impossibilitada e despossuída de seu lugar *nele*, Calle inquire a sombra daquele homem, sem esperar retorno, mais como um monólogo em que questiona intimamente sobre seu próprio pôr-se em estado de espectro: “– Você avança com a cabeça voltada para trás? Ou então: – O que você vê está sempre às suas costas? Ou melhor: A sua

⁷⁴ Biagio D’Angelo, *Op. Cit.*, 2015, p. 198.

⁷⁵ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 82 e 202.

⁷⁶ Biagio D’Angelo, *Op. Cit.*, 2015, p. 203.

⁷⁷ Cécile Camart, *Op. Cit.*, 2015, p. 117.

viagem só se dá no passado?⁷⁸ Sophie Calle, deseja o estado intermediário entre ela e ele – o espaço das sombras –, interessa-se pelo lugar mutável que os separam, que os distanciam e os aproximam. É nesse lugar onde a presença de Henri B. se vê pesada, medida pela gravidade, na qual tem seu destino marcadamente encaminhado, ao mesmo tempo em que é também ali em que finca seus pés em seus passos e logo desaparece.

Arte da desapareição que captura o outro desvanecido em frente às lentes, que o preserva no filme, a qual, diferente do olhar, nada salva do outro exceto sua presença esvanecida. Baudrillard se fia em Roland Barthes ao explicitar que não é muito a morte que alguém vê na fotografia, mas sim seu desvanecimento. Morte é a fonte do medo moral, desvanecimento é sozinho a fonte de uma estética *sedutora* da desapareição. Não são lembranças de uma presença, mas sim capturas de uma ausência, da ausência daquele que é seguido, daquilo do seguidor, daquilo de sua ausência recíproca.⁷⁹ Jogo de espelhamento e de quase mimetismo de Calle em favor de Henri B. e porque não, também de Henri B. em relação à Sophie Calle? Seguir alguém é lançar sua presença predatória contra a presa que distraída não se percebe em um campo de atração cuja existência está ligada ao seu papel de presa mesmo. Porém, quem é seguido, instintivamente percebe, porque sua própria sombra que o segue imperceptivelmente capta a presença de outra sombra, esta por sua vez externa, estrangeira, invasora, predadora, perseguidora.

Há, contudo, um momento, inevitável, em que os gestos não se acertam mais, a linha se afrouxa e perde tensão. [...] Os pontos de apoio rareiam, as figuras se desfazem e a linha cai. O[utro] jogo pode então recomeçar – ou

⁷⁸ Italo Calvino, *As cidades invisíveis*, 2017, p. 35.

⁷⁹ Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 86 e 78.

[este pode] ser abandonado. Ele não deixa de expressar, assim, algo da fragilidade e da contingência dos jogos sociais⁸⁰.

“Após ter fotografado ao meu redor o canal, a mansão, esses lugares que ele olhou, eu retomei minha perseguição. *Ele está só, eu me tornei imprudente. Aproximo-me demais dele*”⁸¹, confidencia Calle. Um processo de intimidação extrema começa a inquietar as sombras de cada um. Henri B. irá então finalmente perceber sua presença (ou ao menos terá coragem de fingir descobrir a perseguição em curso há dias): “Alguns segundos mais tarde, é minha vez de penetrar uma imensa sala, vazia e silenciosa. Passos ressoam. Bruscamente me encontro de frente a ele que já vai ao encontro da saída. Ele cruza comigo, me roça, me encara e sai”⁸². O jogo da sedução já está perpetrado. Calle sai poucos minutos depois, finalmente sentindo a sensação de ser vigiada, “um sentimento de ser refletida sem saber disso”⁸³ lhe confronta: “ele me olha”, “eu sinto seus olhos sobre mim. Eu ladeio a ala direita do hospital. Há ali um reforço. Ali estarei enfim ao abrigo de seu olhar. *Devo ficar calma*. Eu me apoio contra a coluna e fecho os olhos”, “eu levanto minhas pálpebras: ele está diante de mim, bem perto. Estamos sozinhos. Ele não diz nada”, momentos depois, Henri B. diz: “seus olhos, eu reconheço seus olhos, é por isso que você quer escondê-los”⁸⁴.

⁸⁰ Arthur Bueno, *Op. Cit.*, 2016, p. 16.

⁸¹ “Après avoir photographié à mon tour le canal, la maison, ces lieux qu’il fixait, je reprends la poursuite. *Il est seul, je deviens imprudente. Je m’approche trop de lui.*” Sophie Calle, *Op. Cit.*, 1998, p. 85. Tradução minha, grifo da autora.

⁸² “Quelques secondes plus tard, à mon tour, je pénètre dans une immense salle, vide et silencieuse. Des pas résonnent. Brusquement je me trouve face à lui, qui rejoint déjà la sortie. Il me croise, me frôle, me dévisage, et sort.” *Ibidem*, p. 90. Tradução minha.

⁸³ “[...] a feeling of being reflected without knowing it.” Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 77. Tradução minha.

⁸⁴ “Il me regarde. [...] Je sens ses yeux sur moi. Je longe l’aile droite de l’hôpital. Il y a là un renforcement. J’y serai enfin à l’abri de son regard. *Il faut que je me calme*. Je m’appuie contre une colonne et ferme les yeux. [...] Je soulève les paupières : il est devant moi, tout près. Nous sommes

Finalmente o jogo gira em favor de Henri B. Um objetivo indesejado se impõe à Calle de cujo jogo participa já antevendo a possibilidade de tudo acontecer. É agora a vez de Henri B. comandar à revelia o poder assumido por Sophie Calle a fio durante dias, fotografando-o, descrevendo seus passos e ações, investigando, através de outros, sua identidade. Essa mudança se vê fortemente (Figura 4) quando a então perseguidora tenta fotografá-lo e seu perseguido põe a mão na frente do rosto para escondê-lo e grita: “não, isso não faz parte do jogo”⁸⁵. É claro que o seguimento implica essa surpresa, a reversão dos papéis pode ser necessária naquele momento. “Deve-se seguir para ser seguido, fotografar para ser fotografado, mascarar-se para ser desmascarado, aparecer para desaparecer, adivinhar as intenções de alguém para ter as suas adivinhadas”⁸⁶.

seuls. Il ne dit rien. [...] Vos yeux, je reconnais vos yeux, ce sont eux qu'il fallait cacher !" Sophie Calle, *Op. Cit.*, 1998, p. 90-91. Tradução minha, grifo da autora.

⁸⁵ “Non, ça n'est pas du jeu !" *Ibidem*, p. 93. Tradução minha.

⁸⁶ “One must follow in order to be followed, photograph in order to be photographed, wear a mask to be unmasked, appear in order to disappear, guess one's intentions in order to have your own guessed.” Jean Baudrillard, *Op. Cit.*, 1988, p. 83. Tradução minha.



Figura 4
Sophie Calle, *Suite vénitienne*. Doubles-jeux: A suivre.... (Livres IV), 1998.

Henri B. acredita conhecer Sophie Calle através de seus olhos, já que, Calle munuiu-se de uma peruca loira para passar despercebida (e porque não, não ser seguida). Essa figura humana se desloca, se movimenta, segue através das sombras o outro como um simples gesto de vida, sem motivo e sem objetivo, sem desejo de algo em troca. Também, em terras italianas, há mais de um século, Aby Warburg soube dar atenção a essas passantes misteriosas presentes dentro de obras do Renascimento italiano com seus panejamentos esvoaçantes. Em uma carta a um amigo em 23 de dezembro de 1900, Warburg o questiona acerca da figura feminina presente em uma pintura de Domenico Ghirlandaio intitulada *A visitação* (1485-1490) (Figura 5) no coro da capela Tornabuoni da Igreja de Santa Maria Novella em Florença:

Pela porta aberta, eis que corre, não, voa, não, paira, o objeto dos meus sonhos, que, pouco a pouco, começa a adquirir as proporções de um delicioso pesadelo. Irrompe no quarto, com o véu adejando, uma figura fantástica, não, uma criada, não, uma ninfa clássica [...]. Que quer dizer tudo isto: este modo vivo e ligeiro, mas tão animado, esta irresistibilidade, esta *largueza do passo*, enquanto todas as outras figuras têm algo de *intangível*?[...] O que está debaixo dos pés da minha amada parece perder a sua natural propriedade de imobilidade; [...] apresenta-se a mim como se tivesse algo de sobrenatural, como se a pequena serva [...] deixa em parte levar-se, atira-se em parte para frente, ao mesmo tempo, com a graça de uma grande ave, fende ritmicamente a água possante⁸⁷.

⁸⁷ Aby Warburg, *Ninfa florentina*: Fragmentos de um projecto sobre Ninfas, 2012, p. 3.



Figura 5

Domenico Ghirlandaio, *A visita* (detalhe), afresco, 1485 - 1490. Capela Tornabuoni, Igreja de Santa Maria de Novella, Florença, Itália.

Não poderia muito bem esse relato ser o conteúdo de uma carta que Henri B. poderia emitir a um amigo acerca dessa empreitada incomum?⁸⁸ Desse

⁸⁸ Grégoire Bouillier, outro homem com o qual Sophie Calle teve contato, aporta em seu livro *O convidado surpresa* sua percepção a respeito de uma reunião que acontecia na ocasião da festa de aniversário da artista. Contudo, essa celebração ocultava um trabalho em desenvolvimento intitulado *Le rituel d'anniversaire* [*O ritual de aniversário*], baseado em uma premissa: "Le jour

encontro aparentemente acidental, mas que foi engendrado desde o início por Sophie Calle e que tem um dado importante a ser revelado: a total falta de controle de Henri B. sobre sua vida, sobre sua própria rotina, sobre seus próprios passos. Aproximação que pode ser melhor estreitada entre: “seus olhos, eu reconheço seus olhos, por isso que você quer escondê-los”⁸⁹, frase dita por Henri B. e “o sentimento do ‘onde é que eu já *também* te vi’”⁹⁰, descrita por Warburg a propósito dessa ninfa que sobe as escadas da cidade italiana equilibrando sobre sua cabeça um cesto de frutas. Essa moça poderia ser a própria Calle, séculos depois, em um disfarce de fuga – o cesto de frutas poderia ser seu chapéu que esconde seu verdadeiro cabelo sob uma peruca – de uma artista que tendo sua real identidade revelada, mais uma vez encarna uma personagem para não perder essa ficção, essa encenação, essa montagem na própria realidade em que circula. Poderia encarnar qualquer pessoa, como uma mulher que se esconde nas sombras dos grandes eventos e faz desse pequeno gesto seu projeto tecido em uma viagem entremeada de *ficcionalização* e *realização*.

Ora era Salomé, tal como se aproximava com seu encanto mortífero e dançava diante do lascivo tetrarca; ora era Judite que, ufana e triunfante,

de mon anniversaire je crains d’être oubliée. Dans le but de me délivrer de cette inquiétude, j’ai pris en 1980 la décision d’inviter tous les ans, le 9 octobre si possible, un nombre de convives équivalant à mon nombre d’années. Parmi eux, un inconnu que l’un des invites serait chargé de choisir.” [“Eu tinha medo de ser esquecida no dia do meu aniversário. Com o objetivo de me livrar dessa inquietação, tomei a decisão de convidar todo ano, se possível em 9 de outubro, um número de convivas equivalente à minha idade. Entre eles, um desconhecido que um dos convidados seria encarregado de escolher”]. Sophie Calle, *Op. Cit.*, 1998, p. 11. Tradução minha. O escritor então comparece a celebração como convidado surpresa para aquele ano, tendo o primeiro contato com a artista através de sua *sombra*, sua *silhueta*: “[...] atravesssei o pequeno jardim do que parecia ser uma antiga fábrica transformada em ateliê de artista e uma abertura de vidro na fachada mostrava que a festa estava no auge, como se diz, e através do vidro reconheci de longe a silhueta dela e foi ela que vi primeiro.” Grégoire Bouillier, *O convidado surpresa*, 2009, p. 43.

⁸⁹ “Vos yeux, je reconnais vos yeux, ce sont eux qu’il fallait cacher!” Sophie Calle, *Op. Cit.*, 1998, p. 93. Tradução minha.

⁹⁰ Aby Warburg, *Op. Cit.*, 2012, p. 4.

com passo prazenteiro, traz para a cidade a cabeça do general assassinado; depois, parecia ter-se ocultado sob a graça juvenil do minúsculo Tobias ao marchar, com coragem e jovialidade, ao encontro da sua fantasmal e fatídica noiva⁹¹.

Sophie Calle, como em uma novela – história tramada por romances – é ao mesmo tempo a provocadora [*provocatrice*], seguida por todos e cuja motivação de seu passar não se acha bem vislumbrada em si ou no curso invisível que se encontra a sua frente, como também encarna a atriz [*actrice*] cujo enredo principal da trama é tecido a partir de seus passos, de suas falas, de seus mistérios e de seus amores. Dedicando-se a essas aparições quase menos assombrosas, porém bastante inquietantes, Aby Warburg também impressionado com essa figura, perguntar-se-á qual personagem ela encenou, em qual nova incessante figura encarnou como elemento alegórico em uma forma sobrevivente através dos tempos. Essa *ninfa* florentina, pergunto-me, não apenas sobreviveu, mas retornou nessa *alegoria* veneziana, de carne e osso, de olhar marcante, mas de frágil confrontação?

Referências

BAUDRILLARD, Jean. Please Follow Me. In: CALLE, Sophie. *Suite Venitienne*.

Translated by Dany Barash and Danny Hatfield. Seattle: Bay Press, 1988.

BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que são também obras... Tradução: Flávio Gonçalves. *Revista-Valise*, Porto Alegre, ano 3, v. 3, n. 6, p. 171-191, dez. 2013.

⁹¹ *Ibidem*, p. 4.

Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/44418/28601>.

Acesso em: 29 jul. 2019.

BOITO, Sofia Rodrigues. Dissolução de fronteiras: a obra performativa de Sophie Calle. *Revista Aspas*, v. 4, n. 1, p. 62-70, 2014. Disponível em:

http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/75682/pdf_14. Acesso em: 28 jul. 2019.

BOUCHARD, Pascale. *Le visible et l'invisible chez Sophie Calle*: variations autour du seuil. Université du Québec à Montréal, jan. 2012. Disponível em: <https://archipel.uqam.ca/4497/1/M12335.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2019.

BOUILLIER, Grégoire. *O convidado surpresa*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BUENO, Arthur. *Por um fio*. São Paulo: Edições Aurora, 2015.

CALLE, Sophie. *Suite Vénitienne*. Translated by Dany Barash and Danny Hatfield. Seattle: Bay Press, 1988. Disponível em: <http://www.reflexionesmarginales.com/biblioteca/15/Lit/6.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2019.

CALLE, Sophie. *A suivre...* (Livre IV). Arles: Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie. *Souvenirs de Berlin-Est*. Arles: Actes Sud, 1999.

CALLE, Sophie. *L'erouv de Jérusalem*. Arles: Actes Sud, 2002.

CALLE, Sophie. *Le rituel d'anniversaire*. (Livre II). Arles: Actes Sud, 1998.

CALLE, Sophie. *Histórias reais*. Tradu  o: Hortencia Santos Lencaster. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradu  o: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CAMART, Cécile. As estratégias editoriais de Sophie Calle. Tradu  o: Márcia Arbex e L  via Cristina Lopes Chaves. *Pós*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 112-129, nov. 2015. Disponível em:
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15688>. Acesso em: 04 ago. 2020.

CANONGIA, Ligia; PERES, Adon. *Meias verdades*: Demi-vérités. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2009.

COHEN-SOLAL, Luna. *"It happened, but it's not real."*: Reality, fiction, and autobiography in the work of Sophie Calle. University of Brighton, BA (Hons) Music and Visual Art, nov. 2013. Disponível em:
<https://www.scribd.com/document/266413554/Reality-fiction-and-autobiography-in-the-work-of-Sophie-Calle>. Acesso em: 03 ago. 2020.

D'ANGELO, Biagio. Suite vénitienne, de Sophie Calle. Viagem autofotobiogr  fica com sombras, máscaras e mapas de ilusão. *FronteiraZ*: São Paulo, n. 14, p. 195-206, jul. 2015. Disponível em:
<http://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/22871/17070>. Acesso em: 28 jul. 2019.

DIDI-HUBERMAN, George. *Sobre o fio*. Tradu  o: Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

DÉCARIE, Isabelle. Un duel entre la main et l'œil: intensités du rapport texte-image dans certains phototextes de Sophie Calle. *Études françaises*, v. 42, n. 2, p. 25-45, 2006. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2006-v42-n2-etudfr1426/013862ar/>. Acesso em: 28 jul. 2019.

FABRIS, Annateresa. Sophie Calle: entre imagens e palavras. *ARS*, ano 7, n. 14, p. 68-85, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3053/3742>. Acesso em: 28 jul. 2019.

FRANÇA, Cláudia. Estratégias para não se perder na cidade. Derivas urbanas de Sophie Calle. *Arte & Ensaios*, v. XV, p. 84-93, 2008. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_claudia_franca.pdf. Acesso em: 28 jul. 2019.

GADAMER, Hans-Georg. A imagem emudecida. Tradução: Paulo Venâncio Filho. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 123-133, 1988. Disponível em: https://issuu.com/rlprod/docs/gavea_6. Acesso em: 03 ago. 2020.

GUERRA, Sílvia. A teia de Sophie. *Arte Capital*, 2006. Disponível em: <http://www.artecapital.net/exposicao-56-sophie-calle-l-erouv-de-jerusalem>. Acessado em: 04 ago. 2020.

JUDD, Donald. Objetos específicos. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução: Pedro Sússekind, Flávia Anderson, Fernanda Abreu, Eliana Aguiar e André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

STIGGER, Veronica. *Spider de Louise Bourgeois*. Coleção Itaú Cultural, 2018.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R91K_aX6a60. Acesso em: 19 jun. 2020.

WARBURG, Aby. *Ninfa florentina*: Fragmentos de um projecto sobre Ninfas.

Tradução: Artur Mourão. Lisboa: KKYM, set. 2012. Disponível em:

<http://www.proymago.pt/Warburg-Txt-3>. Acesso em: 28 jul. 2019.

Referência para citação deste artigo

MARQUÉZ-ELUL, Fercho. Sophie Calle: a imagem no fio de uma perseguição. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 107 – 151, novembro de 2020.

> Experiências de uma Riot Grrrl: Kathleen Hanna, feminismo, DIY e cultura remix

> Experiences of a Riot Grrrl:
Kathleen Hanna, feminism, DIY and remix culture

por Gabriela Cleveston Gelain

Doutoranda em Comunicação e Práticas de Consumo pelo PPGCOM ESPM-SP, com apoio de bolsa integral Capes. Mestra em Ciências da Comunicação pela UNISINOS e jornalista pela UFSM. Pesquisadora no grupo Juvenália e no GT Infancias y Juventudes na rede CLACSO. Integra a equipe científica da Punk Scholars Network Brasil. E-mail: gabrielagelain@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3650-648X.

por Milene Migliano Gonzaga

Professora na UNIP-SP, doutora em Processos Urbanos Contemporâneos pelo PPGAU-UFBA, Pós-doutoranda no PPGCOM ESPM-SP, Pesquisadora no grupo Juvenália, Pesquisadora associada ao GT CLACSO *Infancias y Juventudes*. Membro do Grupo de Experiência Estética: Comunicação e Artes - GEEECA-UFRB. E-mail: milenemigliano2@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7784-6173.

por Pedrol de Assis Pereira Scudeller

Doutorando e Mestre em Comunicação e Práticas do Consumo pelo PPGCOM ESPM-SP, bolsista Capes. Graduado em Direito pela Universidade de São Paulo. Membro do grupo de pesquisa CNPq Juvenália: questões estéticas, raciais, geracionais e de gênero na comunicação e no consumo, e da equipe brasileira da rede de investigação CLACSO no grupo de trabalho Infancias y Juventudes. E-mail: pedroscudeller@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1468-5528.

Resumo

Por meio dos fragmentos de narrativas da trajetória da musicista e ativista Kathleen Hanna, pioneira do movimento *Riot Grrrl*, remontamos, a partir do documentário *The Punk Singer*, a terceira onda do movimento feminista, evidenciando a interseccionalidade e protagonismo juvenil. Através de fanzines, arte, colagens, letras de música, performances e formação de bandas a partir de uma filosofia punk *do it yourself* (DIY), salientamos a ampla contribuição de Hanna para o feminismo

contemporâneo ao desafiar um cenário opressor dentro do movimento punk, estimulando o surgimento de outras iniciativas feministas, rebeldes e *riot grrrls*. Sua prática e performance artística são abordadas pelo viés das culturas DIY e remix, potencializando partilhas do sensível e politicidades no engajamento de subjetividades que superam a contenção dos imaginários vigentes.

Palavras-chave: Feminismo. Riot Grrrl. Kathleen Hanna. Cultura remix. Imaginário político.

Abstract

Through fragments of narratives gathered from the documentary *The Punk Singer*, based on the life and career of musician and activist Kathleen Hanna, pioneer of the *Riot Grrrl* movement, we refer to the third wave of the feminist movement, by demonstrating the dimensions of intersectionality and youth protagonism within her work. Ranging from fanzines, art, collages and lyric-making to performance and music groups based on a punk "do it yourself" (DIY) philosophy, we highlight Hanna's broad contribution to contemporary feminism by challenging an oppressive scenario within the punk movement, and by stimulating the emergence of other feminist, rebel and *riot grrrls* initiatives. Her artistic practice and performance are analyzed through the bias of DIY and remix cultures, thus potentializing distributions of the sensible and politicities in the engagement of subjectivities that surpass the containment of current imaginaries.

Keywords: Feminism. Riot Grrrl. Kathleen Hanna. Remix culture. Political imaginary.

> Artigo recebido em 07.06.2020 e aceito em 31.08.2020.

Para Rafael Lage, in memoriam

1. Introdução

O presente artigo tem o objetivo de debater as experiências¹ da trajetória da musicista e ativista Kathleen Hanna, pioneira do movimento *Riot Grrrl*,

¹ Trabalhamos o conceito a partir de Walter Benjamin, que, no texto *Experiência e narrativa*, de 1996, apresenta a relação da criação de narrativas de experiências que ampliam os conhecimentos dos que as viveram e tem potência para transformar aqueles repertórios das pessoas que experimentam as narrativas.

concomitante à terceira onda² do movimento feminista nos anos 1990, nos Estados Unidos.³ A partir do encontro com fragmentos de narrativas advindos de *fanzines*, arte, colagens, letras de música e formação de bandas, e a partir de uma filosofia punk *do it yourself* (DIY), salientamos a ampla contribuição de Hanna para o feminismo contemporâneo, ao desafiar, em um primeiro momento, narrativas internas ao movimento punk, e posteriormente extrapolando-o para diversas experiências, tendo estimulado ainda o surgimento de outras iniciativas feministas, rebeldes e *riot grrrls*.⁴ Salientamos, ainda, que a escolha pela perspectiva de lançar o olhar sobre fragmentos de narrativas compreende a dimensão da contemporaneidade em que as redes sociais digitais configuram amplamente nosso modo de ver o(s) mundo(s) e existir nele(s).

Metodologicamente, temos por ponto de partida de nossa análise a transcrição do documentário *The Punk Singer* de Sini Anderson, além de audiovisuais e letras de músicas de suas bandas na plataforma Youtube, rede social em que a recepção dos usuários se evidencia em conteúdos (vídeos), e também em comentários e curtidas. Com base neste *corpus*, procuramos compor

² Em busca de uma organização do pensamento sobre as lutas feministas, algumas autoras designam uma primeira onda, relacionada à luta por sufrágio universal; a segunda onda feminista enquanto tempo de reconhecimento de que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, 1967 *Apud* Beatriz Beraldo Batista, *Por Saías a Causas Justas: Feminismo, Comunicação e Consumo na marcha das vadias*, 2014, p. 48); e a terceira quando outras lutas passam a ser reconhecidas como interseccionais à feminista. Porém, “é necessário averiguar com bastante atenção os eixos de construção dos discursos feministas considerando as suas variantes e os seus paradoxos internos, a fim de evitar julgamentos que podem vir a ser preconceituosos ou que não atinjam a profundidade demandada pelo tema”, aponta Beatriz Beraldo Batista (*Ibidem*, p. 55), compreendendo a complexidade das potências da luta, ao que nos juntamos.

³ Gabriela Gelain, *Releituras, transições e dissidências da subcultura feminista Riot Grrrl no Brasil*, 2017.

⁴ Gabriela Gelain e Rafael Lage, “Herstory, a história dela: Kathleen Hanna e o início do movimento Riot Grrrl”, 2016.

um mapa da trajetória de vida de Kathleen Hanna e compreender a construção de um feminismo que reverbera na contemporaneidade.

Os fragmentos de narrativas⁵ encontrados nesta análise nos permitem compreender como a produção artística de Hanna é capaz de mobilizar, em diversas dimensões, instâncias sistêmicas no âmbito da legitimidade e visibilidade dos ativismos feministas, por meio de um *tomar para si* próprio das lógicas de apropriação e bricolagem da cultura DIY e da cultura Remix. Apontamos as aproximações e divergências destas duas maneiras de pensar a cultura, e indicamos a forte politicidade emanada pela produção de Hanna e que reverbera em si e para além dela.⁶ Tal reverberação demonstra a potência de superação da contenção dos imaginários políticos acionada por Hanna em suas performances e no movimento Riot Grrrl.⁷

2. A jovem Hanna, pioneira no Riot Grrrl

Kathleen Hanna nasceu em Portland, Oregon, nos Estados Unidos. "Desde criança eu já sabia que seria uma espécie de artista"⁸ é o que diz Hanna no documentário *The Punk Singer*. Ela fazia teatro musical e dança durante a infância, mas não tinha muito apoio de seu pai, que a humilhava após suas apresentações. Alcoólatra, o pai também guardava armas dentro de casa e

⁵ Milene Migliano, *Entre a praça e a internet: outros imaginários políticos possíveis na Praia da Estação*, 2020, p. 32.

⁶ Rose de Melo Rocha, "Corpos significantes na metrópole discursiva: ensaio sobre fetichismo visual e ativismo juvenil", 2012, p. 140.

⁷ Ana Clara Ribeiro Torres, "Nós temos hoje uma espécie de contenção no imaginário político", 2011.

⁸ Sini Anderson, *The Punk Singer*, 2013. Utilizaremos o documentário ao longo de todo o texto onde contamos a história da Kathleen Hanna, a partir da transcrição deste.

praticava violência psicológica com sua família. A mãe da artista frequentava grupos de discussão sobre violência, mas nunca se intitulou feminista. A relação com sua filha era amigável. Aos 14 anos, Hanna já havia morado em diversas cidades, mas foi ao ingressar no *Evergreen State College*, em Washington, que descobriu na fotografia uma maneira de expressar suas ideias feministas, produzindo fotografias e colagens de caráter feminista/revolucionário com sua colega de curso Tammy Carband. Ao apresentarem suas produções artísticas para colegas e professores, foram taxadas de loucas e tiveram seus trabalhos rejeitados, episódio em decorrência do qual fundaram por conta própria a galeria de arte Reko Muse, um espaço para discussões entre mulheres.

Um fato marcante na trajetória de Hanna, com especial relação com o feminismo, foi a capa da revista *Times* de junho de 1998, que indagava: "*Is feminism dead?*" (O feminismo está morto?). Esse questionamento afetou de maneira determinante a Hanna e seu grupo, que se declaravam feministas; elas acreditavam que o que estavam vivendo não era a morte, mas de fato uma nova onda do feminismo. Essa (terceira) onda foi marcada pela interseccionalidade e por questionamentos internos do próprio feminismo e de suas ondas anteriores, permitindo o florescimento de novas ideias e a redefinição de estratégias que apresentavam falhas. Nos anos 90, quando Hanna e suas amigas iniciavam seus movimentos em Washington, a terceira onda do feminismo toma corpo e expressividade para além de suas precursoras nas suas produções artísticas.

Para além da fotografia, Hanna tinha interesse pela escrita e pela música. Em uma oficina de escrita criativa ministrada por Kathy Acker⁹, Hanna fora

⁹ Kathy Acker foi uma romancista experimental, poeta punk, escritora de peças teatrais, pós-modernista e uma escritora feminista. Foi fortemente influenciada pela Black Mountain School,

questionada: "por que você quer escrever? As pessoas não vão parar para ver um *spoken word*¹⁰, mas as pessoas vão ver bandas. Faça uma banda!", sugeriu Acker. E, assim, surgiu a ideia de montar a banda *Bikini Kill*, que se desdobra também em um *fanzine* e no *Riot Grrrl Manifesto*¹¹. De acordo com o depoimento de Tobi Vail¹², ela e suas amigas tiveram a ideia de montar uma revolução de garotas chamada *Revolution Grrrl Style Now*, com a proposta de formar bandas de punk rock e tocar instrumentos para divulgar o feminismo que estavam vivendo.



Figura 1
Sini Anderson, *The Punk Singer*, 2013.

William S. Burroughs, David Antin, teoria crítica francesa, filosofia e pornografia. Viveu de 1947 a 1997.

¹⁰ *Spoken Word* ou Palavra Falada é uma das formas literárias em que as letras das músicas, histórias ou poemas são faladas ao invés de cantadas. Também é considerada uma performance artística.

¹¹ *Riot Grrrl Manifesto*, 1991.

¹² Tobi Vail é uma musicista, ativista e teórica feminista de Olympia (Estados Unidos) e integrante da banda *Bikini Kill*.

Ao ler o *fanzine* de Vail (*Jigsaw*), Hanna se identificou com o conteúdo de seus textos, já que via nela uma das únicas dentre suas conhecidas que falava de feminismo e punk rock na mesma frase. Junto de Vail e da amiga Kathi Cox, iniciaram os ensaios do *Bikini Kill*, produzindo concomitantemente *fanzines*¹³ sobre feminismo e questões políticas. Sua intenção não era a de obter lucros com a banda ou com suas publicações autogestionárias, mas, como veremos, tinham outros propósitos em mente.

Quando a banda teve início, o *grunge* estava em ascensão, e a banda *Nirvana* explodia. Como menciona a musicista Corin Tucker em *The Punk Singer*, o momento era de uma cena musical selvagem, bastante física. Os lugares que frequentavam, no entanto, não eram fisicamente seguros e os homens não as incentivavam com suas bandas. Assim, já nas primeiras oportunidades que teve de tocar com sua banda de mulheres, Hanna exclama: “Esta violência com as garotas é inaceitável!”¹⁴.

As garotas queriam não só ir a shows, mas também participar ativamente das cenas musicais em que estavam inseridas, ocupando não só os lugares frontais nas plateias, mas também os lugares de protagonismo no palco e na

¹³ Os *fanziness* são jornais artesanais fotocopiados, sem uma periodicidade definida, em que os(as) editores(as) possuem a liberdade de escolher temas, e cuja estética conta em grande medida com técnicas como as colagens. Cf. Gabriela Gelain e Giovana Santana Carlos, “Fanzine e subcultura punk: produção, consumo e identidade na cena brasileira”, 2018a, p. 5.

¹⁴ A partir do reconhecimento enquanto feminista, a tomada de consciência de uma guerra contra as mulheres que perpassa o campo da vida cotidiana assume potência criativa em todos espaços, tanto enquanto música como enquanto público, circunscrevendo um engajamento irremediável, construindo movimentos reivindicatórios até a contemporaneidade, como o *Ninguna a menos*, na Argentina. Veronica Gago, em *A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo*, 2020, p. 30, indica tal modo de operação na frase: “as lutas feministas também construíram as possibilidades de entender tais assassinatos já não como crimes sexuais, mas, como sintetiza Rita Segato (2013), como crimes políticos”.

produção sonora; elas queriam tocar seus instrumentos. Percebe-se, em diversas bandas compostas predominantemente por homens, que há uma tentativa estratégica de integrar mulheres a seus grupos com o objetivo de *dar um toque feminino* à banda, porém nunca de maneira a conferir-lhes protagonismo. Seguem sempre em segundo plano, ocupando posições de menor destaque. Cansadas desse estereótipo, as *Riot Grrrls* buscaram desconstruir esse panorama histórico de fundo musical sexista.

Segundo Shuker, dentre os itens evidenciados nos estudos das interfaces música popular e feminismo estão as pesquisas a respeito da presença feminina na indústria fonográfica, principalmente as experiências das mulheres musicistas, que lutaram frequentemente contra as estruturas e conjecturas patriarcais e masculinas.¹⁵ Além disso, na música popular, a importância da diferença dos gêneros é evidenciada também na questão da musicologia em relação a um cânone musical de domínio masculino, onde há o desafio feminista contra tal situação.¹⁶

A voz é uma importante chave de acesso ao campo performático da música em geral. Através dela são manifestadas evidências de uma presença corpórea. No caso das performances do *Riot Grrrl*, não se confunde uma voz de tonalidade feminina com masculina, e vice versa; é explicitamente um berro de garota.¹⁷ A composição e presença de palco dessas bandas *Riot Grrrl*,¹⁸ sobretudo das vocalistas, é muito característica. A ideia dessas jovens mulheres é a de ocupar

¹⁵ Roy Shuker, *Vocabulário de música pop*, 1999, p. 129.

¹⁶ *Ibidem*, p. 138.

¹⁷ Flávia Leite, *Riot Grrrl: capturas e metamorfoses de uma máquina de guerra*, 2015, p. 76.

¹⁸ Bandas como *Bratmobile*, *L7*, *Sleater-Kinney*, *Pussy Riot*, *Babes in Toyland*, *Heavens to Betsy*, *Dominatrix*, *Lunachicks*, *Excuse 17*, *Hole*.

uma posição de poder nos palcos, havendo uma necessidade de mostrar o que entendemos normativamente por feminino na voz.

Para além, as garotas também se apropriam de instrumentos tradicionalmente estereotipados como *masculinos*, como o baixo ou a bateria, atentando-se à ocupação do território-palco: elas têm de estar em primeiro plano, compondo, tocando e configurando o som ativamente. Por meio desses modos de performance e de produção artística e discursiva, pela primeira vez demonstram esta postura de um modo radical. Esteticamente, escreviam frases em seus corpos: usavam poucas roupas, tirando-as, inclusive, durante os shows, empurrando meninos para fora do palco, verbalizando suas indignações, e assim reproduzindo suas reflexões sobre a questão das mulheres no mundo presente e compondo, pela representação e performance, outras possibilidades de figuras femininas.

É nesse ponto, portanto, que as reivindicações de Hanna e de seu grupo chamam especial atenção. De um lado, buscavam lutar contra a forte presença masculina que lhes negava diretamente o acesso ao protagonismo e aos meios e espaços para expressarem sua música, por meio de uma barreira também física que lhes era imposta nas experiências dos shows. Dedicavam-se, de outro lado, a denunciar essas diferenças estruturais postas em prática e reiteradas pela cena musical da qual buscavam ser parte, e pela indústria fonográfica que lhes ditava regras de maneira mais ampla, questionando-a e buscando dela participar sob seus próprios pressupostos, à sua maneira, à maneira das garotas.

3. O movimento *Riot Grrrl* norte-americano e o feminismo da terceira onda

O movimento *Riot Grrrl* teve início, de fato, quando a banda *Bikini Kill* se juntou à banda *Bratmobile* em Washington DC, no início dos anos 90, e juntas produziram o *fanzine* chamado *Riot Grrrl - A free weekly mini-zine* (*Riot Grrrl* - um mini-zine semanal grátis). Hanna escreve o *Riot Grrrl Manifesto*, que encorajava outras mulheres a escrever os seus próprios manifestos, usá-los e criar qualquer coisa que queiram dizer, sem direitos autorais e com o intuito de disseminar suas ideias a outras mulheres. Carrie Brownstein, vocalista e guitarrista da banda *Sleater Kinney*, nos informa em *The Punk Singer* que o perfil de Hanna era de uma mulher que instruía as pessoas. Era uma cantora que conversava com o seu público, com paciência e impaciência: paciência para explicar um pequeno trecho do seu *fanzine* para quem tivesse interesse, impaciência ao mandar os garotos para o fundo do palco, deixando as garotas na frente.¹⁹

O público *underground* punk era majoritariamente masculino e não estava acostumado com jovens mulheres ocupando espaço no palco, com voz ativa e muito menos divulgando ideias feministas. Nesse momento, a terceira onda do feminismo contestava as definições essencialistas da feminilidade, que se apoiavam especialmente nas experiências de mulheres brancas integrantes de uma classe média alta da sociedade. Essa onda distingue-se das anteriores por considerar as diferenças entre as mulheres, sendo composta inclusive por jovens que eram consideradas inexperientes para participar das mobilizações feministas anteriores. Essa geração acredita que toda mulher pode construir seu

¹⁹ Sini Anderson, *Op. Cit.*, 2013.

próprio feminismo, sendo isso essencial para que o movimento reconheça a diversidade e avance na igualdade social.

A ideia central dessa terceira onda do movimento feminista é o encontro com a interseccionalidade enquanto modo de lutar contra o sexismo, machismo, misoginia e todas as outras violências discriminatórias como a classe social e o racismo.²⁰ Nas investigações acadêmicas, a interseccionalidade estimula e motiva as investigações críticas e implicadas na transformação da vida e interessada em pesquisas reflexivas, críticas e responsáveis.²¹ Nesse momento também há um olhar voltado para a representação das mulheres na mídia e os efeitos decorrentes desta exposição, algo que já era uma clara preocupação das *Riot Grrrls*.²²

Assim, o movimento *Riot Grrrl* trouxe o radicalismo de se posicionar como uma garota rebelde, conferindo às jovens voz ativa.²³ Iniciantes do movimento, Hanna e Vail estudaram o feminismo anticapitalista de escritoras e ativistas afro-americanas como bell hooks²⁴, Audre Lorde e Angela Davis. As três feministas negras articulam em sua produção autoral a prática literária e ensaística, produzindo críticas que motivam reconhecimento, representação e re(a)presentação de suas condições e possibilidades.²⁵

²⁰ Kimberlé Williams Crenshaw, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color", 1992, p. 1242.

²¹ Djamila Ribeiro no Prefácio de Angela Davis, *Mulheres, raça e classe*, 2016.

²² Hillary Belzer, *Words + Guitar: the riot grrrl movement and third-wave feminism*, 2004.

²³ Gabriela Gelain, *Op. Cit.*, 2017.

²⁴ A subversão da notação do nome da autora é sua exigência que faz ao utilizar o nome de sua avó e reivindicar assim a ancestralidade marcada por lutas de corpos negros.

²⁵ Adriana Amaral, Camila Barbosa e Beatriz Polivanov, "Subcultura, re(a)presentação e autoironia em sites de rede social: o caso da fanpage "gótica desanimada" no Facebook", 2015, p. 3.

bell hooks critica avidamente a indiferença com que estrelas do *mainstream* se apropriam da alegria, do ritmo, da dança e dos diversos aspectos das práticas culturais da negritude em suas produções musicais, realizando falseamentos que mobilizam públicos brancos, ao passo que não são capazes, por outro lado, de compreender a dor negra.²⁶ A autora afirma ainda ser possível que as mulheres brancas mergulhem criticamente em suas memórias infantis de experiências violentas de exploração, dominação e submissão e possam assim obter uma conexão mais íntima, de profundidade com a cultura negra de resistência. bell hooks entende a potência de criação de mulheres brancas para além da sedução e encantamento em seus atos de resistência nas artes, produzindo transformação social.

Angela Davis reconhece a importância da recomposição das histórias e textos que compõem a luta feminista entre as mulheres negras em diáspora África-América da escravidão promovida pela colonização ocidental europeia. A autora remonta a expressividade de mulheres abolicionistas negras diante de assembleias formadas na luta pelo voto universal nos EUA, como o eloquente discurso de Sojourner Truth, *Não sou eu uma mulher*, no qual é aplaudida entusiasticamente depois de pôr no chão os argumentos de que a mulher era o sexo frágil diante da supremacia masculina referendada por princípios cristãos.²⁷ Davis encoraja as investigações feministas capazes de proporcionar mudanças no sofrimento vivido por mulheres, principalmente por pesquisas atentas à complexidade e contradições do racismo estrutural.

²⁶ bell hooks, “Madonna: amante da casa-grande ou irmã de alma”, 2019, p. 283.

²⁷ Angela Davis, “Classe e Raça no início da campanha pelos direitos das mulheres”, 2016, p. 66.

Para Audre Lorde, conforme aprendemos a experimentar a intimidade da pesquisa e desabrochar dentro dela, na medida em que as transformações e resultados das investigações tragam poder às nossas vidas, superamos os medos e silêncios a que estávamos submetidas. Em *A poesia não é um luxo*, a autora ensaia como a poesia e a criação das mulheres alicerçam caminhos para a libertação da condição de mulher imposta até o momento, inventando formas de viver que não eram cogitadas como válidas e plenas de felicidade, como o lesbianismo entre mulheres negras.²⁸ Nesse sentido, as críticas de Kathleen Hanna ao movimento feminista antes reconhecido, que mal atingia além da classe média branca, também se aplicavam ao punk, que se dizia libertário mas reproduzia racismos e sexismos da sociedade.²⁹

4. Reverberações do movimento *Riot Grrrl*

O berro de Kathleen Hanna é um berro claramente feminino, alternando entre o grave e o agudo: tornou-se sua assinatura, sua marca mais paradigmática. É também o grito das primeiras *Riot Grrrls*, aquelas que não se intitulavam desse modo (bandas femininas punks dos anos 70, por exemplo), mas que já tinham muitos dos questionamentos que viriam a ser pautados detalhadamente com as bandas dos anos 1990: *Bratmobile*, *Bikini Kill* e sucessoras. Esse grito *Riot Grrrl* é a assinatura performática de um corpo vestido e desvestido, reconhecido e desacomodado na cultura.³⁰

²⁸ Audre Lorde, “A poesia não é um luxo”, 2019, p. 45.

²⁹ Mark Andersen e Mark Jenkins, *Dance of Days*: duas décadas de punk na capital dos EUA, 2015, p. 273.

³⁰ Fabricio Silveira. “The punk embodiment: Madonna + riot grrrls + Genesis P-Orridge”, 2015, p. 277.

No *Riot Grrrl*, como vimos, o microfone pertence centralmente às mulheres. Ele amplifica a voz feminina e viabiliza a temática relacionada ao ativismo feminista. A questão em relação à mensagem feminista do movimento *Riot Grrrl* se dá corporalmente, no grito microfonado, na performance e no engajamento dos agentes diretamente envolvidos nesse movimento, e isso se deve, também, à presença da música e de seus instrumentos e equipamentos sonoros. Os altos volumes dos instrumentos, as guitarras e baixos eletrificados e distorcidos, as baterias microfonadas e tocadas com explosiva força corporal integram a assinatura performática do *Riot Grrrl*.

Liberadas para a experimentação de possibilidades radicais de prazer, as garotas do movimento *Riot Grrrl*, de que Hanna é ícone, rompem com as categorias fixas de identidade como heterossexualidade, bissexualidade ou homossexualidade:³¹

Hey! Do you believe there's anything beyond troll guy reality? I do, I do, I do. / Just cuz my world, sweet sister / Is so fucking goddamn full of rape / Does that mean / My body must always be a source of pain? / No, no, no. / (...) / What we need is action/ strategy / I want, I want, I want / I want it now / I believe in the radical possibilities of pleasure, babe / I do, I do, I do³².

Há aqui, entendemos, uma proximidade da contrassexualidade de Preciado, como análise crítica dos conceitos de gênero e sexo e de suas consequências e desdobramentos, produzidos e reiterados pelo contrato social heterocentrado.³³ No âmbito do contrato sexual proposto pela contrassexualidade, os corpos reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem, por sua vez, os outros

³¹ Flávia Leite, *Op. Cit.*, 2015, p. 14.

³² Bikini Kill, *I like Fucking*, 1998.

³³ Paul Preciado, *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 22.

corpos como falantes.³⁴ É uma teoria que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade.

No que compete ao modo de se vestir, no estilo *Riot Grrrl*, o contraste é um dos elementos marcantes. Hanna usava roupas que chamava *slutty* (no sentido de *sexy*, provocadora), como saias usadas por adolescentes nas escolas (com a característica estampa xadrez e pregas), um *bustier*, a palavra *slut* (vadia) escrita na barriga em batom vermelho, uma camiseta com um desenho de um corpo másculo, blusas brilhosas, ou ainda a camiseta de outras bandas combinada apenas com calcinha. Também existem imagens da vocalista usando a palavra *incest* escrita em seu corpo.

O termo *slut* pertence a um modo de expressão específico, uma linguagem *Riot Grrrl*, que teve lugar a partir da apropriação agressiva de palavras de conotação machista empregadas para depreciar as mulheres, como *slut* (vadia) e *dyke* (sapatão). O uso do termo *slut* se situa na experimentação de outras práticas sexuais, de outra relação com o corpo e o sexo, da afirmação do direito a ser o que se é.³⁵ Os jornais de colagens, *fanzines* feministas produzidos por Kathleen Hanna e suas amigas também foram chamados de *grrrlzines*, que também podem ser considerados parte da linguagem das mulheres desse movimento feminista.³⁶

³⁴ *Ibidem*, p. 21.

³⁵ Flávia Leite, *Op. Cit.*, 2015, p. 18.

³⁶ Paula Guerra, Gabriela Gelain e Luiza Bittencourt, "Punk Fairytale: Popular Music, Media, and the (Re) production of Gender", 2018b, p. 55.

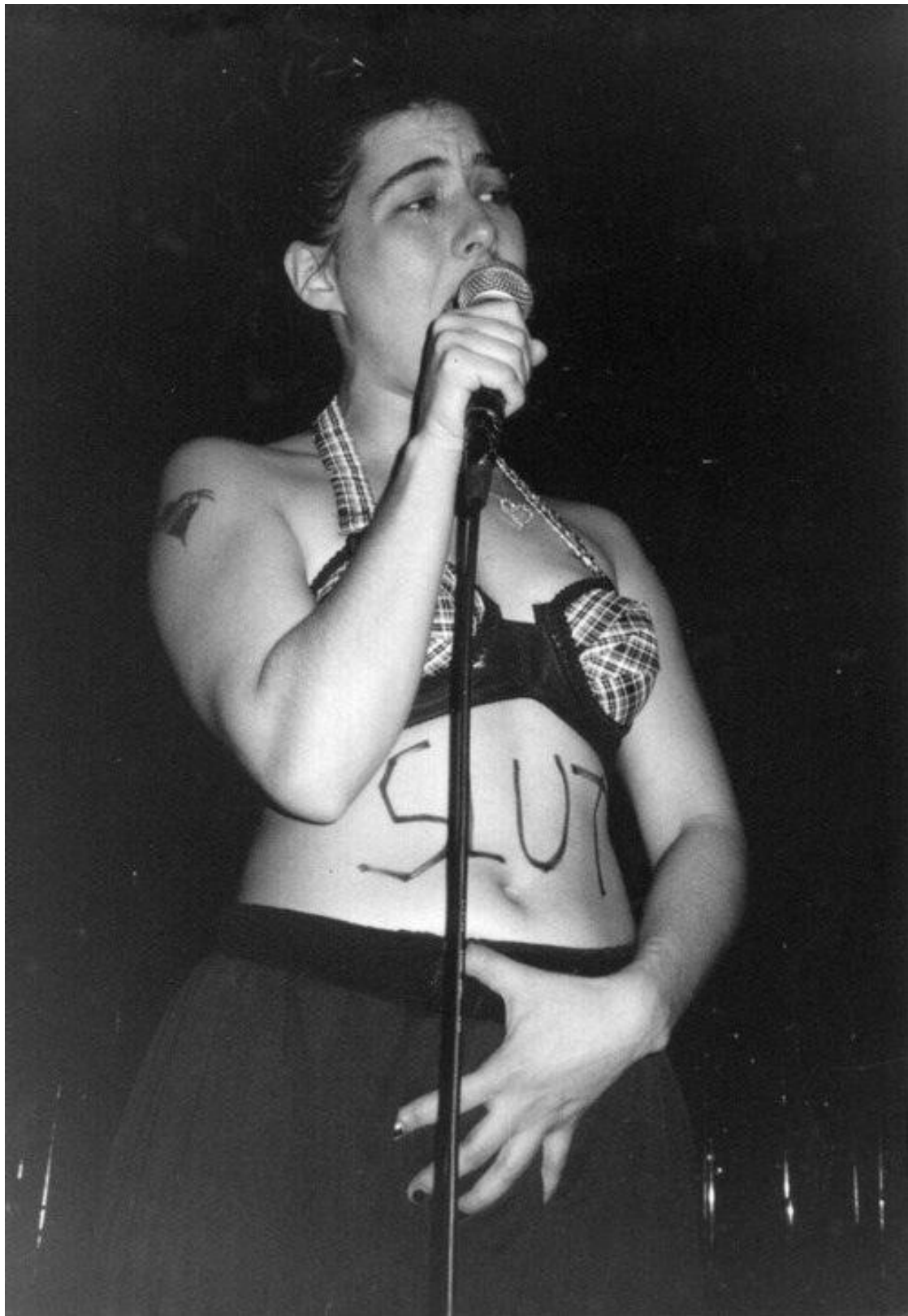


Figura 2
Sini Anderson, *The Punk Singer*, 2013.

No início dos anos 90 uma das questões colocadas pelas *riots* era a não-manipulação e objetificação de seus corpos e, principalmente, seu sexo. Serem ou não garotas gays não era uma questão. Hanna era uma das *Riot Grrrls* que mais incitava a pensar e escrever sobre sexo: "escreva sobre trepar"³⁷, convidava no seu *fanzine* pessoal. A pauta era uma questão importante para as *grrrls*, mas não o sexo fixado, governado, identificado. O tema era explorado em diferentes perspectivas, nas quais apareciam o gozo das garotas, o estupro, ou ainda a opção por se relacionarem com garotas e/ou garotos, confrontando a moral puritana dos Estados Unidos.³⁸

O momento de vida de Hanna enquanto *stripper* gerou questionamentos sobre a sua posição feminista. Em resposta ao jornal The Guardian, ser uma *stripper* é o que fez Hanna estar no *Bikini Kill*, já que a banda não era foco de lucro para as garotas e ela precisava de dinheiro para se manter.³⁹ Com as dificuldades financeiras para bancar as turnês de sua banda, aceitou um trabalho como *stripper*, durante um verão em Portland. Mas ela não o fez porque achava divertido: ela considerava degradante, porém isto gerava lucro para sustentar a banda. Em outro depoimento, também para o jornal The Guardian, Hanna afirma que já havia trabalhado em um McDonald's quando era vegetariana, então pensou que seria capaz de ser uma feminista e trabalhar em um bar de *striptease*.⁴⁰

³⁷ Kathleen Hanna, *My Life with Evan Dando: popstar*, 1993.

³⁸ Flávia Leite, *Op. Cit.*, 2015, p. 125.

³⁹ Emma Brockes, "What happens when a riot grrrl grows up?", 2014.

⁴⁰ Hanna Hanra, "Kathleen Hanna: 'I'm a punk rock stripper with sexual abuse counsellor training'", 2016.

Como mostra o documentário *The Punk Singer*, a mídia dos Estados Unidos buscou definir o que era o movimento *Riot Grrrl* e quem eram as mulheres que organizavam e participavam ativamente dessa comunidade. Havia, da parte dos veículos de comunicação, uma clara busca por uma *liderança*, um nome que pudesse ser responsável por toda a iniciativa rebelde de meninas feministas. Essa busca incessante por parte da mídia foi um incômodo para as *riots*, já que objetivavam convertê-las em novidade nas capas dos jornais e para o mercado.⁴¹ No início, mostravam-se disponíveis a conceder entrevistas e expunham-se amistosas, ainda que não apresentassem uma representante ou líder do movimento. Já em um segundo momento, ao perceberem o interesse comercial da mídia, que esvaziava suas indagações, passaram a adotar uma postura mais relutante.

Como consequência, a mídia investiu em um *combate* ao *Riot Grrrl*, veiculando notícias que ridicularizavam ou removiam o aspecto político dessa comunidade. Reduziam a ideologia das garotas a um radicalismo sexista que se posicionava contra o universo masculino cisnormativo, além de taxarem suas letras de música como parte de um gênero musical *ruim*. Hanna foi considerada líder do *Riot Grrrl*, tendo sido assim julgada, e sua atitude feminista, argumentava a mídia, teria origem em um suposto abuso sexual cometido por seu pai quando Hanna era criança, embora nunca tenha sido violentada fisicamente na infância.⁴² A criação de explicações dramáticas para a luta das garotas feministas do punk foi uma das maneiras encontradas pela mídia para

⁴¹ Flávia Leite, *Op. Cit.*, 2015, p. 33.

⁴² Sini Anderson, *Op. Cit.*, 2013.

justificar a existência do *Riot Grrrl*, e ter materialidade sobre a qual noticiar acerca desse movimento.⁴³

Segundo Kim Gordon, baixista e única integrante mulher da banda indie *Sonic Youth*, o movimento das feministas no punk mantinha um embargo à mídia também porque as bandas femininas (muitas também feministas) não queriam ser cooptadas, exploradas e transformadas em produtos por um mundo corporativo masculino e branco, produtos esses sobre os quais não teriam controle.⁴⁴ Mais tarde, quem assumiria o papel da princesa do punk, *dramática e sombria*, seria Courtney Love, que no festival Lollapalooza de 1995 desferiu socos em Hanna, sem motivo conhecido, e sem que se conhecessem pessoalmente as duas figuras do punk antes do episódio. No auge do movimento *Riot Grrrl* existiam vários integrantes da cena punk que odiavam o *Bikini Kill* e Kathleen Hanna, que recebia com certa frequência cartas de homens que a ameaçavam de morte.

A banda teve fim em 1997, quando as integrantes se distanciam profissional e pessoalmente. Sua trajetória, entretanto, foi capaz de provocar efeitos duradouros não só na música, mas em diversos outros âmbitos. Como vimos, seu legado é bastante expressivo também na moda, tendo gerado um estilo particular que será replicado e referenciado ainda nos dias de hoje. Seus modos de expressão na linguagem, com o uso de expressões consideradas vulgares e a reapropriação de termos depreciativos, sua relação bastante aberta com a sexualidade e os esforços constantes em não se deixarem conduzir por

⁴³ Flávia Leite, *Op. Cit.*, 2015, p. 34.

⁴⁴ Kim Gordon, *A garota da banda: uma autobiografia*, 2015.

narrativas midiáticas reducionistas são exemplos de sua atuação feminista constante, e que provocaram efeitos para além da existência da banda.

5. Julie Ruin e Le Tigre: outras sonoridades feministas possíveis

Após o término da banda, Hanna elabora um disco solo intitulado *Julie Ruin*, escrito como um escapismo para os momentos ruins que havia presenciado. O disco era assinado com um pseudônimo e foi totalmente escrito, performado e produzido pela artista em seu quarto. Para Hanna, era como fazer um *fanzine*, estar imersa em uma relação muito específica com seus materiais, sejam eles recortes de revistas ou letras de música, sem a mediação de qualquer outra pessoa no momento da produção.

Na visão de Adam Horovitz, companheiro da ativista, o disco que produziu sozinha foi o que a mudou: agora ela era definitivamente uma musicista. Em 1998, Hanna também formou a banda *Le Tigre* e deu início a outro estágio em sua trajetória, uma banda feminista eletrônica com conteúdo radical dançante. Para a artista, foi uma escolha sair do cenário do *punk rock*, em que era duramente criticada por sua trajetória, e onde convivia com pessoas que a detestavam, como homens cisgêneros machistas do movimento punk. Assim, começaria a desenvolver um novo projeto (*Le Tigre*), um cenário que lhe possibilitaria dialogar sobre as mesmas questões do universo feminino e libertárias a um outro público.

Embora a banda *Le Tigre* tenha como principal base a música eletrônica, motivo pelo qual a banda também tenha sido taxada de rock eletrônico, persiste

ainda o paradigma *Riot Grrrl*⁴⁵ nessa fase da vida de Kathleen Hanna: a sonoridade estridente de um grito feminino.⁴⁶ Apesar da banda *Le Tigre* ser muito mais sofisticada e madura que suas bandas anteriores, além de utilizar vestes coloridas e mais “comportadas” que nas bandas punks, ainda podemos sentir a presença desse grito em seus trabalhos pós-*Bikini Kill*. Pensar o *ethos* corporal que emana das formas musicais não é pensar somente as performances aparentes (dança, execução musical, superfície visível) e signos de um capital subcultural comum no movimento *Riot Grrrl*. Talvez seja possível pensá-lo também ao localizar marcas ou incidências do punk embaixo ou dentro da pele.⁴⁷

Em 2005 a musicista começou a perder sua voz, ter dores de garganta. Ao final de uma turnê, seu corpo começa a dizer que ela não mais poderia seguir, fato que a deixava extremamente deprimida e angustiada. A musicista teve ataques de pânico, e cinco anos depois, no inverno de 2010, foi diagnosticada com a fase final da doença de Lyme.⁴⁸ Após iniciar o tratamento da doença, decidiu voltar aos palcos com um novo projeto em 2010, a banda *The Julie Ruin*, uma experiência diferente para a musicista. É um tempo diferente, e Hanna já possui fãs de muitas gerações, desde mulheres de meia-idade nostálgicas por suas juventudes a garotas jovens encontrando suas vozes por via de suas músicas pela primeira vez.

⁴⁵ O paradigma/modelo *riot grrrl* proposto aqui foi inspirado no artigo *The Punk Embodiment* de Fabrício Silveira. O impulso primitivo de toda *riot grrrl* dilui os papéis cristalizados dos gêneros sexuais, convocando-os à revista e à reiteração. O paradigma *riot grrrl* também traz a sonoridade estridente de um grito feminino.

⁴⁶ Fabrício Silveira. *Op. Cit.*, 2015, p. 274.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 286.

⁴⁸ A doença de Lyme é uma doença causada por uma bactéria (*Borrelia burgdorferi*) e transmitida pela picada de um carrapato infectado. O tratamento tardio ou inadequado pode ser debilitante e difícil de ser tratado.

O grito *Riot Grrrl* ainda está presente na musicalidade da banda punk rock, como é possível perceber na música *Ha Ha Ha*.⁴⁹ As *riot grrrls* recorrem também à acidez de um grito agudo, nas bordas do padrão tonal, solto, denso e orgânico, como um anúncio de libertação, a emergência de um corpo.⁵⁰ Em oposição à experiência do *Bikini Kill*, a banda *The Julie Ruin* é fotografada para a mídia, a exemplo do que se vê no vídeo do Youtube intitulado *Behind the Cover*, em que Kathleen Hanna posa para a revista *Spin*, revista musical que possui 600 mil likes em sua página na rede social Facebook.⁵¹

No vídeo analisado, há uma equipe de produção de estilo da banda. Uma das assistentes aparece na filmagem colocando cílios postiços e finalizando um penteado em Hanna. Ela posa com roupas coloridas, óculos de sol, batom rosa e faz diferentes poses com fundos estampados, sorridente e segurando um vaso de flores. Ainda assim, o paradigma *Riot Grrrl* segue presente em letras como *Girls Like Us*, em que Hanna canta: "*Girls like us don't give a shit. Girls like us use pens to write poems*"⁵² (Garotas como nós não se importam. Garotas como nós usam canetas para escrever poemas). Na letra *Kids in NY*, relata que as garotas ainda tem muito o que falar em seus *fanzines* feministas: "*They're making feminist fanzines in Bushwick right now, they still have a lot to say*"⁵³.

⁴⁹ The Julie Ruin, *Ha Borre lia Ha*, 2013.

⁵⁰ Fabricio Silveira. *Op. Cit.*, 2015, p. 276.

⁵¹ Pitchfork, *The Julie Ruin perform "Apt. #5" +1*, 2013.

⁵² The Julie Ruin, *Girls Like Us*, 2013.

⁵³ The Julie Ruin, *Kids in NY*, 2013.

6. Kathleen Hanna, Do It Yourself e a cultura remix

A complexa trajetória de Kathleen Hanna, em muitos aspectos, entra em profundo diálogo com a cultura DIY e com a cultura Remix, cujas interseções e interfaces são múltiplas. Há que se afirmar, preliminarmente, que a cultura DIY e a cultura Remix têm pontos de aproximação e de distanciamento, necessitando-se esclarecer as definições de que partimos. Aqui, falamos de Remix a partir do ponto de vista proposto por Eduardo Navas, que o entende como variável cultural, uma forma de discurso que afeta a cultura em maneiras para além da simples compreensão da recombinação material com o objetivo de criação de algo diferente.^{54 55} Navas vê o remix como um *aglutinador cultural*, como uma espécie de vírus parasítico, nunca original (já que derivativo), que pode tomar qualquer forma ou meio a depender das especificidades culturais e das circunstâncias. Assim, compreende-se que o remix pode servir a práticas de ativismo e contracultura, sobretudo no que diz respeito às legitimidades e visibilidades de um determinado sistema, uma vez que é capaz de mobilizar e questionar tanto os discursos *per se* como os sujeitos habilitados ou não a enunciá-los, de modo a desestabilizar ativamente o engessamento destas configurações e propor novas possibilidades.⁵⁶

Não se descarta que certas práticas e certos tipos de remix venham também a espalhar-se e servir a interesses comerciais e que possam reforçar condições sistêmicas que se busca combater no âmbito dos enfrentamentos políticos, já que, como variável cultural, as práticas de remixagem são capazes de

⁵⁴ Eduardo Navas, “Remix Defined”, 2007.

⁵⁵ *Idem*, *Remix Theory: the aesthetics of sampling*, 2012, p. 3.

⁵⁶ Pedro de Assis Pereira Scudeller, “Remix e Politicidade: Arte, Política e a Cultura Remix”, 2018, p. 38.

permeiar os mais diversos textos culturais sobre os quais se debruçam. Como modo de fazer e pensar a cultura de maneira modular e derivativa, o remix abre espaço para um infinito número de rearranjos, reduções, extensões e sobreposições, sendo a mudança de contexto sua lógica própria. Portanto, não há que se confundir a possibilidade de utilização do remix com fins comerciais com a totalidade das produções culturais criadas a partir de lógicas do remix. Tal postura ignora e invalida as relevantes contribuições do remix e da remixabilidade para os movimentos ativistas e para práticas de enfrentamento, o que, ao longo de toda a história das práticas de remixagem, se fizeram presentes, como observam Lessig e Navas em seus estudos.^{57 58} Apontam para o fato de ter surgido o remix em meio a comunidades periféricas, bem como o de que age sempre nas regiões de fronteira pelas lógicas da tradução, da apropriação, da montagem e da bricolagem. Esse *tomar para si*, princípio fundamental da remixagem ativista, é desde sua origem um enfrentamento às leis do capital e da indústria cultural sob elas construídas e que ganha crescente importância a partir do surgimento das tecnologias digitais e mídias pós-massivas, que convoca à participação e pulveriza a legitimidade das vozes e discursos.

Já a cultura DIY está mais intimamente relacionada aos movimentos de contracultura, sobretudo no que tange aos movimentos punk feministas ingleses. Aqui, aponta Kanai, há uma rejeição clara em relação às práticas de remixagem que servem aos interesses da indústria, e, portanto, aos interesses masculinos e brancos, do qual se afastam terminantemente esses movimentos de ativismo.⁵⁹ A lógica de questionamento das legitimidades e visibilidades,

⁵⁷ Lawrence Lessig, *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, 2008.

⁵⁸ Eduardo Navas, *Op. Cit.*, 2012, p. 109.

⁵⁹ Akane Kanai, "DIY Culture", 2017, p. 127.

entretanto, é bastante próxima daquelas do remix ativista, um *tomar para si* que tem por objetivo um desmantelamento sistêmico a partir de formas estéticas que partem da apropriação das formas, conteúdos, espaços e territórios, e de uma nova demarcação de posições legitimadas.

De acordo com Burgess, a cultura DIY está inserida no que chama de criatividade vernacular, que, para a autora, refere-se a modos de fazer amadores exponencialmente mais comuns e frequentes, sobretudo no que toca a cultura digital, tendo-se tornado "a grande maioria das práticas criativas nas mídias, e a partir das quais os produtos culturais são constantemente remediados"⁶⁰.⁶¹ Também nesse sentido, a criatividade vernacular DIY vai ao encontro das práticas de ativismo e enfrentamento pelo Remix, sobretudo no que tange à apropriação da cultura massiva, e à criação de novos produtos culturais e discursos a partir de elementos já existentes, que serão agora ressignificados em novas formas e contextos a partir de pontos de vista de novos sujeitos, sobretudo aqueles que contestam as estruturas de poder e a própria massificação midiaticizada pela Indústria Cultural pensada por Adorno e Horkheimer.⁶² A definição de DIY que nos oferece Kanai também leva em conta uma dimensão de enfrentamento dessa mesma indústria, notadamente quando afirma essa que

O DIY, então, pode ser entendido, não apenas como a produção amadora da cultura, mas como uma maneira de articular a subjetividade de maneiras que refletem as preocupações contemporâneas de renovação, reforma e adaptação em relação aos princípios base do capitalismo, que

⁶⁰ Jean Burgess, *Vernacular Creativity and New Media*, 2007, p. 128.

⁶¹ *Ibidem*, p. 28.

⁶² Theodor Adorno e Max Horkheimer, "A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas", 2000.

também são encontradas nos discursos do Remix de uma maneira mais ampla⁶³.

É a partir dessas práticas, portanto, que entendemos as potencialidades políticas do remix e da cultura DIY, já que propiciam o questionamento dessas estruturas com base em uma pluralidade de subjetividades que não as legitimadas pelas estruturas sistêmicas do capitalismo na comunicação massiva e pós-massiva. Pensamos que as subjetividades, como essas agenciadas pelas *riot grrrls*, por meio de seus modos de enfrentamento amador e ativista, são capazes de pôr em xeque as práticas e papéis sociais previamente distribuídos, questionando-se principalmente a legitimidade de sua própria distribuição.

Assim, a cultura remix, bem como a cultura DIY das *riot grrrls* como Kathleen Hanna, são capazes de proporcionar, neste recorte, e por seus próprios *modi operandi*, novas partilhas do sensível, no sentido de Rancière, explicitando-se, em seu fazer, uma politicidade patente e questionadora, e que diz respeito à apropriação e ressignificação da própria cultura e de suas competências e designações preestabelecidas.⁶⁴

A politicidade que observamos nas práticas *Do It Yourself* (e feministas de Kathleen Hanna), portanto, acha guarida no conceito de politicidade trabalhado por Rose de Melo Rocha, que o lê a partir de Pedro Demo e Paulo Freire.⁶⁵ Para Rocha, Golobovante e Pereira, a politicidade “refere-se ao plano da habilidade

⁶³ “DIY, then, can be understood, not simply as the amateur production of culture, but as a way of articulating selfhood in ways that reflect contemporary preoccupations with renovation, revamping and adaptation in relation to capitalism’s bottom line, that are also found in Remix discourses more broadly.” Akane Kanai, *Op. Cit.*, 2017, p. 131. Tradução nossa.

⁶⁴ Jacques Rancière, *A Partilha do Sensível*, 2009, p. 15.

⁶⁵ Rose de Melo Rocha, “Corpos significantes na metrópole discursiva: ensaio sobre fetichismo visual e ativismo juvenil”, 2012, p. 140.

política humana de ‘saber pensar’ e intervir criticamente”, que passa pela recusa do assujeitamento a partir do corpo, “definidor e marcador de atitudes específicas e autônomas”, e situa-se no âmbito das “práticas estratégicas de vinculação e participação”⁶⁶.

As práticas do remix, são capazes de legitimar sujeitos e discursos a partir da produção de novas possibilidades de partilha da experiência sensível, por meio da desterritorialização e reterritorialização de elementos singulares da cultura, inclusive das subjetividades, dos sujeitos legitimados e dos modos de fazer artísticos.⁶⁷ As práticas estéticas, em Rancière, dizem respeito a formas de visibilidade que se constituem em decorrência das partilhas do comum, e que são capazes de agir, portanto no âmbito dos “regimes de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo”⁶⁸.

Neste sentido opera a grande e diversa produção artística de Kathleen Hanna, que, como observamos, preocupou-se em redistribuir as legitimidades não só dos modos de produção artística e dos sujeitos competentes em relação a seus *fanzines* e à sua produção musical, que se apropria e remixa os produtos culturais de seu tempo, tomando em suas mãos os meios e os canais pelos quais passou a se fazer ouvir, como também ressignificando-os tanto em seu conteúdo quanto em sua forma.

⁶⁶ Rose de Melo Rocha, Maria da Conceição Golobovante e Simone Luci Pereira. “Comunicação e Engajamentos Ético-Estéticos: dois olhares e uma escuta”, 2011, p. 10.

⁶⁷ Pedro de Assis Pereira Scudeller. *Curadoria Remix: reflexões sobre circulação e consumo de arte na 33a Bienal de São Paulo*, p. 38.

⁶⁸ Jacques Rancière, *Op. Cit.*, 2009, p. 18.

A *Riot Grrrl* e ativista tem cunho notadamente político em sua produção amadora, uma vez que não passa pelas lógicas de produção realizada por uma elite tecnológica legitimada. Se, de acordo com Kanai, as "produções amadoras que envolvem o remix abrem oportunidades para expressar valor social para além dos interesses comerciais"⁶⁹, as práticas artísticas de Hanna têm por objetivo o rompimento das estruturas pautadas pelo interesse comercial.

Torna-se o *Do It Yourself* de Kathleen Hanna, portanto, um meio de protesto que "*excede a estreita commodificação da cultura*" e as estruturas que a mantém.⁷⁰ Opera ainda nos níveis da criatividade vernacular, que se observa a partir das mensagens que nos são veiculadas pelo seu corpo e por suas roupas (ou falta delas), de uma performatividade cotidiana corporificada. É nessa ordem da cultura DIY, de acordo com Kanai, que a obra de Hanna está inserida. Segundo a autora,

Com sede predominante nas cidades dos EUA Olympia e Seattle, bandas *Riot Grrrl*, como *Bratmobile* e *Bikini Kill* eram bem conhecidas por inaugurar uma nova era da política feminista, abraçando agência e empoderamento através de um *ethos* DIY. Os atos de DIY variaram desde a produção de *zines* até a escrita corporal: uma ação simples que proclamava que 'qualquer pessoa' poderia produzir sua própria cultura em resistência às tendências dominantes fabricadas em massa⁷¹.

⁶⁹ "Amateur production that involves remix opens up opportunities to express social value beyond pure commercial interests."

Akane Kanai, *Op. Cit.*, 2017, p. 126. Tradução nossa.

⁷⁰ "Exceeding the narrow commodification of culture".

Ibidem, p. 126. Tradução nossa.

⁷¹ "Predominantly based in the U.S. cities Olympia and Seattle, Riot Grrrl bands such as *Bratmobile* and *Bikini Kill* were well-known for inaugurating a new age of feminist politics embracing agency and empowerment through a DIY ethos. DIY acts ranged from producing zines to writing on one's body: a simple move that proclaimed that "anyone" could produce their own culture in resistance to dominant mass- manufactured trends".

Ibidem, p. 127. Tradução nossa.

Se, para Rancière, o cerne da política se localiza em um sensível comum e compartilhado, e nas distribuições que nele se operam, a política se ocupa necessariamente do questionamento dessas distribuições e atribuições de competências, assim como do que é produzido e realizado pelos sujeitos politicamente legitimados.⁷² Ora, em Kathleen Hanna é especialmente essa dimensão que mais está em jogo, já que seu ativismo político diz respeito, indubitavelmente, a dar voz a sujeitos não contemplados pela partilha que identificava e contra a qual se insurge, conferindo-lhes visibilidade a partir da busca por novas possibilidades no âmbito de um sensível mais plural, ampliando as subjetividades políticas possíveis de existir.

7. Algumas considerações finais

Em 2015, foi proclamado o *Riot Grrrl Day*, ou Dia da *Riot Grrrl*, na cidade de Boston, para que as garotas da cidade entrassem em contato com as narrativas das experiências das *Riot Grrrls*. A proclamação teve a intenção de homenagear Kathleen, que aceitou e participou da cerimônia. O documento da proclamação lembra o *Manifesto Riot Grrrl* e define Hanna como líder do movimento, posto que agora a musicista parece aceitar com lisonja.⁷³ É o paradigma *Riot Grrrl* vivo na ativista, que agora conta com um dia específico para que os gritos e berros das *grrrls* sejam lembrados e possam inspirar outras garotas.

Em entrevista a TV Pitchfork no Youtube, Hanna também relata que as pessoas estão redescobrimo o movimento *Riot Grrrl* e que, passados 22 anos da

⁷² Jacques Rancière, *Op. Cit.*, 2009, p. 18.

⁷³ Flávia Leite, *Op. Cit.*, 2015, p. 302.

sua banda *Bikini Kill*, os discos ainda são vendidos e continuam influenciando um público jovem de vários gêneros e sexualidades.⁷⁴ Além disso, há também mais fãs da banda *Bikini Kill* do que no início, segundo a própria artista: vários homens foram influenciados pelo movimento *Riot Grrrl*, tanto homens gays como também heterossexuais. Em 2019, foi anunciada uma turnê de retorno do *Bikini Kill*, o que dividiu opiniões entre fãs da ativista e da banda, principalmente por não produzirem sons novos, tocando repetidamente músicas dos álbuns antigos.

O *Riot Grrrl* é, portanto, um movimento complexo, culturalmente rico, transformador e que marca um período específico para o movimento feminista, que reverberou não só nos Estados Unidos, mas em diversas partes do mundo. Compreender a trajetória de Hanna é importante, pois demarca o desenvolvimento de uma figura inspiradora para outras garotas e mulheres, por ser capaz de mobilizá-las a tomar para si as rédeas de suas próprias narrativas, a expressarem-se da forma que quiserem, e a usarem suas vozes de maneira ativa.

A perspectiva feminista acionada por Kathleen Hanna conecta a rebeldia e inconformidade juvenil com discussões políticas essenciais para a vida em sociedade do século XX e XXI, como a interseccionalidade e a potência de cada mulher escrever sua história de luta, a partir de suas próprias experiências, superando a contenção do imaginário a elas designado por seus opressores.

Assim, a figura de Kathleen Hanna conecta aquelas garotas que estão sozinhas em seus quartos, produzindo cartazes DIY e colando em suas paredes, escrevendo em primeira pessoa em seus diários pessoais, como a musicista fala

⁷⁴ Pitchfork, *Op. Cit.*, 2013.

nas letras da banda *The Julie Ruin*. Elas não estão sozinhas, e com o movimento *Riot Grrrl* agora sentem que fazem parte de uma comunidade feminista e conectada via redes sociais digitais.

Por meio dos diversos fragmentos de narrativas de seu percurso, podemos compor um panorama mais completo das maneiras com que Hanna é capaz de produzir artística e politicamente. A insatisfação com o mundo que se lhe apresentava provocou-a a agir e a convocar outros sujeitos a participarem da cena que lhe causava tanta insatisfação, transformando-a definitivamente. É por meio dessa apropriação de sua própria narrativa e de sua re(a)apresentação estética que foi capaz de lutar por outras possibilidades de subjetivação, pelo questionamento das visibilidades e legitimidades que lhe eram impostas.

Em seus modos de fazer e produzir artísticos, tanto pela cultura de *fanzines riot grrrl* quanto pelas expressividades de Kathleen Hanna na moda e na música, é possível identificar evidente politicidade, que opera pelas lógicas próprias à cultura DIY e Remix. Se a arte política pressupõe, portanto, um conflito de regimes sensíveis, é por meio dessas práticas que, ainda em 2020 e também com a volta da sua banda *Bikini Kill* após 22 anos, que Kathleen Hanna é capaz de trazer à tona o choque de regimes heterogêneos.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. *In*: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ANDERSEN, Mark; JENKINS, Mark. *Dance of Days*: duas décadas de punk na capital dos EUA. São Paulo: Edições Ideal, 2015.

AMARAL, Adriana; BARBOSA, Camila; POLIVANOV, Beatriz. Subcultura, re(a)apresentação e auto ironia em sites de rede social: o caso da fanpage “gótica desanimada” no Facebook. *Revista Lumina*: Revista do Programa de Pós-Graduação da UFJF, v. 9, n. 2, p. 01-18. dez. 2015.

BATISTA, Beatriz Beraldo. *Por saias a causas justas*: feminismo, comunicação e consumo na Marcha das Vadias. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Associação Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2014.

BELZER, Hillary. *Words + Guitar*: the riot grrrl movement and third-wave feminism. 2004. 116 p. Thesis (Master of Arts in Communication) - Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown, Washington DC, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1.

BIKINI KILL. *I like Fucking*. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo. Publicado pelo canal SuEcideSally. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=kwh7iilWrp0>. Acesso em: 05 maio 2020.

BURGESS, Jean. *Vernacular creativity and new media*. 2007, 297 p. Thesis (PhD) - Faculty of Creative Industries, Queensland University of Technology, Brisbane, 2007.

BROCKES, Emma. What Happens when a riot grrrls grows up? *The Guardian*, Londres, maio 2014. Disponível em:
<http://www.theguardian.com/music/2014/may/09/kathleen-hanna-the-julie-ruin-bikini-kill-interview>. Acesso em: 07 maio 2020.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Mapping the Margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, Stanford, v. 43, n. 6, p. 1241-1299. 1991.

DAVIS, Angela. Classe e Raça no início da campanha pelos direitos das mulheres. In: DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

GAGO, Veronica. *A potência feminista ou o desejo de transformar tudo*. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

GORDON, Kim. *A garota da banda: uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Fábrica231, 2015.

HANNA, Kathleen. *My Life with Evan Dando: popstar*. [S. l.: s. n.], 1993.

HANRA, Hanna. Kathleen Hanna: 'I'm a punk rock stripper with sexual abuse counsellor training', *The Guardian*, Londres, jul. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/jul/02/kathleen-hanna-im-a-punk-rock-stripper-with-sexual-abuse-counsellor-training>. Acesso em: 05 maio 2020.

hooks, bell. Madonna: amante da casa-grande ou irmã de alma. In: hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KANAI, Akane. DIY Culture. In: NAVAS, Eduardo, GALLAGHER, Owen; burrough, xtine (ed.). *Keywords in Remix Studies*. Nova York/Londres: Routledge, 2017.

GELAIN, Gabriela Cleveston. *Releituras, transições e dissidências da Subcultura Feminista Riot Grrrl no Brasil*. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2017.

GELAIN, Gabriela Cleveston; CARLOS, Giovana Santana. Fanzine e subcultura punk: produção, consumo e identidade na cena brasileira. *Revista Vozes & Diálogo*, v. 17, p. 74-87, 2018a. Disponível em:
<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/view/11703>. Acesso em: 27 set. 2020.

GELAIN, Gabriela; LAGE, Rafael. Herstory, a história dela: Kathleen Hanna e o início do movimento Riot Grrrl. *In: Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória - V SIGAM*, 2016, Pelotas. *Anais [...]*, Pelotas, Editora Universitária UFPel, 2016. Disponível em: <https://tinyurl.com/kathanna>. Acesso em: 27 set. 2020.

GUERRA, Paula; BITTENCOURT, Luiza; GELAIN, Gabriela Cleveston. Punk Fairytale: Popular Music, Media, and the (Re) production of Gender. *Advances in Gender Research*, v. 1, p. 1, 2018. Disponível em:
<https://www.emeraldinsight.com/doi/abs/10.1108/S1529-212620180000026005>. Acesso em: 27 set. 2020.

LEITE, Flávia. *Riot Grrrl: capturas e metamorfoses de uma máquina de guerra*. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

LESSIG, Lawrence. *Remix: Making art and commerce thrive in the hybrid economy*. Londres: Bloomsbury Publishing PLC, 2008.

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*.

Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MIGLIANO, Milene. *Entre a praça e a internet*: outros imaginários políticos possíveis na Praça da Estação. Cruz das Almas: Editora UFRB, 2020.

NAVAS, Eduardo. Remix Defined. *Remix Theory*, 2007. Disponível em:

https://remixtheory.net/?page_id=3. Acesso em: 07 maio 2020

NAVAS, Eduardo. *Remix Theory*: the aesthetics of sampling. Viena/Nova York: Springer, 2012.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo, n-1 edições, 2014.

PITCHFORK. *The Julie Ruin Perform "Apt. #5" + 1*. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo.

Publicado pelo canal Pitchfork. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=3xsqFIWHdoM>. Acesso em: 07 maio 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do sensível*. Tradução: Monica Costa Netto. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Nós temos hoje uma espécie de contenção do imaginário político. [Entrevista cedida a] Milene Migliano. *Revista Marimbondo*, São Paulo, v. 1, 2011. Disponível em:

<http://revistamarimbondo.com.br/artigo/25>. Acesso em: 06 jun. 2020.

RIOT GRRRL MANIFESTO. *History is a weapon*. Disponível em:

<https://www.historyisaweapon.com/defcon1/riotgrrrlmanifesto.html>. Acesso em: 05 maio 2020.

ROCHA, Rose de Melo. Corpos significantes na metrópole discursiva: ensaio sobre fetichismo visual e ativismo juvenil. *Significação*, São Paulo, ano 39, n. 37, p. 126-146, 2012.

ROCHA, Rose de Melo; GOLOBOVANTE, Maria da Conceição; PEREIRA, Simone Luci. Comunicação e engajamentos ético-estéticos: dois olhares e uma escuta. *In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM*, 2011, Recife. *Anais eletrônicos* [...]. São Paulo: Intercom, 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2691-1.pdf>. Acesso em: 05 maio 2020.

SILVEIRA, Fabricio. The punk embodiment: Madonna + riot grrrls + Genesis P-Orridge. *In: SÁ, Simone Pereira; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (org.). Cultura Pop: Livro Compós 2015*. Salvador: EDUFBA, 2015. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/Cultura_pop_repositorio.pdf. Acesso em: 15 abr. 2020.

SCUDELLER, Pedro de Assis Pereira. Remix e Politicidade: Arte, Política e a Cultura Remix. *In: XLI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM*, 2018, Joinville. *Anais eletrônicos* [...]. São Paulo: Intercom, 2018. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1876-1.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2020.

SCUDELLER, Pedro de Assis Pereira. *Curadoria Remix: reflexões sobre circulação e consumo de arte na 33a Bienal de São Paulo*. 2020, 213 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo) - Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2020.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

THE JULIE RUIN. The Julie Ruin - Ha Ha Ha (Official Lyric Video). [*S. l.: s. n.*], 2013. Publicado pelo canal The Julie Ruin. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S8D_nAuDbTA. Acesso em: 05 maio 2020.

THE JULIE RUIN. The Julie Ruin - Girls Like Us (Official Lyric Video). [*S. l.: s. n.*], 2013. Publicado pelo canal The Julie Ruin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5wmL97Ape7o>. Acesso em: 07 maio 2020.

THE JULIE RUIN. The Julie Ruin - Kids in NY (Official Lyric Video). [*S. l.: s. n.*], 2013. Publicado pelo canal The Julie Ruin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u2BeqHGSVxI>. Acesso em: 07 maio 2020.

THE PUNK SINGER. Direção: Sini Anderson. Estados Unidos: Sundance Sleets, 2013. 1 filme (80min). Publicado pelo canal Bruna Mezini. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DdTHg4SQNGE>. Acesso em: 06 maio 2020.

Referência para citação deste artigo

GELAIN, Gabriela Cleveston; GONZAGA, Milene Migliano; SCUDELLER, Pedro de Assis Pereira. Experiências de uma Riot Grrrl: Kathleen Hanna, feminismo, DIY e cultura remix. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 152 –188, novembro de 2020.

> *A mulher e a arte:* a criação feminina nas palavras de Júlia Lopes de Almeida

> *The woman and the art: female creation in the words of*
Júlia Lopes de Almeida

por **Gabriela Simonetti Trevisan**

Mestre em História Cultural pela linha de pesquisa Gênero, Subjetividade e Cultura Material do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com bolsa FAPESP. E-mail: trevisan.gabriela@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4150-5219.

Resumo

Este artigo tem como foco uma análise do texto “A mulher e a arte” (sem data), da escritora carioca Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). Este escrito, recém-publicado na íntegra pela primeira vez, em revista acadêmica, constitui uma conferência da autora na qual ela expõe suas opiniões sobre o tema da arte de autoria feminina, tecendo uma série de críticas de cunho feminista à desigualdade entre os gêneros no espaço da criação artística. Em seu texto, a literata cita diversos nomes de artistas e intelectuais mulheres, de modo a sustentar seu argumento em defesa da potência criativa feminina e assinalar a importância da transformação da cultura patriarcal. Assim, a partir do olhar historiográfico e embasados pela epistemologia feminista, buscamos ressaltar a conferência como fundamental para o estudo da escrita de autoria feminina e feminista no Brasil entre os séculos XIX e XX.

Palavras-chave: Júlia Lopes de Almeida. Literatura. Feminismo.

Abstract

This article focuses on an analysis of the text “The woman and the art” (undated), by the writer Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), from Rio de Janeiro. This writing, recently published in full for the first time, constitutes a conference in which the author exposes her opinions on the theme of art of female authorship, weaving a series of feminist criticisms of the inequality between genders in the space of artistic creation. In her text, Júlia lists several names of artists and women intellectuals, in order to support her argument in defense of the feminine creative power and point out the importance of the transformation of patriarchal culture. Thus, from the historiographic perspective and based on feminist epistemology, we seek to emphasize the conference as fundamental for the study of female and feminist writing feminists in Brazil between the 19th and 20th centuries.

Keywords: Júlia Lopes de Almeida. Literature. Feminism.

> Artigo recebido em 02.06.2020 e aceito em 26.10.2020.

*Tudo se pode escravizar (sic) no mundo, menos o
pensamento.*

Júlia Lopes de Almeida, “A mulher e a arte”

1. O feminismo na pena

Júlia Lopes de Almeida, escritora agora requisitada em leituras obrigatórias de vestibulares¹ e que tem recebido merecidas reedições de algumas de suas obras, ainda é, contudo, um desconhecimento para a maioria dos brasileiros. Carioca, a escritora nasce em 1862, mora boa parte da juventude em Campinas, no interior de São Paulo, e passa temporadas de sua vida em cidades outras, como Lisboa, São Paulo e Paris, falecendo, enfim, em 1934, em sua cidade natal, em uma casa em Copacabana. Sua morte não se dá antes de uma existência cheia de prestígio no trabalho da pena: como escritora, publicou quase quarenta obras de diversos gêneros, colaborou em dezenas de jornais de grande circulação e viajou pelo Brasil e até para fora do país falando sobre arte, literatura e, além disso, sobre a atuação das mulheres na cultura.

Feminista, Júlia militou na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino ao lado de sufragistas famosas, como Bertha Lutz², entre as décadas de 1910 e 1920. Posicionou-se a favor do divórcio, defendeu a educação e o trabalho femininos e potencializou, em suas obras, a capacidade das mulheres de transformarem a cultura e os espaços, dando a protagonistas femininas o poder

¹ Dois exemplos significativos são as provas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em 2020, e da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no mesmo ano.

² Bertha Lutz (1894-1976) foi uma bióloga e importante sufragista brasileira.

de chefiar a família, comandar fazendas, construir fortes laços de amizade e cooperação e repensar seus desejos e prazeres.

Isso não significa, porém, que a autora não ofereça uma série de complexidades acerca de seus posicionamentos políticos. Em relação à maternidade, por exemplo, Júlia vagueava, em seus escritos literários, textos jornalísticos, manuais de comportamento e entrevistas, entre uma naturalização do mundo materno e os desconfortos que o mesmo lugar social poderia gerar às mulheres. Para algumas pesquisadoras, esse jogo foi inclusive uma das estratégias tecidas pela literata para consolidar sua carreira em um campo machista como a literatura.³

Leonora de Luca⁴, por exemplo, chama atenção para as nuances dos posicionamentos de Júlia em sua época, mas destaca a importância de seu feminismo ao dialogar diretamente – e favoravelmente – com as pautas em defesa dos direitos femininos, utilizando-se do amplo espaço que adquiriu na imprensa e nas editoras. Muitas vezes tomado como pouco radical, o feminismo dessa literata, contudo, foi capaz de romper barreiras do cânone literário de sua época para problematizar assuntos espinhentos, como a desigualdade entre os gêneros no mundo artístico. Aqui, vamos nos ater a um texto talvez menos conhecido dessa escritora, mas muito potente em suas críticas.

Sem data, a conferência intitulada “A mulher e a arte” tece algumas reflexões acerca desses posicionamentos feministas da autora. Encontrado no

³ Norma Telles, *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*, 2012, p. 448.

⁴ Leonora de Luca, “O ‘feminismo possível’ de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)”, 1999.

acervo da Academia Brasileira de Letras (ABL)⁵, o texto datilografado de dezesseis páginas mostra-se uma análise curta, porém densa, da atuação feminina no campo artístico e provoca o leitor com diversas críticas à desigualdade com que eram tratadas as mulheres no mundo das artes. Sua primeira publicação na íntegra se deu em janeiro de 2019, com prefácio escrito por esta pesquisadora e sua orientadora, Margareth Rago.⁶ Vale reforçar que o texto foi alvo de consultas anteriores para algumas poucas pesquisas e, em comparação a outros escritos de Júlia Lopes de Almeida, ainda é de considerável desconhecimento geral. Partindo dessa percepção, foi necessário percorrer algumas fontes históricas – como jornais da época – para analisar o texto.

A primeira ocorrência de uma apresentação de Júlia Lopes de Almeida sobre o tema nos jornais do período acontece em 10 de agosto de 1906, no *O País*, em um evento literário do Instituto Nacional de Música. Novas ocorrências acontecem em 13 de setembro de 1916, 12 de maio de 1918 e 7 de outubro de 1919, anunciando uma fala da literata sobre o mesmo tema em eventos diferentes. Chama atenção, em especial, o anúncio de 1918, o qual noticia uma viagem da autora a Porto Alegre, no Rio Grande do Sul – viagens estas que, como ela mesma escreve em sua coluna “Dois dedos de prosa”, no jornal *O País* do dia

⁵ Boa parte do acervo atual foi doado à Academia Brasileira de Letras por Claudio Lopes de Almeida, neto da escritora, em 2010. O acervo integra o conjunto de documentos de Filinto de Almeida, marido de Júlia e fundador da ABL.

⁶ Margareth Rago e Gabriela Simonetti Trevisan, “‘A Mulher e a Arte’ e a crítica feminista de Júlia Lopes de Almeida”, 2019.

27 de fevereiro de 1912⁷, eram muitas vezes feitas sem a companhia do marido ou filhos.

Eliane T. A. Campello⁸, autora do único artigo encontrado sobre o texto até a publicação de “A mulher e a arte”, em 2019, também se depara com os conflitos de datas acerca da palestra. Em sua pesquisa, Campello localizou uma citação a uma conferência desse nome no periódico *Corimbo*, do Rio Grande do Sul, de 31 de julho de 1918. Na notícia, consta a presença da literata na cidade de Bagé entre os dias 13 e 14 do mesmo mês, proferindo a palestra “A mulher e a arte”. A data mostra-se bem próxima da já citada ocorrência de 12 de maio de 1918 no jornal *O País*, no qual se diz que a escritora estaria em Porto Alegre. Dessa forma, pode-se deduzir que Júlia Lopes de Almeida viajou para a região Sul do Brasil nesse período, com uma agenda de eventos que abrangiam palestras intituladas “A mulher e a arte”.

Campello destaca, contudo, que se o documento sem data encontrado no acervo da ABL é o mesmo das palestras de 1918, o texto teria passado por alguma atualização nos anos 1920. O argumento da pesquisadora se dá porque, no início do escrito consultado, há uma referência ao prêmio Nobel recebido pela escritora italiana Grazia Deledda⁹, o que ocorre apenas em 1926.¹⁰ Todavia, ainda não foram localizadas ocorrências em periódicos de palestras intituladas “A mulher e a arte” proferidas por Júlia Lopes nos anos 1920 ou 1930, o que não nos permite

⁷ Uma seleção de textos dessa coluna foi publicado recentemente, como parte da coleção de livros da Biblioteca Nacional. Referência da obra: Anna Faedrich, Angela di Stasio e Marcus Venicio Ribeiro (Orgs.), *Dois dedos de prosa: o cotidiano carioca por Júlia Lopes de Almeida*, 2016.

⁸ Eliane T. A. Campello, “‘A mulher e a arte’, na visão de Júlia Lopes de Almeida”, 2007.

⁹ Grazia Cosima Deledda (1871-1936) foi uma escritora italiana que recebeu o prêmio Nobel de Literatura pela obra *Canne al vento* (1913), em 1926.

¹⁰ Eliane T. A. Campello, *Op. Cit.*, 2007, p. 1.

identificar se a autora teria apresentado o texto existente na ABL publicamente, ainda que a prática fosse não só usual na época, como na vida da própria escritora. De qualquer forma, ressaltamos que, pelo menos desde 1906 e até a fase final de sua carreira, a literata se preocupou com a temática das mulheres no mundo da criação artística e problematizou o mundo desigual das artes.

Nesta breve análise, nos deteremos em três pontos considerados centrais do texto “A mulher e a arte”. Em primeiro lugar, seu início em tom crítico, denunciando os preconceitos sofridos pelas mulheres que ousavam adentrar o campo artístico, ambiente de prestígio masculino. Em um segundo momento, trataremos do recurso argumentativo da autora ao apresentar uma grande variedade de mulheres que ocuparam espaços de prestígio em áreas como literatura, artes visuais, música e ciência, com o intuito de fomentar a discussão acerca da potência criativa feminina. Por fim, nos deteremos na parte final do texto e em seu tom convocatório para uma mudança da cultura a partir das mulheres nas artes, dialogando com pensamentos feministas da época.

2. A defesa de um “talento sem calças”

“A mulher e arte” começa com uma provocação: onde estão os nomes das mulheres no cânone artístico? Júlia Lopes de Almeida, logo no início de sua conferência, explicita que, ainda que conheçamos algumas autoras – a exemplo de George Sand ou da já citada Grazia Deledda –, elas são uma representação ínfima da quantidade de mulheres que trabalharam e trabalham com a escrita e que, no entanto, permanecem desconhecidas. Isso se daria pela incapacidade

feminina? Pelo seu excesso de emotividade ou pela natureza materna? São essas questões que suscitam a preocupação da autora.

Júlia, em seguida, chama atenção para a principal motivação desse silenciamento, em sua percepção: “a sua falta de instrução e de liberdade, opõem-se a que o seu vôo se desprenda com ímpeto e as arrebate até á altura das suas aspirações”¹¹. Assim, alegando que havia pouco interesse pela autonomia do pensamento feminino, finaliza o primeiro parágrafo em tom de denúncia sobre um problema social:

Para uma mulher conseguir em arte metade do que consegue um homem, de igual talento e de igual vontade, tem que despende o décuplo do esforço, não só porque o mundo preparou melhor a competência masculina desenvolvendo-lhe progressivamente e constantemente a inteligência, como também porque ele conta com maior simpatia das populações e o estímulo sugestivo dessa predisposição - é também uma força!¹²

As mulheres, portanto, sem o mesmo acesso à educação e sem o mesmo incentivo da sociedade, seriam alvo fácil para o esquecimento. Aos homens, caberia o melhor reservado pela sociedade, ou seja, boa formação, liberdade e estímulo intelectual. Como, então, as mulheres se destacariam no campo das artes, não tendo as mesmas condições dos homens?

A pesquisa e a historiografia feministas trataram largamente da construção sociocultural do dualismo entre homens e mulheres, com a supervalorização dos primeiros em detrimento das segundas. Rita Terezinha Schmidt, por exemplo, pontua como as ideias associadas às mulheres – emoção,

¹¹ Júlia Lopes de Almeida, “A mulher e a arte”, 2019, p. 353. A escrita foi mantida de acordo com o documento original em todas as citações do texto.

¹² *Ibidem*, p. 353.

mundo privado, natureza, instabilidade, corpo etc. – contribuíram para relegá-las ao espaço doméstico e pensá-las como sujeitos sem capacidade reflexiva e criativa dentro da cultura patriarcal.¹³

É por isso que, como pontua Zahidé Lupinacci Muzart, o cânone literário mostrou-se, ao longo da modernidade, um espaço masculino. Cabia às mulheres o lugar de objetos, de musas, mas não de criadoras. Isso acontecia – e, em certa medida, ainda acontece – pois a conformação do que é considerado “relevante” no campo artístico ou no pensamento intelectual passa pela “dominante da época: dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros”¹⁴.

Essas e outras práticas de exclusão – com efeitos drásticos nas vidas femininas – se consolidaram a partir da formação discursiva da ciência moderna, como comenta Margareth Rago. Muitos cientistas, médicos e juristas, especialmente a partir do século XIX, produziram uma estigmatização dos corpos femininos, naturalizando a maternidade e promovendo um ideal higiênico de infância. Assim, caberia às mulheres exercer o papel de “esposa-dona-de-casa-mãe-de-família”¹⁵, preservando a família, a moral e o lar. Sequer é preciso dizer que essa formação discursiva foi desafiada constantemente não só pelas mulheres, mas por todos os grupos inferiorizados por essa lógica misógina, racista e heteronormativa.

¹³ Rita Terezinha Schmidt, *Descentramentos/convergências*: ensaios de crítica feminista, 2017, p. 44.

¹⁴ Zahidé Lupinacci Muzart, “A questão do cânone”, 1995, p. 86.

¹⁵ Margareth Rago, *Do cabaré ao lar*: a utopia da cidade disciplinar e resistência anarquista, Brasil 1890-1930, 2014, p. 104.

Assim, percebemos que, logo nas primeiras frases de sua conferência, Júlia Lopes de Almeida não se furta de enfrentar pensamentos hegemônicos de sua época, pontuando que a diferença entre homens e mulheres se daria, em especial, pela construção social e cultural. Em sua opinião, porém, nenhuma dessas “desvantagens” impossibilitou mulheres de “escolher a carreira artística”, pois a arte seria um “pendor irresistível” não apenas para os homens.¹⁶ É por isso que a literata, na maior parte das páginas do texto, disserta sobre uma série de artistas que marcaram a história da arte assim como os considerados cânones masculinos, de modo a sustentar seu argumento de que, tanto quanto os homens, as mulheres podiam e podem ser artistas.

Isso não significa que a autora não ressalte os grandes obstáculos que acometem a carreira artística das mulheres apenas por serem mulheres. Pelo contrário, reforçando essas dificuldades, ela parece dar um tom ainda mais potente à mudança perpetrada pela arte feminina, entrelaçada ao histórico de luta por espaço e reconhecimento.

Um exemplo dessa transformação que a autora percebe é a alteração na frequência do uso de pseudônimos masculinos. Segundo ela, era normal que, até pouco tempo antes do texto “A mulher e a arte”, boa parte das escritoras, com medo do julgamento social, utilizassem “pseudônimos masculinos que lhes garantiam a tranquilidade dos primeiros tempos de trabalho e lhes facilitava a conquista do público”¹⁷.

¹⁶ Júlia Lopes de Almeida, “A mulher e a arte”, 2019, p. 353-354.

¹⁷ *Ibidem*, p. 354.

O uso de pseudônimo foi feito inclusive pela própria Júlia, como explanei em minha dissertação de mestrado.¹⁸ Pesquisando nos periódicos da época, encontramos, na *Gazeta de Notícias*, o anúncio do “Segundo Concurso Litterario”, em 14 de setembro de 1894. Nele, nos dias seguintes, participaram diversos escritores, publicando seus textos. Um dos textos, intitulado “Os porcos” – inclusive, vencedor de uma das categorias da competição – é assinado por Francisco Affonso. O próprio periódico, contudo, aponta ser esse um pseudônimo de Júlia Lopes de Almeida. De fato, nove anos depois, a literata publicaria o texto em sua coletânea de contos *Ânsia eterna*.¹⁹

Assim, se o uso de pseudônimos se mostrou corriqueiro entre artistas femininas, não só como uma forma de se protegerem dos julgamentos sociais, mas para garantirem uma avaliação menos preconceituosa diante de seus escritos, Júlia acreditava que, cada vez mais, as mulheres fortaleciam seu espaço no campo artístico e podiam assumir a autoria de suas obras, como ela mesma faria em sua trajetória.

A autora acreditava que o número de mulheres artistas só crescia e, fraturando os espaços patriarcais, elas conseguiam cada vez mais reconhecimento por suas criações. Dessa forma, Júlia provavelmente pretendia mostrar que, por mais que ainda existissem obstáculos – a insistência em “vestir o talento de calças”, como ela chama –, as autoras, pintoras, escultoras, atrizes e musicistas já ocupavam espaços de prestígio. Em suas palavras:

Hoje o número das mulheres artistas se não é infinito é pelo menos enorme. As escultoras, as pintoras, as escritoras, já não são olhadas pelos

¹⁸ Gabriela Simonetti Trevisan, *A escrita feminista de Júlia Lopes de Almeida*, 2020.

¹⁹ Júlia Lopes de Almeida, *Ânsia Eterna*, [1903] 2013.

homens com um levantar de ombros que signifique – paciência! – em face da obstinação. Elas ocupam um lugar ao lado deles nas estantes das bibliotecas e nas paredes dos museus, são coroadas pelas academias, são disputadas pelos editores, são premiadas pelos juris das exposições. Não foi já concedido a duas mulheres ilustres, Selma Langerloff e Grazia Deledda o grande prémio Nobel? É evidente que nem estas escritoras nem todas as outras que de algum modo tenham recebido manifestações de apreço, quer das academias quer dos governos dos seus respectivos países, como muitas da França condecoradas com a Legião de Honra, foram agraciadas pelo simples motivo de serem senhoras, mas por que não lhes puderam negar o que elas conquistaram á força de talento, que não tem sexo, embora o mundo teime em vesti-lo de calças quando o quer adular! O das mulheres, como disse o poeta Castilho, -foi atirado para a roda dos engeitados... mas da roda ou do cárcere, quando tenha nascido com o filão luminoso do sonho, ele desertará cedo ou tarde, torcendo grades ou arrancando fechaduras.²⁰

“Torcendo grades ou arrancando fechaduras”, a arte das mulheres lutava por seu espaço, “desvestindo as calças” do talento, ou seja, desestabilizando a noção de que apenas os homens podiam criar. Como pontua Norma Telles, “ninguém é realmente aniquilado porque a cultura o define como não-ser ou pelos textos literários. E muitas brasileiras não o foram, dedicaram-se à criação”²¹.

Assim, já nas primeiras três páginas de “A mulher e a arte”, Júlia expõe uma postura crítica em relação aos estigmas sobre a arte feminina. Para além disso, porém, apresenta a transformação da cultura que as mulheres artistas estavam promovendo, conquistando espaços com coragem e criatividade, afinal, como argumenta a própria autora, reforçando seu posicionamento, “tudo se pode escravizar no mundo, menos o pensamento”²².

²⁰ *Idem*, “A mulher e a arte”, 2019, p. 354.

²¹ Norma Telles, “Paisagens de letras e palavras”, 2013, p. 55.

²² Júlia Lopes de Almeida, “A mulher e a arte”, 2019, p. 354.

3. Resgatando uma (outra) história

Se o texto “A mulher e a arte” inicia com as principais críticas de Júlia Lopes de Almeida às desigualdades entre os gêneros no mundo artístico, a partir da segunda página do documento a autora se dedica, praticamente até o final do texto, a elencar uma série de exemplos de mulheres artistas e intelectuais. Dessa forma, somos apresentados a inúmeros nomes de pintoras, escultoras, escritoras, atrizes e até cientistas.

A citação de mais de vinte mulheres – a maioria delas atuante entre os séculos XIX e XX – serve a um objetivo claro, já explicitado por Júlia nos primeiros parágrafos: se já eram muitas as mulheres que se mostravam expoentes no campo das artes, era preciso reforçar sua importância e quantidade. Assim, pouco a pouco, a literata constrói os pilares de sua argumentação crítica à desigualdade entre os gêneros, sustentando a ideia de que a produção artística feminina não era “pior” ou “pequena”, mas múltipla, complexa e criativa.

Também ao elencar uma série de artistas antepassadas ou contemporâneas em relação à sua época, Júlia tece uma história para o pensamento feminino, desnaturalizando a já comentada ideia de que à mulher cabia apenas o espaço da reprodução. Como analisa Margareth Rago, muitas feministas fizeram estudos sobre o passado, buscando a si mesmas e a suas precursoras na história para “entender as origens de muitas crenças e valores, de muitas práticas sociais frequentemente opressivas e de inúmeras formas de desclassificação e estigmatização”²³.

²³ Margareth Rago, “Epistemologia feminista, gênero e história”, 1998, p. 13.

Esse movimento de resgate de um passado feminino ganhará corpo com a epistemologia feminista que se consolida a partir dos anos 1970. Contudo, mesmo entre as feministas ou escritoras femininas do século XIX e da primeira metade do século XX, a preocupação com o estabelecimento de uma tradição do pensamento intelectual e artístico produzido por mulheres passa por obras como *Mulheres Illustres do Brazil*, de Ignez Sabino²⁴, e *Dicionário bibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil*, de Adalzira Bittencourt²⁵, que consistem em compilados de biografias de pensadoras e artistas feitos por duas escritoras que tiveram grande inserção no espaço das letras em sua época.

A esses primeiros movimentos de resgate de um passado menos conhecido – o passado da cultura das mulheres –, podemos acrescentar o texto “A mulher e a arte”. Ao todo, são vinte e um nomes citados, contemplando desde escritoras famosas da tradição literária até artistas menos conhecidas. Praticamente sobre todas elas, Júlia tece alguns comentários de modo a acentuar sua importância na cultura. Para facilitar nossa observação, a tabela abaixo resume todas as mulheres citadas e sua atuação nos diferentes campos das artes e do conhecimento:

²⁴ Ignez Sabino (1853-1911) foi uma escritora brasileira nascida em Salvador e que atuou em diversos periódicos da época. Referência da obra: Ignez Sabino, *Mulheres Illustres do Brazil*, [1899] 1996.

²⁵ Adalzira Cavalcanti de Albuquerque Bittencourt Ferrara (1904-1976) foi uma escritora e advogada feminista. Referência da obra: Adalzira Bittencourt, *Dicionário bibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil*, 1969.

Nome citado	Breve biografia
Grazia Cosima Deledda (1871-1936)	Escritora italiana que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura pela obra <i>Canne al vento</i> (1913), em 1926.
Selma Langerlof (1858-1940)	Escritora sueca, vencedora do Prêmio Nobel de Literatura em 1909.
Ada Negri (1870-1945)	Poetisa italiana, primeira e única mulher aceita na Accademia d'Italia.
Madame Ackermann (1813-1890)	Título de Louise-Victorine Ackermann, poetisa francesa parnasiana.
Maria Bashkirtseff (1858-1884)	Escultora, pintora e escritora ucraniana.
Angela Isadora Duncan (1877-1927)	Coreógrafa e bailarina estadunidense, considerada pioneira da dança moderna.
Safo de Lesbos (século XVII a.C.)	Poetisa grega que teria vivido na Ilha de Lesbos. Tornou-se famosa contemporaneamente pela associação de seus textos ao homoerotismo.
Madame de Tencin (1683-1749)	Título de Claudine Alexandrine Guérin de Tencin, salonista francesa, suposta mãe de d'Alembert.
Cristina da Suécia (1626-1689)	Monarca que abdicou do trono da Suécia e se dedicou ao teatro e à música, protegendo diversos artistas.
Harriet Beecher Stowe (1811-1896)	Escritora abolicionista estadunidense, autora de <i>Cabana do Pai Tomás</i> (1852).
Madame de Staël (1766-1817)	Título de Anne-Louise Germaine de Staël-Holstein, escritora francesa ligada ao pensamento iluminista.
George Sand (1804-1876)	Pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant, uma das principais escritoras francesas.

George Elliot (1819-1880)	Pseudônimo de Mary Ann Evans, autodidata e uma das mais importantes romancistas britânicas.
Carmen Silva (?)	Sem dados encontrados.
Juana Romani (1867-1924)	Pseudônimo de Carolina Carlesimo, pintora nascida na Itália. Fez carreira na França, onde cresceu, tendo atuado primeiramente como modelo para alguns pintores, que se tornariam seus professores.
Sada Yacco (1871-1946)	Gueixa, atriz e dançarina japonesa.
Marie Curie (1867-1934)	Cientista polonesa naturalizada francesa, pioneira em estudos sobre radioatividade. Em 1903, ganhou o Nobel de Física com o marido e um colega de trabalho. Ganhou o Nobel de Química em 1911. Primeira mulher a ganhar um Prêmio Nobel e única na história a ganhar duas vezes.
Madame Lebrun (1755-1842)	Título de Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, pintora francesa famosa em sua época, de estilo ligado ao início do neoclassicismo.
Rosa Bonheur (1822-1899)	Apelido de Marie-Rosalie Bonheur, pintora e escultora francesa, com obras associadas ao realismo.
Mariana Vaz Alcoforado (1640-1723)	Freira portuguesa, autora do romance epistolar <i>Cartas Portuguesas</i> (1669).
Santa Tereza d'Ávila (1515-1582)	Freira carmelita canonizada, Doutora da Igreja e autora de diversas obras místicas e espirituais.

Tabela 1

Lista de mulheres citadas no texto “A mulher e a arte”

Fonte: Gabriela Simonetti Trevisan, 2020.

A quantidade e a variedade de mulheres citadas oferecem ao leitor uma percepção do amplo conhecimento cultural de Júlia Lopes de Almeida. Leitora

ávida, a autora apresenta nomes de diversos locais e épocas, ligados aos mais variados trabalhos intelectuais. É importante frisar que, em boa parte dos casos, ela também explana sobre suas atuações profissionais.

Como exemplo, poderíamos citar um caso que ocupa, sozinho, praticamente uma página do texto, que é o da artista Maria Bashkirtseff. Júlia conta sobre sua trajetória pessoal e profissional: nascida no Império Russo, formou-se desde criança como cantora lírica, mas, na juventude, sofre de uma doença que a deixa surda e muda e desenvolve, então, a pintura e a escultura, falecendo muito jovem, aos vinte e dois anos.

Entre citar uma artista e outra, a escritora também reforça sua intenção com o texto “A mulher e a arte”, ou seja, ressaltar a importância do pensamento e da arte das mulheres. Segundo ela, “vão felizmente recuando os dias em que as mulheres consideravam as artes meras prendas de salão”²⁶, já que, a seus olhos, a educação feminina era agora reivindicada e vista como essencial por boa parte das mulheres.

Assim, para a autora, a arte e o estudo parecem ser não só um espaço de elaboração de obras artísticas ou literárias, mas de criação de outras formas de existir enquanto mulher, já que, a partir desse universo, outras possibilidades se abriam para as existências femininas. Como comenta Luana Saturnino Tvardovskas, as artistas mulheres “tomaram para si a tarefa de explorar sua experiência e uma perspectiva própria sobre seu cotidiano, transformando o

²⁶ Júlia Lopes de Almeida, “A mulher e a arte”, 2019, p. 356.

imaginário e propondo manifestações variadas de identidades feministas, subjetividades e modos de existência”²⁷.

Essa posição da literata é reforçada em outros momentos do texto. De acordo com Júlia, por exemplo, a “arte não é aparato, não é brinquedo, não é luxo só para os momentos efêmeros da sociedade, mas outra coisa bem poderosa, bastante forte para encher uma existencia inteira, consola-la nos dias de amargura, faze-la irradiar nos de felicidade”²⁸, e, assim, uma artista “não passa pela vida como em geral todas as outras mulheres”²⁹, pois apura sua sensibilidade e sofre com o olhar inquisitorial de seus pares.

Vale ressaltar que o posicionamento feminista de Júlia Lopes de Almeida, porém, estabelecia algumas posições conciliatórias entre a maternidade e o trabalho, com a naturalização do cuidado materno, como já apontamos no início do artigo. Esse ponto de vista era compartilhado entre algumas pensadoras feministas das altas classes do século XIX, como podemos observar em obras de Nísia Floresta³⁰, ou nos textos publicados em revistas femininas e feministas, a exemplo de *A Família* e *A Mensageira*³¹.

²⁷ Luana Saturnino Tvardovskas, *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*, 2015, p. 43.

²⁸ Júlia Lopes de Almeida, “A mulher e a arte”, 2019, p. 356.

²⁹ *Ibidem*, p. 357.

³⁰ Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885) foi uma professora e escritora feminista do Rio Grande de Norte bastante ligada às teorias positivistas.

³¹ *A Família: jornal litterario dedicado á educação da mãe de família* foi um periódico feminista publicado por Josephina Álvares de Azevedo entre 1888 e 1898, tendo iniciado seus trabalhos em São Paulo, mas se mudando para o Rio de Janeiro. *A mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira* foi uma revista voltada ao público feminino que circulou entre 1897 e 1900. Publicada em São Paulo por Presciliana Duarte de Almeida, o periódico tinha frequência quinzenal e recebia contribuições de diversas escritoras da época.

Jogando com as estigmatizações do comportamento feminino, contudo, a autora encontra fraturas que permitem espaços de liberdade para as mulheres. Assim, um dos argumentos lançados pela autora em “A mulher e a arte” é o fato de que “a artista não é uma desertora do Lar”, já que é “pintando, escrevendo ou esculpindo” que as mulheres ocupavam definitivamente sua mente e levavam-se por pensamentos “menos perigosos” moralmente.³² Desse modo, se a grande preocupação do discurso científico da época era a perda da feminilidade pela “mulher que pensa”, a autora buscava desconstruir tal ideia, invertendo sua lógica para defender a importância do trabalho artístico feminino, utilizando-se dos mesmos códigos da formação discursiva normativa de então.

Poderíamos citar vários exemplos dessas ideias que conformam as pesquisas das principais faculdades de medicina do país entre os séculos XIX e XX.³³ Para exemplificar, chamamos atenção para os escritos do Dr. Ernesto Carneiro Ribeiro, de 1886. Apresentada na Faculdade de Medicina da Bahia, a tese desse médico atribui uma série de características que eram consideradas pejorativas à natureza das mulheres – entre elas, os malefícios de sua propensão imaginativa, sua emotividade exacerbada e seu organismo inferior ao masculino – e que poderiam resultar em um quadro clínico de histeria:

Attenta a physionomia psychica da mulher, sua impressionabilidade, a gama melindrosa de sua sensibilidade, o fácil e instantaneo de suas paixões e emoções, o movel e accidentado de seo character, a rapidez, a volubilidade com que toda em todos os assumptos, sem aprofundal-os nem aquilatal-os bem, associando as ideias por processos especiaes, em que predominão relações fugitivas, caprichosas, e por vezes extravagantes, que excitão e

³² Júlia Lopes de Almeida, “A mulher e a arte”, 2019, p. 367.

³³ As Faculdades de Medicina da Bahia e do Rio de Janeiro, fundadas em 1808, e da Universidade de São Paulo, fundada em 1912, foram centros fundamentais de produção de teses médicas entre o final do século XIX e início do século XX.

avivão a imaginação á custa dos juizos e das faculdades reflexivas do espirito, deleitando-se com os contrastes, enleando-se no exaggerado, no inverosimil e no phantastico, recreando-se no romanesco, no mysterioso e sobrenatural, alimentando a faculdade imaginativa de uma ideal sempre credo e sempre desmentido pela realidade, alternativamente apathica e apaixonada, doce e desabrida, pusillanime e heroica, de faculdades intellectuaes e moraes indubitavelmente menos energicas do que o homem, embora de centro emotivo mais excitável, senão mais desenvolvido, presume-se naturalmente que a nevrose hysterica encontra na organização feminina um arcaboço ou substratum em que mais se firme, um teatro a que mais se ajustem e adaptem suas scenas e decorações multiformes.³⁴

Assim, essa formação discursiva, como podemos notar pelo trecho acima, buscava afirmar uma inferioridade natural feminina, reverberando nos diversos âmbitos da vida das mulheres, a exemplo do espaço reservado para sua produção intelectual e artística. Era com esse tipo de ideia que escritoras como Júlia Lopes de Almeida e muitas outras artistas, como as citadas em “A mulher e a arte”, deviam se defrontar para serem reconhecidas. Dessa forma, percebemos que muitas delas se utilizaram de recursos retóricos dentro do universo da domesticidade e da maternidade para “torcerem as grades” ou “arrancarem as fechaduras” diante do cânone masculino.

Além de apontar a potencial convivência entre trabalho artístico e maternidade, Júlia defende que a imaginação, se levar a comportamentos “imorais”, não é fruto do sexo ou da arte. Pelo contrário, o trabalho artístico inculcaria disciplina e trabalho à imaginação, positivando essa característica. Para ela, “o natural é que a observação da vida, a defesa das misérias, a fascinação de tudo que é generoso e belo, excitem a alma para o bem e para a tolerância”³⁵ – ao

³⁴ Ernesto Carneiro Ribeiro, *Perturbações Psychicas no dominio da hysteria*, 1886, p. 8.

³⁵ Júlia Lopes de Almeida, “A mulher e a arte”, 2019, p. 361.

contrário do que pensavam diversos médicos, que alegavam os males do excesso de imaginação, em especial para as mulheres.

Assim, apontando um histórico múltiplo de mulheres artistas e intelectuais, Júlia não apenas trouxe em seu texto o impacto da produção feminina na cultura como argumentou contra os estereótipos moralistas que buscavam afastá-las da criação, alegando, por exemplo, a degeneração de sua capacidade materna. Para encerrar o texto “A mulher e a arte”, o caminho não poderia ser diferente: a literata se utiliza de uma figura bastante conhecida na tradição ocidental para, enfim, propor uma transformação dos olhares sobre a criação artística feminina.

4. O tecer de Penélope: uma convocação

Já quase no final do texto “A mulher e a arte”, Júlia cita uma figura muito conhecida da mitologia grega: Penélope. A referência tem o intuito de tecer uma crítica final ao lugar estereotipado das mulheres como não-criadoras. Segundo a literata, essa personagem mitológica teria gastado seu tempo a tecer e destecer o mesmo sudário, à espera do marido. Contudo, poderia ter usado seu tempo para criar uma arte, construir uma ideia própria e elaborá-la, desconstruindo o espaço da mera reprodução. Nas palavras da autora:

Só por tecer e não fazer mais nada, transmitiu-nos a historia o nome de Penélope, mulher de Ulisses, que a Odisseia tornou símbolo da fidelidade conjugal. Sem querer desprestegiar essa figura lendária tantas vezes evocada, como exemplo, penso que se essa senhora com o tempo que dispunha e aquela paciência de que deu prova, destramando á noite o que tecera pela manhã, melhor perpetuaria a sua esperança se nessa trama procurasse reproduzir alguma ideia original e de longo desenvolvimento.

Suavisaria assim com os elevos da arte a sua viuvez temporaria e teria criado alguma coisa...³⁶

Cabe aqui, contudo, um adendo. A história de Penélope, narrada por Homero na *Odisseia*, do século VIII a.C., não trata de uma personagem submissa.³⁷ Nessa tragédia grega, conta-se que o pai da jovem teria sugerido que ela se casasse de novo, dada a demora de seu marido em retornar da batalha. Penélope, contudo, resolve colocar aos pretendentes e ao pai uma condição: casar-se-ia novamente quando terminasse de tecer um sudário, no qual trabalhava durante todo o dia, aos olhos de todos. A moça, porém, desfazia o trabalho noite após noite, escondida, postergando a chegada de um possível casamento. Tratava-se, portanto, de uma constante desobediência aos homens que a cercavam.

A ideia de uma Penélope submissa, portanto, não é originária da Grécia Antiga, mas das apropriações cristãs que são feitas posteriormente, associando a postura da personagem à abnegação conjugal. Júlia, embora conhecedora das obras clássicas, parece não observar esse movimento de captura de Penélope dentro de uma lógica de abnegação, fortalecida no cristianismo. Assim, a literata se refere à personagem no final de seu texto “A mulher e a arte” adotando a interpretação do cristianismo. É importante salientar, todavia, que ela se utiliza dessa leitura de Penélope para criticar sua suposta postura de subordinação ao marido.

³⁶ *Ibidem*, p. 368.

³⁷ Homero, *Odisseia*, [≅ VIII a.C.] 2012.

Para a autora, Penélope não precisaria passar anos de sua vida fazendo e desfazendo o sudário; poderia, ao contrário, ter dado ao seu tecer o sentido da criação, debruçando-se sobre um trabalho artístico e original. Com isso, Júlia visa a denunciar a imagem esperada da passividade feminina, que coloca apenas nos homens a responsabilidade pela tessitura da história. Criar, nesse sentido, seria uma transgressão à domesticidade.

A análise da escritora sobre Penélope finaliza o texto, logo após sua longa exposição sobre diversos nomes e feitos femininos no mundo da criação artística, reforçando a intencionalidade da autora em contrariar uma noção de feminilidade dócil. Assim, o texto lança uma espécie de proposição, convidando as mulheres à criação.

No final dos anos 1920, do outro lado do oceano, Virginia Woolf escreveria também sobre as mulheres e a literatura em seu ensaio *Um teto todo seu*, de 1929. O texto da escritora inglesa era coincidentemente também destinado a uma conferência que faria acerca do espaço das mulheres na sociedade. Nesse clássico texto, Woolf discute os impedimentos que se abatem sobre as figuras femininas quando buscam educação e trabalho, alegando que o acesso a esses domínios só é facilitado àquelas que possuem “um teto todo seu”, isto é, tempo, dinheiro e autonomia.³⁸

É verdade que Júlia Lopes de Almeida e Virginia Woolf estavam geograficamente distantes e pertenciam a sociedades e culturas diversas, isto é, uma latino-americana e outra europeia. Contudo, não deixa de ser interessante

³⁸ Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, [1929] 1990, p. 130-131.

que, em épocas provavelmente similares – já que não temos a data precisa de “A mulher e a arte” –, ambas as escritoras estivessem sendo influenciadas pelo pensamento feminista, pensando a desigualdade entre os gêneros no campo da arte e da produção intelectual.

Se Júlia faz sua crítica se utilizando da metáfora da insistência em “vestir o talento de calças”, Woolf, em *Um teto todo seu*, escreve que as mulheres atuaram ao longo da história como espelhos “dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural”, sem os quais não existiriam reis, imperadores ou generais.³⁹ Assim, ambas marcam um posicionamento de denúncia em relação à cultura patriarcal, usando da satirização dos comportamentos masculinos normativos diante das mulheres.

Outro ponto similar – além do tema e de alguns recursos argumentativos – é o desfecho dos textos. Em *Um teto todo seu*, Woolf traça a trágica vida que teria uma possível irmã de Shakespeare, caso possuísse igual talento em relação ao irmão: é provável que ela nunca tivesse incentivo para estudar, fugisse de casa e acabasse se suicidando, desesperada por não encontrar caminhos. A morte dessa artista fictícia simboliza para a autora a morte não só física de mulheres criativas e críticas, mas o sufocamento de suas formas de pensar e de suas práticas transgressoras. Assim, a escritora termina o texto em um tom convocatório para a mudança: “minha crença é de que essa poetisa que nunca escreveu uma palavra e foi enterrada numa encruzilhada ainda vive. Ela vive em vocês e em mim (...)”, já que “grandes poetas nunca morrem”, apenas precisam de oportunidades.⁴⁰

³⁹ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 137-138.

Essas oportunidades de espaço para as escritoras só poderiam surgir a partir da ousadia e da transgressão das mulheres que viviam naquele momento. Era preciso ter o “hábito da liberdade” e a “coragem de escrever”, sair da sala e ir para a rua, olhar as paisagens e as pessoas. Enfim, Woolf alerta que “seguimos sozinhas”, mas que as mulheres precisam se entender como parte do mundo para, por fim, transformá-lo.

Assim, retornamos a Júlia e à sua análise sobre o mito de Penélope. É a partir dessa personagem que a escritora convida as mulheres ao trabalho criativo e afirma sua capacidade: “esse não sei quê, que vos sobe aos lábios num sorriso ou aos olhos numa lagrima, esse não sei que, que vos faz sonhar e esquecer o que a vida tem de amargo, é a essência desse perfume misterioso que anda no ar, a poesia, alma da arte!”⁴¹. A arte, enfim, mostra-se um caminho de respiro ao qual o mundo feminino pode e deve se conectar, já que a arte não apenas *cria* a obra, mas *recria* o mundo. Desse modo, as palavras finais da autora traçam um elogio à vida artística, abrindo suas portas às mulheres, pois, “seja como fôr, a arte é a fascinação das almas felizes ou doloridas, ela não perverte, redime, é o gesto de paz que fraterniza os homens, torre eburnea erguida muito alto no espinhento campo dos pecados”⁴².

É importante ressaltar que “A mulher e a arte” está longe de ser o único escrito de Júlia Lopes de Almeida que propõe que a vida das mulheres pode ser diferente daquela pensada de acordo com a moral social de sua época. Mas, com

⁴¹ Júlia Lopes de Almeida, “A mulher e a arte”, 2019, p. 368.

⁴² *Ibidem*, p. 368.

este texto, conseguimos observar a poética feminista de uma literata não só comprometida com as letras, mas com “desvestir as calças do talento”.

Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A mulher e a arte*. Rio de Janeiro: acervo da Academia Brasileira de Letras, s. d.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia Eterna*. Florianópolis: Editora Mulheres, [1903] 2013.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A mulher e a arte. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 67, n. 1, p. 353-368, jan./jun. 2019.

BITTENCOURT, Adalzira. *Dicionário bio-bibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1969.

CAMPELLO, Eliane T. A. “A mulher e a arte”, na visão de Júlia Lopes de Almeida. Ilhéus: *Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura*, 2007. Disponível em:

<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ELIANE%20TEREZINHA%20DO%20AMARAL%20CAMPELLO.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2020.

FAEDRICH, Anna; STASIO, Angela di; RIBEIRO, Marcus Venicio (Orgs.). *Dois dedos de prosa: o cotidiano carioca por Júlia Lopes de Almeida*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Editora 34, [≅ VIII a.C.] 2012.

LUCA, Leonora de. O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 12, p. 275-299, 1999.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 3, p. 85-94, 1995.

O PAÍS. Rio de Janeiro: *Hemeroteca Digital* (Biblioteca Nacional), 1884-1930.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e resistência anarquista, Brasil 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

RAGO, Margareth; TREVISAN, Gabriela Simonetti. “A Mulher e a Arte” e a crítica feminista de Júlia Lopes de Almeida. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 67, n. 1, p. 347-352, jan./jun. 2019.

RIBEIRO, Ernesto Carneiro. *Perturbações Psychicas no dominio da hysteria*. Salvador, 1886. Tese apresentada à Faculdade de Medicina da Bahia. [Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.]

SABINO, Ignes. *Mulheres ilustres do Brazil*. Florianópolis: Editora Mulheres, [1899] 1997.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: UFRGS, 2017.

TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*. São Paulo: Intermeios, 2012.

TELLES, Norma. Paisagens de letras e palavras. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 18, p. 49-70, 2013.

TREVISAN, Gabriela Simonetti. *A escrita feminista de Júlia Lopes de Almeida*. 2020. 197f. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2015.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1929] 1999.

Referência para citação deste artigo

TREVISAN, Gabriela Simonetti. *A mulher e a arte: a criação feminina nas palavras de Júlia Lopes de Almeida*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 189 –215, novembro de 2020.

> O corpo é a camuflagem: construções ficcionais de si na produção artística de mulheres nos anos 1970

> The body is the disguise: fictional constructions of the self
in the artistic production of women in the 1970s

por Isadora Mattioli

Professora do CAMPUS I da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e da Pós-Graduação em História da Arte e Curadoria da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR), mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: isadoramattioli@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5663-2600.

Resumo

A crítica feminista elaborou a questão da representação na arte de diferentes maneiras. Nessa perspectiva crítica, um dos problemas são as imagens das mulheres feitas por um olhar masculino ao longo das narrativas tradicionais da história da arte. Respondendo a esse problema, algumas artistas realizaram ações para as câmeras de vídeo e fotografia. Nestas imagens, elas utilizaram o próprio corpo para demonstrar as construções ficcionais dos gêneros. Nesse artigo, analiso esses trabalhos pelas seguintes leituras: a crítica aos rituais de feminilidade, o feminino monstruoso e a identidade como categoria múltipla, tendo como marco teórico as contribuições de Janet Wolff e Jayne Wark. Também me apoio no discurso das artistas sobre seus métodos de trabalho, a partir de entrevistas inéditas.

Palavras-chave: Representação. Corpo. Crítica feminista. Vídeo. Fotografia.

Abstract

Feminist criticism raised the issue of representation in art in different ways. In this critical perspective, one of the problems is the images of women made by the male gaze throughout the traditional narratives of art history. Responding to this problem, some artists performed actions for video and photography. In these images, they used their own bodies to demonstrate the fictional constructions of gender. In this article, I analyze these works through the following readings: the criticism of femininity rituals, the monstrous feminine and identity as a multiple category, having as a theoretical framework the contributions of Janet Wolff and Jayne Wark. I also rely on the artists' discourse about their work methods, based on unpublished interviews.

Keywords: Representation. Body. Feminist criticism. Video. Photography.

> Artigo recebido em 21.06.2020 e aceito em 20.07.2020.

A crítica feminista sobre a arte interroga-se, inicialmente, sobre a questão da representação. Esse questionamento se direciona a duas situações: a primeira delas é a representação do corpo da mulher na pintura e a segunda, a falta de representatividade de mulheres artistas na historiografia e instituições de arte.¹ A história da pintura ocidental gerou um extenso catálogo de representações femininas com pouca participação de mulheres como artistas.² Com influência do movimento feminista de segunda onda (expandido nos anos 1960), a crítica de arte feminista questionou as pinturas idealizadas dos corpos das mulheres e a ausência de autoras mulheres nas narrativas artísticas.

Dentre as iniciativas feministas na arte, em resposta à questão da representação, pode-se mencionar a produção artística de algumas mulheres desse período. Entre essa produção, existem trabalhos em vídeo e fotografia nos quais as artistas investigaram os seus próprios corpos como visualidade, ao realizarem ações frente às câmeras. Algumas delas possuíam intenções feministas em suas práticas, outras não. Partindo de seus corpos, essas artistas questionam, por meio da arte, a existência feminina ligada à fisicalidade do corpo. Os rituais de feminilidade, as performances sociais, os padrões de beleza e a objetificação do corpo da mulher difundida pela cultura de massa são narrativas revisitadas por essas artistas em sequências de imagens, filmes caseiros, postais e álbuns de fotografia.

¹ Essa visão sobre a representação como a principal crítica feminista da arte foi baseada em diversos autores: Jayne Wark (Canadá), Linda Nochlin (Estados Unidos, 1931-2017), Lucy Lippard (Estados Unidos, 1937), Michael Archer (Reino Unido, 1954), Rose-Marie Arbour (Canadá), Teresa de Lauretis (Itália, 1938).

² Rose-Marie Arbour, "L'art des femmes a-t-il une histoire?", 1980, p. 3.

Os anos 1960 foram marcados pela investigação do corpo como parte material das obras de arte, e não apenas como mimese. Os corpos dos artistas tornaram-se elementos dos trabalhos em happenings, performances, vídeos, filmes e fotografias. O corpo da mulher, em específico, foi um assunto presente em toda a história da performance feminista, segundo Jayne Wark.³ A autora se questiona sobre os motivos das intervenções feministas de arte serem feitas sobre e a partir do corpo.⁴

Apresento nesta pesquisa uma perspectiva feminista anacrônica sobre esses trabalhos dos anos 1960 e 1970. Pelo anacronismo, torna-se possível olhar para essa produção e estabelecer conexões entre os processos artísticos de artistas de contextos geográficos distintos (artistas brasileiras, norte-americanas e europeias). O pensamento e as práticas feministas foram radicalmente diferentes em cada um desses cenários. No Brasil, esse período da arte foi marcado pelo cenário político da ditadura militar (1964-1985) e esse contexto precisa estar presente no olhar em retrospectivo para esses trabalhos. É apenas na contemporaneidade que se torna possível a categorização dessa produção como parte de um conjunto que possui temas, linguagens e processos compartilhados.

No texto de introdução ao catálogo da exposição Mulheres Radicais as curadoras propõem que existiam preocupações em comum entre essas artistas, mesmo que, na maioria dos casos, elas não se conhecessem.⁵ As semelhanças em

³ Jayne Wark, *Radical gestures: feminism and performance art in North America 1970 to 2000*, 2009, p. 165.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, *Mulheres radicas: arte latino-americana, 1960-1985*, 2018, p. 19.

seus trabalhos devem-se aos discursos sociais da época, que debatiam a emancipação das mulheres e de seus corpos, mesmo que essas narrativas não fossem organizadas socialmente, no caso do Brasil, pela repressão aos movimentos sociais na ditadura militar. Atualizando a questão da representação, essa curadoria foi baseada em trabalhos que problematizam o corpo. As autoras justificam as suas escolhas pelo entendimento de que o corpo, ao longo da história da arte, foi abordado por um ponto de vista patriarcal.⁶

A produção artística que apresento nesse texto compartilha uma ideia sobre o corpo como construção de si. As artistas propõem uma ficcionalização de suas identidades nas imagens que realizam. Criam personas que se opõem a uma identidade universal de “Mulher”. Em resposta a subjetividades fixas, as artistas investigam identidades fragmentadas, complexas, parciais e contraditórias. É possível perceber uma discussão relativa às questões de classe, gênero e sexualidade nesses vídeos e fotografias e cada artista possui um processo que o revela.

Algumas delas o fazem pela crítica aos rituais de feminilidade: pelo uso de produtos de beleza, adereços e roupas, mas também o costume de depilação à brasileira. Os vídeos *Preparação I* (1975), de Letícia Parente⁷, *Art must be beautiful / Artist must be beautiful* (1975), de Marina Abramovic⁸, e *Sem título* (tesourinha) (1974-1977), de Sonia Andrade⁹, demonstram, pela encenação, as

⁶ *Ibidem*.

⁷ Letícia Parente (Brasil, 1930 – 1991) foi uma artista multimídia, doutora em química, professora e uma das pioneiras da videoarte no Brasil.

⁸ Marina Abramovic (Sérvia, 1946) é uma artista conhecida por ser uma das pioneiras na arte performática.

⁹ Sonia Andrade (Brasil, 1937) é uma artista multimídia e uma das pioneiras da videoarte no Brasil.

práticas cotidianas de algumas mulheres, e mostram como a feminilidade é um conjunto de efeitos produzidos nos corpos.

Outras abordagens sobre a figura feminina estão presentes nos trabalhos *De... Para...* (1974), de Anna Maria Maiolino¹⁰, *Sem título (fio)* (1974-1977), de Sonia Andrade, e *Homenagem a George Segal* (1978), de Lenora de Barros¹¹. Maiolino aborda a figura da mulher como objeto de consumo, a partir do disfarce do corpo num embrulho para presente. Essa série fotográfica retoma a questão da identificação do sexual com o corpo feminino. Os outros trabalhos, em contrapartida, mostram um corpo abjeto. Nestes, o corpo torna-se um local de transgressão e intervenção feminista, assim como na série de fotografias *Sem título (vidro sob rosto)* (1972), de Ana Mendieta¹².

Ainda sobre os questionamentos relativos à identidade, as séries fotográficas *Tina América* (1976), de Regina Vater¹³, e *Brasil nativo / Brasil alienígena* (1977), de Anna Bella Geiger¹⁴, declaram o potencial de construção de si ao interpretarem outros personagens que não elas mesmas. Essas personas representam, de um lado, a mulher brasileira de classe média, e do outro, etnias indígenas romantizadas sob o signo do *bom selvagem*.

¹⁰ Anna Maria Maiolino (Itália, 1942) é uma artista multimídia italiana radicada no Brasil.

¹¹ Lenora de Barros (Brasil, 1953) é uma artista multimídia e poeta.

¹² Ana Mendieta (Cuba, 1948 – 1985) foi uma artista multimídia nascida em Cuba, mas que se refugiou nos Estados Unidos, onde estudou e trabalhou.

¹³ Regina Vater (Brasil, 1943) é uma artista multimídia.

¹⁴ Anna Bella Geiger (Brasil, 1933) é uma artista multimídia.

1. Crítica aos rituais de feminilidade

Por que, então, o corpo é importante para o discurso feminista? As artistas respondem a essa pergunta de diferentes maneiras. Letícia Parente, no vídeo *Preparação I*, apresenta um ritual de feminilidade. Após pentear o cabelo vigorosamente, começa a maquiagem: primeiro, cola um pedaço de esparadrapo na sua boca e passa batom por cima do *curativo*; depois, usa outros dois pedaços de esparadrapo nas pálpebras, que formam a base para a artista desenhar seus olhos com lápis de uso cosmético.

Outro ritual de feminilidade é o interpretado por Sonia Andrade no vídeo *Sem título* (tesourinha). Neste, Andrade corta com uma tesourinha de costura os pelos do seu corpo: desde a virilha, passando pelas axilas e a sobrancelha, até o cabelo – evidenciando o costume de depilação à brasileira. Regina Vater também se aproxima do tema da feminilidade pelo gesto de se enfeitar no vídeo *Makingl'age* (1989), no qual a artista interpreta uma diva americana dos anos 1950 maquiando-se em seu camarim, de acordo com Trizoli.¹⁵

A mulher é irrepresentável, a não ser como representação, de acordo com Lauretis.¹⁶ A feminilidade é uma representação dentro do modelo fálico de desejo e significação. Ou seja, não é uma qualidade intrínseca das mulheres. As ações das artistas mulheres em frente às câmeras, nesse período, foram marcadas pelo uso de cosméticos, conforme Wark.¹⁷ Os cremes e maquiagens são produtos que

¹⁵ Talita Trizoli, *Trajetórias de Regina Vater: por uma crítica feminista da arte brasileira*, 2011, p. 181.

¹⁶ Teresa de Lauretis, “A tecnologia do gênero”, 1994, p. 230.

¹⁷ Jayne Wark, *Radical gestures: feminism and performance art in North America 1970 to 2000*, 2009, p. 181.

indicam o potencial de construção da imagem de si, que oscila entre a maquiagem que pretende ser uma versão *natural* da aparência e aquela que aspira à sua reconstrução total: exemplos são as maquiagens de *drag queens*, das *femmes fatales* do cinema, e até mesmo a tendência contemporânea do *contorno*, que padroniza a fisionomia pelo uso de técnicas que realçam ou afinam certos aspectos do rosto.

Nos vídeos de Parente e Andrade, os rituais de beleza são executados de forma canhestra, evidenciando suas intenções críticas aos processos de subjetivação feminina. Em *Preparação I*, Parente fez uso do esparadrapo cobrindo boca e olhos como um gesto simbólico: em nome da beleza, silencia-se, em nome do encanto, aliena-se. Outro vídeo realizado no mesmo ano pela artista Marina Abramovic também tem como assunto os padrões de beleza. Em *Art must be beautiful / Artist must be beautiful*, Abramovic penteia agressivamente seu cabelo enquanto fala: “a arte precisa ser bela, a artista precisa ser bela”. Sua voz e expressão indicam a dor gerada por seus gestos. Apesar da ampla possibilidade de significados, o trabalho de Abramovic evoca o ideal de beleza na arte, as exigências estéticas na pintura e escultura clássicas que exaltam o corpo idealizado, e que são um contraste com as práticas de performance e *body art*, que apresentam os corpos reais dos artistas.

O vídeo de Andrade, *Sem título* (tesourinha), aborda a temática dos rituais de beleza pela depilação. A remoção dos pelos de diversas áreas do corpo é incentivada por um falso discurso de higiene. Andrade inicia a sessão de autodepilação pela virilha, com uma tesourinha de metal, clássica das caixas de costura. Os pelos pubianos são retirados um a um, o que torna a tarefa maçante e

pouco eficaz, fato que se repete nas outras regiões do corpo: axilas, cabelo e sobrancelhas. A depilação à brasileira virou ícone internacional nos anos 1980, conhecida como *brazilian wax*, popular por seu estilo mais cavado. O apagamento de características pessoais se torna um processo para a mulher parecer bela *naturalmente*, um ritual que supostamente a aproxima *da melhor versão dela mesma*.



Figura 1

Sonia Andrade, *Sem título (tesourinha)*, still de vídeo, 1974-77.

Wark cita o trabalho *Images of my perfection / Images of my deformaty* (1973), de Martha Wilson¹⁸, que consiste num catálogo de fotografias de partes

¹⁸ Martha Wilson (Estados Unidos, 1947) é uma artista multimídia e foi fundadora do *Franklin Furnace Archive, Inc.*

do corpo da artista, classificadas como atraentes ou não atraentes.¹⁹ Para a autora, o valor ou a falta dele está inscrito diretamente no corpo das mulheres e na forma como elas se apresentam ao mundo.²⁰ O gesto de cortar um pelo após o outro, com uma tesourinha minúscula, enferrujada, dá a impressão de uma atividade sem fim, que evidencia a própria contradição do ritual. A proposta do vídeo de Andrade expõe a feminilidade pelo que ela tem de absurdo, encena práticas do cotidiano de algumas mulheres para mostrar como a feminilidade é um conjunto de efeitos produzidos nos corpos.

Os vídeos de Andrade e Parente registram ações realizadas pelas próprias artistas. Cada uma apresenta uma interpretação diferente dos rituais de feminilidade, indicando experiências distintas. Esses rituais não as representam necessariamente como indivíduos, enquanto sujeitos específicos, pois falam de uma condição mais ampla da socialização feminina, do que significa *ser mulher* nesse determinado momento cultural. Nesse sentido, não se trata de uma motivação individual, pois abordam questões coletivas das mulheres, um problema de gênero.

Quando perguntei a Andrade sobre os processos de filmagem dos seus trabalhos, questionei se havia o interesse da artista em realizar performances para a câmera:

Bom, eu não gosto de performance, para começar. Performance pública, essas coisas, eu não gosto. Enfim, é gosto. Para mim, eram ações que representavam alguma questão ali que estava me interessando. Eu tinha uma ideia na cabeça, claro, e você vai poder ver, em todos os meus trabalhos a câmera é fixa num tripé. Não existe edição, eu nunca refiz um

¹⁹ Jayne Wark, *Radical gestures: feminism and performance art in North America 1970 to 2000*, 2009, p. 182.

²⁰ *Ibidem*.

trabalho. Eu sentava ou eu me movimentava, eu explicava para a pessoa mais ou menos a altura da câmera, o que eu queria, o que eu deveria fazer ali. Quer dizer, eu tinha mais ou menos um roteiro imaginado e eu avisava quando a gente ia começar. Começou, eu ia embora. A pessoa que tinha que me dizer que acabou [...]”²¹.

Esse trecho do depoimento revela a indeterminação intrínseca às novas mídias dos anos 1960 e 1970. Mostra também como o corpo, enquanto material e suporte, tanto em sua dimensão física quanto psíquica, foi um recurso utilizado de forma diferente pelos artistas.

Quando Andrade recusa o termo *performance* para caracterizar seu trabalho, a artista sublinha uma diferença entre *realizar uma ação para a câmera* e uma *ação pública*, que resulta num registro. No caso de *Sem título* (tesourinha), o registro é o próprio trabalho. Sua série de vídeos apresenta ações que representavam interesses da artista naquele momento, conforme a entrevista. As ações para a câmera de vídeo caracterizam os trabalhos do grupo de videoartistas do Rio de Janeiro do qual Andrade e Parente participavam.

O corpo humano como entidade cultural foi frequentemente utilizado por artistas mulheres em trabalhos comprometidos com a questão da representação e com a ideia de revelar certa ambiguidade: a mulher é ausente como artista (sujeito produtor), mas é presente como objeto estético, de acordo com Rose-Marie Arbour.²² A série fotográfica *De... Para...*, de Anna Maria Maiolino, apresenta um viés dessa ambiguidade, quando o corpo da artista é tratado como objeto de troca: a sequência de cinco fotografias em preto e branco mostram as etapas do rosto da artista sendo embalado para presente. Na primeira imagem, a

²¹ Sonia Andrade em entrevista cedida à autora, 2017.

²² Rose-Marie Arbour, "L'art des femmes a-t-il une histoire?", 1980, p. 3.

artista tem uma linha presa à boca, como se fosse uma língua desproporcional. Essa mesma linha dá a volta no rosto da artista nas duas imagens seguintes. As últimas duas fotografias exibem um laço grosseiro feito da linha, que “embrulha” o corpo-presente, o corpo-objeto para ser entregue como *souvenir*.

A mulher disfarçada para ser entregue como presente instiga a reflexão sobre a mulher como objeto de consumo. O título do trabalho demonstra a existência de um destinatário e de um remetente, que desestabilizam qualquer chance de controle do próprio corpo. A identificação do sexual com o corpo feminino é uma das críticas feministas, na opinião de Lauretis.²³ A autora exemplifica esse argumento pela sexualização das estrelas hollywoodianas: o corpo feminino é o *locus* primário da sexualidade e do prazer sexual. Nas narrativas tradicionais da história da arte ocidental, a figura da mulher também foi tratada por arquétipos, idealizações, *voyeurismos* e sexualizações.

Wark afirma que as artistas se utilizaram do disfarce, do mimetismo e do uso de máscaras para questionarem questões referentes à feminilidade, à posição passiva, e à objetificação.²⁴ Segundo a autora, o disfarce feminino na produção de artistas que utilizavam o corpo em seus trabalhos é uma estratégia subversiva.²⁵ Isso permite que as mulheres passem de um mimetismo imposto, no qual são posicionadas como um espelho para o homem (refletindo e confirmando a verdade de sua centralidade), para uma mulher tomando consciência de sua condição de irrepresentabilidade.

²³ Teresa de Lauretis, “A tecnologia do gênero”, 1994, p. 222.

²⁴ Jayne Wark, *Radical gestures: feminism and performance art in North America 1970 to 2000*, 2009, p. 183.

²⁵ *Ibidem*.



Figura 2
Anna Maria Maiolino, *De... Para...*, fotografia, 1974.

A maneira como a figura da mulher foi abordada na arte refere-se a uma categoria universalizada de “Mulher”, que só existe enquanto representação idealizada, pois não alcança a realidade material das mulheres. A percepção dessa *irrepresentabilidade* permitiu que as artistas interpretassem certas situações em imagens para revelar estruturas que as colocam no lugar de objetos de consumo.

A autora Janet Wolff aponta para certos perigos da política do corpo em manifestações artísticas.²⁶ Segundo Wolff, os significados pré-existentes do corpo da mulher como objeto sexual, objeto do *male gaze*, podem prevalecer.²⁷ A mesma observação é feita por Wark, que se pergunta como o corpo das mulheres, tão fortemente marcado por significados pré-existentes de hierarquia sexual e objetificação, pode ser o lugar de intervenção política feminista, sem ser *reapropriado* por esses mesmos significados anteriores.²⁸ O corpo humano, de acordo com Wolff, tem sido sistematicamente oprimido e marginalizado na cultura ocidental, com práticas, ideologias e discursos que o controlam e o definem.²⁹ O corpo feminino torna-se um local privilegiado de intervenção política, por ser um território de repressão e posse. Certas vertentes feministas propõem uma intervenção cultural e política baseada em e feita a partir do corpo.

²⁶ Janet Wolff, “Recuperando a corporalidade: feminismo e a política do corpo”, 2011, p. 103.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Jayne Wark, *Radical gestures: feminism and performance art in North America 1970 to 2000*, 2009, p. 167.

²⁹ Janet Wolff, “Recuperando a corporalidade: feminismo e a política do corpo”, 2011, p.103.

2. O feminino monstruoso como local de intervenção política

Essa intervenção cultural e política que reivindica o corpo o faz, segundo Wolff, a partir do corpo grotesco em oposição ao corpo clássico, conceituado por Mikhail Bakhtin.^{30 31} Enquanto o corpo clássico distingue-se por não ter orifícios e não simular o desempenho de nenhuma função corporal básica (a estátuária grega, por exemplo), o corpo grotesco reconhece os orifícios, os genitais e as protuberâncias humanas, responsáveis pelos excessos do corpo (sangue, secreções, lágrimas). O corpo grotesco é análogo ao conceito de corpo literal, descrito por Viviane Matesco ao mencionar os *happenings*, as ações Fluxus, a *body art* e as performances que criaram uma tensão entre o corpo centrado na experiência física e cotidiana em contraste com o corpo nu, eterno e universal da pintura e escultura clássicas.³²

O conceito de corpo grotesco ou literal exposto pelas autoras descreve os corpos das ações artísticas de Sonia Andrade no vídeo *Sem título (fio)* (1974 – 1977) e de Lenora de Barros, na sequência fotográfica *Homenagem a George Segal* (1978). No vídeo de Andrade a artista é filmada em *close up*, em um plano-sequência. Por aproximadamente três minutos, acompanhamos a sua ação de passar uma linha de costura, com dificuldade, pelo furo de suas orelhas, e enrolá-la por todo o seu rosto: pálpebras, boca, nariz, bochechas, orelhas e cabelo. Conforme a linha pressiona a musculatura da face, a fisionomia torna-se informe. O limite que faz a artista parar a ação é quando ela nota que está se

³⁰ *Ibidem*, p. 104.

³¹ Mikhail Bakhtin (Rússia, 1895 – 1975) foi um teórico russo, pesquisador da linguagem.

³² Viviane Matesco, *Corpo, imagem, representação*, 2009, p. 47.

enforcando com a linha. Só nesse momento ela a solta e o vídeo termina em *fade out*.



Figura 3

Sonia Andrade, *Sem título (fio)*, still de vídeo, 1974-77.

Quando pedi a Andrade se ela poderia comentar as ações dos vídeos feitos entre 1974 e 1977, ela respondeu que não conseguiria dizer exatamente o que a motivou em relação a esses trabalhos:

Olha, essa questão, é o seguinte: eu não sei como apareceu uma ideia na minha cabeça. Eu não sei como. Ela aparece: pá! (sic) Nem com vinte anos de análise eu consegui descobrir como é que essa coisa aparece na minha cabeça. Apareceu uma ideia, né? E aí, simples: aparecia uma ideia para o vídeo, “ah, vou fazer, né, vou botar uma TV, nesse horário tem essa programação, eu quero a TV Globo, claro, né, vou botar o feijão, guaraná, café, pão, né, são as coisas básicas nossas, né, e vou partir para a bagunça, vou endoidar ali”. Então eu imagino o que é, mas como eu imagino isso, de onde saiu, eu não tenho a menor ideia, sabe? O fio, eu não tenho a menor

ideia como é que aparece. Apareceu na minha cabeça. Não vou inventar uma linda história para você. Não tem uma linda história. É isso aí, aparece, eu não sei como, e aí eu vou lá e faço³³.

Esse trecho da entrevista demonstra como o processo criativo não é linear. A descrição de Andrade exprime que a sua poética não se desenvolve apenas racionalmente ou, em suas palavras, *não há uma linda história*. Esses dois trabalhos em vídeo citados em seu depoimento relacionam-se com a transgressão dos limites do corpo. Simbolizam ameaças ao processo civilizacional do corpo, como descrito por Wolff, uma vez que ambos operam a partir de gestos de contravenção pela violação dos rituais domésticos e estéticos.

Já a sequência fotográfica *Homenagem a George Segal* é um trabalho que foi feito algumas vezes e exposto tanto como série de imagens quanto como vídeo-performance. A primeira versão é a de 1975-76, quando a artista estava cursando o colegial em São Paulo, junto ao Instituto de Arte e Decoração (IADÊ). Barros conta em entrevista que certa vez, numa disciplina de projetos, o professor sugeriu aos alunos que fizessem um trabalho de crítica à sociedade de consumo. A artista estava entusiasmada com a *pop art* devido à 9ª Bienal de São Paulo (1967), conhecida por ter sido *A Bienal do Pop*, e também porque havia viajado com o pai, o artista Geraldo de Barros³⁴, quando teve a oportunidade de conhecer a obra de George Segal³⁵, autor da instalação *The Gas Station* (1963), que inspirou a posterior homenagem de Barros:

³³ Sonia Andrade em entrevista cedida à autora, 2017.

³⁴ Geraldo de Barros (Brasil, 1937 – 1988) foi um artista da fotografia influenciado pelo construtivismo.

³⁵ George Segal (Estados Unidos, 1924 – 2000) foi um artista multimídia, conhecido por suas instalações.

[...] até de uma forma meio ingênua eu falei: vou pensar um trabalho que seja uma sequência de imagens, eu escovando os dentes, que foi essa [mostra no monitor a obra “Homenagem a George Segal”]. Naquela época, o lugar onde se desaguavam coisas eram revistas que a gente produzia, revistas muito legais. Então nesse momento eu criei esse trabalho para o colegial, para esse professor. Nesse momento me impressionou muito o George Segal... que gozado! É uma imagem que eu carrego até hoje³⁶.

A homenagem prestada por Barros é uma sequência da artista escovando os dentes. Uma cena aparentemente cotidiana, não fosse a quantidade de espuma branca que se forma ao redor de sua boca, até cobrir o seu rosto por completo, transformando-a em uma figura monstruosa. A máscara que a artista constrói, a partir do gesto banal de higiene, assemelha-se aos seres humanos de gesso do artista George Segal. As instalações de Segal consistem em recriar espaços reais, tais como postos de gasolina ou lanchonetes, habitados por esses humanoides engessados. O que impressionou a artista nessa série de Segal foi a habilidade do artista de construir figuras tão expressivas, utilizando apenas resina de gesso.

Sobre a prática de construção ficcional de personagens em trabalhos de artistas mulheres do mesmo período, Wark argumenta que percebe duas estratégias. A primeira refere-se às artistas que afirmam a agência sobre a própria subjetividade, a qual pode ser transformada, e a segunda, menciona artistas que usavam a performance para desafiar as noções de identidades fixas.³⁷

A respeito de identidades fixas, padrões sociais e performances de feminilidade, Wolff traça uma genealogia sobre os discursos que consolidaram a subjetividade das mulheres à imanência do corpo.³⁸ Esses discursos, no campo

³⁶ Lenora de Barros em entrevista cedida à autora, 2017.

³⁷ Jayne Wark, *Radical gestures: feminism and performance art in North America 1970 to 2000*, 2009, p. 125.

³⁸ Janet Wolff, “Recuperando a corporalidade: feminismo e a política do corpo”, 2011, p. 106.

científico, por exemplo, as definiram essencialmente a partir de suas funções reprodutivas, e negaram a sua sexualidade; ao mesmo tempo, reconheciam uma proximidade das mulheres com a natureza. Além da perspectiva “científica”, a autora também sublinha a perspectiva cultural e a representação das mulheres na lógica patriarcal, citando as pinturas de nudez. A conclusão de Wolff compreende que os corpos das mulheres não podem ser representados, a não ser por regimes de representação que os produzem como objetos para o olhar e o desejo masculino.³⁹

Nos trabalhos citados de Andrade e Barros, ambas as artistas iniciam a ação *de cara limpa*, da forma como se apresentam cotidianamente ao mundo, para revelarem ao longo do ato performativo *mulheres insubmissas*, para usar um termo de Wolff.⁴⁰ Os rostos informes que surgem da linha e da espuma desestabilizam os papéis de feminilidade ao mesmo tempo que criam uma nova imagem, desta vez abjeta e monstruosa. Essas figuras subvertem as representações dominantes do corpo feminino, gesto frequentemente explorado na crítica feminista da cultura.

A série fotográfica *Sem título (vidro sobre rosto)*, de Ana Mendieta, também revela um corpo maleável, de potencial escultórico, transformado pela artista. Ao se fotografar pressionando um pedaço de vidro sobre o rosto, Mendieta demonstra que o corpo, por si só, pode ser um elemento capaz de alterar estereótipos de feminilidade. Ao deformar o seu rosto pelo espelho, a artista

³⁹ *Ibidem*, p. 108.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 109.

incorpora um *feminino-monstruoso*, remetendo ao conceito de corpo grotesco de Wolff.

Segundo Wolff, a questão levantada pela noção do feminino-monstruoso é a de saber se este faz do corpo um local de transgressão e de intervenção feminista.⁴¹ As *personas* amorfas de Andrade, Barros e Mendieta são imagens que tornam visíveis identidades permanentemente parciais e posições contraditórias.⁴²

3. Identidade como categoria múltipla, dividida e contraditória

Outra perspectiva de investigação da identidade enquanto uma categoria múltipla, dividida e contraditória é a apresentada nos trabalhos *Tina América*, de Regina Vater e *Brasil nativo / Brasil alienígena*, de Anna Bella Geiger. A ideia de construção ficcional de si dessas obras não é feita pela tática do corpo grotesco, como exposta anteriormente, pois utiliza-se de uma outra estratégia: a da mimese.

A estratégia do impostor é conceitualizada por Wark para descrever performances feministas que atentam para as complexas relações entre subjetividade e posição social, por meio da construção de personagens ficcionais.⁴³ A autora sublinha que a feminilidade é simultaneamente um papel

⁴¹ Janet Wolff, "Recuperando a corporalidade: feminismo e a política do corpo", 2011, p. 106.

⁴² O termo "identidades permanentemente parciais e posições contraditórias" é utilizado por Donna Haraway para referir-se ao seu mito feminista-político do ciborgue.

⁴³ Jayne Wark, *Radical gestures: feminism and performance art in North America 1970 to 2000*, 2009, p. 132.

interpretado pelas mulheres e uma identidade, isto é, uma posição que determina como elas vivenciam o mundo. Essa dicotomia representa uma condição paradoxal, pois o corpo feminino é visto como física e socialmente produzido e, ao mesmo tempo, é vivido pelas mulheres sobretudo como lacunar ou incompleto, conforme Wolff.⁴⁴

A ausência de *sujeito*, ou seja, a lacuna de *não ser sujeito* ou de vivenciar uma identidade incompleta, é o espaço livre no qual a expressão é convocada, segundo Wark.⁴⁵ Essa declaração dialoga com as propostas das séries fotográficas de Vater e Geiger. A sequência fotográfica em preto e branco em *Tina América* consiste em retratos da artista personificando múltiplas personagens femininas banais. Em *Brasil Nativo / Brasil Alienígena*, Geiger apresenta nove pares de cartões postais que representam, de um lado, as imagens de índios brasileiros em cenas caricaturescas e, do outro, a imitação de Geiger dessas mesmas cenas.

Ao contrário das artistas que transformaram o corpo em uma figura monstruosa, Vater não encena em *Tina América* um universo distante de sua experiência. Em suas fotografias em *close up*, que lembram o formato de documento 3x4, a artista cria uma sessão de fotos dessa personagem com nome e sobrenome, a partir de um jogo de palavras com o termo *América Latina*. Esse conjunto de imagens informa sobre os elementos usuais da aparência visual e ornamental da mulher de classe média brasileira dos anos 1970, conforme Trizoli, que ainda descreve *Tina América* da seguinte maneira:

⁴⁴ Janet Wolff, "Recuperando a corporalidade: feminismo e a política do corpo", 2011, p. 114.

⁴⁵ Jayne Wark, *Radical gestures: feminism and performance art in North America 1970 to 2000*, 2009, p. 148.

Regina é a modelo de todas as fotos. Ora usando óculos, cabelo preso, armado com laquê, em coque, rabo de cavalo, lenço no cabelo ou no pescoço, com diversas blusas e poses que vão da resignada à sedutora ou debochada, a artista encarnou, durante toda uma tarde, diversos tipos femininos da época, da jovem até a mais madura, da profissional até a dona de casa, buscando nessa metamorfose incessante, e pelo registro de sua amiga fotógrafa, um modo de compreensão da feminilidade do período, seus desejos, ânsias, neuroses e expectativas, além dos imperativos sociais de beleza em voga, e que se intensificarão em sua produção em vídeo⁴⁶.

A partir da leitura de Trizoli, é possível perceber como esse trabalho se adequa à condição paradoxal descrita por Wark, sobre a feminilidade ser simultaneamente um papel interpretado pelas mulheres e uma identidade material. A ação de se transformar para interpretar *a clássica mulher de classe média* é um modo de afirmar a existência de uma performance social que é, ao mesmo tempo, uma experiência corporificada de vida.

Em entrevista, Vater comenta suas impressões sobre a experiência de ser mulher no Brasil. A artista menciona as pressões sociais para cumprir certos acordos, como *casar com um cara com um bom nome, uma boa família, um bom dote, um cara feito na vida*, em suas palavras.⁴⁷ *Tina América* é um álbum de fotografias que sela a conquista desse acordo: uma paquera romântica que se dá a partir de imagens ficcionais de si. Sobre *Tina América*, Vater relata:

A primeira versão foi um álbum de casamento em que eu botei as fotos das performances da mulher de classe média tentando impressionar um cara. Existe, na sociedade, as pessoas tendem muito a fazer uma performance social, tá entendendo? E eu me lembro muito bem, na minha época de adolescente, de menina jovem, que a mulher, quando ela quer um cara, ela

⁴⁶ Talita Trizoli, *Trajatórias de Regina Vater*: por uma crítica feminista da arte brasileira, 2011, p. 138-140.

⁴⁷ Regina Vater em entrevista cedida à autora, 2017.

se modifica um pouco, é uma performance mesmo. O *Tina América* é um pouco isso – Latino-américa, *ne*⁴⁸?

O álbum de casamento como suporte dessas fotografias adiciona mais uma camada simbólica nesse “estudo do ideário feminino vigente, em uma classe média em exorbitante ascensão econômica, mas sobre o jugo da ditadura civil-militar”, analisa Trizoli.⁴⁹ Vater, neste trabalho, aborda o hiato entre os sonhos, fantasias e percepções subjetivas do sujeito em um mundo orientado pelo gênero como regulador da identidade.

Já os postais *Brasil nativo / Brasil alienígena* constituem-se de um ato de apropriação de Geiger, que encontrou nas bancas de jornais imagens-souvenir de índios de etnias brasileiras. Entre a coluna de imagens apropriadas e a coluna de fotografias de *imitação* de Geiger, há um estranhamento, segundo Dária Jaremtchuk.⁵⁰ Posando como personagem, Geiger evidencia o fracasso e a impossibilidade de pertencer ao *Brasil Nativo* e a sua recriação provoca, por consequência, um *Brasil Alienígena*, segundo a autora. Num dos postais que fazem parte da série, a primeira coluna apresenta o retrato de um índio nu portando um arco e flecha em riste, numa paisagem arbustiva. A segunda coluna exhibe a interpretação de Geiger dessa mesma situação, uma montagem, na qual a artista posa com um vestido azul florido, também com o arco e flecha em riste, no quintal de sua casa.

Para Jaremtchuk, o contraste entre a *cena autêntica* e a *cena montada* destaca que a reprodução da ação dos indígenas é insuficiente para estabelecer

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Talita Trizoli, *Trajetórias de Regina Vater: por uma crítica feminista da arte brasileira*, 2011, p. 142.

⁵⁰ Dária Jaremtchuk, *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*, 2007, p. 119.

conexões e reconstruções identitárias.⁵¹ O uso de aspas para descrever as cenas entre *autênticas* e *montadas* é um recurso utilizado pela autora para afirmar que há uma composição ficcional em ambas as fotografias, não só nas imagens feitas pela artista. Sobre o assunto, a autora expõe:

As imagens dos índios veiculadas pelos meios de comunicação e pela indústria cultural reiteram-no como um ser pré-moderno e portador de uma cultura intocada. Na formação do país, a população indígena foi subjugada e pouco integrada ao conjunto da sociedade, tampouco foram respeitados seus territórios e suas formas de vida características. Nos anos 1970, como se viu, o índio é ao mesmo tempo figura estereotipada e empecilho à expansão territorial e à modernização do interior do país. Apesar das constantes degradações a que foram sujeitos pelo processo modernizador intensificado nos anos da ditadura, circulam imagens que os apresentam como bons selvagens e com seus costumes preservados. Neste imaginário, qualquer conflito é escamoteado. Assim, a sociedade se tranquiliza com a permanência de um autêntico passado impoluto e oferece ao turista um emblema exótico. As apropriações e as cenas simuladas de Anna Bella contribuem para a desconstrução desse imaginário⁵².

Os postais de etnias indígenas vendidos nas bancas de jornais do Rio de Janeiro na década de 1970 os representavam de forma idealizada, forçosamente posada, na intenção de vender uma imagem exotificada do Brasil, relacionada com a ideia romântica do *bom selvagem*.

Geiger, em entrevista, também avalia o seu contexto de filha de imigrantes europeus de primeira geração e a burocracia para que a sua família conseguisse o registro de identidade, documento importante para comprovar a sua cidadania brasileira. Geiger expõe como o *Brasil alienígena* era propositalmente um teatro, uma reflexão sobre “Quem sou eu? Quem são os negros? Quem são os mulatos?

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, p. 120.

Os mamelucos...”⁵³ marcando como esse trabalho foi uma vontade de investigação identitária sobre si mesma e sobre as origens da população do Rio de Janeiro, na década de 1970. Sobre esse teatro, interpretado tanto por Geiger quanto pelos índios nos postais, a artista comenta:

Eu não estou imitando a índia ou o índio. Eu não estou querendo me identificar com eles, pelo ponto de vista de voltar para uma civilização perfeita, onde ninguém se matava e todo esse besteiro que não existe. Não é por aí. Mas botar todo mundo na mesma situação. Numa situação de mais respeito com a gente. Mas as cenas, em algum momento, eu faço de propósito, para imitar a índia, eu faço exagerando um pouco meu gesto para mostrar que eu não tenho jeito para aquilo. Só que esse trabalho ficou tão conhecido lá fora que eu até empresto para outras coisas, ou para museu, mas eu já participei de uma exposição que era sobre gênero. Claro, é a mulher. O feminismo. O que é o feminismo no meu trabalho? Não é porque eu sou mulher que é o feminismo. Mas claro, ali estão as famílias, as tribos, os grupos a que a gente pertence. Eu acho que eu não faria diferente agora⁵⁴.

Nesse trecho da entrevista, fica evidente como a artista não procurou se colocar no lugar do outro, em busca de uma alteridade vazia ou de identificação com um discurso romantizado do índio. Para marcar essa posição de *alienígena* em comparação às etnias indígenas, Geiger utiliza-se da retórica da pose e exagera os gestos, imita de forma canhesta a cena que supostamente refere-se ao *nativo*. A artista também aborda o interesse de exposições internacionais com temáticas feministas em relação a esse trabalho em específico, provavelmente por seu conteúdo relativo à ficção da construção identitária do brasileiro.

Tanto em *Tina América* quanto em *Brasil nativo / Brasil alienígena*, estão presentes questões relativas à identidade das artistas como mulheres latino-americanas. Essa reflexão não se dá pela afirmação de uma identidade estável,

⁵³ Anna Bella Geiger em entrevista concedida à autora, 2017.

⁵⁴ *Ibidem*.

pois ambos os trabalhos declaram o potencial de construção de si e de uma identidade fragmentada pela interpretação de outros personagens que não as artistas. Com esse jogo de interpretar um *outro*, as artistas evidenciam alguns estereótipos de gênero e de grupos étnicos presentes no imaginário cultural do país. Outro trabalho que aborda a temática identitária é o vídeo *Marca Registrada* (1975), de Leticia Parente, que apresenta a ação da artista de costurar na sola do próprio pé a frase *Made in Brasil*, com agulha e linha, realizando uma marca concreta no corpo sobre a sua procedência e país de origem, como se fosse uma mercadoria.

Na opinião de Wolff, a política do corpo para o feminismo deve falar *acerca* do corpo, afirmando sua materialidade e sua construção social, ao mesmo tempo que subverte os regimes de representação existentes.⁵⁵ Vater, a partir do uso de acessórios e de performances corporais, construiu uma série de *personas* que simbolizam o papel social adequado para a mulher brasileira nos anos 1970. Segundo Trizoli, *Tina América* é um trabalho sintomático das experiências sociais e geográficas da artista, principalmente em relação aos questionamentos pessoais de Vater como artista e mulher latino-americana.⁵⁶

Os postais *Brasil nativo / Brasil alienígena*, de Geiger, confirmam como o sujeito é produzido por um sistema de imagens, representações e signos que sustentam os discursos de uma identidade social homogênea. De acordo com Jaremtchuk, a simulação interpretada por Geiger parece afirmar que há naturalidade em ambas as colunas, e que a fixação de significados é sempre

⁵⁵ Janet Wolff, "Recuperando a corporalidade: feminismo e a política do corpo", 2011, p. 120.

⁵⁶ Talita Trizoli, *Trajetórias de Regina Vater: por uma crítica feminista da arte brasileira*, 2011, p. 142.

ficcional.⁵⁷ A pesquisadora Margareth Rago estabelece ser fundamental que os feminismos estejam cientes dessa lógica de representação, a fim de transformá-la, e assim abrir novas possibilidades subjetivas e de existência.⁵⁸

Essa abertura de novas identidades possíveis e de formas de viver, salientada por Rago, é dada por um ponto de vista acerca da experiência que não mantém relação de fidelidade com o vivido, isto é, a experiência se dá por uma construção de si, por uma narrativa de si, não fixada à categoria de verdade. Esse enfoque da *construção de si* percebe o *eu* cognoscente enquanto parcial em todas as suas formas, nunca acabado ou completamente dado ou original, segundo Donna Haraway.⁵⁹

De acordo com Wolff, a política do corpo, no campo da cultura, precisa perceber o corpo feminino em representação por uma perspectiva crítica e histórica. Para a autora, é preciso começar pela experiência de vida cotidiana das mulheres como identidades corporais construídas. Essas identidades são reais, ao mesmo tempo que são socialmente inscritas e discursivamente produzidas. Ao afirmar essas identidades, artistas mulheres e outras profissionais do âmbito cultural precisam também questionar as suas origens e funções ideológicas, para a defesa de uma expressão não-patriarcal do gênero e do corpo.⁶⁰

As artistas analisadas nesse artigo questionam, a partir da imagem, a existência feminina ligada à imanência do corpo. A crítica feminista da cultura

⁵⁷ Dária Jaremtchuk, *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*, 2007, p. 119.

⁵⁸ Margareth Rago, *A aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade*, 2013, p. 31.

⁵⁹ Donna Haraway, “Saberes localizados”, 1995, p. 26.

⁶⁰ Janet Wolff, “Recuperando a corporalidade: feminismo e a política do corpo”, 2011, p. 120.

não cessou de se perguntar sobre a questão da representação na história da arte. Nesse sentido, os trabalhos debatidos expressam a importância de partir do corpo para expor certas questões de gênero. No Brasil, apesar de frequentemente as pautas de discussões feministas não terem sido intencionais, os trabalhos dessas artistas produzidos durante a década de 1970 tiveram semelhanças com os debates feministas da produção norte-americana e europeia do mesmo período, como foi observado, apesar do contexto social, político e econômico radicalmente distinto.

Referências

- ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- ARBOUR, Rose-Marie. L'art des femmes a-t-il une histoire? *Revue Intervention*, Quebec, n. 7, p. 3-5, 1980.
- FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. *Mulheres radicais: arte latino-americana 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009, p. 33-118.
- HARAWAY, Donna. Saberes Localizados. *Cadernos Pagu*, Núcleo de Estudos de Gênero da UNICAMP, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: Edusp, 2007.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem, representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora UNICAMP, 2013.

TRIZOLI, Talita. *Trajetórias de Regina Vater: por uma crítica feminista da arte brasileira*. 2011. 288p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa Interunidades de Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

WARK, Jayne. *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America, 1970 to 2000*. Quebec: McGill-Queen's University Press, 2009.

WOLFF, Janet. Recuperando a corporalidade: feminismo e política do corpo. In: MACEDO, Ana Gabriela; FRANCESCA, Rayner. *Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011, p. 101-120.

Referência para citação deste artigo

MATTIOLLI, Isadora. O corpo é a camuflagem: construções ficcionais de si na produção artística de mulheres nos anos 1970. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 216 –243, novembro de 2020.

> A interseccionalidade a partir de *Quarto de Despejo*, De Carolina Maria de Jesus

> The intersectionality in *Quarto de Despejo*, by Carolina Maria de Jesus

por Julia de Freitas Vieira

Discente de licenciatura em História na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), atualmente estuda temas relacionados aos estudos feministas, em especial o feminismo negro em diálogo com a literatura brasileira. E-mail: vieira.julia@unifesp.br. ORCID: 0000-0002-0228-7338.

por Izilda Cristina Johanson

Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Professora Associada de Filosofia Contemporânea no Departamento e no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP, com estudos e publicações dedicados ao tema e a abordagens de perspectiva feminista em filosofia e história da filosofia. E-mail: i.johanson@unifesp.br. ORCID: 0000-0002-6648-5552.

Resumo

As relações de poder em torno das questões de raça, classe e gênero dão lugar a uma combinação característica de opressões que atingem, de modo particular, as mulheres negras. A fim de refletir sobre o conceito de interseccionalidade na obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, abordaremos a questão do contexto colonial no qual se enraízam os alicerces que têm mantido praticamente intactas as estruturas sociais das desigualdades de condições em meio à diversidade de indivíduos. Visamos a destacar no artigo como a autora Carolina Maria de Jesus dialoga com a perspectiva interseccional desenvolvida dentro do feminismo negro, expondo as diferentes opressões e resistências que a obra permite analisar.

Palavras-chave: Interseccionalidade. Feminismo negro. Filosofia. Literatura.

Abstract

The power relations around the questions of race, class e gender cause a characteristic combination of oppressions that hits, in a particular way, the black women. In order to reflect about the concept of intersectionality in the book *Quarto de Despejo: diário de uma favela*, we will approach the question of the colonial context in which the foundations that have maintained practically intact the social structures of inequalities of conditions among the diversity of individuals. We are looking to highlight in the article how the author Carolina Maria de Jesus dialogues with the intersectional perspective developed within black feminism, exposing the different oppressions and resistances that the book allows to analyze.

Keywords: Intersectionality. Black feminism. Philosophy. Literature.

> Artigo recebido em 06.06.2020 e aceito em 27.08.2020.

A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda. A vida era a mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser

Conceição Evaristo

Introdução

O termo *interseccionalidade* foi utilizado pela primeira vez para designar a interdependência das relações de poder de raça, classe e sexo no texto “*Demarginalizing The Intersection of Race and Sex; a Black Feminist Critique of Discrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*” da jurista afro-americana Kimberlé W. Crenshaw, em 1989. Entretanto, uma maior disseminação de estudos sobre a realidade à qual esse termo dá nome ocorrera já antes, na década de 1970, a partir do movimento *Black Feminism*,¹ nos Estados Unidos.² Contudo, no centro de suas questões podemos considerar que:

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cis-heteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais³.

¹ Movimento político feminista estadunidense formado por mulheres negras afro-americanas que procurou situar e criar um olhar crítico sobre as questões particulares que afetam as mulheres negras. Teve um papel contra hegemônico dentro do movimento feminista, caracterizado até então por ser um movimento majoritariamente branco e elitista. Algumas pioneiras do *Black Feminist* são Angela Davis, Patricia Hill Collins, Audre Lorde e Barbara Smith.

² Helena Sumiko Hirata, “Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais”, 2014, p. 62.

³ Carla Akotirene, *Interseccionalidade*, 2019, p. 19.

A transdisciplinaridade presente neste conceito, mediante o seu vasto campo de atuação nas diferentes áreas do conhecimento, como o direito, a história, a filosofia e as ciências sociais, proporciona reflexões em torno da identidade dos sujeitos nos quais as categorias entre raça, classe e gênero se entrelaçam em suas vivências e nas desigualdades de condições às quais estão submetidos. Esse enfoque integrado nos permite não apenas estudar, de maneira situada e específica, as opressões na vida das mulheres negras, como também, e em contrapartida, as formas com que esse grupo de indivíduos resistem a esses sistemas de opressão.

Numa sociedade como a nossa, patriarcal e de supremacia branca, a interseccionalidade de opressões opera em favor da manutenção das desigualdades sociais.⁴ A remodelação e, ao mesmo tempo, a reiteração dessas estruturas de poder se faz por vários caminhos e modos. Um deles, e aquele para o qual gostaríamos de dar destaque, diz respeito à atribuição arbitrária (mediante a ação de quem tem o poder para isso) de diferentes papéis a alguns grupos compostos pelas minorias.⁵ O critério racial é o constitutivo principal desses mecanismos de seleção, que determinará que os lugares mais baixos na hierarquia social serão ocupados por pessoas negras.⁶

Segundo Djamila Ribeiro, as experiências de alguns grupos localizados socialmente de forma hierarquizada fizeram com que os saberes e vozes

⁴ Jessica Mara Raul, “Carolina Maria de Jesus: literatura, espaço e memória”, 2019, p. 242.

⁵ Um grupo de pessoas que de algum modo nas relações sociais se encontra numa situação de desvantagem em relação a um outro grupo. Situam-se as minorias como grupos que quase sempre recebem um tratamento discriminatório por parte da maioria, grupos dominantes que se determinam como padrão.

⁶ Beatriz Nascimento, “A mulher negra no mercado de trabalho”, 2019, p. 261.

produzidos por essa parte da população fossem subalternizados, com condições sociais que os mantivessem em um lugar silenciado estruturalmente.⁷ A filósofa também expõe que “o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e *lugar de fala* nos faz refutar uma visão universal de mulher e negritude”⁸. Portanto, dentro da análise interseccional e das concepções dessa autora, pode-se pensar a literatura como um dos meios no qual as múltiplas vivências das mulheres negras podem se situar, apresentando um *lugar de fala*, e difundir uma *autodefinição* de si mesmas perante seus escritos, quebrando o silenciamento estrutural.

Nesse sentido, podemos caracterizar a literatura de Carolina Maria de Jesus como parte de uma *escrevivência*. Esse termo foi criado pela escritora Conceição Evaristo e diz respeito, fundamentalmente, a um processo criativo de escrita que se liga à vivência de um indivíduo e se distancia dos padrões acadêmicos de discurso hegemônico, no qual, em sua produção textual, o sujeito deve se manter distante dos acontecimentos para ter validade a sua fala. Em *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, a *escrevivência* é também *insubmissa*, na medida em que centraliza seus registros naqueles indivíduos que se encontram à margem, em virtude da visibilidade e do destaque que lhe são dados a partir do momento da sua publicação.⁹

⁷ Djamila Ribeiro, *Lugar de fala*, 2019, p. 63.

⁸ *Ibidem*, p. 69. grifo nosso.

⁹ *Quarto de Despejo* foi distribuído em cerca de quarenta países e traduzido em 13 idiomas, além de presente, desde 2014, nas listas de leituras obrigatórias nas provas de vestibular em algumas das principais universidades brasileiras. Ver Jessica Mara Raul, “Carolina Maria de Jesus: literatura, espaço e memória”, 2019, p. 247.

Considerando, em primeiro lugar o contexto histórico colonial brasileiro, durante os séculos XVI ao XIX, caracterizado pela desumanização e exclusão político-social de negros e negras no Brasil, nos propomos a apresentar o conceito de interseccionalidade à luz da obra *Quarto de Despejo*, frisando situações e relatos de Carolina Maria de Jesus que destacam a remodelação de certas estruturas de poder do passado colonial. Propomos-nos, ainda, a refletir sobre o contexto do pós-abolição que se pronuncia nas situações de resistência expostas no diário de Carolina, seja por meio da explicitação das desigualdades de condições intrínsecas à situação da mulher negra, seja por meio do diálogo desta literatura com as questões enfrentadas pelas teóricas do feminismo negro nos Estados Unidos e no Brasil, a partir da década de 1970.

1. O contexto colonial e seus alicerces

Pode-se descrever a opressão como “qualquer situação injusta em que, sistematicamente e por um longo período, um grupo nega a outro grupo o acesso aos recursos da sociedade”¹⁰. Logo, a situação da mulher negra na contemporaneidade não está desassociada das consequências históricas de um país que legalizou durante mais de 350 anos a escravização de negros e negras. Nesse contexto colonial escravocrata, a situação da mulher negra guarda particularidades. Ela deveria servir tanto ao trabalho doméstico, aquele

¹⁰ Patricia Hill Collins, *Pensamento Feminista Negro*, 2019, p. 33.

circunscrito à casa-grande, quanto às atividades subsidiárias, realizadas externamente na agricultura e afins. Contudo, para além destes, o lugar especialmente reservado à mulher negra esteve relacionado ao cumprimento de uma função especificamente destinada a ela e determinante do ponto de vista da economia colonial, a saber, a de fêmea reprodutora, que, enquanto tal, abasteceria a mão de obra do mercado interno concorrendo com o tráfico negreiro.¹¹

Tomando como referência, ponto de partida e pedra de toque o lugar ocupado pela mulher negra nesse sistema escravagista, Lélia Gonzalez desenvolve e explora a questão da perpetuação, nos tempos de pós-escravidão legal, de pelos menos duas visões muito características associadas comumente, até hoje, à mulher negra. De um lado, a da trabalhadora doméstica, figura que remete à mucamba, mulher escravizada a serviço de senhoras e de senhores dentro da casa-grande, dedicada ao trabalho doméstico e, dada a sua proximidade compulsória do núcleo privado e íntimo dos senhores e das senhoras, mais facilmente submetida aos caprichos e às idiossincrasias senhorias. De outro, e como uma espécie perversa de extensão dessa primeira, a figura da mulher sensual, hipersexualizada (por oposição à mulher branca frequentemente dessexualizada), espécie de atração fatal, frequentemente exaltada nos tempos atuais, por exemplo, no mito carnavalesco da *mulata do samba*, este construído em grande parte sobre outro mito, o da democracia racial, consagrado pela obra *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre e que ainda permeia uma boa parte da produção da memória em torno da escravidão no

¹¹ Beatriz Nascimento, “A mulher negra no mercado de trabalho”, 2019, p. 260.

Brasil.¹² Consideramos essas duas imagens amostras significativas do modo como opera a máquina de produção de mitos coloniais, cujo propósito fundamental é o de reformular esses mitos continuamente a fim de que possam ser mantidas intactas as estruturas de opressão e, conseqüentemente, de poder.

Ademais, o sujeito homem, branco, proprietário, senhor detentor dos meios de produção material e de conhecimento, de valores morais e de esferas de poder institucional do sistema escravocrata, definia o povo negro como propriedade. Ocupante da base da pirâmide social em cujo topo encontra-se o opressor, a mulher negra torna-se, assim, a mão de obra explorada, tal qual a do homem negro, mas com algo a mais em relação a este: enquanto mulher, torna-se também vítima contumaz do abuso sexual. O estupro, que desde os mais remotos tempos presta-se a desempenhar o papel de arma de dominação, tinha, no caso das negras escravizadas, por principal objetivo reprimir a resistência destas, reduzindo-as à condição de fêmeas: reduzidas a coisas, a objetos, no entanto, sexuados. Segundo Angela Davis, em *Mulheres, raça e classe*:

A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas¹³.

Não sendo restrito somente à violência física, o silenciamento do povo negro, conjuntamente com outras formas simbólicas de repressão, também permeia esse contexto de escravidão. Grada Kilomba¹⁴ expõe a *máscara*, um objeto composto por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito

¹² Lélia Gonzalez, “Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira”, 1984, p. 228-230.

¹³ Angela Davis, *Mulheres, raça e classe*, 2016, p. 19.

¹⁴ Grada Kilomba, *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, 2019.

negro com a finalidade de reprimir a sua fala e a sua enunciação. Essa máscara retrata, segundo a autora, o silêncio que, no contexto de alteridade da branquitude¹⁵ – em que o negro representa aquilo que ela não quer parecer – visa a constituir negros e negras como não sujeitos. Esse *Outro*, construído a partir do *Eu* (branco, homem, europeu), é lançado, assim, ao processo de absoluta negação de sua própria existência.¹⁶

Kilomba dá especial destaque ao processo de criação, pela branquitude, da ideia de *objeto ruim* como aquele que corresponde à pessoa negra, ou seja, aquela pessoa que deve "incorporar os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformando em tabu, a saber, agressividade e sexualidade"¹⁷. É a branquitude posta como ideal moral, decente e civilizado que põe o sujeito negro na posição de seu oposto simétrico, isto é, no lugar do violento, do perigoso, do sujo e do excitante. Essa realidade irracional do racismo não pode deixar de ser fortemente traumática para os indivíduos negros, pois, por meio dela, são criadas fantasias sobre o que a negritude deveria ser, mas, de fato, não é. Neste sentido, ser negra

¹⁵ O termo *branquitude* tem correlação com o termo *negritude*, ambos designam ligação a uma identidade racial. Se a negritude é expressão da identidade racial para negros e negras, a branquitude, por sua vez, é o que configura a identidade racial para pessoas brancas. Esta pode exercer-se na prática de forma crítica (em posicionamentos antirracistas sobretudo) como também acrítica. Neste último caso, a branquitude se materializa na mentalidade de tipo supremacista: reitera, portanto, uma estrutura hierárquica já estabelecida na sociedade, colocando pessoas brancas no topo dessa hierarquia e atribuindo a estas direitos e poderes de subjugar e oprimir aqueles e aquelas que se encontram abaixo. Para além da polaridade extrema do crítico e do acrítico, entende-se, de modo geral, que os modos de ser da branquitude são múltiplos e diversificados, quantitativamente e qualitativamente, assim como são diversificadas também as práticas racistas.

¹⁶ Grada Kilomba, *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, 2019, p. 38-40.

¹⁷ *Ibidem*, p. 37.

e ser negro é ser, de saída, negação de uma existência real e concreta, é ser negação de si, é não ser.

As imagens da negritude com as quais nós, negras e negros, somos confrontadas e confrontados não são, de fato, nem realistas, tampouco gratificantes.¹⁸ No entanto, o que nos parece ainda mais problemático são as consequências desses séculos de silenciamento das vozes e da palavra de negros e negras, algo bastante representativo da permanência daquelas *máscaras* às quais os escravizados eram submetidos.

Há, pois, continuidade e permanência desse passado no presente. Um dos modos pelos quais se dá essa continuidade é o silenciamento, que se realiza, por sua vez, na forma de fuga desse passado de escravidão, colonialismo e racismo, elementos fundantes e estruturais na formação do Brasil.

2. A remodelação das estruturas de poder no contexto do pós-abolição: opressões e resistência

A obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, leva ao regaste, que já vinha sendo feito por outros autores e autoras, como Lima Barreto, Luiz Gama, Cruz e Sousa e Maria Firmino dos Reis, da identidade afro-brasileira, por muito tempo silenciada. Ao mesmo tempo, essa obra também remete à reflexão e à crítica sobre o processo discursivo consolidado por cânones da literatura brasileira que se concentram, como afirma Rita Terezinha Schimidt, na “elitização, masculinização e branqueamento da cultura como critérios de

¹⁸ *Ibidem*, p. 39

civilização”¹⁹, diante de uma posição enquanto sujeito que não se enquadra a esse ideal preestabelecido que é incorporado no campo literário.

Por se tratar de uma literatura considerada de testemunho, ao lançarmos mão desse livro como fonte de estudo, não podemos deixar de levar em consideração algo que nos parece essencial e diz respeito ao fato de que:

Testemunho e diário são as marcas ou pegadas do indivíduo na era da sua desapareição. Este indivíduo precisa se apegar a um Eu que ele está recriando e reafirmando tanto quanto lhe é permitido por um mundo que o puxa, se não para o extermínio, ao menos para o anonimato e para a sua insignificância²⁰.

A particularidade da escrita de testemunho no qual o autor ou a autora busca se apegar a um *Eu*, já que a sua existência é tencionada por sua possível desapareição, é evidente na obra de Carolina. Diante das dificuldades socioeconômicas, o suicídio é um tema recorrente em seu diário e nos demonstra a tensão e a fuga dessa situação pela escrita, como podemos averiguar: “Como é horrível levantar de manhã e não ter nada para comer. Pensei até em suicidar. Eu suicidando-me é por deficiência de alimentação no estomago. E por infelicidade eu amanheci com fome”.²¹

Neste sentido, e perante a perspectiva de que “todo ser humano concreto sempre se situa de um modo singular”,²² julgamos ser necessário situar a trajetória de Carolina Maria de Jesus para que se possa melhor compreender a real dimensão das dificuldades em face das quais surgirá, para ela, a necessidade de transpor em texto a sua vivência. As reflexões extraídas dos dilemas expressos

¹⁹ Rita Terezinha Schmidt, “Na literatura, mulheres que reescrevem a nação”, 2019, p. 70.

²⁰ Márcio Seligmann-Silva, “O local do testemunho”, 2010, p. 9.

²¹ Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, 2014, p. 99.

²² Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*, 2016, p. 10.

em sua narrativa, entre outros acontecimentos social e historicamente situados, nos permitirão, ainda, explorar o conceito de interseccionalidade, o objeto central deste estudo.

A escritora Carolina Maria de Jesus nasceu no interior de Minas Gerais, no município de Sacramento, em 1914. Junto com a família, ela se mudou para Franca, em São Paulo, no ano de 1930, onde trabalhou como lavradora e, em seguida, como empregada doméstica. Em 1948, se deslocou para a favela do Canindé, local em que escreveu seus diários. Mulher negra, pobre e mãe solo de três filhos, José Carlos, João José e Vera Eunice, trabalhava durante a noite como catadora de papel e recolhia livros e revistas, que lia no seu tempo livre.²³

A história de Carolina Maria de Jesus, escrita em seus diários de 1955, 1958 e 1959, demonstra a sensibilidade da autora e personagem principal do livro para as mudanças sociais que não se restringiam unicamente à favela do Canindé, seu local de moradia e predominantemente de convívio social. Nesse lugar de vivência da autora, ela nos relata a realidade das péssimas habitações, da violência, do alcoolismo e da necessidade de grande parte dos moradores de viver de doações, além da venda de recicláveis. As dificuldades enfrentadas por Carolina não são dispares das dos seus vizinhos.

No entanto, do ponto de vista literário, o *quarto de despejo* – o modo como ela se refere à favela – não será construído fechado em si mesmo. Ele irá contrastar com a *sala de visita*, isto é, o centro da cidade de São Paulo. Esse

²³ Yohana Maria Alencar e Miguel Ângelo Silva, “Uma análise interacionista sobre a construção social da pobreza na literatura brasileira por Carolina Maria de Jesus: ‘Quarto de despejo: diário de uma favelada’”, 2017, p. 31.

contraste é fundamental para se compreender a própria nomeação do livro e a maneira como a narradora enxerga a espacialidade da cidade.

Essas disparidades podem ser melhor compreendidas pelas palavras de Carolina Maria de Jesus:

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo²⁴.

Essa espécie de paralelo contrastante entre periferia e centro será um recurso constante e um dos modos pelos quais nossa escritora construirá, por sua vez, essa sociedade que será também objeto literário.

O crescimento das periferias e habitações irregulares como majoritariamente lugares de vivência da população negra no Brasil revela uma das partes mais sombrias do processo de pós-abolição, responsável, em grande parte, pela marginalização da população negra na sociedade, no processo de espacialização dos centros urbanos. O próprio fim da favela do Canindé, após inundações nos anos de 1960 e 1961, que deslocaram os moradores para um conjunto habitacional no Jabaquara, fez parte dessa nova configuração territorial. Nesse cenário, a vivência de Carolina, em boa medida exposta nos seus diários, estará interligada à trajetória e aos desafios enfrentados por outras mulheres negras, talvez a maioria delas, nesse contexto pós-colonial. Assim,

²⁴ Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, 2014, p. 37.

entendemos ser possível reconhecer nos relatos de seus diários algumas das formas típicas de opressão que entrelaçam gênero, raça e classe.²⁵

Mesmo 70 anos após a abolição oficial da escravidão, Carolina Maria de Jesus ainda enxerga, em pleno 13 de maio de 1958, a permanência da escravatura na situação de miséria e de exclusão social das mulheres negras no Brasil, mediante a falta de recursos para o básico dos básicos, isto é, a alimentação de sua família:

... Choveu, esfriou. É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. Eu estava com dois cruzeiros. Pretendia comprar um pouco de farinha para fazer um virado. Fui pedir um pouco de banha a Dona Alice. Ela deu-me a banha e arroz. Era 9 horas da noite quando comemos.

E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!²⁶

Nesse contexto de remodelação das estruturas de poder, uma questão recorrente no livro é a da vestimenta da Carolina e de seus filhos, em especial os calçados. Essa questão se apresenta, desde o primeiro relato, no dia 15 de julho de 1955, quando Carolina de Jesus escreve sobre o desejo de sua filha, Vera Eunice, de ganhar de presente um par de sapatos. E, mais adiante, no dia 19 de junho de 1958, em que ela diz: “José Carlos não queria ir para escola, porque estava frio e não tinha sapatos, mas como era dia de exame acabou indo”²⁷.

Segundo Sara Raquel Silva e seu estudo sobre a sociedade colonial a partir da indumentária, as roupas eram cedidas aos escravizados como uma finalidade

²⁵ Consideramos imprescindível destacar, neste caso, que não há, não pode e não deve haver hierarquização dessas formas de opressão, haja vista que elas ocorrem de maneira assimétrica e integrada.

²⁶ Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, 2014, p. 32.

²⁷ *Ibidem*, p. 66.

cristã de *cobrir as vergonhas*, e também para manter uma melhor aparência daqueles trabalhadores que eram apresentados à sociedade. No entanto, a grande maioria – aqueles que não faziam parte desse núcleo próximo de seus senhores, ou seja, os trabalhadores braçais, principalmente – era vestida com roupas menos elaboradas e sem calçados. A vestimenta mantém-se, assim, como um aspecto importante de diferenciação social, em que o calçado evidenciava a distinção entre escravizados e libertos.²⁸ Nos diários de Carolina de Jesus, a ênfase do incômodo dos filhos em relação à falta de calçados, como também em relação às roupas – sendo estas provenientes em grande parte de doações – aponta para essa remodelação, mencionada acima, de uma estrutura social ainda fortemente enraizada em aportes do passado colonial, em que a exclusão é feita não somente pela espacialidade, mas também pela própria vestimenta.

A falta de auxílio e as condições de classe, de mulher negra pobre periférica, são decisivas na produção de seu diário. No dia 17 de maio de 1958, por exemplo, ela conta que acordou outra vez nervosa, descontente com a vida que levava, se questionando se os pobres de outros países sofrem igual aos pobres do Brasil; acabou descontando a frustração em uma briga sem motivo com José Carlos, seu filho.²⁹ Relata, em seguida:

...Chegou um caminhão aqui na favela. O motorista e o seu ajudante jogam umas latas. É linguiça enlatada. Penso: É assim que fazem esses comerciantes insaciáveis. Ficam esperando os preços subir na ganancia de ganhar mais. E quando apodrece jogam fora para os corvos e os infelizes favelados³⁰.

²⁸ Sara Raquel de Andrade Silva, “O Figurino da Colônia: uma análise da sociedade colonial brasileira a partir da indumentária”, 2014, p. 385-386.

²⁹ Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, 2014, p. 33.

³⁰ *Ibidem*, p. 34.

A posição crítica sobre a forma como a miséria se configura não somente no interior da sua família, mas no cotidiano dos moradores ao redor, expõe de modo particular uma consciência de classe sobre a sua condição naquele momento. Em outra passagem, a escritora também destaca: “Saí indisposta, com vontade de deitar. Mas, o pobre não repousa. Não tem o privilegio de gosar descanso”³¹. Interliga, assim, mais uma vez, a história colonial com o nosso presente, nos fazendo refletir sobre a manutenção da situação de trabalho à exaustão, amplamente presente no dia a dia de Carolina e cujo sofrimento, de acordo com vários de seus relatos durante o livro, era em parte suprimido pelo efeito de medicamentos.

É marcante a experiência de subalternização dupla na vida da escritora, a saber, como mulher e como negra.³² A situação de mulher negra escritora e mãe solo permeia todo o livro, sendo imprescindível à compreensão da alegada antipatia que alguns moradores da comunidade nutriam por ela. Segundo o que se lê em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, vizinhas espalhavam boatos sobre Carolina; supõe-se que se sentiam intimidadas pelo diferencial dela em relação aos demais moradores, pois, como escritora, Carolina de Jesus denunciava a miséria dos favelados. Discriminavam-na por ela não ser casada e ser desejada por alguns homens da favela. O trecho a seguir apresenta um pouco dos questionamentos que eram feitos à Carolina e que ela mesma se faz:

Refleti: preciso ser tolerante com os meus filhos. Eles não tem ninguém no mundo a não ser eu. Como é pungente a condição de mulher sozinha sem um homem no lar.

³¹ *Ibidem*, p. 12.

³² Jessica Mara Raul, “Carolina Maria de Jesus: literatura, espaço e memória”, 2019, p. 242.

Aqui todas impricam comigo. Dizem que falo muito bem. Que sei atrair os homens. (...) Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo³³.

Outro ponto a ser destacado dessa passagem de *Quarto de despejo* é o de que, segundo sua autora, por meio da escrita, em meio às dificuldades da vida, Carolina conseguia se acalmar. É no seu diário, por meio da escrita, que uma mulher negra ergue sua voz e se posiciona contra os preconceitos e contra a situação de miséria, vislumbrando a possibilidade de melhores condições de vida. E isto acontece ao mesmo tempo que ela denuncia as mazelas e o descaso do governo com os mais pobres e informa sobre a realidade da vida social da favela.³⁴ O excerto adiante, no qual a própria escritora também se inclui, expressa, em uma pequena amostra, o pouco auxílio governamental que os moradores da favela do Canindé recebiam:

Abri a janela e vi as mulheres que passam rapidas com seus agasalhos descorados e gastos pelo tempo. Daqui a uns tempos estes palitol que elas ganharam de outras e que de há muito devia estar num museu, vão ser substituidos por outros. É os politicos que há de nos dar. Devo incluir-me, porque eu tambem sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo³⁵.

Nesse universo, a literatura de Carolina de Jesus tanto dá voz aos conflitos internos da autora quanto relata as misérias sociais que transpassam a realidade vivida singularmente por ela. Esses dois elementos se entrelaçam e não podem

³³ Carolina Maria de Jesus, *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada, 2014, p.22. Esses julgamentos dirigidos a ela não se encontram longe da realidade atual de milhares de mulheres negras que se apresentam na situação de mãe solo no Brasil, haja vista a cobrança, em relação a elas, de formação de um núcleo familiar tradicional e, ao mesmo tempo, de que, enquanto mulheres, que se encarreguem dos cuidados dos filhos.

³⁴ Rebeca Mendes Garcia e Larissa Cardoso Beltrão, “O cânone e a literatura marginal de Carolina Maria de Jesus: uma análise de *Quarto de Despejo*”, 2019, p. 89.

³⁵ Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, 2014, p. 37.

ser apreendidos destacadamente um do outro, o que se deve ao modo único como ambos são refletidos no texto da escritora.

Casos de racismo também são apresentados no diário de Carolina, como o ocorrido no dia 16 de junho de 1958:

...Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me:

- É pena você ser preta.

Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rustico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta³⁶.

Nesse comentário, Carolina de Jesus aborda um tema importante do pensamento feminista negro, que é o da *autodefinição* e a sua inserção no discurso de escritora:

Quando nós, mulheres negras, nos definimos, claramente rejeitamos o pressuposto de que aqueles em posição que lhes garante autoridade para interpretar nossa realidade têm legitimidade para tanto. Mesmo sem levar em conta o conteúdo real das autodefinições das mulheres negras, o ato de insistir na autodefinição da mulher negra valida o poder das mulheres negras como sujeitos humanos³⁷.

O estudo do conceito da interseccionalidade a partir da obra *Quarto de Despejo* também evidencia o papel contra hegemônico da literatura de Carolina de Jesus frente à figura do cânone literário, ou ao que se entende como estruturante na canonização do conhecimento:

³⁶ *Ibidem*, p. 64. Carolina de Jesus não era escritora só de diários. Ela escrevia também poesia e alguns poemas que integram o próprio livro *Quarto de Despejo*. Escrevia também outros gêneros literários, como peças de dramaturgia e provérbios.

³⁷ Patricia Hill Collins, "Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição", 2019, p. 295.

A manutenção da preferência por obras e autores que se enquadram em uma determinada identidade cultural e literária de postura ortodoxa, vista como única representante de uma certa forma de produção literária que aceita como únicos os critérios de uma certa “ditadura cultural”, mantidos pela ordem social e propagados em nossos sistemas de ensino como inquestionáveis³⁸.

Em vista disso, Rita Schmidt expõe o quanto que a gradual visibilidade de obras de autoria feminina foi responsável não só por certa reformulação nos currículos das universidades, mas, sobretudo, por certas interrogações relacionadas a premissas críticas e formações canônicas, uma vez que as representações dominantes embutidas no discurso assimilacionista propõem a imagem de um sujeito nacional não marcado pela diferença.³⁹ A literatura de testemunho de cunho social analisada aqui é incompatível com essa imagem. Melhor dizendo, ela não manifesta a posição do homem branco como positivo, neutro, absoluto, diante do protagonismo de uma Carolina mulher, negra, pobre, periférica e escritora. No caso da literatura de Carolina Maria de Jesus, ela, a mulher negra escritora, se torna sujeito da sua própria história, a qual vem a ser contada a partir da sua perspectiva situada.

Esse papel contra hegemônico expressa a concretude das diferenças de raça, classe e gênero. Contudo, na busca por uma sociedade mais igualitária e libertária, pode-se dizer que não são precisamente as diferenças que nos separam uns dos outros, mas a “recusa em reconhecer essas diferenças e em examinar as distorções que resultam do fato de nomeá-las de forma incorreta e aos seus efeitos sobre o comportamento e expectativa humana”⁴⁰. É necessário

³⁸ Naiva Batista Ferreira, *Quarto de Despejo: Gênero e Autobiografia na Literatura de Carolina Maria de Jesus*, 2019, p. 26.

³⁹ Rita Terezinha Schmidt, “Na literatura, mulheres que reescrevem a nação”, 2019, p. 66.

⁴⁰ Audre Lorde, “Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença”, 2019, p. 240.

reconhecer a diferença para se pensar em um mundo com igualdade de condições a todos e a todas, proporcionando assim, de fato, a formação de uma sociedade em que o respeito prevaleça e as possibilidades sejam equivalentes em meio a pluralidade de indivíduos e pensamentos. Consideramos que esse mundo seja concebível e que o conceito de interseccionalidade seja um aliado para esse trajeto.

3. Uma luta integrada: pensando o *Quarto de Despejo* e o feminismo negro

A dimensão política, social e econômica suprimiu, e ainda suprime, o conhecimento produzido pelas escritoras negras, já que esses sujeitos ainda enfrentam resistências para ter seus nomes, suas vivências e seus escritos reconhecidos na sociedade contemporânea. Em contrapartida, a posição à margem possibilitou também à mulher negra desenvolver um ângulo específico de visão voltada a essas mesmas instituições que a excluem, assim como maneiras específicas de resistir às situações de opressão nas quais se veem enredadas.

Quarto de despejo: diário de uma favelada exhibe aspectos importantes relacionados às formas de resistência dessa situação de marginalização. De acordo com Sueli Carneiro:

O esforço pela afirmação de identidade e de reconhecimento social representou para o conjunto das mulheres negras, destituído de capital social, uma luta histórica que possibilitou que as ações dessas mulheres do passado e do presente (especialmente as primeiras) pudessem ecoar de tal forma a ultrapassarem as barreiras da exclusão⁴¹.

⁴¹ Sueli Carneiro, “Mulheres em movimento: contribuição do feminismo negro”, 2019, p. 287.

Da perspectiva da luta por igualdade e justiça social pautada em uma mobilização social ampla que envolva o entrelaçamento das questões de gênero, raça, classe, sexualidade, nacionalidade e religiosidade – destaque ao papel fundamental dos movimentos feministas, desde o *Black Feminism* até o pensamento feminista negro no Brasil –, os diários de Carolina de Jesus apontam para a chance de ascensão social daquela que está na base da hierarquia social e, desse modo, longe de ser vista dentre os destaques literários dentro da perspectiva da figura do cânone.

Em algumas passagens do livro, Carolina de Jesus explicita sua recusa de se envolver com alguns homens e também com a ingestão de álcool, tendo em vista sua luta pela sua sobrevivência e a dos seus filhos por meio do seu ideal, a escrita e a leitura. A escrita e a leitura, para ela, se configuravam em meios de escapar da realidade, e, ao mesmo tempo, em maneiras de lutar contra as opressões e de resistir a elas. Após o comentário de um morador da favela que alega nunca ter visto uma mulher preta gostar tanto de livros como Carolina, ela escreve, em 23 de julho de 1955: “Todos tem um ideal. O meu é gostar de ler”⁴². Outra passagem que reforça este ideal é quando recusa a proposta de casamento de Manuel, outro morador da favela:

O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lapis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal⁴³.

⁴² Carolina Maria de Jesus, *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada, 2014, p. 26.

⁴³ *Ibidem*, p. 49.

A partir da *escrevivência* de Carolina Maria de Jesus, retira-se a *máscara*, o silenciamento e a inexistência desaparecem quando o *lugar de fala* é estabelecido. A literatura é uma das vias pelas quais é possível restituir esse lugar e essa voz. E, com esses, iniciar também algum diálogo, como aquele ao qual Grada Kilomba se refere quando declara que o ato de falar envolve uma negociação com aquele que escuta: alguém somente pode falar quando se é ouvido.⁴⁴ O reconhecimento de um indivíduo se faz a partir do momento em que ele é escutado. Segundo Patricia Hill Collins, em *Pensamento Feminista Negro*:

Suprimir os conhecimentos produzidos por qualquer grupo oprimido facilita o exercício do poder por parte dos grupos dominantes, pois a aparente falta de dissenso sugere que os grupos subordinados colaboram voluntariamente para a sua própria vitimização. A invisibilização das mulheres negras e de nossas ideias – não apenas nos Estados Unidos, mas na África, no Caribe, na América do Sul, Europa e em outros lugares onde vivem mulheres negras – tem sido decisiva para a manutenção de desigualdades sociais⁴⁵.

A publicação e ampla divulgação da obra de Carolina é pertinente para pensarmos formas de resistência aos sistemas de opressão que ainda regulam a sociedade, pois o modo como a interseccionalidade se expressa na escrita dessa autora nos dá a possibilidade de refletir sobre algumas maneiras de quebrarmos esse silenciamento alicerçado, antes de tudo, na força e no poder de oprimir da colonialidade. Estudar a interseccionalidade diz respeito a resgatar as vivências insubmissas ao sistema e, por isso, é também um ato político, na medida em que aprofunda os saberes que permearam e ainda permeiam a vida das mulheres negras não somente pelo ato da escrita, mas também por que elas, afinal, estão

⁴⁴ Grada Kilomba, *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, 2019, p. 41-42.

⁴⁵ Patricia Hill Collins, *Pensamento Feminista Negro*, 2019, p. 32.

vivas e criando constantemente modos de resistir, sejam esses formais ou informais, conhecidos ou anônimos.

O debate interseccional impulsiona, portanto, a pluralidade do conhecimento, como também o entendimento sobre as diferentes posições dos sujeitos, reconhecendo, desse modo, as situações de opressão e de privilégio. As relações de poder que são estabelecidas com as opressões, conseqüentemente, a presença de injustiças e posição desigual entre os indivíduos se apresentam como problemas que envolvem toda a sociedade. Em vista disso, se enfatiza a luta por uma sociedade mais justa, que ofereça condições e tratamentos iguais a todos, como também a liberdade do outro em falar, se expressar e se reconhecer no mundo, convertendo-se em um indivíduo com amplas oportunidades e possibilidades para além de sua condição de raça, de gênero e de classe.⁴⁶

Referências

ALENCAR, Yohana Maria; MELO, Miguel Ângelo de. Uma análise interacionista sobre a construção social da pobreza na literatura brasileira por Carolina Maria de Jesus: “Quarto de despejo: diário de uma favelada”. Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, v. 06, p. 29-41, 2017.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.

⁴⁶ Sueli Carneiro, “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”, 2019, p. 320.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*, Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento: contribuição do feminismo negro. *In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro*. São Paulo: Boitempo, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. *In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

FERREIRA, Naiva Batista. *Quarto de Despejo: Gênero e Autobiografia na Literatura de Carolina Maria de Jesus*. 2019. 92 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) –Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

GARCIA, Rebeca Mendes.; BELTRÃO, Larissa Cardoso. O cânone e a literatura marginal de Carolina Maria de Jesus: uma análise de Quarto de despejo. *HUMANIDADES & INOVAÇÃO*, v. 6, n. 4 v. 2, p. 83-92, 2019.

GONZALES, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p. 223-244, 1984.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, v. 26, n. 1, p. 61-73, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento Feminista Brasileiro*: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

RAUL, Jéssica Mara. Carolina Maria de Jesus: Literatura, espaço e História. *Revista Labirinto*, v. 30, p. 241-253, 2019.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de Fala*. São Paulo: Pólen, 2019.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista brasileiro*: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Revista Tempo e Argumento*, v. 2, n. 1, p. 03-20, jun. 2010.

SILVA, Sara Raquel de Andrade. O Figurino da Colônia: Uma análise da sociedade colonial brasileira a partir da indumentária. *Revista História*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 378-391, 2014.

Referência para citação deste artigo

VIEIRA, Julia de Freitas. A interseccionalidade a partir de *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 244 – 268, novembro de 2020.

> Pensando as figurações feministas e o devir-mulher a partir da arte

> Thinking over the feminist figurations and the becoming-woman through art

por Jacqueline Amadio de Abreu

Artista e pesquisadora graduada com láurea acadêmica em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Membro do DOBRA - grupo de pesquisa em arte, subjetividade, educação e diferença. E-mail: jacqueline-amadio@hotmail.com. ORCID: 0000-0003-0692-1946

por Roberta Stubs

Artista, pesquisadora e psicóloga com doutorado em Psicologia com ênfase em arte, gênero e produção de subjetividade pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) de Assis. Líder do DOBRA - grupo de pesquisa em arte, subjetividade, educação e diferença. Professora do curso de artes visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: robertastubs@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1089-5499.

Resumo

Este artigo tem como objetivo pensar as figurações feministas e o devir-mulher a partir da arte para refletir sobre subjetividades inventivas. Em seu conteúdo, aborda-se o contexto do lugar da mulher na arte, desde o apagamento das mulheres até a reapropriação desse espaço pelos movimentos feministas. Para refletir sobre a arte, são apresentados os conceitos de devir e de figuração, bem como artistas que dialogam com esses conceitos. Sob o aporte teórico feminista, o trabalho aponta a arte como um meio de resistência na produção de novas narrativas pelas figurações, além de um estado de devir como resistência, desconstrução e reconstrução, e um modo de viver mais libertário por parte das mulheres.

Palavras-chave: Estética feminista. Arte. Devir-mulher. Subjetivação.

Abstract

This article aims to think over the feminist figurations and the becoming-woman through art, in order to reflect on inventive subjectivities. In its content, women's place in art's context is addressed, from their erasure until their reappropriation by feminist movements. The concepts of becoming and figurations are presented to think over art, as well as artists that dialogue with those concepts. Under the feminist theoretical contribution, the present work features art as a way of resistance in the production of new narratives through figurations, while also recognizing the state of becoming as a means of resistance, a deconstruction and reconstruction process, and ultimately a more liberating way of life by women.

Keywords: Feminist Aesthetics. Art. Becoming-woman. Subjectification.

> Artigo recebido em 06.06.2020 e aceito em 07.09.2020.

*A mulher que sou
Sente muito
que você tenha tido que fugir de uma guerra
que seu nome não seja lembrado nas histórias da
família
que você tenha endurecido para poder ser ouvida
que você tenha apanhado com vara quando não quis
subir no cavalo
que você e sua mãe sejam tão distantes
que seu pai não te escute
que você fale pouco para não ter risco de ser
interrompida
que seu silêncio seja lido como indiferença
Sinto muito
que você se vista para não ser atacada
que só você conheça sua história
que tenham te levado a acreditar que ela não precisa
ser contada
Janaina Matter*

1. O espaço das mulheres na arte

O apagamento das mulheres na sociedade, na história, na ciência, na literatura e nas artes tem-se dado por um processo histórico patriarcal e misógino que desconsidera as contribuições das mulheres em todas essas áreas. Esse processo de silenciamento vem sendo discutido pelos feminismos, para que nós mulheres possamos nos reapropriar da nossa história, ocupar nosso lugar no mundo, conquistar nossos direitos e inventar novas formas de ser e de existir de maneira mais libertária. Essas movimentações já estão acontecendo.

Notadamente, em fins do século XIX e início do XX, no campo da arte, as mulheres eram muito restritas, pois eram desmotivadas e até proibidas de produzir artisticamente, sendo marginalizadas do contexto cultural artístico e

dos discursos da história da arte, como nos mostra Claudia Priori.¹ Quando criavam, elas tinham temas limitados relacionados ao *feminino*, o que envolvia apenas a arte decorativa, retratos de família e de cenas domésticas. Além disso, tinham lugares restritos para a prática, o que as reduzia ao âmbito doméstico. Mesmo as artistas que extrapolavam o que era imposto, produzindo arte com temas críticos, eram desconsideradas, apagadas e ofuscadas e até roubadas por homens da família ou maridos. Com esse cenário que a autora exhibe, é possível evidenciar que a restrição dos temas reverberava também na limitação da produção das mulheres, impedidas de experimentar os processos artísticos com mais liberdade e autonomia.

Dessa forma, os homens dominaram o campo artístico. A autora Linda Nochlin aponta que a metodologia da história da arte não considerava esses contextos, o que gerou a ideia de que só existiam gênios homens no campo da arte.² Limita-se a questão apenas a ter ou não ter grandes mulheres artistas, sem refletir em quais condições os sujeitos se encontravam para ter o mesmo acesso à arte.

Nochlin mostra que a metodologia da história da arte não levava em consideração as instituições e as estruturas sociais que rodeavam o artista, criando uma mitologia da arte.³ Nessa *mitologia*, os artistas homens foram constantemente observados em sua situação de *gênio*, sendo que esse título provinha de um mérito próprio e de um talento e um esforço puros e advindos unicamente dele, sem influência do meio que o cercava. Esse título de gênio

¹ Claudia Priori, “Mulheres e a pintura paranaense: relação entre arte e gênero”, 2017, p. 1.

² Linda Nochlin, *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, 2016, p. 19.

³ *Ibidem*, p. 19-20.

artístico não levava em consideração as instituições, os contextos, a sociedade e a economia que rodeavam o artista, os quais eram tratados apenas como fatores secundários. O talento e as condições de êxito vinham unicamente desse artista, uma verdadeira profecia de automerrecimento.

De acordo com Nochlin, esse processo acarretou a crença de que a ausência de *grandes mulheres artistas* se dá pela falta de êxito próprio, e não pelas condições que as cercam.⁴ Deixam de considerar, por exemplo, a situação das artistas, suas classes sociais, a influência da família etc., citando apenas alguns fatores. Essa desconsideração contribuiu para o apagamento e o desmerecimento das mulheres no campo da arte.

[...] Na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais⁵.

Claudia Priori, que faz sua pesquisa sobre a presença da mulher no campo das artes, com um recorte para o cenário da arte no Paraná, de antemão, afirma que a pouca presença das mulheres na arte paranaense não se dá por falta de talentos, “mas por uma exclusão feminina nas carreiras de formação artística”⁶. A pesquisadora afirma que, apesar de poucas, havia mulheres que eram reconhecidas no âmbito artístico, porém elas não eram estimuladas a seguir adiante e a explorar mais esse campo. Enquanto era comum aos homens artistas

⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁵ *Ibidem*, p. 8-9.

⁶ Claudia Priori, *Op. Cit.*, 2017, p. 363.

viajar e estudar arte em outros países, as mulheres não faziam o mesmo. Para elas, era comum desistir ou se restringir ao papel de ensinar as técnicas artísticas nas escolas de arte. Dessa forma, nas palavras de Priori, é possível ver “códigos de uma sociedade patriarcal que renegava às mulheres o exercício da cultura, da criação, da produção e composição do mundo”⁷.

A pergunta *Por que não houve grandes mulheres artistas?* nos leva à conclusão, até agora, de que a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por *forças sociais*, mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas [...] ⁸.

Dessa forma, mais uma vez, podemos afirmar o apagamento e, até mesmo, um afastamento das mulheres de participar de sua própria história. As condutas sociais patriarcais direcionaram as mulheres a papéis restritos de mães e donas de casa, impedindo-as de participarem ativamente da cultura e da criação artística. Porém, partindo de uma conscientização coletiva, estamos lutando e tecendo novos caminhos para o acesso das mulheres às redes de criações de vidas mais inventivas e libertárias.

Por muito tempo, na história da pintura, os quadros pintados pelos artistas funcionavam como janelas. Cada quadro em sua moldura era uma janela que exibia o real. Dessa forma, por longas décadas, a arte se pautou na representação de corpos; portanto, tratava-se de um corpo-representação. Nesse âmbito, segundo Roberta Stubs, é importante ressaltar que todos esses anos de história contada pelo patriarcado produziram uma longa tradição iconográfica do corpo

⁷ *Ibidem*, p. 365.

⁸ Linda Nochlin, *Op. Cit.*, 2016, p. 23-24, grifo do autor.

feminino, sendo este sempre representado sob a ótica do olhar e do desejo masculino.⁹ Essa tradição iconográfica se relaciona com o corpo-representação, que diz respeito ao corpo feminino sempre representado por uma ótica masculina dominante, gerando estereótipos, corpos irreais, imagens que apenas satisfazem o ideal masculino e não dizem respeito a um corpo real nem a um corpo vivido por uma mulher.

As mulheres apareceram na arte por muito tempo como criaturas a serem contempladas pelo olhar masculino, nas palavras de Gabriela de Laurentiis, “adoradas ou odiadas por meio das figuras que as representam”¹⁰. Tal modo de representação passa a ser vivido e interiorizado, desdobrando-se em submissão e assujeitamento por parte das mulheres aos padrões de beleza e aos modelos identitários produzidos pelo capitalismo contemporâneo.

Com a arte contemporânea, isso começa a mudar; é aqui que começam a surgir os *happenings*, as *performances* e as expressões artísticas que levaram a um deslocamento do corpo-representação para um corpo-experiência, sendo este mais relacionado à autoapresentação por parte das mulheres. Nas palavras de Stubs, “[...] o que entra em cena é o corpo como conceito expandido, que envolve a gestualidade, os fluidos, as marcas e os objetos que inserem esse corpo num contexto social e político”¹¹. Ou seja, se, antes, se pintava uma representação do real, nesse outro momento, o corpo é colocado em cena e em experiência. As artistas começam a usar fluidos corporais como componentes das obras, o corpo

⁹ Roberta Stubs. *A/r/tografia de um corpo-experiência*, 2015, p. 133.

¹⁰ Gabriela de Laurentiis, “Fazer e desfazer formas: as imagens do feminino na arte de Louise Bourgeois”, 2013, p. 32.

¹¹ Roberta Stubs. *Op. Cit.*, 2015, p. 95.

se torna ativo nos *happenings* e *performances*, é a obra viva. Não é somente falar *do* corpo, mas falar *com* o corpo.

A arte, então, que por muito tempo foi negada às mulheres, é um potente instrumento que possibilita a criação de novas histórias. Trata-se de uma força inventiva enquanto resistência. O uso da arte como potência criativa tece narrativas outras sobre nossa existência e emerge de experiências, lutas, denúncias e vivências que marcam nosso corpo e vida. É para o protagonismo também das mulheres no campo da arte que vamos olhar neste artigo.

Zanele Muholi é uma fotógrafa e artista visual sul-africana, mulher, negra e lésbica. Seu trabalho *Isilumo Siyaluma* significa *Dores menstruais* e é uma série de pinturas feitas com sangue menstrual, em um processo de 2006 a 2011. Ela fez impressões desse sangue com seu corpo, usando os dedos ou as genitais como carimbo, e, depois, manipulou digitalmente, formando padrões simétricos que se assemelham à figura de flores e mandalas. As linhas de potência desse trabalho podem ser atribuídas ao modo como a artista usa o sangue do seu corpo, sangue menstrual tão estigmatizado pelo patriarcado, e o expõe com uma nova configuração e sob uma nova narrativa. São suas marcas enquanto experiências vividas que prevalecem.

Dessa forma, é muito potente uma artista mulher criar novas figuras femininas a partir de sua ótica. Trata-se de uma representação com potencial político, pois gera deslocamentos na representação dominante masculina que impera na história da arte. Segundo Luana Saturnino Tvardovskas, romper com

essas imagens é, então, um gesto político por meio de forças criativas antipatriarcais.¹²

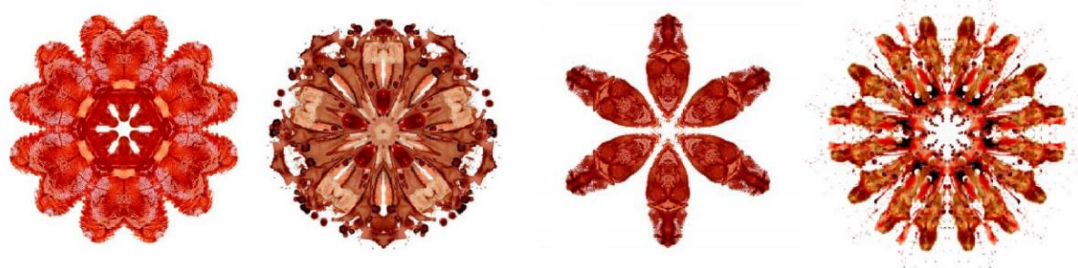


Figura 1

Zanele Muholi, *Isilumo Siyaluma*, 2006 – 2011, pintura menstrual e manipulação digital.

Sabendo que a tradição iconográfica masculina criou e espalhou imagens de corpos de mulheres pelo viés e pela lógica masculina dominantes, impregnadas de padrões, estereótipos e machismo, é de grande importância a ocupação das mulheres no campo artístico, questionando essas imagens, pondo-as em questão. É um trabalho de desconstrução e reconstrução, que cria novas narrativas e apresenta novas visualidades, partindo das experiências e da ótica das mulheres.

¹² Luana Saturnino Tvardovskas, *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e Argentina*, 2015, p. 72.

A artista gráfica e colagista paranaense Elisa Riemer mostra com seus trabalhos as novas narrativas e visualidades que cria para os corpos das mulheres. Ela faz da sua experiência um motor para criação; coloca em cena o corpo, ou partes desse corpo, como o clitóris, na obra a seguir, e mescla-o com símbolos muito ricos de significações. O corpo e a sexualidade das mulheres, sempre tão silenciados, entorpecidos, sedados e controlados, voltam a vibrar e a celebrar, se deleitam, sentem. Pela arte, há a transformação de narrativas enrijecidas, contadas por bocas e olhares masculinos, em novas narrativas, que emergem da experiência de viver da mulher. O corpo se faz em resistência poética.

No lugar de representação, podemos pensar em uma autoapresentação por parte das próprias mulheres, de seus universos e experiências vividas; portanto, a autoapresentação vai na contramão das representações pelo olhar masculino, que, segundo Ana Gabriela Portelinha Hainosz, “[...] como porta voz da cultura patriarcal e machista, retratavam as mulheres, como belas, recatadas e do lar”¹³. Desse modo, a autoapresentação é transgressão e deslocamento, as mulheres passam a reivindicar seu direito de representação de si. No lugar de reproduzir e se assujeitar às normas e aos padrões pré-formatados, traçam linhas inventivas de subjetivação, lançando-se em um devir-mulher.

¹³ Ana Gabriela Portelinha Hainosz, *Da representação para a auto apresentação das mulheres nas artes visuais*, 2018, p. 30.



Figura 2
Elisa Riemer, *Clitoris*, 2017, colagem.

2. Devir-mulher

Ao abordar o contexto em que vivemos e estamos inseridas, desde um período de apagamento até um movimento de reapropriação e reconstrução de narrativas, estamos discutindo a formação de sujeitos e subjetividades. Falar de cultura, de história, de meio é falar de indivíduos, pois todo sujeito afeta e é afetado pelo meio em que vive: modo de pensar, de agir, de ser e de existir. Trata-se de formação de sujeito, de processos de subjetivação.

A subjetivação que trataremos aqui é trabalhada por autoras que seguem a perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Rosane Neves da Silva, partindo de Deleuze, afirma que a subjetividade é entendida como um processo pelo qual se produzem determinados territórios de existência em uma formação histórica específica e que “a subjetivação se refere, portanto, às diferentes formas de produção da subjetividade em uma determinada formação social”¹⁴.

As narrativas que se criam em determinada cultura e em determinada época vão se enraizando nos modos de agir, nos modos de vida, e afetando os processos de subjetividade. Essa subjetividade não está dada somente em um movimento interno, até porque, se assim fosse, seria imutável. Além disso, não acontece somente em um acesso ao que é externo, mas sim nessa relação dentro e fora. Segundo Suely Rolnik, “não há subjetividade sem uma cartografia cultural que lhe sirva de guia; e, reciprocamente, não há cultura sem um certo modo de subjetivação que funcione segundo seu perfil. A rigor, é impossível dissociar estas paisagens”¹⁵.

¹⁴ Rosane Neves da Silva, “A dobra deleuziana: o mundo como potência de invenção”, 2004, p. 2.

¹⁵ Suely Rolnik, “Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura”, 1997, p. 4.

Pensar nas reverberações desse processo de subjetivação reflete, também, sobre as mulheres na arte: o modo como as formas de ser e de agir são conduzidas socialmente empurra as mulheres para dentro de uma forma muito bem modelada, fechada e limitada, que não comporta as atitudes de desbravamento e experiência que a arte pede. Judy Chicago confirma:

A resposta a todas as perguntas que indagam por que há tão poucas mulheres na arte, portanto, reside exatamente nisto: há tão poucas mulheres artistas porque a estrutura da individualidade da mulher, conforme ditada pela sociedade em que vivemos, é inconsistente com a estrutura da individualidade que é necessária para produzir arte¹⁶.

Esse processo de subjetivação que resulta do contexto opressor tem sido questionado pelos feminismos, produzindo contínuas desconstruções e conscientizações para que não se repita. É dessa forma que a arte deixou de ser um tema limitado para ser meio de um viver mais libertário, um instrumento que possibilita a voz. Dessa forma, partindo da perspectiva construída pelos feminismos, as narrativas que estamos criando se referem aos modos de subjetivação que dão conta da multiplicidade que envolve o ser mulher.

Temos que pensar que os processos de subjetivação dizem respeito aos modos de existência. Assim sendo, romper com o meio em que vivemos e criar fissuras para novas formas de existência é um método de resistência e uma maneira de viver mais libertária; é uma resposta e uma reação ao que nos é dado. Nessa direção, a arte é impulso, vibração, pulsação de vida, e é instrumento, que objetiva criar-se, escrever-se, pintar-se, inaugurando modos de viver, transformando modos já existentes. Portanto, a arte é devir. Escapamos das formas modeladas de um feminino já moldado e dado como pronto e acabado e

¹⁶ Judy Chicago, “A mulher como artista (1971)”, 2018, p. 38.

abrimos fissuras para uma não forma, que pode vir a ser o que quisermos nesse campo de um devir-mulher.

Para introduzir esse conceito, Inês Bueno Krahei e Sônia Regina da Luz Matos trazem a perspectiva de Nietzsche: o devir é tudo aquilo que não tem estado final, um estado de variação, “ou seja, [é o estado] de fluidez constante, não havendo espaço para o fixo, o cristalizado, o estático. Assim essa disposição ao inacabado é a possibilidade da invenção de novas formas”¹⁷.

Já na perspectiva de Deleuze e Guattari, ainda segundo as autoras, devir é rizoma, é contágio. O devir tensiona a forma, não quer atingir uma configuração permanente e estável, nunca se conclui. Segundo Krahei e Matos, para Deleuze e Guattari, devir-mulher, devir-animal são tendências que dizem respeito a um ser que flui, e nesse fluir se constituem alianças afetivas e rizomáticas com outros, o que faz escapar das políticas de identidade.¹⁸ Neste artigo, o devir é usado, então, no sentido dado por Deleuze e Guattari: devir como um vir a ser, fluir, transformar; um ponto de partida que abre para infinitas possibilidades de experimentar a vida.

Nos feminismos, encontramos respaldo para pensar um devir-mulher, um modo de ser, habitar, desejar, cultivar e inventar a vida de forma mais livre. Um modo autêntico e ético. Segundo Margareth Rago, o feminismo criou um modo específico de existência, mais humanizado e integrado, desfazendo oposições binárias e hierarquizações, e “inventou eticamente, e tem operado no sentido de renovar e reatualizar o imaginário político e cultural de nossa época”¹⁹.

¹⁷ Inês Bueno Krahei e Sônia Regina da Luz Matos, “Devir-mulher como diferença”, 2010, p. 5.

¹⁸ *Ibidem*, p. 5.

¹⁹ Margareth Rago, “Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos”, 2004, p. 4.

Dentre as suas inúmeras críticas, o feminismo investiu incisivamente contra o sujeito, não apenas tendo como alvo a figura do homem universal, mas visando a própria identidade da mulher. Desnaturalizando-a, mostrou o quanto a construção de um modelo feminino universalizante foi imposta historicamente pelo discurso médico vitoriano, pelo direito, pela família, pela igreja, enfim, pelo olhar masculino reforçado, principalmente nos centros urbanos, pelos estímulos da indústria de consumo. Já são inúmeros os estudos, pesquisas, livros, publicações e revistas que desconstróem as muitas leituras sobre o corpo e a fisiologia da mulher, seus sentimentos, desejos e funcionamentos físicos e psíquicos, subvertendo radicalmente a ordem masculina do mundo, especialmente ao desconectar associação estabelecida entre origem e finalidade, que justificava a definição de uma suposta essência feminina a partir de sua missão para a maternidade²⁰.

Ou seja, os feminismos têm atuado de forma inventiva e ética para a criação dos modos de existência; têm transformado e pressionado muitas instituições a reconfigurar os discursos, as narrativas, as maneiras de pensar e de agir, possibilitando uma forma mais humana e ética de se viver. Rosi Marie Santini e Joana Camelier confirmam que a noção de devir-mulher de Deleuze e Guattari atua “como chave para a transformação do que somos, enquanto devir-revolucionário, e para a criação de novos modos de existência”²¹.

Nessa direção, os processos de subjetivação são mais livres, menos identitários, mais criativos, com mais possibilidades de vida. Segundo Rago, os feminismos têm criado “novos padrões de corporeidade, beleza e cuidados de si, propondo outros modos de constituição da subjetividade, ou o que bem poderíamos chamar de *estéticas feministas da existência*”²².

Guilherme Castelo Branco, partindo de Michel Foucault, afirma que “talvez se deva entender uma estética da existência como um dos caminhos possíveis,

²⁰ *Ibidem*, p. 4.

²¹ Rosi Marie Santini e Joana Camelier, “Devir mulher, sexualidade e subjetividade: aproximações entre Deleuze & Guattari e Pierre Bourdieu sobre a construção social dos corpos”, 2015, p. 102.

²² Margareth Rago, *Op. Cit.*, 2004, p. 5, grifo do autor.

dentre outros, pelos quais pessoas realizam estilos de vida não-conformados”²³. Esse termo foucaultiano, *estética da existência*, apropriado por Rago como *estética feminista da existência*, relaciona-se a um modo de ser mulher que resiste e que cria para si novas formas de existir.

Pensando nesses modos de resistência como dispositivo de criação de vida, a arte aparece como um instrumento que possibilita a experiência de uma vida inventiva. O devir é uma porta, uma linha de fuga, e a arte é a matéria que possibilita essa entrada. Branco nos apresenta o termo *vida artista*, de Foucault. Para o filósofo, essa expressão tem o seguinte sentido:

Designa o trabalho que certas pessoas desenvolvem no sentido de tornar as suas vidas belas, generosas, radiosas, intensas, numa relação com a comunidade de iguais, todos voltados para o desenvolvimento de uma estética da existência, ocupados em fazer da própria vida e da vida de seus próximos uma obra de arte²⁴.

O filósofo acrescenta, ainda, que a vida artista não está vinculada a uma profissão artística, mas se trata de um modo de viver em que cada pessoa tem o cuidado de fazer de suas existências passagens luminosas, experiências inovadoras e formas de vidas belas e intensas, que vão na contramão de modelos dominantes e assujeitados. Nas palavras de Branco, “a vida artista, portanto, é uma possibilidade real para todo sujeito ético, autônomo, com potencial de inventar-se e à vida de outros a ele vinculados”²⁵. O devir-mulher caminha por esse campo que não se conforma com o que já está estabelecido, muito menos

²³ Guilherme Castelo Branco, “Anti-individualismo, vida artista: uma análise não-fascista de Michel Foucault”, 2009, p. 145.

²⁴ *Ibidem*, p. 144.

²⁵ *Ibidem*, p. 145.

com as formas de viver moldadas previamente, mas sim com um vir a ser, um experimentar e criar.

Para Deleuze e Guattari, segundo Santini e Camelier, “todos os devires começam e passam pelo devir-mulher”²⁶. O devir-mulher é a abertura e a chave para os outros devires, como a criança, o animal, o vegetal, o mineral, o imperceptível, pois está mais próximo do binarismo do poder fálico, sendo a ordem social fundada pela oposição homem/mulher.

Só depois desta vêm as oposições de classe, de casta, de raça, de nacionalidade, de idade, etc. Portanto, qualquer movimento para fora das estruturas sociais de dominação deve começar pela sexualidade, pela saída do enquadramento dos gêneros e da organização binária dos sexos enquanto motivação ético-política contra a dominação. Ou seja, a questão que se coloca é micropolítica. A saída dos dualismos e das segmentaridades - quaisquer que sejam eles - passa por uma ruptura da sexualização para então alcançar outras rupturas²⁷.

Pensar em uma produção de subjetividade inventiva é criar fissuras nos moldes engessados e criar novas maneiras de ser e viver no mundo, ou ressignificar as maneiras já existentes. Nesse contexto, o feminismo possibilitou um modo inventivo, ético e humano de se produzir subjetividade.

O feminismo, tanto enquanto teoria, como enquanto prática, teve e tem uma função social eminentemente política, por seu potencial profundamente subversivo, desestabilizador, crítico, intempestivo, assim como pela vontade que manifesta de tornar o mundo mais humano, livre e solidário, seguramente não apenas para as mulheres. Por tudo isso, não pode recuar diante do enorme desafio que é uma avaliação contínua das próprias subjetividades e dos estilos éticos/estéticos de existência que promove, impedindo a ação das forças reterritorializantes paralizadoras,

²⁶ Rosi Marie Santini e Joana Camelier, “Devir mulher, sexualidade e subjetividade: aproximações entre Deleuze & Guattari e Pierre Bourdieu sobre a construção social dos corpos”, 2015, p. 105.

²⁷ *Ibidem*, p. 105.

pois modos feministas de existir só devem se tornar incômodos enquanto movimentos intensos de afirmação da vida²⁸.

A arte articulada com o feminismo atua como força política e como um meio de extrapolar essas formas rígidas, abrindo para novos modos de imaginação, para um autoconhecimento e uma experimentação de si, em um fluir devir-mulher. Assim sendo, expandiremos esse diálogo para o conceito de figuração.

3. Figurações feministas

Para adentrar nesse assunto, podemos começar com a concepção de imaginação que Rosi Braidotti apresenta, na qual a imaginação é uma prática social e uma zona social disputada, em que atuam também as forças do biopoder, uma vez que há uma busca constante pelo controle do imaginário social, uma disputa da imaginação relacionada aos esgotamentos subjetivos.²⁹ É possível citar, também, os feminismos que lutam por esse imaginário em busca de renome e ressignificação positiva. Essa luta pelo imaginário é analisada por Braidotti sob as formas de *figurações*.

Segundo a autora, “uma figuração não é mera metáfora, mas um mapa cognitivo politicamente informado que lê o presente em termos da situação fixa de alguém”³⁰. A figuração é um gesto político, tem intenções e atua na afirmação de formas de vida. O movimento feminista, por sua vez, tem como uma de suas lutas a necessidade de aprender a pensar de maneira diferente sobre a condição histórica da mulher e a necessidade desta de reinventar a si mesma e as relações

²⁸ Margareth Rago, “Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos”, 2004, p. 13.

²⁹ Rosi Braidotti, “Diferença, diversidade e subjetividade nômade”, 2002, p. 9.

³⁰ *Ibidem*, p. 9.

com o mundo. É um projeto transformador que começa na “[...] renúncia aos hábitos de pensamentos historicamente estabelecidos que, até agora, têm fornecido a visão *padrão* da subjetividade humana”³¹.

Tvardovskas também contribui com o tema das figurações afirmando que

Uma figuração feminista é, a meu ver, fruto de uma imaginação feminista e teria o potencial e a tarefa de levar a cabo essa desestabilização das identidades, contribuindo para a criação de novos imaginários e de novos sentidos para o espaço público, assim como os de investir na construção de subjetividades mais libertárias e filóginas³².

Podemos pensar, então, na arte e nas figurações feministas como um modo de criar uma história crítica e de combate ao patriarcado pela imagem e pela imaginação; imaginação essa como exercício político.

Icleia Borsa Cattani propõe que “a obra de arte é da ordem da apresentação e não, da representação”³³, sendo que a apresentação não faz referência a um já dito, mas sim ao dizer em si. Cattani afirma, ainda, que os corpos das artistas estão presentes nas obras por vestígios e por todo corpo a corpo e embates que constituem essas obras³⁴.

Os corpos das artistas imprimem em suas obras todas as experiências contidas em seu receptáculo de vida, sejam obras em que a superfície e o instrumento de arte são o próprio corpo ou obras em que o corpo se apresenta por vestígios. Os corpos estão sempre presentes, pois são produções artísticas que

³¹ *Ibidem*, p. 9, grifo do autor.

³² Luana Saturnino Tvardovskas, *Figurações feministas na arte contemporânea*: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó, 2008, p. 12.

³³ Icleia Borsa Cattani, *Icleia Cattani*, 2004, p. 115.

³⁴ *Ibidem*, p. 115.

partem desse corpo-experiência, dessa arte-vida, partem não só de uma ótica feminina, mas de um devir-mulher de todo o corpo-sensação.

Ana Mendieta (1948-1985) imprimiu todo seu corpo-sensação-emoção em suas produções arte-vida. Ela foi uma artista cubana, que viveu nos Estados Unidos; suas obras expressam devir em um encontro arte-vida-experiência de forma muito potente. Em sua série *Siluetas*, composta por mais de cem obras, a artista buscou imprimir seu corpo nas mais diversas paisagens e superfícies: chão, água, areia, terra batida, vegetação. Em algumas obras, ela cavava e tingia de tinta ou até queimava algumas dessas silhuetas. Flávia Leme de Almeida apresenta uma fala de Mendieta em que a artista diz: “sinto-me tomada pela sensação de ter sido arrancada do útero (a natureza). A arte é a forma pela qual restabeleço minhas ligações com o universo. É um retorno à origem maternal”³⁵.

O corpo-experiência diz mesmo sobre esse corpo sensível, corpo que se abre ao mundo, corpo que não se permite o embrutecimento, pois sabe que pode mais, que vai além, que é intenso e que as possibilidades de vidas e de existências são tantas que mal cabem em si, transbordam. Nas palavras de Stubs, é “corpo enquanto território de vida”³⁶.

³⁵ Flávia Leme de Almeida, *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais*, 2010, p. 112.

³⁶ Roberta Stubs, *Devires de um corpo experiência*, 2019, p. 113.



Figura 3
Ana Mendieta, Série *Siluetas*, 1973.

As artistas, ao usarem seu corpo-experiência como disparador para suas produções, criam imagens artísticas impregnadas de uma estética feminista sobre os corpos, as experiências e as vidas de mulheres. É o que podemos chamar, também, de *prática autobiográfica*, que, segundo Laurentiis, é “uma narratividade constituída pelo retrato da experiência vivida [que] aparece como exposição da própria ficção da identidade e do autor”³⁷. É a prática autobiográfica como criação artística de um outro si, uma forma de resistência aos assujeitamentos e aos modos de capturas de subjetivação.

Na dimensão da arte, as práticas autobiográficas das feministas ironizam os discursos patriarcais. Elas fazem de sua experiência como mulher motor para a criação, recorrendo às figuras nas quais fundam a identidade feminina e, conseqüentemente, as suas próprias³⁸.

Segundo Tvardovskas, a arte contemporânea pode ser mais bem compreendida na interseção com as *estéticas da existência*, ao reivindicar espaços de liberdade e de resistência partindo da imaginação.³⁹ O termo *estéticas da existência* é usado para designar certo modo de produção artística, a fim de fugir de uma possível armadilha identitária. De acordo com Stubs, o conceito pode ser usado independente de estar ou não ligado aos movimentos feministas e possui ainda uma “força inventiva/afirmativa enquanto estratégia ética/estética/política de subversão, resistências e criação de possibilidades de vida”⁴⁰. Esse termo possui ainda como característica “[...] um elo indissociável

³⁷ Gabriela de Laurentiis, “Fazer e desfazer formas: as imagens do feminino na arte de Louise Bourgeois”, 2013, p. 32.

³⁸ *Ibidem*, p. 33.

³⁹ Luana Saturnino Tvardovskas, “Fabulações de si na arte contemporânea: Ana Miguel, Rosana Paulino e Cristina Salgado”, 2013, p. 181.

⁴⁰ Roberta Stubs, *A/r/tografia de um corpo-experiência*, 2015, p. 168.

entre arte e vida, entre arte e experiência, entre arte e produção de subjetividade”⁴¹.

A experiência que ela [a arte] promove é capaz de intervir no processo de subjetivação daqueles que dela se aproximam, precisamente no ponto em que o desejo tende a tornar-se cativo e a despotencializar-se. Quando isso acontece, reanima-se o exercício do pensamento e ativam-se outras formas de percepção, mas também e, sobretudo, de invenção e de expressão. Delineiam-se novas políticas do desejo e sua relação com o mundo – ou seja, novos diagramas do inconsciente das forças que desenham mapas cuja tendência é mutilar a vida em seu próprio âmago – o qual consiste, como vimos, em sua insistência em reciclar-se na recriação permanente do mundo⁴².

Dessa forma, a arte associada à estética feminista da existência e aos feminismos pode ser capaz de produzir figurações que deslocam as imagens enrijecidas. Criam-se, a partir de uma imaginação inventiva, novas figuras de existência, que brotam de um corpo-experiência, que pulsa e vive de forma mais livre. Refaz-se, assim, o imaginário feminino por meio das criações feitas por mulheres, saindo de um molde feminino e indo para as possibilidades do devir-mulher. Esse modo de resistência pela arte

elabora, assim, um repertório imagético em ressonância com as lutas feministas contra a cultura patriarcal, simultaneamente, recuperando e desestabilizando as representações estabelecidas do feminino. Escava o passado, questiona o presente, desmascara as tecnologias de poder investidas em seu corpo. Ela alude às potentes e resistentes mulheres esquecidas pela história⁴³.

Uma artista que pode ser citada aqui com um trabalho potente que desloca imagens é a norte-americana Judy Chicago, com a grandiosa instalação *The dinner party*. Nessa obra, a artista se reapropria das imagens para reinventar um

⁴¹ *Ibidem*, p. 169.

⁴² Suely Rolnik, *Arquivo para uma obra acontecimento*, 2011, p. 27.

⁴³ Gabriela de Laurentiis, “Fazer e desfazer formas: as imagens do feminino na arte de Louise Bourgeois”, 2013, p. 34.

imaginário e recuperar nomes esquecidos e deixados para trás na história, dentro de uma estética feminista. Essa obra foi composta por pratos de cerâmica pintados à mão, como um meio de representação simbólica da exclusão de muitas mulheres na história. A artista pensou em uma releitura da *Última Santa Ceia* sobre o ponto de vista da mulher que só servia a mesa. Ela usou uma mesa triangular com treze pratos em cada lateral, representando, de forma simbólica, 39 mulheres. Além disso, todo o piso que sustentava a mesa foi composto por triângulos de cerâmica esmaltados que possuíam 999 nomes de mulheres relevantes na história, seja no meio mitológico, religioso, artístico, literário, musical, teatral, dentre outros, como descreve Almeida.⁴⁴

Chicago, então, refaz uma cena consagrada no campo religioso sendo protagonizada por mulheres. Além de provocar esse deslocamento, ela recupera nomes e histórias de mulheres fortes, dando visibilidade a esses nomes que foram ignorados e apagados da história. Ao fazer essa retomada de mulheres para recontar uma história, ela gera linhas de subjetivação que possuem o protagonismo das mulheres.

Ao passar pelo território das figurações, não podemos deixar de falar da figuração nômade de Rosi Braitotti. Primeiramente, vale ressaltar que estamos falando a partir da concepção de sujeito devir, que se faz pela construção e pela desconstrução constante de si em relação ao mundo. Subjetividade nômade, segundo a autora, se insere, então, em eixos de diferenciação, como classe, raça, etnia, gênero, idade, dentre outros, que interagem entre si na constituição da subjetividade; “a noção de nomadismo se refere à ocorrência simultânea de

⁴⁴ Flávia Leme de Almeida, *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais*, 2010, p. 107.

muitos deles de uma vez. *Subjetividade nômade tem a ver com a simultaneidade de identidades complexas e multicamadas*"⁴⁵.

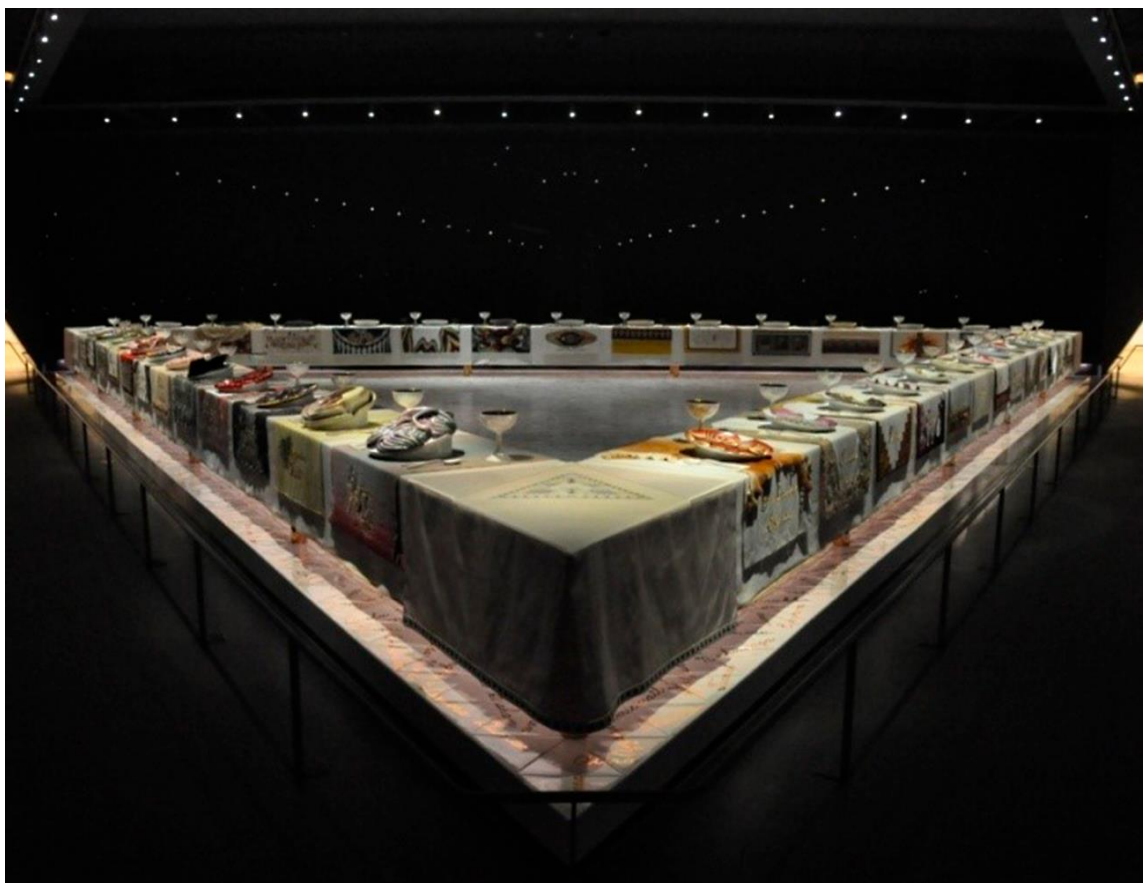


Figura 4
Judy Chicago, *The dinner party*, 1974-1979, instalação.

O nômade é uma ficção política que permite pensar e se mover por níveis de experiência. Braidotti afirma que a escolha dessa figuração se dá por acreditar na relevância da imaginação e que “ficções políticas podem ser mais efetivas, aqui

⁴⁵ Rosi Braidotti, “Diferença, diversidade e subjetividade nômade”, 2002, p. 9-10, grifo do autor.

e agora, do que sistemas teóricos”⁴⁶ e que a escolha de uma figura como o sujeito nômade é “consequentemente um passo contra a natureza estabelecida e convencional do pensamento teórico e especialmente filosófico”⁴⁷. Ou seja, a ficção política nos dá autonomia e autoria e permite, ainda, reficcionalizar aquilo que já está dado. O nômade tem um tipo de consciência crítica que não se permite fixar.

O nomadismo refere-se ao tipo de consciência crítica que resiste ajustar-se aos modos de pensamento e comportamento codificados. É a subversão do conjunto de convenções que define o estado nômade, não o ato literal de viajar⁴⁸.

A imaginação como exercício político por meio da figuração nômade promove o deslocamento de identidades fixas, resultando em um salto subjetivo que é também um empoderamento pessoal e uma mobilização coletiva, “[...] o viajante nômade é unicamente empenhado no ato de ir, de atravessar”⁴⁹.

Nós, autoras deste artigo, nos reconhecemos como nômades, e é desse lugar que *uma* de nós pede licença para se apresentar também como artista e *experimentadora*. Com ousadia, gostaria de compartilhar com vocês um de meus trabalhos em pintura, colocando-me dentre as artistas aqui citadas, pois entendo que elas me compõem, estão em mim e estão presentes antes e durante meu processo de criação. Essa pintura é uma dentre várias experimentações que fiz explorando como o corpo se colocava em meus trabalhos. Nela, o corpo está presente justamente em sua ausência e em sua não representação. Na verdade, o corpo se faz presente por fragmentos, pistas e vestígios.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 14.



Figura 5

Jacqueline Amadio de Abreu, *Transformação de um sistema que volta ao seu estado inicial*, 2019, pintura a guache e a óleo, desenho e colagem sobre papel paraná, 80 x 100 cm.

Explorei esse corpo-experiência por meio de fragmentos e símbolos na composição: o sangue-vida, vermelho, símbolo da menstruação; a forma, que remete à abertura da vagina; a experiência do corpo em dança em torno do fogo, simbolizado pela fogueira que transcende até o céu; a vênus, que é retomada de forma ressignificada, remetendo ao pré-patriarcal, dentro das discussões de reapropriação; a serpente, com seu poder sexual e criativo; a lua, com sua força cíclica e ritualística; o traço, a linha, com sua potência de não representação. Há, também, as formas e cores que dão pistas sobre a relação do corpo com a

natureza: aparecem na terra; nas cores do fogo, do céu e dos oceanos; na silhueta das folhas; nas formas das árvores e das raízes. É daí que os corpos vêm: da origem do mundo, da relação com a terra. O corpo está presente e se tece em todos esses símbolos, formas e cores que compõem um corpo-experiência.

A composição da pintura é feita por esses elementos distintos que fazem sentido em si, mas que ganham perspectiva em conjunto, pois a atmosfera da obra e cada elemento se unem e criam sentidos e significações. O processo foi essa dança de um espaço a outro; dos contrastes de formas e cores; das significações que foram sendo construídas durante o movimento da criação e que continuarão significando sob o olhar de cada espectador que se abrir à obra.

Das minhas experimentações e pesquisas com pintura, sou afetada por outras mulheres e artistas. Encontro Mendieta nesse retorno à natureza em minha pintura. Vejo Muholi na tinta vermelha que remete ao sangue. Há vestígios de Chicago no símbolo da Vênus, que é representada de forma ressignificada e remete ao pré-patriarcal. Percebo Riemer na celebração dos elementos com o corpo. E essa é outra potência da estética feminista: ela afeta outras mulheres, permite a voz, abre possibilidades. Podemos nos ver em novos lugares, escritas e visualidades, reconstruindo junto, criando junto.

A superação da subjetividade de gênero significa necessariamente uma transformação das sensibilidades, das relações e dos afetos. Ou seja, a desarticulação da reprodução do simbolismo que estrutura a dominação masculina a partir da noção de gênero – baseada na discussão em torno do corpo anatômico como exemplifica Bourdieu – pode constituir uma chave para fazer emergir aquilo que Deleuze & Guattari denominam devir-mulher, algo que coloca em questão o masculino como medida, mas que

pode implicar ainda uma crítica a todas as medidas e padrões simbólicos presentes na sociedade⁵⁰.

O nomadismo feminista marca o itinerário político específico das mulheres que apoiam a pluralidade, a multiplicidade, a complexidade, a diversidade, o não binarismo e a não hierarquização. “Feministas nômades visam desfazer as estruturas de poder que sustentam as oposições dialéticas dos sexos, enquanto respeitam a *diversidade* das mulheres e a *multiplicidade dentro* de cada mulher”⁵¹. O feminismo briga com as estruturas de poder e, junto com isso, possui a força necessária para ressignificar.

Arthur Coleman Danto mostra que essa multiplicidade aparece nesse período de produtividade experimental contemporânea no campo das artes visuais, no qual não há uma única direção narrativa, mas diversas, em que outras não são excluídas nem estabilizadas como normas.⁵² A arte contemporânea se apresenta, então, em uma base ética, possui um compromisso ético com as múltiplas narrativas.

É nisso que consiste a *experiência estética* do mundo: ela depende da capacidade do corpo de fazer-se vulnerável a seu entorno, deixando-se tomar pela sensação da disparidade entre as formas da realidade e os movimentos que se agitam sob sua suposta estabilidade, o que coloca o corpo em *estado de arte*⁵³.

A arte como potencialidade de vida é uma afirmação, é um território para criar e coexistir todas as formas de vida, de forma ética e múltipla. Os estudos pela arte contemporânea possibilitam abordar essa multiplicidade e essa diversidade

⁵⁰ Rosi Marie Santini e Joana Camelier, “Devir mulher, sexualidade e subjetividade: aproximações entre Deleuze & Guattari e Pierre Bourdieu sobre a construção social dos corpos”, 2015, p. 107.

⁵¹ Rosi Braidotti, *Op. Cit.*, 2002, p. 14, grifo do autor.

⁵² Arthur Coleman Danto, *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, 2006, p. 16.

⁵³ Suely Rolnik, *Arquivo para uma obra acontecimento*, 2011, p. 24, grifo do autor.

que buscamos, para que possamos viver mais livres. Os estudos feministas andam de mãos dadas com esse compromisso ético. E é dessa forma que, por meio da arte, há novas figurações ao corpo e à subjetividade feminina, que dançam por horizontes mais livres, afirmativos e singulares. São inúmeras as mulheres artistas que criam por esse devir-mulher, com trabalhos muito potentes. Aqui, vimos o trabalho de quatro delas, Zanele Muholi, Elisa Riemer, Ana Mendieta e Judy Chicago, artistas de diferentes nacionalidades, raças e sexualidades, que transformam narrativas e recriam imaginários. Vimos, ainda, o meu próprio trabalho, em diálogo com essas artistas.

Iniciamos este trabalho com as palavras de Janaina Matter, com um *eu sinto muito* pelas histórias apagadas; entretanto, nos direcionamos ao fim desta escrita carregadas de contribuições e de possibilidades que a arte nos permite. Partimos daqui com um repertório maior de caminhos retrçados por mulheres, que nos direcionam a modos de subjetivação livres e inventivos, que nos guiam pelo devir-mulher para operar em nosso existir, para fazer nossas vidas potentes.

Eu te busco nas profundezas do mar. Sem ar eu vou e volto só com a gana de te encontrar. Das cinzas reconstruo seu corpo, mesmo que leve uma vida inteira para dá-lo de volta a você, ou mais. As lâminas que te golpeiam quebram todas em contato com sua pele, que agora é revestida com a pele de todas as mulheres que já passaram por esse mundo. Os objetos e mãos que te sufocam servem agora para ecoar seu grito, sua voz. Se é bala de revólver que te leva, eu a torno doce, para que possa chupá-la e se deleitar de açúcar. O veneno que te paralisa é agora remédio para sua angústia, gosto de cuidar para que sempre o seja. Eu posso te ninar no colo sempre que você precisar, criança ou não e ouvir sobre suas feridas, que ardem, rasgam, queimam... *e posso ser artista, te cantar uma canção, te ler um poema, te desenhar, te dançar, te trazer ao teatro*⁵⁴.

⁵⁴ Janaina Matter, “Com água de conforto”, 2019, p. 30, grifo nosso.

A direção ética que atua nos trabalhos dessas mulheres artistas é o compromisso de tecer relações entre arte-corpo-vida, cada uma ao seu modo e com sua linguagem, mas tendo em comum a evidência do corpo em experiência e na relação com o outro. São mulheres com potência criativa e que a usam para falar e possibilitar a voz. Elas ressignificam narrativas, retomam histórias, dão visibilidade a outras mulheres, tecem outras significações sobre os corpos, em uma perspectiva mais libertária. São trabalhos que nos fazem refletir e ampliar um imaginário feminino mais livre e múltiplo. A arte que brota do devir-mulher é também o próprio meio para esse devir e gera figurações outras que marcam as narrativas e as visualidades de histórias e vidas de mulheres criadas e vivenciadas por nós.

Referências

ALMEIDA, Flávia Leme de. *Mulheres recipientes*: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividade nômade. *Revista Labrys – estudos feministas*, Brasília, n. 1-2, p. 1-15, dez. 2002.

BRANCO, Guilherme Castelo. Anti-individualismo, vida artista: uma análise não-fascista de Michel Foucault. In: VEIGA-NETO, Alfredo; RAGO, Margareth (Orgs.). *Para uma vida não-facista*. Belo-Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CATTANI, Icleia Borsa. *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

- CHICAGO, Judy. A mulher como artista (1971). *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (Orgs.). *História da sexualidade*: antologia. São Paulo: MASP, 2018.
- DANTO, Arthur Coleman. *Após o fim da arte*: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- HAINOSZ, Ana Gabriela Portelinha. *Da representação para a auto apresentação das mulheres nas artes visuais*. 2018. 64f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR, 2018.
- KRAHEI, Inês Bueno; MATOS, Sônia Regina da Luz. Devir-mulher como diferença. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE FILOSOFIA E EDUCAÇÃO (CINFE), 5., 2010, Caxias do Sul. *Anais...* Caxias do Sul, 2010. Disponível em: [https://www.ucs.br/ucs/eventos/cinfe/artigos/arquivos/eixo_tematico3/Devir - mulher%20como%20diferenca.pdf](https://www.ucs.br/ucs/eventos/cinfe/artigos/arquivos/eixo_tematico3/Devir-mulher%20como%20diferenca.pdf)<https://www.ucs.br/ucs/eventos/cinfe/artigos/artigos>. Acesso em: 31 out. 2019.
- LAURENTIIS, Gabriela de. Fazer e desfazer formas: as imagens do feminino na arte de Louise Bourgeois. *In*: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Orgs.). *Paisagens e tramas*: o gênero entre a história e a arte. São Paulo: Intermeios, 2013.
- MATTER, Janaina. Com água te conforto. *In*: MATTER, Janaina. *Mulher como você se chama?* Paraná: Súbita Companhia de Teatro, 2019.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PRIORI, Claudia. Mulheres e a pintura paranaense: relação entre arte e gênero. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 65, n.1, p. 359-384, jan./jul. 2017.

RAGO, Margareth. Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos. In: COSTA, Claudia Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (Orgs.). *Poéticas e Políticas Feministas*. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2004.

ROLNIK, Suely. *Arquivo para uma obra acontecimento*. São Paulo: SESC SP, 2011.

ROLNIK, Suely. *Uma insólita viagem à subjetividade*: fronteiras com a ética e a cultura. 1997. Disponível em: <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/sujeticabourdieu.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2019.

SANTINI, Rose Marie; CAMELIER, Joana. Devir mulher, sexualidade e subjetividade: aproximações entre Deleuze & Guattari e Pierre Bourdieu sobre a construção social dos corpos. *Revista Ártemis*, v. 19, p. 101-108, jan./jul. 2015.

SILVA, Rosane Neves da. A dobra deleuziana: o mundo como potência de invenção. In: FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMAN, Selda (Orgs.). *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

STUBS, Roberta. *A/r/tografia de um corpo-experiência*: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade. 2015. 276f. Tese

(Doutorado em Psicologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2015.

STUBS, Roberta. *Devires de um corpo experiência*. Curitiba: Appris, 2019.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Fabulações de si na arte contemporânea: Ana Miguel, Rosana Paulino e Cristina Salgado. In: RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Orgs.). *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Figurações feministas na arte contemporânea*: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó. 2008. 220f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

Referência para citação deste artigo

ABREU, Jacqueline Amadio de; STUBS, Roberta. Pensando as figurações feministas e o devir-mulher a partir da arte. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 269 – 301, novembro de 2020.

> Entre Simone de Beauvoir e Ana Cristina Cesar: um estudo sobre a literatura da mulher

> Between Simone de Beauvoir and Ana Cristina Cesar: a study about women's literature

por João Pedro Cerdeira

Mestre em Letras (2020) pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), vinculado à linha de pesquisa "Literatura e autonomia: entre estética e ética". Durante o mestrado, foi bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: joaopedrocerdeira@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-0382-1299.

Resumo

O presente artigo tem como objetivo discutir o conceito de "literatura da mulher" a partir da leitura de duas importantes autoras do século XX: a filósofa francesa Simone de Beauvoir e a poeta, tradutora e crítica literária brasileira Ana Cristina Cesar. Ainda que distantes entre si, encontramos na produção intelectual de ambas as autoras diversas aproximações possíveis que nos permitem refletir a respeito das relações entre gênero e literatura a partir de noções como alteridade e representação, contribuindo para o debate em torno deste conceito.

Palavras-chave: Literatura. Gênero. Mulher. Simone de Beauvoir. Ana Cristina Cesar.

Abstract

This paper intends to discuss the concept of "women's literature" from the analysis of two important authors of the 20th century: the French philosopher Simone de Beauvoir and the Brazilian poet, translator and literary critic Ana Cristina Cesar. Although distant from each other, we find in the intellectual production of both authors several possible approximations that allow us to reflect on the relations between gender and literature based on notions such as alterity and representation, contributing to the debate surrounding this concept.

Keywords: Literature. Gender. Woman. Simone de Beauvoir. Ana Cristina Cesar.

> Artigo recebido em 07.06.2020 e aceito em 07.08.2020.

1. Introdução

As discussões envolvendo as possíveis relações entre literatura e gênero não são inéditas. A partir da segunda metade do século XX, é possível localizar uma variedade de esforços de teóricas como, por exemplo, Hélène Cixous e Luce Irigaray. Cixous, a partir de seu conceito de “escrita feminina”, reflete a respeito das possibilidades de aproximação entre corpo e escrita como uma maneira de autorrepresentação que empoderaria as mulheres através da literatura.¹ Irigaray, por sua vez, cunha o conceito de *parler femme*, que podemos traduzir como “falar como mulher” ou mesmo como “falar feminino”, para teorizar a respeito das diferenças entre a linguagem dos homens e a das mulheres, uma vez que, ela argumenta, a entrada da mulher no campo simbólico seria diferente da masculina, e esta, por sua vez, seria tomada como padrão pela psicanálise.²

Muitas vezes negado, e outras tantas reiterado, o conceito de “literatura da mulher” foi, e ainda é, um terreno de disputas. O principal motivo contrário a categorizações desta natureza é que elas estariam imbricadas numa possível cisão entre o que comumente chamamos de Literatura e aquilo que seria, então, a “literatura feminina” – de maneira que a produção literária feminina poderia ser tratada como uma subárea da grande Literatura, menor ou mais específica, à imagem do que podemos encontrar, por exemplo, em jornais e revistas de grande circulação, nos quais os suplementos encontram-se divididos em categorias como “Política”, “Economia”, “Cultura” e “Mulher”, sendo este último restrito a

¹ Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa”, 1986.

² Luce Irigaray, “Speculum of the Other Woman”, 1985.

assuntos estereotipadamente femininos, como moda, beleza, relacionamentos e maternidade.

Contudo, seria possível pensar uma “literatura da mulher”, ou mesmo de outros grupos minoritários, como de pessoas LGBT e negras, que não fosse pautada pelo conteúdo de seus textos e que não recaísse, por conseguinte, em temáticas estereotipadas a respeito destes grupos? Em outras palavras: é possível falar numa “literatura feminina” que não seja calcada numa lógica de representação?

A representação, apesar de grande importância para a história dos estudos literários desde, pelo menos, a *Poética* de Aristóteles, foi criticada e reformulada por diversos autores e autoras sobretudo a partir do século XX. Também a partir da teorização de autoras como Judith Butler, a representação passa a figurar como questão para os estudos de gênero. Em seu *Problemas de gênero*, Butler define a representação como uma força normativa da linguagem, capaz de criar os sujeitos que visa representar. As implicações desta afirmação são alvo da minuciosa investigação da filósofa estadunidense no primeiro capítulo de seu livro, no qual ela discorre a respeito da problemática da representação do sujeito “mulher” no interior do discurso feminista. Ela diz:

Em sua essência, a teoria feminista tem presumido que existe uma identidade definida, compreendida pela categoria de mulheres, que não só deflagra os interesses e objetivos feministas no interior de seu próprio discurso, mas constitui o sujeito mesmo em nome de quem a representação política é almejada. Mas política e representação são termos polêmicos. Por um lado, a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a

função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres³.

Em outras palavras, a representação, ainda que seja um importante termo operacional no processo de estender legitimidade e visibilidade política às mulheres, é também uma força normatizadora. Ela recorre a Michel Foucault,⁴ para quem as instituições jurídicas produzem os sujeitos que subsequentemente passam a representar a partir de regulações puramente negativas, isto é, “por meio de limitação, proibição, regulamentação, controle e mesmo ‘proteção’ dos indivíduos relacionados àquela estrutura política, mediante uma ação contingente e retratável de escolha”⁵. Contudo, argumenta a filósofa, por razão de estarem condicionados a essas normas, os sujeitos que são regulados por essas estruturas são formados, reproduzidos e definidos a partir de seus parâmetros.

Deste modo, a representação do sujeito “mulher” dentro do interior do discurso feminista é “em si mesma uma formação discursiva como efeito de uma dada versão da política representacional”⁶. Ela prossegue:

E assim, o sujeito feminista se revela discursivamente constituído —, e pelo próprio sistema político que supostamente deveria facilitar sua emancipação, o que se tornaria politicamente problemático, se fosse possível demonstrar que esse sistema produza sujeitos com traços de gênero determinados em conformidade com um eixo diferencial de dominação, ou os produza presumivelmente masculinos. Em tais casos, um apelo acrítico a esse sistema em nome da emancipação das “mulheres” estaria inelutavelmente fadado ao fracasso⁷.

³ Judith Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, 2003, p. 17-18.

⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

Em outras palavras, mesmo discursos que deveriam ter em seu horizonte uma emancipação dos sujeitos que pretendem representar acabam, também, por dar forma a esse sujeito em sua própria perspectiva. Assim, todas as formas de contestação ao poder e aos seus dispositivos de manutenção da opressão do gênero seriam produzidas “dentro do poder” que visam combater.

A partir desta constatação, despontam ao menos duas questões significativas para a discussão a respeito da “literatura da mulher”: 1) como pensar uma literatura da mulher que não seja baseada numa lógica mimética? Isto é, como recorrer a essa discussão sem adotar a visão comum de que o texto literário atuaria como uma representação do real (tal qual a mimese aristotélica)?; 2) como podemos conceber o próprio termo “literatura da mulher” de uma maneira que este não seja também uma representação prescritiva daquilo que deveria ser uma literatura escrita por mulheres?

Ambas as questões, certamente, tem como origem comum uma dificuldade de separar a linguagem de uma noção de linguagem referencial, que, embora em certo grau tenha sido esvaziada pelo pós-estruturalismo, ainda aparece recorrente quando se estudam as relações entre gênero e literatura, gênero e cinema e também as outras formas de arte.

Levando tais aspectos em consideração, o presente artigo se propõe a apresentar alternativas às problemáticas da representação que se instauram nas aproximações entre os estudos de gênero e os estudos literários. Para tal empreitada, analisaremos parte do trabalho de duas importantes autoras que viveram e produziram significativas obras em diferentes momentos do século XX: a filósofa francesa Simone de Beauvoir e a brasileira Ana Cristina Cesar que,

embora seja mais comumente lembrada por sua expressiva obra como poeta, também produziu trabalhos importantes no campo da tradução e da crítica literária.

2. Ana Cristina Cesar e a crítica à Crítica

Em seu ensaio “Literatura e mulher, essa palavra de luxo”, publicado originalmente em 1979, Ana Cristina Cesar esboça uma série de perguntas muito similares às que fizemos à guisa de introdução deste artigo. Ela questiona:

Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza, da poesia masculina? É no caso de existir essa poesia especial, dever-se-á procurar nela caracteres tais como uma sinceridade levada até o exibicionismo, uma sexualidade que nada mais é do que o desejo de se fazer amar pelos leitores? Poder-se-ia dizer que o homem é mais intelectual ou então se aprofunda mais? Será preciso ligar o sentido da experiência interior a um caráter essencialmente feminino? Poder-se-ia dizer que o apego ao real seja uma das características do homem em oposição à mulher⁸?

Cesar argumenta que é muito comum que determinados tópicos, imagens, dicções e assuntos sejam relacionados à poesia escrita por mulheres. Para ilustrar seu argumento, ela recorre aos textos que figuram nos prefácios de dois livros de poesia: *Flor de poemas* e *Miradouro e outros poemas*, de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, respectivamente. Ela observa como, em ambos os prefácios, as obras de Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles são rápida e inadvertidamente classificadas como muito femininas. Cesar toma como exemplo a figura do mar, recorrente na poética de Meireles, que “torna-se antes de tudo a imagem de um sentimento, de uma experiência psíquica”⁹, e que a crítica literária sublinharia

⁸ Ana Cristina Cesar, “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, 2016, p. 224.

⁹ *Ibidem*, p. 227.

como algo feminino. Todavia, Cesar relembra que imagens marítimas ligadas aos sentimentos e experiências da psiquê humana igualmente figuram nos “romancistas fenomenológicos”¹⁰, como Franz Kafka e Albert Camus, de maneira que seria equivocado caracterizar o uso de determinadas imagens como sendo ligadas especificamente à feminilidade.

Diante disso, Cesar afirma que, tratando-se da literatura de autoria feminina, existem dois caminhos que comumente são tomados pela crítica literária: “a crítica constituída se divide em relação às poetisas: uns veem na delicadeza e na nobreza de sua poesia algo de feminino; outros silenciam qualquer referência ao fato de se tratar de mulheres, como se falar nisso fosse irrelevante ante a realidade maior da Poesia”¹¹. O primeiro dos caminhos está ligado a uma espécie de indução lógica e é, explicitamente, aquilo que observamos na leitura dos prefácios dos livros de Meireles e Lisboa: a crítica toma, de maneira agudamente acrítica, os elementos líricos que são próprios da poesia como possuindo algo, afinal, essencialmente feminino. Isso se mostra evidentemente problemático tanto porque, como já observamos, estes elementos não são exclusivos da poesia escrita por mulheres quanto porque se baseiam num pressuposto essencialista quanto ao gênero, que nos leva novamente à problemática da representação que vimos em Judith Butler, uma vez que a ligação entre determinados assuntos e uma “natureza da mulher”, no final das contas, seria apenas a reiteração dos discursos de poder que representam e criam aquilo que é compreendido por “mulher”.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, p. 225-226.

Deste modo, dada a aparente indistinção temática ressaltada por Cesar, não seria mais apropriado que os estudos literários e a filosofia abdicassem de conceitos como “literatura da mulher” e categorizassem toda a produção literária, seja ela feminina ou masculina, unicamente sob o nome da Literatura? A criação de uma nova categoria, como, por exemplo, “literatura feminina”, ou mesmo lésbica, negra, gay, *queer*, etc., não significaria, no fim das contas, apenas apartá-las do todo, num exercício ineficaz de fragmentação que, longe de chamar atenção à especificidade, apenas relegaria a produção destes grupos minoritários à condição de algo diferente, menor, em relação àquilo que estabelecemos como sendo universal? De outro modo: essas nomenclaturas, que num primeiro momento poderiam ser concebidas para fins de classificação, não cumpririam o papel de constranger e circunscrever a produção literária de mulheres e de outros grupos minoritários a lugares estereotipados, limitando seu potencial criador?

Tais questionamentos nos levam ao segundo caminho estabelecido para lidar com a produção literária de mulheres ao qual Cesar se refere, que seria justamente o de apagar as diferenças, as possíveis particularidades, das mulheres no campo do literário. “Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa? Estamos falando de mulheres. Acho imprescindível este fato”, afirma ela, “Considerá-las *poetas* e fazer crítica literária *tout court* pode ser até machista”¹². A autora defende a necessidade de se considerar o gênero das escritoras, de modo a se opor um silenciamento da crítica – abordagem, segundo ela, diametralmente oposta à de reduzir toda a escrita feminina a lugares-comuns dos estereótipos de mulheridade, porém igualmente problemática.

¹² *Ibidem*, p. 227.

A oposição entre essas possibilidades – a de circunscrever toda a produção de mulheres sob a égide de um eixo temático estereotipado *versus* desconsiderar o gênero da autora como importante ou relevante para o texto literário – se faz presente exclusivamente quando pensamos o conceito de literatura feminina dentro de uma chave de representação, a partir de imagens, dicções e temas específicos que, por sua vez, são, como dissemos, lembrando o exemplo da figura do mar na poética de Meireles, completamente relativos. Assim sendo, o que se pode depreender do ensaio de Ana Cristina Cesar é uma problemática que se estabelece a partir da necessidade de pensar categorias como “literatura da mulher” de uma maneira que não acabe por desaguar numa análise de temas e assuntos que poderiam ser abordados em um texto escrito por uma mulher. A necessidade dessas categorias, de se assinalar que “quando falamos em Meireles e Lisboa, estamos falando de mulheres”, se desvela importante à medida que estas categorizações funcionam como contestação de um silenciamento por parte da crítica quanto às especificidades do gênero, que, como veremos também em Simone de Beauvoir, servem para a manutenção de uma lógica masculinista.

3. Simone de Beauvoir: da alteridade como lugar de escrita

Em movimento similar ao que Ana Cristina Cesar faz a respeito das poetisas Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, a influente filósofa francesa Simone de Beauvoir afirma sobre si mesma: “Sou uma mulher”. Tal asserção, encontrada no início de seu já canonizado ensaio filosófico *O segundo sexo*, parece – tal como a “constatação” de Cesar sobre Meireles e Lisboa serem, também, mulheres –, num primeiro momento, tão óbvia que poderíamos questionar sua necessidade.

Contudo, no interior da filosofia de Beauvoir, a demarcação de seu gênero se mostra indubitavelmente central e relevante.

A autora postula em sua obra uma relação entre homens e mulheres num campo de alteridade. Contudo, a alteridade delineada no interior da filosofia beauvoiriana não é, com efeito, a dialética de intersubjetividade entre o sujeito e o outro encontrada em parte significativa da filosofia ocidental. Para Beauvoir, a alteridade que se faz presente na relação entre os gêneros é uma alteridade não recíproca, malograda. Segundo a autora, os homens transcendem sua realidade corpórea fundindo-se ao universal sob o signo do humano através de um projeto individual de existência. A mulher, em contraparte, é relegada à imanência corporal através de um projeto que não é autenticamente seu, mas, antes, da espécie humana. Transfigura-se, assim, no Outro absoluto, no inessencial, no segundo sexo: “A representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com uma verdade absoluta”¹³. Ela também afirma:

Agastou-me, por vezes, no curso de conversações abstratas, ouvir os homens dizerem-se: ‘Você pensa assim porque é uma mulher’. Mas eu sabia que minha única defesa era responder: ‘penso-o porque é verdadeiro’, eliminando assim minha subjetividade. Não se tratava, em hipótese alguma, de replicar: ‘E você pensa o contrário porque é um homem’, pois está subentendido que o fato de ser um homem não é uma singularidade; um homem está em seu direito sendo homem, é a mulher que está errada¹⁴.

No excerto destacado, a pensadora francesa demonstra a posição relativa que a mulher ocupa em relação ao homem: é sempre a mulher que necessita adjetivar-se, marcar a sua diferença, enquanto a posição do homem jamais é

¹³ Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*: mitos e fatos, 1970, p. 183.

¹⁴ *Ibidem*, p. 9.

posta em perspectiva. A partir desta constatação, nos parece necessário pensar uma conceituação para “literatura feminina” de um modo que, longe de afirmar uma ruptura entre a mulher e o universal, pelo contrário, seja responsável por uma contestação da pretensa neutralidade reivindicada pelo homem, à medida que denuncia – sublinhando a diferença – a relatividade dos papéis do gênero, bem como o lugar de poder mascarado pelo discurso da universalidade.

Para melhor compreendermos o modo como essa alteridade e a necessidade de demarcação do gênero que advém dela são expressas dentro da filosofia de Simone de Beauvoir, convém que nos debrucemos um pouco mais atentamente sobre o primeiro volume de *O segundo sexo*. Segundo a filósofa, como já afirmamos, os homens transcendem o “destino biológico” através de um projeto individual no qual “criam-se” a si mesmos a partir de suas ações, de um modo similar ao que encontramos em Jean-Paul Sartre, para quem a existência precederia a essência. Para as mulheres, no entanto, Beauvoir argumenta que esse projeto não seria individual, mas da espécie humana. A filósofa ressalta aspectos como o casamento e a maternidade como alguns dos responsáveis, ao longo da história da humanidade, pela condição de imanência da mulher, que é relegada à vida familiar e doméstica, de maneira que as mulheres não constituem para si próprias um projeto autêntico de existência, mas apenas operam as funções biológicas de seu corpo. Ela diz: “engendrar, aleitar não são *atividades*, são funções naturais; nenhum projeto nelas se empenha. Eis por que nelas a mulher não encontra motivo para uma afirmação ativa de sua existência: ela suporta passivamente seu destino biológico”¹⁵.

¹⁵ *Ibidem*, p. 83.

A autora aponta o imaginário humano, ao qual ela se refere como “mitos”, forjado pelos homens, como o responsável pela criação e pela manutenção desta alteridade que não é recíproca. A reflexão de Beauvoir a respeito dos mitos inicia-se no capítulo voltado à história da civilização humana em *O Segundo Sexo*, quando a filósofa descreve os primeiros povos sedentários à luz de sua filosofia existencialista. Ela explora a possibilidade de que, entre estes povos, ainda se ignorasse o papel masculino na reprodução, de maneira que uma série de mitos foram criados a respeito de como se fecundam as mulheres nos quais há uma relação associativa e mimética entre o corpo da mulher e a própria natureza. Surge, diante disso, uma gama de imagens divinas da mulher, como deusas da fertilidade, e a maternidade é sacralizada. Entretanto, longe de conferir prestígio e poder à Mulher, a partir dos quais seria possível uma aproximação com os matriarcados descritos por Engels, sua mistificação a assujeita, transforma-a num Outro, como afirma Beauvoir:

Já dissemos que o homem só se pensa pensando o Outro: apreende o mundo sob o signo da dualidade; esta não tem, de início, um caráter sexual. Mas, naturalmente, sendo diferente do homem que se põe como o Mesmo é na categoria do Outro que a mulher é incluída; o Outro envolve a mulher; ela não é, a princípio, assaz importante para encarná-lo sozinha, de modo que se desenha no coração do Outro uma subdivisão; nas antigas cosmogonias um mesmo elemento têm amiúde uma encarnação, a um tempo, de macho e de fêmea; assim é que entre os babilônios, o Oceano e o Mar são a dupla encarnação do caos cósmico. [...] Dizer que a mulher era o Outro equivale a dizer que não existia entre os sexos uma relação de reciprocidade: Terra, Mãe, Deusa, não era ela para o homem um semelhante: era além do reino humano que seu domínio se afirmava: estava, portanto, fora desse reino. A sociedade sempre foi masculina; o poder político sempre esteve nas mãos dos homens¹⁶.

¹⁶ *Ibidem*, p. 83.

Outro aspecto relevante levantado por Beauvoir para explicar a alteridade é a revolta humana contra a natureza e sua condição carnal, que, segundo Beauvoir, os homens não pouparam esforços para transcender. E essa natureza, a carne que destrona o homem de suas ambições de deidade, é associada ao feminino, novamente pela função biológica da fêmea de engendrar a vida, de maneira que a existência da mulher, e a criação da vida por meio dela, passam também a remeter a essa “animalidade”, esse pertencimento dos seres humanos ao mundo natural. A autora assinala, em sequência:

Entre os primitivos, o parto é cercado dos mais severos tabus; a placenta, em particular, deve ser cuidadosamente queimada ou jogada ao mar, pois quem quer que dela se apossasse teria nas mãos o destino do recém-nascido; essa ganga em que se formou o feto é o sinal de sua dependência; aniquilando-a, dá-se ao indivíduo a possibilidade de se desprender do magma vivo e realizar-se como ser autônomo. A mácula do nascimento recai na mãe. O Levítico e todos os códigos antigos impõem ritos purificadores à parturiente; e em muitas regiões rurais a cerimônia da purificação é conservada tradicionalmente¹⁷.

O parto, a menstruação e tantos outros elementos da vida biológica das mulheres despertam nos homens um sentimento de repugnância justamente por sua filiação à natureza. As escrituras religiosas impõem períodos de purificação às parturientes e proíbem os homens de manterem relações sexuais com mulheres menstruadas: “O homem defende-se contra a mulher enquanto fonte confusa do mundo e turvo devir orgânico”¹⁸.

Eis, portanto, porque a mulher tem um duplo e decepcionante aspecto: ela é tudo a que o homem aspira e tudo o que não alcança. Ela é a sábia mediadora entre a Natureza propícia e o homem: é a tentação da Natureza indomada contra toda sabedoria. Do bem ao mal, ela encarna carnalmente todos os valores morais e seus contrários; é a substância da ação e o que se lhe opõe, o domínio do homem sobre o mundo e seu malogro; como tal, é

¹⁷ *Ibidem*, p. 186

¹⁸ *Ibidem*, p. 186.

a fonte de toda reflexão do homem sobre a própria existência e de toda expressão que possa dar-lhe; entretanto, ela se esforça por desviá-lo de si mesmo, por fazê-lo soçobrar no silêncio e na morte. Serva e companheira, ele espera que ela seja também seu público e juiz, que ela o confirme em seu ser; mas ela contesta-o com sua indiferença, e até com seus sarcasmos e risos. Ele projeta nela o que deseja e o que teme, o que ama e o que detesta. E se é tão difícil dizer algo a respeito é porque o homem se procura inteiramente nela e ela é Tudo. Só que ela é Tudo à maneira do inessencial: é todo o Outro. Enquanto outro, ela é também outra e não ela mesma, outra e não o que dela é esperado. Sendo tudo, ela nunca é isso justamente que deveria ser; ela é perpétua decepção, a própria decepção da existência que não consegue nunca se atingir nem se reconciliar com a totalidade dos existentes¹⁹.

No excerto destacado, Beauvoir retoma a questão da alteridade, e comenta a ambiguidade que a mulher ocupa no imaginário dos homens. De maneira maniqueísta, hora é pura, casta, mãe, à imagem cristã da Virgem Maria, hora é o demônio, a tentação e a perversidade, como Eva. Deste modo, a mulher se assinala como um mistério, como dúvida e ambígua, de difícil compreensão: novamente colocada na posição do Outro. Contudo, como ela demonstra, a posição relativa da mulher não se dá apenas entre os povos ancestrais: também os mitos da criação do cristianismo cumprem um papel de sedimentação desta alteridade da mulher:

Todos os mitos da criação exprimem essa convicção preciosa do macho e, entre outras, a lenda do Gênesis que, através do cristianismo, se perpetuou na civilização ocidental. Eva não foi criada ao mesmo tempo que o homem; não foi fabricada com uma substância diferente, nem como o mesmo barro que serviu para moldar Adão: ela foi tirada do flanco do primeiro macho. Seu nascimento não foi autônomo; Deus não resolveu espontaneamente criá-la com um fim em si e para ser por ela adorado em paga: destinou-a ao homem. Foi para salvar Adão da solidão que ele lhe deu, ela tem no esposo sua origem e seu fim; ela é seu complemento no modo do inessencial²⁰.

¹⁹ *Ibidem*, p. 186-187.

²⁰ *Ibidem*, p. 186.

Como a filósofa salienta, também nas escrituras judaico-cristãs a alteridade do feminino é igualmente expressa, a partir do mito da criação da primeira mulher, Eva, que não se deu paralela à do homem, mas em sequência, e devido somente à carência de Adão. Desta maneira, o destino da mulher segundo o cristianismo é traçado nos primórdios: criada a partir da costela do homem (em detrimento do próprio homem, moldado no barro à semelhança de Deus), a mulher é fabricada *do* homem e *para* o homem, é assinalada como o Outro, o segundo, sempre em função daquele que é sujeito, é o neutro universal, fabricado à imagem do Criador. A partir disso, ela prossegue:

Nenhum homem consentiria em ser uma mulher, mas todos desejam que haja mulheres. “Agradecemos a Deus por ter criado a mulher.” “A Natureza é boa demais, pois deu a mulher aos homens.” Nessas frases, e outras análogas, o homem afirma uma vez mais com arrogante ingenuidade que sua presença neste mundo é um fato inelutável e um direito, enquanto a da mulher é um simples acidente: um bem-aventurado acidente²¹.

Destarte, o argumento central da reflexão de Simone de Beauvoir é que o “tornar-se mulher” é tornar-se, enfim, o Outro absoluto, relegado a uma imanência que a sujeita ao corpo. Diante disso, o corpo passa a ser também objeto da investigação da filósofa. Para a autora, é em seu corpo que a mulher sente e vive sua condição de mulher, é a partir dele que se relaciona com seu gênero e com o mundo: é, afinal, um corpo-vivido, que nos permite aproximações teóricas com outras autoras, como Hélène Cixous, mencionada no principiar deste artigo, que em seu *O riso da medusa* defende uma ruptura com uma tradição literária masculinista que resultaria de uma literatura que partisse do próprio corpo feminino.

²¹ *Ibidem*, p. 181.

4. Considerações finais

Como afirmamos em nossa introdução, muitas foram as autoras que se ocuparam de refletir, ao longo do século XX, a respeito das relações entre gênero e literatura. Ainda que possivelmente não seja o texto mais completo sobre o assunto, *Literatura e mulher: essa palavra de luxo* foi, sem dúvida, importante para que esse debate se instaurasse nos estudos literários brasileiros. A análise de Ana Cristina Cesar traz elementos importantes, não apenas teóricos mas também a respeito de como a crítica literária pensava e pensa tais assuntos no Brasil.

Igualmente, em *O segundo sexo* e mesmo na extensa obra literária de Beauvoir, dividida entre romances, teatro, novelas e livros de memórias, encontramos valiosos subsídios para nossa reflexão. Embora, naturalmente, essa discussão também tenha sido muito mais aprofundada e minuciosa em outras escritoras, filósofas e teóricas do feminismo, as reflexões tanto de Cesar quanto de Beauvoir se mostram bastante enriquecedoras para a discussão e, como buscamos evidenciar ao longo deste trabalho, são muitas as aproximações possíveis entre a filosofia de Simone de Beauvoir e as considerações de Ana Cristina Cesar a respeito das relações entre literatura e mulher, que sem dúvida cumprem uma função de enriquecer este debate tão longo e espinhoso quanto profícuo e importante. Consideramos necessário agora, à guisa de conclusão, contrapô-las objetivamente, a título de reforçar nossa argumentação.

Na crítica de Ana Cristina Cesar ao modo como a instituição da crítica literária pensa e categoriza a produção literária de mulheres, ela aponta para dois caminhos habituais que, como ela demonstra, são problemáticos. O primeiro, que relega a produção literária de mulheres a um campo de particularidades e

estereótipos, e o segundo, que recai num silenciamento tácito a respeito destas mesmas particularidades. A lógica a partir da qual operam ambos os caminhos é justamente a da criação de uma oposição entre uma Literatura supostamente neutra e universal e uma literatura feminina calcada exclusivamente em temáticas específicas – estas que são, lembrando o exemplo da figura do mar na poética de Cecília Meireles, relativas. Essa concepção afina-se perfeitamente à luz da filosofia de Beauvoir: a pressuposição de uma neutralidade na literatura atua unicamente para mascarar as relações de poder no campo do gênero, onde se delineia a primazia do masculino dentro do campo da alteridade malograda que relega a mulher ao segundo sexo.

Diante disso, a primeira coisa a ser observada quando falamos em literatura feminina é que tal conceito não opera na execução de uma fragmentação do literário, separando o “feminino” da universalidade da Literatura, mas, pelo contrário, compreende a inexistência de uma universalidade real e contesta o lugar privilegiado que ocupa a literatura produzida por homens justamente por esta mascarar-se de uma neutralidade que acaba por relegar a produção feminina ao “particular”. Essa oposição temática entre o universal/masculino e o particular/feminino se baseia em relegar à “literatura feminina” autoras em cujas obras é possível encontrar uma correspondência banal com o imaginário corrente do conceito de “mulher”, enquanto que, nas obras de autoras onde essa correspondência não é alcançada, assume-se uma voz literária supostamente neutra – suprimindo a condição de mulher destas escritoras.

Ana Cristina Cesar parece concordar com a filosofia de Beauvoir quando afirma que, ao falarmos de escritoras como Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, estamos falando de mulheres, e que, igualmente, “Considerá-las *poetas* e fazer crítica literária *tout court* pode ser até machista”²². Tal constatação pode ser, inclusive, confirmada a partir da leitura e da crítica da obra literária de Simone de Beauvoir, tanto em sua vasta produção autobiográfica, como em *Memórias de uma moça bem comportada* e *A força das coisas*, em que a autora se utiliza de sua própria biografia para demonstrar sua concepção de mulher como sujeito em situação, bem como em sua obra parcial ou inteiramente ficcional, como *A convidada*, *Os mandarins* e as novelas reunidas em *A mulher desiludida*.

Destarte, o que se mostra de relevante é a concepção de que a assim chamada literatura da mulher não é “da mulher” ou “feminina” simplesmente por *falar* sobre mulheres dentro de determinadas concepções ou assuntos, numa lógica mimética que tanto pressupõe uma realidade acabada e estática, essencial, quanto, em contraparte, cria os sujeitos que visa representar, tal como demonstramos através de Judith Butler. Pelo contrário, o que caracterizaria, portanto, a literatura feminina seria a constatação de sua origem, por ser uma literatura que tem como ponto de partida, como origem da escritura, não uma voz supostamente neutra, à imagem do *cogito* de René Descartes, que desponta no nada, descorporificado, mas, pelo contrário, sempre a partir de um corpo, um corpo que é generificado, que é vivido a partir de sua situação e de seu gênero, e que funciona não como uma forma passiva de vivenciar e se relacionar com o Mundo e o Outro, mas como ponto de partida para uma experiência que é sempre

²² Ana Cristina Cesar, *Op. Cit.*, 2016, p. 227.

específica. Ademais, a experiência é específica não por se opor a um universal, mas pela compreensão da ausência de uma universalidade, de um “Eu” que seja neutro, de maneira que toda a subjetividade – masculina ou feminina, hétero ou homo, negra ou branca, etc. – seja sempre produto das situações que lhe são próprias, tanto constitutivamente quanto delas resultantes.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CESAR, Ana Cristina. Literatura e mulher, essa palavra de luxo. In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. In: ADAMS, Hazard; SEARLE, Leroy (Org.). *Critical Theory since 1965*. Tallahassee: University Press of Florida, 1986.

IRIGARAY, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1985.

Referência para citação deste artigo

CERDEIRA, João Pedro. Entre Simone de Beauvoir e Ana Cristina Cesar: um estudo sobre a literatura da mulher. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 302 – 320, novembro de 2020.

> Monique Wittig: breve histórico da trajetória intelectual e política de uma lésbica

> Monique Wittig: brief history of the intellectual and political trajectory of a lesbian

por Julia Aleksandra Martucci Kumpera

Mestranda em História Cultural na Linha de Pesquisa “Gênero, Subjetividades e Cultura Material” do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bolsista CAPES. E-mail: juliamkumpera@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8581-6169.

por Paula Silveira-Barbosa

Mestra em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Bacharela em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: paulaesb@yahoo.com. ORCID: 0000-0003-2012-4978.

Resumo

Neste artigo, discutimos a trajetória política e intelectual de Monique Wittig. O objetivo é compreender as proposições dessa importante autora e ativista lésbica em seu contexto de produção. A partir do campo da história intelectual, discorremos sobre suas redes de sociabilidade e filiações teórico-políticas. Além de abordar suas elaborações sofisticadas sobre a noção de “lésbica”, a heterossexualidade como regime político e o conceito de pensamento *straight*, criticamos a ausência de uma perspectiva interseccional na obra de Wittig. Entendemos que trabalhos como o nosso, que valorizam as memórias lésbicas, contribuem para o campo das lesbianidades, tanto na teoria como na prática.

Palavras-chave: Monique Wittig. Pensamento straight. Teoria lésbica. História intelectual.

Abstract

In this article we discuss Monique Wittig's political and intellectual trajectory. The objective is to understand the propositions of this important author and lesbian activist in her context of production. Based on the field of intellectual history, we analyze her networks of sociability and theoretical-political affiliations. We address her sophisticated elaborations on the notion of “lesbian”, heterosexuality as a political regime and the concept of the straight mind. Additionally, we criticize the absence of an intersectional perspective in Wittig's work. We understand that works like ours, which value lesbian memories, contribute to the field of lesbianities, both in theory and in practice.

Keywords: Monique Wittig. Straight mind. Lesbian theory. Intellectual history.

> Artigo recebido em 06.06.2020 e aceito em 27.08.2020.

Lésbica é o único conceito que eu conheço que está além das categorias de sexo.

Monique Wittig

1. Introdução

Neste artigo¹, retomamos a obra de Monique Wittig – pesquisadora francesa que se destacou no campo das lesbianidades e dos feminismos, além de ter sido escritora e ativista. Nosso objetivo é analisar as contribuições da autora a partir de sua trajetória política e intelectual. As ideias de Wittig tensionaram os movimentos e as pesquisas feministas nas décadas de 1970 e 1980 e colocaram a discussão sobre lesbianismo² sob uma nova perspectiva. O pioneirismo dessa pensadora já foi destacado e trabalhado por importantes intelectuais dos Estudos Feministas como Judith Butler, Teresa de Lauretis, Beatriz Briones e Ochy Curiel. Apesar disso, Wittig é uma teórica pouco conhecida no Brasil.³

¹ Agradecemos à Johanne Coulombe (Les Éditions Sans Fin) e à Maira Abreu (pós-doutoranda pela USP) pela disponibilização de periódicos e repositórios de materiais pertinentes a este estudo. Também agradecemos à historiadora Gabriela Coutinho, ao poeta Formigão e à Branca Zilberleib pelas sugestões ao texto, à Agnes Aguiar pelo apoio com as traduções inglês-português e ao jornalista e escritor Laudeir Borges por emprestar seu acesso à revista CULT.

² Empregamos essa expressão como tradução literal do termo *lesbianisme*, em francês, que é utilizado na França, inclusive nos dias de hoje, sem conotação patologizante. Também destacamos que a obra de Wittig está situada num momento histórico em que essa questão ainda não era mobilizada pelo movimento homossexual. De forma que todas as vezes que fizemos uso dessa palavra, ela deve ser lida dentro desse contexto.

³ Louise Turcotte lembra que, mesmo no contexto internacional, muito foi dito sobre a literatura de Monique Wittig, mas pouco se trabalharam as suas contribuições teóricas e políticas. Trata-se de uma questão contraditória, para dizer o mínimo, já que a literatura, a trajetória política e a obra intelectual de Wittig estão intimamente relacionadas. Cf. Louise Turcotte, “Changing the point of view”, 1992, p. VII-XII.

Mesmo a produção literária de Wittig, que é ainda mais antiga do que seus textos acadêmicos, tem pouca circulação no Brasil. Acreditamos que a barreira idiomática seja importante nesse processo. Afinal, traduções dos romances de Wittig para o português só foram feitas recentemente. Trata-se de *As Guerrilheiras* e *O Corpo Lésbico*, ambos publicados em 2019 e por pequenas editoras.

Diante dessa problemática, consideramos urgente uma digressão sobre a produção dessa importante autora. No âmbito da História Intelectual, acompanhamos a tradição francesa, cuja abordagem está centrada nas redes de sociabilidade do intelectual sobre o qual se escreve, assim como suas filiações políticas e itinerários.⁴ Com isso, pretendemos iluminar aspectos da vida e obra da autora. Na verdade, revisitar a obra de Wittig é uma aposta na popularização de suas ideias para ensinar que outros/as pesquisadores/as a conheçam.

Para cumprir esses objetivos, dividimos nossa investigação em três partes. Primeiro, abordamos a trajetória intelectual e política de Monique Wittig na França, especialmente sua colaboração na revista *Questions Féministes (QF)*. Em seguida, tratamos de sua mudança para os Estados Unidos, onde trabalhou e viveu até 2003 – ano em que morreu, após um ataque cardíaco.⁵ Finalmente, discorreremos sobre a atualidade do pensamento da autora, seus méritos e limitações.

⁴ François Dosse, *La marcha de las ideas*, 2007; Jean-François Sirinelli, “Os intelectuais”, 1996, p. 231-269; Gizele Zanotto, “História dos intelectuais e história intelectual”, 2008, p. 31-45.

⁵ Douglas Martin, “Monique Wittig, 67, Feminist Writer, Dies”, 2003, s.p.

2. Maio de 68

Em maio de 1968, as ruas de diversas cidades francesas foram tomadas por greves e revoltas protagonizadas por estudantes, trabalhadores e intelectuais. O que havia começado como uma mobilização estudantil por melhorias estruturais nos *campi* e contra a reforma universitária⁶ rapidamente se transformou em uma revolta generalizada contra a autoridade, a repressão estatal, o moralismo dos costumes e a tecnocracia capitalista. Em menos de um mês, a França foi tomada por uma greve geral, com a paralisação de quase todos os setores produtivos, e as ruas tornaram-se espaços de expressão da revolta e elaboração de utopias societárias.⁷

Para os fins deste artigo, retomamos algumas questões suscitadas por esse acontecimento histórico, com o intuito de compreender seus impactos para as mobilizações políticas na França, particularmente para o *Mouvement de Libération des Femmes* (Movimento de Libertação das Mulheres – MLF). Por um lado, o maio de 68 francês fomentou uma crítica radical aos costumes, inscrita em ideais libertários. Expressou-se pelo inconformismo com toda forma de autoridade, que atravessava tanto o Estado como a família, denunciando a moral conservadora que regia a sociedade francesa.

Destacamos, ainda, que esse fenômeno se constituiu como uma revolta geracional, com os jovens questionando os esquemas conservadores e controladores inseridos nas relações sociais e nas instituições, com vistas a novas

⁶ Maria da Glória Gohn, “Maio de 68 na França e a teoria social contemporânea”, 2008, p. 3.

⁷ João Alberto Pinto, “França: lutas sociais anticapitalistas no maio de 68”, 2008, p. 1-5.

formas de viver.⁸ A rebelião estudantil tomou a forma de uma renovação cultural, fomentando a emergência de novas “revoluções” sexuais e antiautoritárias, como veremos com o movimento feminista.

Por outro lado, o maio de 68 “significou uma ruptura radical na política daqueles que não estão no poder e daqueles que aspiram alcançá-lo”⁹. Com uma organização política sem dirigentes, hierarquias ou disciplina partidária, o movimento elaborou uma profunda crítica às formas tradicionais do fazer político e aos partidos de esquerda, sobretudo ao Partido Comunista Francês (PCF).¹⁰ Significou, portanto, uma crítica à fusão do indivíduo na totalidade, tanto no partido como no Estado. Em meio à reorganização das esquerdas, novos grupos políticos surgiam, o que permitiu, de acordo com a filósofa Olgária Matos, a emergência de novas esperanças revolucionárias, da imaginação criativa e a construção de utopias diversas.¹¹

Além disso, o momento foi marcado por uma grande efervescência do debate intelectual, que passou a ter intercâmbios mais amplos e explícitos com os movimentos sociais.¹² Um dos campos mais evidentes em que se deu esse processo é o dos Estudos Feministas, sobre o qual discorreremos a seguir.

⁸ Maria da Glória Gohn, *Op. Cit.*, 2008, p. 5.

⁹ Olgária Matos, *Paris 1968: as barricadas do desejo*, 1989, p. 15.

¹⁰ Nos anos 1960, o PCF, que buscava apagar seu passado stalinista, enfrentava o descrédito de grande parcela das tendências de esquerda, que se multiplicavam entre maoístas, trotskistas e anarquistas. Se algo aproximava orientações políticas tão diversas, eram a recusa da ortodoxia do partido e a crítica ao fascínio pela autoridade.

¹¹ Olgária Matos, *Op. Cit.*, 1989, p. 18.

¹² Maria da Glória Gohn, *Op. Cit.*, 2008, p. 10.

3. Movimento feminista pós-68 e a emergência de uma corrente epistemológica

Na França de 1968, desenvolvia-se uma revolução cultural e também uma revolução sexual – as mulheres, apesar de estarem presentes nas revoltas de maio, ocuparam um lugar subalterno. O clima contracultural e libertário também favoreceu a constituição do *Mouvement de Libération des Femmes* (MLF). Em outubro de 1968, um grupo exclusivo de mulheres começou a se reunir em Paris para debater questões ligadas à sexualidade e à luta política, entre as quais estava Monique Wittig. A escritora esteve presente desde as primeiras mobilizações do MLF, participando de suas manifestações públicas e dos debates que orientaram os rumos tomados pelo movimento.¹³

Uma das características desse período foi a pluralidade de campos de atuação, alinhada a diferentes posicionamentos políticos e experiências militantes – que também resultaram em disputas e conflitos no interior do movimento. De modo geral, pode-se destacar três principais correntes no seio do MLF: feminismo revolucionário (FR), Psicanálise e Política (PP) e feminismo e luta de classes. A tendência feminismo revolucionário identificava a existência de uma opressão comum a todas as mulheres, que constituiriam um “nós” para além das diferenças de classe. Compreende que são as relações de dominação que impõem o que culturalmente se considera próprio das mulheres ou “feminino”. De acordo com essa perspectiva, a opressão masculina se caracteriza

¹³ Exemplo disso foi o engajamento nos manifestos e artigos que significaram tomadas de posição coletivas, como foi o caso de *Combat pour la libération de la femme*, publicado em 1970 na revista *L'idiot international*.

fundamentalmente pela exploração material dos corpos femininos.¹⁴ As militantes que se organizaram ao redor da *Questions Féministes* compunham esta tendência.

Por sua vez, Psicanálise e Política (PP) era uma corrente considerada “naturalista” ou “diferencialista”.¹⁵ As militantes da PP defendiam a necessidade de uma revolução cultural e simbólica, baseada na refundação das representações de diferença sexual. Desta forma, seu objetivo era fazer emergir um novo sujeito mulher, a partir da recusa à igualdade indiferenciada.¹⁶

Finalmente, a tendência feminismo e luta de classes se posicionava mais próxima das organizações de esquerda, defendendo a primazia da opressão de classe, de modo que a sua principal chave de análise era o binômio burguesia/proletariado.¹⁷ Esta corrente propunha a organização de um movimento de mulheres de massas e defendia a dupla militância, ao contrário das demais tendências.¹⁸

Evidentemente, o MLF não se esgota nessa divisão em três correntes – vale mencionar que diversas orientações políticas existiram desde o início. Por sua pluralidade de experiências e campos de atuação, o movimento se tornou uma referência para iniciativas feministas posteriores, inclusive de lésbicas. A socióloga Dominique Fougeyrollas-Schwebel afiança que os grupos lésbicos que

¹⁴ Maira Abreu, “Feminismo materialista na França: sócio-história de uma reflexão”, 2018, p. 6; Dominique Fougeyrollas-Schwebel, “Controverses et anathèmes au sein du féminisme français des années 1970”, 2005, p. 18-19.

¹⁵ Maira Abreu, *Op. Cit.*, 2018, p. 7.

¹⁶ Dominique Fougeyrollas-Schwebel, *Op. Cit.*, 2005, p. 18.

¹⁷ Maira Abreu, *Op. Cit.*, 2018, p. 7.

¹⁸ Maison de la grève, *SUR LE MLF: compilation d’archives pour une brève introduction*, 2019, p. 30.

surgiram nos anos 1970 participaram ativamente das ações do MLF – o que abriu certo espaço para uma crítica à heterossexualidade.¹⁹ Adiante, veremos como essa questão surgiu e gerou tensionamentos no coletivo de redação da *QF*.

Nesse contexto, emerge o que ficou conhecido como *feminismo materialista*. Embora a própria nomenclatura dessa corrente de pensamento evidencie a influência do marxismo sobre as feministas de então, é importante destacar também os pontos de divergência, que ocasionaram rupturas teóricas e políticas com organizações de esquerda.²⁰ De modo geral, as correntes mais ortodoxas do marxismo postulavam que as condições econômicas constituem o principal determinante sobre a vida social e política. Nesta direção, Fougeyrollas-Schwebel pontua que a teoria marxista que embasava as ações do PCF “mantinha a centralidade da infraestrutura econômica, cujas superestruturas (sistemas políticos, lei, criação cultural) são apenas reflexos sem a possibilidade de autonomia”²¹.

Embora houvesse esse ponto de divergência, a concepção materialista legou ao feminismo francês uma perspectiva antinaturalista das relações sociais

¹⁹ Dominique Fougeyrollas-Schwebel, *Op. Cit.*, 2005, p. 22.

²⁰ Maira Abreu, *Op. Cit.*, 2018, p. 12.

²¹ “[...] maintient ainsi la primauté des infrastructures économiques dont les superstructures (systèmes politiques, droit, création culturelle) ne sont que des reflets sans possibilité d'autonomie.”

Dominique Fougeyrollas-Schwebel, *Op. Cit.*, p. 15, tradução nossa.

Na concepção materialista da história, de acordo com Friedrich Engels, “o elemento determinante *final* na história é a produção e a reprodução da vida real”, uma vez que “as condições econômicas são a infra-estrutura, a base”. Outros fatores, como as teorias políticas e as concepções religiosas, poderiam interferir na divisão social, mas elas parecem se acomodar ao redor do sistema econômico, segundo a abordagem de Engels. Friedrich Engels, “Carta a Joseph Bloch”, 1890, s. p., grifo do autor.

de sexo.²² Até aquele momento, as lutas feministas haviam se guiado, majoritariamente, pela reivindicação de igualdade entre homens e mulheres. Ainda que essa perspectiva tenha sido fundamental para assegurar direitos básicos como o direito ao voto, o discurso a favor da “igualdade” mantinha intacto o sistema que prescrevia as diferenças entre homens e mulheres como naturais e biológicas, portanto, como algo dado e imutável.

É precisamente nesse ponto que o pensamento feminista francês da época se encontrou com o marxismo. Ao discorrer sobre o sistema da economia burguesa, Marx pontua que “o modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência”²³.

4. Wittig e o ativismo lésbico na França

Em 1969, Wittig publicou seu segundo romance, *Les Guérillères*.²⁴ A obra retrata a emergência de novas comunidades de afetos e desejos num mundo pós-guerra contra as classes de sexo. Trata-se de um relato de uma revolução social,

²² Conforme Jules Falquet, para as feministas materialistas, “longe de toda referência naturalista ao corpo, as mulheres e os homens são definidos por uma relação de classe, por uma posição no seio das relações sociais de poder que eles/elas mantêm”. Daí a nomenclatura “relações sociais de sexo”. Ver Jules Falquet, “Romper o tabu da heterossexualidade: contribuições da lesbianidade como movimento social e teoria política”, 2005, p. 8-31; Maira Abreu, *Politizando a anatomia: antinaturalismo e materialismo no pensamento feminista francês (1960-1980)*, 2016, p. 44.

²³ Karl Marx, *Contribuição à crítica da economia política*, 2008, p. 47.

²⁴ Anteriormente, em 1964, Wittig havia estreado na literatura com o romance *L'Opoponax*. A obra foi premiada com o *Prix Médicis* – uma espécie de prêmio revelação para escritores em início de carreira na literatura francesa.

narrado por meio de uma revolução dos conceitos perpetrada pela autora, que confere à linguagem a potencialidade de subverter a ordem social e política.²⁵ Nessa obra literária, Wittig parece plasmar uma concepção que atravessou toda a sua trajetória intelectual: revoluções sociais devem ser acompanhadas de revoluções linguísticas, sem as quais é impossível destruir o imaginário heterossexual e suas instituições. Adiante, apresentamos a trajetória política da autora.

Wittig foi uma das criadoras do primeiro grupo lésbico de Paris, *Les Gouines Rouges* – que em tradução literal significa “lésbicas vermelhas”. Inicialmente, a expressão foi usada para ofender as ativistas, que resolveram esvaziar o significado pejorativo da palavra, colocando-a como nome do coletivo.²⁶ O grupo surgiu em abril de 1971, a partir do processo de conscientização feminista das mulheres que compunham o *Le Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire* (Frente Homossexual de Ação Revolucionária).²⁷ A historiadora Marie-Jo Bonnet, que atuou nos dois grupos, lembra que as lésbicas discordavam da perspectiva reformista que guiava o movimento homossexual naquela época.²⁸ Para elas, isso reiterava o binarismo dos sexos. Bonnet afirma, ainda, que ela e suas companheiras não queriam escolher entre os polos desse sistema, mas sim eliminá-los.²⁹

²⁵ Mónica Abadía, “Reflexionando sobre Wittig: Las Guerrilleras y El Cuerpo Lesbiano”, 2010, p. 347.

²⁶ Marie-Jo Bonnet, “Les Gouines Rouges (1971-1973)”, 2009, s.p.

²⁷ Grupo misto de homossexuais que surgiu em 1971. Cf. Tina Gianoulis, “French Gay Liberation Movement”, 2015, s.p.

²⁸ Marie-Jo Bonnet, *Op. Cit.*, 2009.

²⁹ *Ibidem*.

A partir daí, elas passaram a se organizar em torno do MLF, que parecia mais próximo de sua perspectiva política, especialmente a tendência “feminismo revolucionário”. Alguns dos principais eixos de atuação do *Gouines Rouges* foram a visibilidade lésbica e o combate à discriminação. O grupo também promoveu eventos e debates públicos em universidades para discutir questões como “as lésbicas são mulheres?”.³⁰ Em relação ao tema, é pertinente retomar a tese de Maira Abreu, que apresenta uma densa reflexão sobre o movimento feminista francês entre as décadas de 1960 e 1980. A partir da análise de documentos do *Gouines Rouges*, a pesquisadora sublinha que, para o grupo, “a divisão entre mulheres homossexuais e mulheres heterossexuais seria uma divisão imposta por uma visão masculina e deveria ser rejeitada”³¹.

Em maio de 1972, o grupo organizou a primeira manifestação lésbica no seio do MLF, nas *Journées de dénonciation des crimes commis contre les femmes* (Jornadas de denúncia de crimes cometidos contra as mulheres).³² Na ocasião, as militantes veicularam um panfleto – seguindo a tradição do movimento – que parece sintetizar as principais reflexões dos grupos lésbicos do período. Aqui, destacamos o seguinte trecho:

Nossa recusa é imensa e irremediável,
Não precisamos de dominação e proteção,
Recusamos o poder,
Nós não somos objetos sexuais,
Estamos lutando contra a normalidade social que condena as mulheres aos
homens, aos pirralhos, às máquinas, às panelas.

³⁰ Esse tipo de discussão era muito valorizado por ativistas lésbicas da época, pois havia a tentativa de romper com a divisão entre mulheres heterossexuais e mulheres homossexuais.

³¹ Maira Abreu, *Op. Cit.*, 2016, p. 271.

³² Maison de la grève, *SUR LE MLF: compilation d’archives pour une brève introduction*, 2019, p. 7.

Nós somos fundamentalmente subversivas.

Subversão das relações corpo/capital.

O prazer homossexual não é uma masturbação a dois, nem uma regressão às relações mãe/filho, nem uma caricatura das relações homem/mulher.

É um prazer específico das Mulheres, ou seja, não concedido, medido, regulado por homens: nosso prazer.

[...]

Um grupo de lésbicas³³

Ainda que a imaturidade e a falta de modelos de atuação tenham minado a continuidade do coletivo, que acabou em 1973³⁴, suas propostas voltariam à tona anos mais tarde e ganhariam repercussão na França e em outros países. Exemplo disso foi o alvoroço causado pelos artigos de Monique Wittig na *Questions Féministes*, como “La Pensée *Straight*” e “One ne naît pas femme” (“O Pensamento *Straight*”³⁵ e “Não se nasce mulher”). Antes de tratar especificamente de sua produção, é necessário entender as referências que

³³ “Notre refus est immense et irrémédiable, / Nous n’avons pas besoin de domination et de protection, / Nous refusons le pouvoir, / Nous ne sommes pas des objets sexuels, / Nous combattons la normalité sociale qui voue les Femmes / aux mâles, aux marmots, aux machines, aux marmittes. / Nous sommes fondamentalement subversives. / Subversion des rapports corps/capital. La jouissance homosexuelle n’est ni une masturbation à deux, ni une régression vers les rapports mère/enfant, / ni une caricature des rapports hommes/femmes. / C’est un plaisir propre aux Femmes, c’est à dire non accordé, / mesuré, réglé selon les mâles: Notre plaisir. [...]. Un groupe des lesbiennes”.

Maison de la grève, *SUR LE MLF*: compilation d’archives pour une brève introduction, 2019, p. 28, tradução nossa.

³⁴ Marie-Jo Bonnet, *Op. Cit.*, 2009.

³⁵ Optamos por utilizar “pensamento *straight*”, mantendo o vocábulo em inglês, para não perder os diversos significados do termo na língua em que foi originalmente escrito. *Straight* é empregado com o significado de “heterossexual”, mas também alude ao conservadorismo, no sentido de pensar “à direita”, de forma conservadora. Por fim, acrescentamos que essa expressão também é usada com o significado de certo, correto.

embasaram o pensamento de Wittig – tarefa a que nos dedicamos na seção seguinte.

5. Elementos para compreender a obra de Wittig

Diante da limitação de espaço deste artigo, optamos por discorrer apenas sobre duas das pesquisadoras que foram definidas pela própria Wittig como suas grandes referências: Christine Delphy e Nicole-Claude Mathieu.³⁶ Além da originalidade das produções, Wittig situa Delphy e Mathieu como as primeiras ativistas e estudiosas a publicarem os textos que a inspiraram na conceituação do pensamento *straight*.

A socióloga Christine Delphy é um dos principais nomes do feminismo materialista francês, sendo responsável inclusive pela nomenclatura dessa corrente de pensamento.³⁷ Delphy também é autora do que se considera o texto fundador do segmento – o artigo “L’ennemi principal” (“O inimigo principal”), publicado pela primeira vez em 1970.³⁸ Diante dos impasses observados nos grupos feministas da época, a autora o escreveu com o objetivo de dar ao movimento o que ela considerava crucial naquele momento: “as bases para uma análise materialista da opressão às mulheres”³⁹.

³⁶ Wittig também cita Colette Guillaumin, Paola Tabet e Sande Zeig como importantes influências intelectuais.

³⁷ Monique Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, 1992, p. XIV.

³⁸ Maira Abreu, *Op. Cit.*, 2018, p. 3.

³⁹ Christine Delphy, “O inimigo principal: a economia política do patriarcado”, 2015, p. 101.

Ao longo do texto, Delphy demonstra a imbricação entre capitalismo e patriarcado, mas ressalta as particularidades históricas de cada um desses sistemas. Com isso, a autora se opõe à hierarquia de opressões – muito presente nos grupos de esquerda da época – em que o capitalismo era tomado como fundador de outras desigualdades, como aquelas observadas entre homens e mulheres.⁴⁰

Uma das conclusões da pesquisadora, no referido artigo, é que “a libertação total das mulheres não se dará sem a destruição total do sistema de produção e reprodução patriarcal”⁴¹. Talvez essa tenha sido a ideia que mais influenciou a obra de Monique Wittig, para quem a abolição das classes de sexo estava no horizonte político de todas as suas produções acadêmicas e literárias.⁴²

As reflexões da antropóloga Nicole-Claude Mathieu também foram decisivas para a produção de Wittig. Na introdução do livro *The Straight Mind and Other Essays*, que reúne seus principais artigos acadêmicos, Wittig descreveu Mathieu como a primeira pesquisadora a conceber as mulheres como uma entidade sociológica e antropológica, ou seja, como um grupo próprio e com capacidade de agência sobre a realidade.⁴³ Provavelmente, foi a partir daí que Wittig vislumbrou a dimensão política do lesbianismo, colocando-o como prática feminista e existência potente capaz de dismantelar as classes de sexo.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 116-117.

⁴¹ *Ibidem*, p. 117.

⁴² Brad Epps e Jonathan Katz, “Monique Wittig’s Materialist Utopia and Radical Critique”, 2007, p. 440.

⁴³ Monique Wittig, *Op. Cit.*, 1992, p. XIV.

Também é pertinente pontuar como Mathieu definia o feminismo – uma perspectiva de análise a partir da experiência minoritária das mulheres, com o objetivo de eliminar a ideologia da “diferença dos sexos”.⁴⁴ Sua linha de análise, assim como de suas contemporâneas, tomava a dialética como guia. Essa questão impactou muitos estudiosos para quem as opressões sociais eram derivadas de “diferenças naturais”, “biológicas”. Contudo, o que os estudos de Mathieu escancaram é que o sexo não é anterior às relações sociais entre homens e mulheres. Ao contrário, a narrativa e os esquemas de representação simbólica e discursiva é que constituem os corpos.⁴⁵

Essas propostas são tidas como pioneiras no contexto das críticas feministas à Antropologia.⁴⁶ Afinal, antes da consolidação desse campo de investigação, Mathieu já problematizava o androcentrismo que pairava sobre boa parte dos estudos etnográficos. Seu ponto de partida para essas críticas é a invisibilidade das experiências das mulheres, especialmente no que se refere ao trabalho doméstico e a outras atividades socialmente atribuídas a elas. A partir dessa linha de pensamento foi possível ampliar o conceito de trabalho e promover reflexões sobre como a divisão sexual do trabalho constitui as pessoas em homens ou mulheres.⁴⁷

⁴⁴ Jules Falquet, “Por uma anatomia das classes de sexo: Nicole-Claude Mathieu ou a consciência das oprimidas”, 2014, p. 11.

⁴⁵ Nicole-Claude Mathieu, “Notes pour une définition sociologique des catégories de sexe”, 1971, p. 24.

⁴⁶ Maira Abreu, *Op. Cit.*, 2016, p. 210.

⁴⁷ Jules Falquet, *Op. Cit.*, 2014, p. 11.

6. Encontros e rupturas

As pesquisadoras que serviram de base para os estudos de Wittig trabalharam junto com ela na *Questions Féministes*, entre os anos de 1977 e 1980. A *QF* foi um periódico feminista, editado por ativistas e pesquisadoras. O objetivo da publicação era que a teoria feminista pudesse ser produzida e consumida por todas as mulheres.⁴⁸ Por isso, além de artigos acadêmicos, a revista publicava textos literários, manifestos, abaixo-assinados, cartas abertas e outros materiais de caráter militante. Maira Abreu pontua que a proposta da *QF* destoava de boa parte das revistas feministas da época. Afinal, esses periódicos tendiam a privilegiar produções acadêmicas.⁴⁹

Na primeira edição, o comitê de redação contava com os seguintes nomes: Colette Capitan Peter, Christine Delphy, Emmanuèle de Lesseps, Nicole-Claude Mathieu e Monique Plaza. Monique Wittig, assim como Colette Guillaumin e Claude Hannequin só entraram para o coletivo posteriormente.⁵⁰

Ao ser convidada para integrar a *Questions Féministes*, Wittig sugeriu, em carta, que a crítica à heterossexualidade fosse incorporada à linha editorial da revista. Entretanto, a proposta foi ignorada e só foi abordada de maneira densa

⁴⁸ Entendemos esse projeto como herdeiro do feminismo materialista que estava se constituindo, ou seja, como uma materialização do conceito de *práxis*. Afinal, na teoria marxista, esse conceito é muito caro e consiste numa instância entre teoria e prática; uma unidade que representa o intercâmbio entre esses polos.

⁴⁹ Maira Abreu, *Op. Cit.*, 2016, p. 154.

⁵⁰ O nome de Simone de Beauvoir também aparece, porém no cargo de diretora da publicação. Em entrevista à revista *Off Our Backs* (1980), Christine Delphy pontua que Beauvoir não participava das reuniões da revista e que seu nome constava no expediente para dar apoio moral ao grupo. Em sua tese, Abreu lembra que por causa do clima de perseguição política que havia na França naquele período, intelectuais reconhecidos eram designados como diretores de periódicos para tentar blindar essas publicações de ataques.

em artigos isolados – majoritariamente assinados pela própria Wittig. Para boa parte das editoras, heterossexualidade e homossexualidade não constituíam categorias políticas, ao passo que, para Wittig, a primeira consiste em um regime político que criou as categorias de sexo.⁵¹

Apesar dessa divergência teórica e política, o tema não foi alvo de polêmicas entre a equipe editorial num primeiro momento, mesmo porque Wittig inicia sua participação com uma inserção literária – o que acompanhava sua trajetória como escritora. A primeira publicação de Wittig na *QF* foi “Un jour mon prince viendra” (“Um dia meu príncipe virá”), na edição de fevereiro de 1978.⁵² Trata-se de um conto sobre um grande jardim com divisões sociais rígidas: no alto da hierarquia encontram-se os “seres” (as figuras de autoridade) e, no extremo oposto, os “corpos”.

Nessa metáfora da sociedade, os “corpos” estão submetidos aos “seres”, que são obrigados a servi-los e a satisfazer seus desejos sórdidos. A justificativa para o controle social e a violência contra os “corpos” recai sobre a “diferença biológica fundamental” com os “seres”, sendo o “sexo” dos primeiros a causa fundamental de sua inferioridade. A narrativa constrói diversas metáforas sobre a apropriação coletiva das mulheres pelos homens – tema transversal na produção teórica de Wittig e eixo central da edição da revista em que o conto foi publicado.

⁵¹ Maira Abreu, *Op. Cit.*, 2016, p. 281.

⁵² Monique Wittig, “Un jour mon prince viendra”, 1978, p. 31-40. É interessante observar que o título do artigo é idêntico a uma das principais canções do filme *A Branca de Neve*. Neste, também existe um grande jardim idílico, por onde a personagem principal transita. Branca de Neve também é uma personagem de um dos romances de Wittig, *As guerrilheiras*.

Outro ponto importante do “jardim” é que, nele, os livros são controlados. Os “corpos” não deveriam ter acesso a obras que permitissem questionar a hierarquia sob a qual viviam. Afinal, os “seres” teriam seus privilégios ameaçados e sua existência colocada em risco, caso os “corpos” questionassem aquela ordem social. Apesar disso, os momentos dedicados à leitura – algo como saraus – acabaram permitindo que os “corpos” criassem estratégias de ataque aos “seres”, visando à fuga do jardim. Nesse aspecto, Wittig parece situar a literatura como uma ferramenta de enfrentamento às normas sociais – ideia que retomou e desenvolveu em publicações posteriores, como em “The Trojan horse” (“O cavalo de Troia”), publicado na revista *Feminist Issues* em 1984.

Depois de sua “estreia”, Wittig ficou alguns anos sem publicar na *Questions Féministes*, mas continuou colaborando com o coletivo de redação à distância, dado que já estava radicada nos Estados Unidos. Foi somente na sétima edição da revista, datada de fevereiro de 1980, que ela voltou a publicar um artigo – “La Pensée *straight*” (“O Pensamento *straight*”).⁵³ Esse número foi dedicado ao MLF e, mais especificamente, ao conflitos internos que haviam eclodido recentemente⁵⁴, contando com textos sobre o assunto e um abaixo-assinado.

⁵³ Monique Wittig, “La pensée *straight*”, 1980, p. 45-54.

⁵⁴ A sigla “MLF” havia sido registrada como associação por parte de algumas integrantes da corrente Psicanálise e Política. A descoberta se deu pouco antes da publicação do número 7 da *QF*. O acontecimento teve diversas implicações políticas. Primeiro, tratou-se de uma descoberta casual, quando uma militante consultou o Diário Oficial – portanto, a ação não havia sido debatida e acordada entre as feministas. Em segundo lugar, havia certo consenso, entre as militantes, de que o movimento não pertencia a nenhum grupo – uma das características do MLF era a sua multiplicidade de orientações políticas internas. Portanto, o registro da sigla como uma associação foi percebido, por boa parte das militantes, como usurpação privada de um espaço coletivo. Para uma discussão ampla desse conflito, conferir Maira Abreu, *Op. Cit.*, 2016.

Nesse artigo, Wittig tece uma crítica às Ciências Sociais, especialmente às correntes estruturalistas e à psicanálise. Para a autora, ambas restringem a realidade social à linguagem e aos símbolos, como se fossem referentes a históricos e não-materiais. Dessa forma, o mundo se torna mero registro de signos, que aparentemente escapariam às ideologias. Para ela, essa visão impede que os oprimidos percebam a materialidade das opressões. Ao mesmo tempo, os discursos científicos que discorrem sobre grupos subalternizados terminam por reduzi-los ao imaginário restrito do pensamento dominante.

Em consequência, esses indivíduos dispõem apenas das categorias elaboradas pelo pensamento hegemônico, que Wittig definiu como “pensamento *straight*”. Este “desenvolve uma interpretação totalizante da história, da realidade social, da cultura, da linguagem e simultaneamente de todos os fenômenos subjetivos”⁵⁵. Assim, o “pensamento *straight*” produz a diferença sexual por tomá-la como um dogma filosófico e político. Isso implica na impossibilidade de conceber como culturais ou sociais os elementos que escapam aos imperativos da heterossexualidade. Ou seja, esse pensamento cerceia as possibilidades de imaginar e criar outros conceitos e relações sociais fora de sua lógica interna.

A partir dessas reflexões, Wittig formulou politicamente o significado de lesbianismo. Considerando que as categorias homem e mulher pertencem ao “pensamento *straight*” e somente operam dentro da economia da

⁵⁵ “The straight mind develops a totalizing interpretation of history, social reality, culture, language, and all the subjective phenomena at the same time.”

Monique Wittig, “The straight mind”, 1992, p. 27, tradução nossa.

heterossexualidade, “as lésbicas não são mulheres”⁵⁶. Não são mulheres por não corresponderem aos imperativos da heterossexualidade que definem o que é uma mulher: a dependência em relação aos homens, em termos sexuais, econômicos e políticos.

Sobre a polêmica frase de Wittig, Maira Abreu questiona se, na linha de pensamento traçada pela autora, “patriarcado” não seria um conceito *straight*, ou seja, heterossexual:

É nesse sentido que proponho interpretar a frase de Monique Wittig “*Les lesbiennes ne sont pas des femmes*” [as lésbicas não são mulheres], como uma crítica à definição de classe das mulheres como centrada na família e a consequente não problematização da heterossexualidade. O objetivo seria levar até as últimas consequências o argumento de Delphy para mostrar as suas deficiências. Isto é, se continuarmos a definir as mulheres a partir da família, as lésbicas estão excluídas dessa definição e não seriam, portanto, mulheres⁵⁷.

“La Pensée *Straight*” já havia sido apresentado por Monique Wittig em 1978, num evento promovido pela *Modern Language Association*. No ano seguinte, o artigo também foi apresentado em Nova York, “numa conferência intitulada ‘*The future of difference*’”⁵⁸. Já a versão francesa desse texto de Wittig

⁵⁶ “Lesbians are not women.”

Monique Wittig, “The straight mind”, 1992, p. 32, tradução nossa.

⁵⁷ Maira Abreu, *Op. Cit.*, 2016, p. 291. É importante destacar que os apontamentos feitos por Abreu consideram a noção de patriarcado como central na produção de Delphy. Nesse sentido, acrescentamos que Wittig já havia criticado o uso do termo “patriarcado” em “One ne naît pas femme” (1981). A antropóloga Nicole-Claude Mathieu, contemporânea de Wittig e importante referência da autora, também é crítica ao emprego dessa expressão e propõe o conceito de “viriarcado”. Cf. Nicole-Claude Mathieu, “Quand céder n'est pas consentir, des déterminants matériels et psychiques de la conscience dominée des femmes, et des quelques-unes de leurs interprétations en ethnologie”, 1985, p. 169-245.

⁵⁸ Maira Abreu, *Op. Cit.*, 2016, p. 281.

consta na sétima edição da *QF*, que também traz um artigo intitulado “Hétérosexualité et féminisme”, de Emmanuèle de Lesseps.

Em linhas gerais, Lesseps pontua que todas as mulheres são oprimidas por uma estrutura comum e que o “desejo sexual” não deveria dividi-las. A autora não nega os problemas causados pela heterossexualidade, mas entende que eles são resultado de um sistema de opressão anterior – o sexismo.⁵⁹ Além disso, Lesseps e as editoras da revista sustentam que o texto não foi uma resposta às reflexões de Wittig, mas sim uma perspectiva diferente sobre um mesmo tema.⁶⁰

Apesar disso, como pontuamos, as ideias de Wittig já eram conhecidas há pelo menos dois anos. Além disso, a própria Wittig, ao discorrer sobre o conflito, anos mais tarde, ressaltou que os escritos de Lesseps eram, de fato, uma resposta.⁶¹ Tal afirmação não foi bem recebida pelas “lésbicas radicais”⁶², diante da tensão que elas viviam com outras feministas ao longo dos anos 1970 e que se acentuou na passagem para a década seguinte.⁶³

Nesse período, grupos lésbicos haviam feito um progressivo afastamento do movimento homossexual e procurado se aliar a organizações feministas. Entretanto, esse processo não foi pacífico. No interior do movimento, havia correntes que viam as lésbicas como mais uma categoria de mulheres cuja

⁵⁹ Emmanuèle de Lesseps, “Hétérosexualité et féminisme”, 1980, p. 55-70.

⁶⁰ Revista *Questions Féministes*, 1980, p. 45.

⁶¹ Monique Wittig, “Les questions féministes ne sont pas des questions lesbiennes”, 1983, p. 10-14. O artigo foi publicado na revista *Amazones d’hier, lesbiennes d’aujourd’hui*, v. 2, n. 1, jul.1983.

⁶² Após consultar arquivos de grupos lésbicos franceses daquela época, Maira Abreu concluiu que essa perspectiva de ativismo considerava a heterossexualidade um regime de opressão política sobre as mulheres e colocava o lesbianismo como estratégia de resistência ao patriarcado.

⁶³ Maira Abreu, *Op. Cit.*, 2016, p. 285.

identidade era perpassada por um “desejo natural” que deveria ser respeitado. De outro lado, lésbicas radicais criticavam feministas pela falta de ações práticas para eliminar as opressões que atingiam as mulheres. As lésbicas viam uma estagnação teórica e social sobre o tema e rejeitavam que o lesbianismo fosse reduzido a uma forma de desejo. Para elas, tratava-se da materialização do ideal feminista de desmantelamento da opressão masculina.

Se os escritos de Wittig já haviam provocado grande alvoroço, o relato sobre o racha na *QF* (1983) parece selar a sua separação do feminismo francês e da própria França – onde ela permaneceu em ostracismo até o fim da década de 1990.⁶⁴ No texto, que tem o instigante título de “Les questions féministes ne sont pas des questions lesbiennes” (“As questões feministas não são questões lésbicas”), Wittig denunciou como as lésbicas foram excluídas do movimento feminista.⁶⁵ De acordo com ela, o racha na *QF* foi a repetição de uma série de conflitos que ocorriam há algum tempo no movimento feminista francês. Na ocasião, duas integrantes do coletivo de redação, a quem Wittig descreveu como “heterofeministas”, excluíram cinco lésbicas do grupo – que tinha sete integrantes. Wittig entende que o processo foi uma apropriação material e ideológica das lésbicas, já que elas teriam sido proibidas de visar à

⁶⁴ Marie-Jo Bonnet, “Le désir théophanique chez Monique Wittig”, 2003, s. p. O conflito foi tão intenso que as integrantes da *QF* não conseguiram sequer escrever um posicionamento público, de maneira conjunta, sobre o ocorrido. Segundo Maira Abreu, as lésbicas que romperam com a publicação redigiram duas cartas com críticas ácidas à atitude das outras integrantes e do movimento feminista em relação às lésbicas. A segunda carta parece ter sido a mais representativa, tendo recebido a alcunha de “carta lilás”. O documento original, em francês, está disponível na íntegra na tese da autora. Cf. Maira Abreu, *Op. Cit.*, 2016, p. 288.

⁶⁵ Monique Wittig, “Les questions féministes ne sont pas des questions lesbiennes”, 1983, p. 10-14.

universalização de seu ponto de vista teórico na revista. “Elas nos excluíram e nos nomearam como separatistas”⁶⁶, pontua a autora.

Em seguida, Wittig discorre sobre as contradições do movimento feminista francês em quatro pontos: a concepção homogeneizante do sujeito “mulher”; o uso da categoria “patriarcado”; a visão de que as mulheres que não pertencem ao movimento são despolitizadas ou preconceituosas; e o problemático uso do termo “heterofeminista”. As questões levantadas por Wittig pretendem denunciar os artifícios usados pelas feministas para não se aterem à crítica da heterossexualidade, insistindo em tomá-la como expressão da sexualidade humana, ao invés de um sistema de opressão.⁶⁷

Essa controvérsia marcou não apenas a ruptura pessoal de Wittig com o coletivo de redação da *QF*, mas também a maneira como ela se nomeava. Após o conflito, ela passou a nomear-se apenas como lésbica. A autora rejeitava até mesmo o adjetivo “radical”, que embora “digno”, parecia repetitivo, uma vez que

⁶⁶ “Elles nous séparent tout en nous baptisant séparatistes.”

Ibidem, p. 11, tradução nossa.

⁶⁷ As ativistas que estavam no outro polo da discussão se articularam para criar a revista *Nouvelles Questions Féministes (NQF)*, publicada pela primeira vez em 1981. O primeiro editorial revela que a iniciativa tinha o objetivo de continuar o projeto da *QF*, a partir de uma reformulação da equipe e da linha editorial. Sobre o conflito que resultou no racha do periódico anterior, as organizadoras pontuam que a acusação de que mulheres que se relacionam com homens colaboram com o sistema opressor não é aceitável. Afinal, o feminismo materialista pressupõe a existência de uma opressão comum a todas as mulheres, que deve ser enfrentada coletivamente e sem divisões. Na nova publicação, a equipe editorial era composta por Simone de Beauvoir, Christine Delphy, Claude Hennequin e Emmanuèle de Lesseps. Cf. *Nouvelles Questions Féministes*, n. 1, mar. 1981.

a figura da “lésbica” já representaria o suprasumo da conscientização feminista.⁶⁸

Se na França as ideias de Wittig não prosperaram num primeiro momento, nos Estados Unidos, tanto sua obra literária como teórica foram bem recebidas. Exemplo disso é que *L'Opoponax*, de 1964, seu primeiro romance, foi traduzido para o inglês apenas dois anos após a primeira edição francesa, sendo reeditado neste idioma novamente em 1976. Seu segundo romance, *Les Guérillères*, também foi sucesso de crítica nos Estados Unidos. Traduzido para o inglês dois anos após a primeira edição em francês, o livro foi tido como a obra-prima do movimento feminista – conforme crítica do *New York Times*.⁶⁹

7. Da França para os Estados Unidos: o caminho da consolidação acadêmica de Monique Wittig

1976 foi um ano decisivo para Monique Wittig, pois foi quando ela publicou a primeira produção com sua companheira Sande Zeig, em Paris – *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (*Rascunho para um dicionário das amantes*). Zeig, escritora e cineasta estadunidense, também foi uma influência

⁶⁸ Monique Wittig, “Les questions féministes ne sont pas des questions lesbiennes”, 1983, p. 10-14; Namascar Shaktini, “Introduction”, 2005, p. 1-6. Sobre o assunto, é pertinente dizer que a maneira como Wittig se nomeou ao longo da vida mudou algumas vezes. Num primeiro momento, no contexto pós-68, quando se buscava a coalizão de grupos feministas, as expressões “feminista” e “lésbica” parecem ter sido usadas por ela de forma conjunta, sem grandes problematizações. Já no fim da década de 1970, quando se acirra a disputa das lésbicas com outros grupos feministas, Wittig se autodenomina “lésbica radical”. Após o racha na QF, contudo, a ativista adota a posição política de nomear-se apenas como lésbica, como resposta ao que ela chamou de apropriação intelectual e material das lésbicas pelo feminismo. Já no fim da vida, ao publicar *Straight Mind* (1992), a autora define-se como lésbica materialista.

⁶⁹ Sally Beauman, “Women without men, except to kill for fun and survival”, 1971, s. p.

importante para Wittig.⁷⁰ Para além do vínculo amoroso, Zeig contribuiu para que Wittig desenvolvesse suas ideias de subversão feminista pela linguagem. Juntas, elas criaram e produziram livros e peças de teatro.⁷¹ Além disso, o romance *L'Opoponax* inspirou o filme *The Girl*, dirigido por Zeig.⁷²

Ainda em 1976, elas se mudaram para Berkeley, nos Estados Unidos – onde Wittig passou a atuar como professora universitária no Departamento de francês da University of California.⁷³ Em terras estadunidenses, as ideias radicais da autora encontraram terreno fértil. Tanto é que já em 1978, quando Wittig apresentou o seu polêmico artigo “The Straight Mind” em Nova York, a autora o dedicou a todas as lésbicas estadunidenses.⁷⁴

Depois de se estabelecer nos Estados Unidos, Wittig articulou a criação da *Feminist Issues* – publicação feminista editada em Berkeley por Mary Jo Lakeland e Susan Ellis Wolf. É interessante observar que o periódico estreou em 1980, com algumas traduções de artigos publicados originalmente na *Questions Féministes*. No corpo editorial, além de Monique Wittig – que atuava como *editor*

⁷⁰ Monique Wittig, “Preface”, 1992, p. XIV.

⁷¹ Kristine J. Anderson, “Lesbianizing English: Wittig and Zeig Translate Utopia”, 1994, p. 90.

⁷² Annabelle Dolidon, “Shifting Wittiguan binaries: abstraction and re-materialization of the Lesbian body in Sande Zeig’s *The Girl*”, 2009, p. 73.

⁷³ Monique Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, 1992, p. XVII.

⁷⁴ Monique Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, 1992, p. 102. É importante destacar que embora houvesse os movimentos de lésbicas radicais e de separatistas nos EUA, essas terminologias possuem significados diferentes daqueles observados na França no mesmo período. Sobre o assunto, Louise Turcotte afirma que a mera criação de comunidades lésbicas – como preconiza o lesbianismo separatista dos EUA – não seria suficiente para provocar uma mudança real. Na linha de pensamento de Wittig, não se tratava de substituir a categoria “mulher” por “lésbica”, mas sim de usar essa posição estrategicamente para destruir o regime político da heterossexualidade.

advisory –, constam nomes como Colette Capitan Peter, Colette Guillaumin, Nicole-Claude Mathieu e Monique Plaza.⁷⁵

Ao discorrer sobre o histórico da *Feminist Issues*, Irving Horowitz pontua que o objetivo da revista era ampliar as perspectivas a partir das quais o feminismo era discutido, já que boa parte das publicações estadunidenses da época tinha escopo restrito a uma única abordagem disciplinar. Além disso, o periódico possibilitou a circulação de análises sociais mais amplas, radicais e políticas – o que era mais comum na Europa do que nos Estados Unidos. Afinal, neste último, os Estudos Feministas davam mais centralidade a questões comportamentais e às desigualdades sociais. Ainda segundo Horowitz, Monique Wittig foi fundamental para a execução do projeto.⁷⁶

Também sublinhamos que foi esse o periódico responsável por divulgar, em língua inglesa, muitos dos artigos seminais da autora – o que facilitou a introdução de suas ideias em outros territórios e a consolidou como teórica lésbica e feminista. Ao todo foram sete artigos publicados por Wittig na *Feminist Issues*, entre os anos de 1980 e 1990. Ao discorrer sobre isso, a antropóloga Míriam Grossi retoma as diferenças entre a institucionalização dos Estudos Feministas nos EUA e na França e sua relação com a publicização da obra de Wittig:

⁷⁵ Maira Abreu, *Op. Cit.*, 2016, p. 165. A revista permaneceu em circulação até 1997, quando passou por uma reformulação editorial e teve sua equipe modificada. A mudança culminou, inclusive, na troca do nome do periódico, que passou a se chamar *Gender Issues*, além de se dedicar apenas a publicar produções acadêmicas. Cf. Irving Louis Horowitz, “Coming Out of the Editorial Closet: From Feminist Issues to Gender Issues”, 2003, p. 77-84.

⁷⁶ Irving Louis Horowitz, “Coming Out of the Editorial Closet: From Feminist Issues to Gender Issues”, 2003, p. 77-84.

Na França, levou-se muito tempo para haver programas de pós-graduação em estudo de gênero e até hoje são muito poucos os programas, os departamentos ou núcleos e centros de pesquisa específicos sobre as temáticas de gênero e sexualidade. Nos Estados Unidos, esse é um movimento que começa nos anos 1970, se amplia nos anos 1980 e, nos anos 1990, está totalmente consolidado nas universidades norte-americanas, em departamentos e cursos. Temos, primeiro, os estudos da mulher, que depois se tornam estudos de gênero e, por fim, chegam as questões LGBT e queer. Então, o fato da Monique Wittig estar sediada nos Estados Unidos, produzindo em inglês, permite também que ela se torne conhecida nesse circuito norte-americano⁷⁷.

Embora sua produção intelectual tenha ganhado notoriedade no período, pesquisadores apontam que só a partir de 1990, quando Judith Butler publicou *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, Wittig obteve maior reconhecimento – não apenas da obra em si, mas de sua trajetória como um todo.⁷⁸

Apesar de fazer uma interpretação discutível das ideias de Wittig⁷⁹, a iniciativa de Butler terminou por ampliar a visibilidade política e teórica da

⁷⁷ Míriam Grossi, “O Pensamento de Monique Wittig”, 2018, p. 87.

⁷⁸ Teresa de Lauretis, “When lesbians were not women”, 2003, s.p.; Brad Epps, Jonathan Katz, *Op. Cit.*, 2007; Míriam Grossi, *Op. Cit.*, 2018. Para se ter uma ideia, *Problemas de Gênero* foi editado em 22 países. Antes disso, a obra feminista a alcançar reconhecimento similar foi *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir – traduzido para mais de 30 idiomas. Cf. Carla Rodrigues, “Judith Butler, a filósofa que rejeita classificações”, 2013, s.p.; Gabriela Mattos, “Simone de Beauvoir – Uma vida, de Kate Kirkpatrick”, 2020, s.p.

⁷⁹ Butler situou o pensamento de Wittig no campo do essencialismo e do humanismo ao afirmar que a figura da “lésbica”, nos escritos da autora, pressupunha a existência de um sujeito anterior à linguagem. Contudo, como evidenciamos neste trabalho, na visão da Wittig, a linguagem e as relações sociais estão intrinsecamente conectadas. De acordo com Teresa de Lauretis, Butler não compreendeu as proposições de Wittig sobre o sujeito “lésbica” e seu valor epistemológico. Cf. Teresa de Lauretis, *Op. Cit.*, 2003. Nesta direção, interpretações que sugerem que Wittig tenha sido uma precursora da teoria *queer* elidem seus fundamentos materialistas e desconsideram as diferentes implicações de cada proposta teórico-política. Mesmo para Sam Bourcier, referência dos Estudos *Queer* Pós-coloniais, a leitura que Butler faz de Wittig parece equivocada: “acho que ela fala de uma Wittig que não está lá”. Sam Bourcier, “Uma conversa franca com MH/SAM Bourcier sobre correntes feministas e *queer* na contemporaneidade”, 2015, p. 51.

autora francesa.⁸⁰ Nesse sentido, é interessante observar que antes mesmo de consolidar sua produção num livro teórico, Wittig se tornou referência para Butler e outras pesquisadoras contemporâneas a ela. *The Straight Mind and Other Essays* – seu único livro teórico –, saiu dois anos depois de *Problemas de Gênero*.⁸¹

Do período em que viveu nos Estados Unidos, destacamos dois artigos de Monique Wittig. São eles: “The Trojan Horse” (“O cavalo de Troia”), de 1984, e “On the Social Contract” (“Sobre o contrato social”), de 1989.⁸² Trinta anos após a publicação de seu primeiro livro, *L’Opoponax*, Wittig acumulava experiência como escritora e professora de literatura. Nesse contexto, a autora publicou “The Trojan Horse” – um artigo que representa uma síntese da sua visão sobre a literatura em articulação com uma perspectiva política. No texto, a autora pontua que a linguagem não é apenas um instrumento a serviço dos indivíduos, mas também elemento constituinte de nossa existência e das condicionantes que nos atravessam.⁸³

Ainda no artigo, a teórica discorre sobre o potencial da linguagem para operar como um “cavalo de Troia” – o que ela diz ser uma máquina de guerra

⁸⁰ Míriam Grossi, *Op. Cit.*, 2018, p. 85.

⁸¹ Sobre o assunto, Míriam Grossi pontua que “quando ela reaparece na cena teórica feminista, através da Judith Butler, muitas pessoas se perguntaram ‘mas quem é essa Monique Wittig?’. Todo mundo achava que era uma norte-americana, pois ela morava nos Estados Unidos. Para quem não tinha acompanhado a história da Monique Wittig, da virada dos anos 1960 para os anos 1970, não tinha essa lembrança da Monique Wittig como pensadora feminista francesa”. Cf. Míriam Grossi, *Op. Cit.*, 2018, p. 86.

⁸² A escolha dos textos se deu a partir do pensamento de Butler em *Problemas de Gênero*, obra em que a autora deu destaque a esses artigos, considerando o que chamamos aqui de segunda fase da trajetória intelectual de Wittig.

⁸³ Monique Wittig, “The Trojan Horse”, 1992, p. 47.

perfeita. Essa guerra nada mais é do que a disputa a ser travada para erradicar as categorias de sexo. Portanto, se a linguagem é o que nos constitui, usá-la estrategicamente a partir de uma perspectiva subversiva poderia mudar a forma como somos identificados e construídos como sujeitos. Parafraseando a autora, isso seria o resultado prático da universalização de um ponto de vista particular de indivíduos com experiências minoritárias.⁸⁴

Já no artigo “On the Social Contract” (1989), Monique Wittig discorre sobre a noção de heterossexualidade como um contrato social – termo que toma emprestado da obra de Jean-Jacques Rousseau. Considerando que o contrato social consiste em convenções sociais implícitas na organização social, a autora argumenta que a heterossexualidade estrutura o contrato social contemporâneo, uma vez que constitui um regime político. O paralelo traçado entre ambos os conceitos visa a evidenciar a existência de regras e obrigações sobre as mulheres – subjacentes às relações sociais – cuja origem é a heterossexualidade. Esse processo é operado por meio da linguagem. Afinal, para Wittig, a linguagem é o contrato social inicial, o contínuo e o final.⁸⁵

Apesar da boa argumentação introdutória, a autora prossegue com comparações inadequadas entre a situação de servos e escravos com as experiências das mulheres, desconsiderando as opressões raciais e econômicas que os atingiam. Além disso, ela ignora a expropriação física, intelectual e cultural desses grupos – o que limitou qualquer possibilidade de superação desses sistemas durante séculos. Essa questão é problemática porque a colocação

⁸⁴ *Ibidem*, p. 49.

⁸⁵ Monique Wittig, “On the social contract”, 1992, p. 33-45.

da autora homogeniza experiências distintas – como se, para uma mulher da sociedade moderna ocidental, as condições de superação da heterossexualidade fossem similares às possibilidades de subversão de pessoas escravizadas. Ao sugerir essa analogia, Wittig escancara sua completa falta de reflexão sobre relações raciais.

Além disso, Wittig entende que, se as condições não são favoráveis para forjar uma revolução, seria possível resistir às opressões, inclusive à heterossexualidade, a partir de nossas próprias ideias e linguagens. Aqui, há um novo ponto de discussão. Afinal, se a heterossexualidade é estrutural, compulsória e política – como Wittig já denunciou reiteradas vezes –, não é possível que uma ação individual, uma ideia ou um “ponto de vista filosófico” operado individualmente pelas mulheres, como ela diz, possam dismantelar esse regime.⁸⁶

Para além das produções intelectuais, destacamos a intensa atividade como professora universitária nesse período, iniciado em 1976. Desde então, Monique Wittig atuou em diversas universidades estadunidenses. São elas: University of California (Berkeley), University of Maine, New York University, University of Southern California, University of California (Davis), Duke University, Vassar College e State University of New York.⁸⁷ A última universidade em que trabalhou foi a University of Arizona, onde lecionava

⁸⁶ Se considerarmos que são exatamente as mulheres racializadas e escravizadas as primeiras a serem destituídas de sua humanidade, sendo arbitrariamente identificadas como invertidas sexuais e/ou lésbicas na história moderna, a ausência de uma perspectiva interseccional para analisar a heterossexualidade na obra de Wittig torna-se ainda mais grave. Sobre o tema, cf. Tanya Saunders, “Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária”, 2017, p. 112-114.

⁸⁷ Namascar Shaktini, *Op. Cit.*, 2005.

literatura francesa. Também foi nessa instituição que ela obteve o título de livre-docente e articulou a promoção do programa de *Women's Studies* para nível de departamento.⁸⁸ O feito foi alcançado apenas em 1997, ou seja, 22 anos após a criação do programa.⁸⁹ Inicialmente, ele era apenas um programa de graduação e tinha somente um membro. Progressivamente, o *Women's Studies* ganhou autonomia e solidez na universidade, com recursos para pesquisas e habilitação para conceder títulos de mestrado e doutorado.⁹⁰

8. Encerrando o debate: a atualidade do pensamento de Monique Wittig e os desafios atuais

Depois de cerca de 40 anos da publicação dos artigos que foram tidos como seminais na obra de Wittig, o que ainda resta de atual no pensamento dessa autora? Ao examinarmos a virada epistemológica que a teórica propôs e compararmos com o estágio do ativismo lésbico atual, poderíamos dizer que Wittig estava à frente de seu tempo. Contudo, essa poderia ser uma avaliação apressada e superficial. Devemos considerar que Wittig se nutriu da irreverência e da rebeldia das ideias e ações feministas dos anos 1970. Por isso, a autora

⁸⁸ É importante destacar que Wittig era crítica ao departamento, por causa de sua nomenclatura e por, inicialmente, ser descrito como locus de pesquisas sobre “literatura feminina” – rótulos que eram incompatíveis com o que ela acreditava e que já havia criticado em diversas oportunidades. O que a reconfortava era o fato de haver abertura para a interdisciplinaridade, além de pesquisadoras que, assim como ela, problematizavam a naturalização dos sexos. Cf. James Kirkup, “Monique Wittig”, 2003, s. p.

⁸⁹ James Kirkup, “Monique Wittig”, 2003, s. p.

⁹⁰ University of Arizona, “History of the Department of Gender and Women's Studies”. Disponível em: <https://gws.arizona.edu/content/history-department-gender-and-womens-studies>. Acesso em: 16 mai. 2020.

propôs radicalizar suas concepções, inclusive dentro do movimento lésbico. Seu esforço político-epistemológico visava dotar feministas e lésbicas de ferramentas analíticas para romper com o que ela compreendia como o pilar das opressões sofridas pelas mulheres – a heterossexualidade. Porém, é preciso levar em conta também as vicissitudes e os entraves que marcam a trajetória do ativismo lésbico para entender a pertinência das ideias de Wittig neste momento.

Já há algum tempo, pesquisadoras e ativistas lésbicas como Ochy Curiel, Norma Mogrovejo, Jules Falquet e Yuderkys Espinosa-Miñoso denunciam a estagnação do movimento feminista e do movimento LGBTQ+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e afins) diante da heterossexualidade como regime político. Esse entrave está relacionado à ascensão neoliberal que o mundo observou a partir dos anos 1980 – mesmo período em que o chamado movimento homossexual se consolidava. Pesquisadoras/es indicam que a coincidência desses eventos legou ao movimento homossexual uma tez conservadora, inclusive no Brasil. Conservadorismo que se traduz na domesticação dos movimentos e na despolitização das lutas, que se tornaram majoritariamente identitárias, restringindo-se à reivindicação de direitos e ao reconhecimento pelo Estado.⁹¹

Evidentemente, se tivéssemos uma sólida construção em termos de memória das produções teóricas e sociais de lésbicas, o cenário poderia ser diferente e menos desolador. Contudo, é fato que essa é uma tarefa que ainda está

⁹¹ Júlio Simões e Regina Facchini, *Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBTQ*, 2009; Norma Mogrovejo, “Diversidad sexual, un concepto problemático”, 2008, p. 62-71; Jules Falquet, “Romper o tabu da heterossexualidade: contribuições da lesbianidade como movimento social e teoria política”, 2012, p. 8-31; Tania Navarro-Swain, “Feminismo e lesbianismo: quais os desafios?”, 2012, s.p.

por fazer. É importante destacar que já temos produções importantes feitas no contexto do feminismo descolonial e latino-americano⁹², mas, no Brasil e em língua portuguesa, esse esforço ainda não foi amplamente empreendido.

Se para o avanço real dos ativismos lésbicos falta a memória sobre o que suas antecessoras fizeram e escreveram, também é imperativo que esse resgate histórico inclua a retomada do que seria, talvez, uma das principais contribuições do pensamento de Wittig: o lesbianismo como materialização de uma práxis feminista. Ou seja, a reassunção de uma perspectiva verdadeiramente transformadora, que se informa tanto pela teoria como pelas práticas lésbicas e feministas. Outro importante aporte para nossos tempos, e que embasa o primeiro, é justamente a concepção de heterossexualidade como um regime político e não apenas como uma forma de expressão da sexualidade humana.⁹³

De certo, não podemos considerar que Wittig seja o único expoente da teoria lésbica em sua vertente mais radical e utópica.⁹⁴ Há outras pesquisadoras e ativistas que trabalharam sob perspectivas similares e, em alguns momentos, chegaram até mesmo a ultrapassar a radicalidade dos ideais de Wittig. Pontuamos essa questão porque tão notável como o brilhantismo de Wittig em relação à concepção da “lésbica”, é também constrangedor o silêncio que repousa em suas obras sobre a interseccionalidade das lutas de outros grupos oprimidos, com destaque para as lutas antirracistas.

⁹² Yuderlys Espinosa-Miñoso, *Escritos de una lesbiana oscura*, 2007; Ochy Curiel, “Descolonizando el Feminismo: una perspectiva desde América Latina y el Caribe”, 2009, s.p.; Jules Falquet, *De la cama a la calle: perspectivas teóricas lésbico-feministas*, 2006.

⁹³ Ochy Curiel, *La nación heterosexual*, 2013, p. 50-56.

⁹⁴ Jules Falquet, *Op. Cit.*, 2012, p. 8-31.

Considerando a relação que Monique Wittig conseguiu estabelecer com as lésbicas estadunidenses a partir da boa recepção de suas obras literárias e acadêmicas, é intrigante que os debates de grupos lésbicos emergentes e de notável conhecimento pareçam ter passado despercebidos aos olhos da autora. Como exemplos destacamos as produções potentes de Audre Lorde, Cheryl Clarke, Cherrie Moraga e Gloria Anzaldúa – autoras não-brancas que tensionaram de maneira considerável a cena feminista e lésbica dos Estados Unidos a partir da década de 1980.⁹⁵

Não só as produções dessas autoras circulavam em diferentes âmbitos, mas também a própria Wittig entrou em contato direto com elas. Em setembro de 1979, realizou-se em Nova York o congresso *Second sex, thirty years later: A Commemorative Conference on Feminist Theory*. Com o propósito de debater as contribuições da obra de Simone de Beauvoir, o evento contou com a participação de parte do coletivo de redação da *QF* (incluindo Wittig), além de Gayle Rubin, Audre Lorde, entre outras pesquisadoras e ativistas feministas, negras e lésbicas.⁹⁶ Foi nesse evento, inclusive, que Audre Lorde apresentou seu artigo “As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande” – que teve amplo impacto. Na ocasião, Lorde criticou a própria dinâmica do evento, na qual ela constava numa mesa-redonda sobre mulheres negras e lésbicas. Para ela, o racismo, o machismo e a homofobia são inseparáveis. “Ler essa programação é

⁹⁵ Cf. Jules Falquet, “Romper o tabu da heterossexualidade...”, 2012; Jules Falquet, *De la cama a la calle...*, 2006. Apenas para citar um exemplo, apontamos aqui o lançamento da coletânea *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, em 1981. A obra, organizada por Cherrie Moraga e Gloria Anzaldúa, reuniu contribuições de artistas, escritoras e pesquisadoras feministas – majoritariamente lésbicas não brancas. O impacto das reflexões apresentadas no livro foi tão grande que outros quatro volumes foram editados entre 1983 e 2015.

⁹⁶ Maira Abreu, *Op. Cit.*, 2016, p. 184.

presumir que lésbicas e negras nada têm a dizer sobre o existencialismo, o erótico, a cultura e o silêncio das mulheres, sobre o desenvolvimento da teoria feminista ou sobre heterossexualidade e poder”⁹⁷.

Além dessas referências, Jules Falquet nos lembra do pioneirismo do *Combahee River Collective* – grupo de feministas negras e lésbicas fundado por Barbara Smith ainda em 1974. Mais do que alertar para os limites de grupos de ativismo monotemáticos, o *Combahee River* se destacou pela busca de coalizões, baseada na sua compreensão precursora sobre a imbricação dos sistemas de opressão – racismo, sexismo, classismo e heterossexualidade. Essa imbricação foi chamada pelas ativistas desse grupo de *interlocking* – conceito que representou uma verdadeira mudança de paradigma.⁹⁸

Em face ao que foi exposto, sugerimos que a introdução da obra de Wittig no Brasil contribuiu para reforçar perspectivas de análise da heterossexualidade que desconsideram a imbricação dos sistemas de opressões. Observa-se, em muitos dos estudos que utilizam as categorias propostas pela autora, a falta de preocupação com um olhar que integre as relações de gênero, raça e classe. Por sua vez, isso reforça a construção de um pensamento lésbico brasileiro embranquecido.

Para mencionar alguns exemplos, destacamos as produções de Patrícia Lessa, Tania Navarro-Swain e Zuleide Paiva da Silva – autoras que se constituem como referências nos estudos sobre lesbianidades no Brasil. Nos trabalhos das duas primeiras, observa-se tanto a ausência de categorias analíticas sobre as

⁹⁷ Audre Lorde, “As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande”, 2019, p. 135.

⁹⁸ Jules Falquet, “Romper o tabu da heterossexualidade...”, 2012, p. 17-18.

relações raciais como a centralidade de referências teóricas brancas, estadunidenses e europeias.⁹⁹ Silva é a única das três autoras que tem produzido análises que consideram os atravessamentos estruturais nas relações sociais, a exemplo de sua tese de doutorado sobre as organizações lésbicas da Bahia.¹⁰⁰

Portanto, é evidente que ainda existem muitos desafios. Como sugere Teresa de Lauretis, a obra de Monique Wittig abriu um “espaço conceitual” na produção teórica lésbica que ainda não foi suficientemente explorado.¹⁰¹ Além disso, a noção de heterossexualidade como regime político e a figura da lésbica foram proposições radicais, que na atualidade ainda podem contribuir bastante para o campo das lesbianidades e dos feminismos.

Também destacamos as reflexões da autora a respeito das intrínsecas conexões entre linguagem, relações sociais e sistemas opressivos, que anteciparam debates nas Ciências Sociais e nos movimentos sociais. Exemplo disso é a noção de heterossexualidade como sistema estruturante das opressões de sexo e de gênero, que só nos últimos anos parece ter ganhado espaço – ainda que restrito – nas produções intelectuais e nos debates do feminismo. Nesse sentido, Jules Falquet chama atenção para as contribuições da lesbianidade como teoria política.¹⁰²

⁹⁹ Destacamos os seguintes trabalhos: Patrícia Lessa, *Lesbianas em movimento: a criação de subjetividades* (1979-2006), 2007; Tania Navarro-Swain, “Feminismo e lesbianismo: a identidade em questão”, 1999, p. 109-120.

¹⁰⁰ Referimo-nos a sua tese de doutorado: Zuleide Paiva da Silva, *Sapatão não é bagunça: estudo das organizações lésbicas da Bahia*, 2017.

¹⁰¹ Teresa de Lauretis, “When lesbians were not women”, 2003, s. p.

¹⁰² Cf. Jules Falquet, “Romper o tabu da heterossexualidade: contribuições da lesbianidade como movimento social e teoria política”, 2012, p. 8-31.

A fim de evitar idealizações, consideramos necessário observar as condições de produção do pensamento da autora, além de suas limitações. Afinal, o processo de construção de conhecimento científico socialmente referenciado deve pressupor a crítica interna dos campos de conhecimentos – no nosso caso, os Estudos Feministas e sobre Lesbianidades.

Dessa forma, esperamos que este trabalho contribua para instigar pesquisadores/as a se debruçarem sobre as trajetórias e as colaborações de pesquisadoras e ativistas lésbicas. Não há teoria nem movimento isentos de contradições – e é precisamente a partir da compreensão dessas linhas tênues que se torna possível produzir e materializar outros imaginários e utopias.

Referências

Periódicos feministas

AMAZONES D'HIER, LESBIENNES D'AUJOURD'HUI. v. 2, n. 1, juillet 1983.

FEMINIST ISSUES. Berkeley: Feminist Forum, v. 1, n. 1, March 1980.

FEMINIST ISSUES. Berkeley: Feminist Forum, v. 1, n. 2, June 1981.

FEMINIST ISSUES Berkeley: Feminist Forum, v. 2, n. 1, March 1982.

FEMINIST ISSUES. Berkeley: Feminist Forum, v. 2, n. 2, March 1982.

FEMINIST ISSUES. Berkeley: Feminist Forum, v. 3, n. 1, March 1983.

FEMINIST ISSUES. Berkeley: Feminist Forum, v. 2, n. 2, June 1983.

FEMINIST ISSUES. Berkeley: Feminist Forum, v. 4, n. 2, June 1984.

FEMINIST ISSUES. Berkeley: Feminist Forum, v. 5, n. 2, June 1985.

FEMINIST ISSUES. Berkeley: Feminist Forum, v. 9, n. 1, March 1989.

FEMINIST ISSUES. Berkeley: Feminist Forum, v. 10, n. 1, March 1990.

NOUVELLES QUESTIONS FÉMINISTES. Paris: Tierce, n. 1, mars 1981.

OFF OUR BACKS. Washington: Off our backs collective, v. 10, n. 1, January 1980.

QUESTIONS FÉMINISTES. Paris: Tierce, n. 1, novembre 1977.

QUESTIONS FÉMINISTES. Paris: Tierce, n. 2, février 1978.

QUESTIONS FÉMINISTES. Paris: Tierce, n. 3, mai 1978.

QUESTIONS FÉMINISTES. Paris: Tierce, n. 4, novembre 1978.

QUESTIONS FÉMINISTES. Paris: Tierce, n. 5, février 1979.

QUESTIONS FÉMINISTES. Paris: Tierce, n. 6, septembre 1979.

QUESTIONS FÉMINISTES. Paris: Tierce, n. 7, février 1980.

QUESTIONS FÉMINISTES. Paris: Tierce, n. 8, mai 1980.

Documentos

ENGELS, Friedrich. *Carta para Joseph Bloch*, 21-22 de setembro de 1890.
Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1890/09/22.htm>.
Acesso em: 30 mai. 2020.

Maison de la grève. *SUR LE MLF*: compilation d'archives pour une brève introduction à l'histoire du mouvement de libération des femmes. Disponível em: https://maisondelagreve.boum.org/IMG/pdf/sur_le_mlf-cycle_politique_des_femmes-web-2.pdf. Acesso: 30 mai. 2020.

Livros e artigos

ABADÍA, Mónica. Reflexionando sobre Wittig: Las Guerrilleras y El Cuerpo Lesbiano. *Thémata*, n. 46, p. 345-351, 2012.

ABREU, Maira. *Politizando a anatomia: antinaturalismo e materialismo no pensamento feminista francês (1960-1980)*. 2016. 316 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ABREU, Maira. Feminismo materialista na França: sócio-história de uma reflexão. *Revista Estudos Feministas*, v. 26, n. 3, p. 1-17, 2018.

ANDERSON, Kristine J. Lesbianizing English: Wittig and Zeig Translate Utopia. *L'Esprit Créateur*, v. 34, n. 4, p. 90-102, 1994.

BEAUMAN, Sally. Women without men, except to kill for fun and survival. *The New York Times*, 10 oct. 1971. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1971/10/10/archives/les-guerilleres-by-monique-wittig-translated-by-david-le-vay-144-pp.html>. Acesso em: 16 mai. 2020.

BONNET, Marie-Jo. Le désir théophanique chez Monique Wittig. *Labrys*, número spécial, septembre 2003, s. p. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/special/special/bonnet.htm>. Acesso em: 13 mai. 2020.

BONNET, Marie-Jo. Les Gouines Rouges (1971-1973). *La page de Marie-Jo Bonnet*. 3 ago. 2009. Disponível em: <https://mariejobon.net/2009/08/les-gouine-rouges-1971-1973>. Acesso em: 11. abr. 2020.

BOURCIER, Marie-Hélène. Wittig la politique. In: SHAKTINI, Namascar (ed.). *On Monique Wittig: Theoretical, Political and Literary Essays*. Chicago: University of Illinois Press, 2005. p. 187-197.

BOURCIER, Sam. Uma conversa franca com MH/SAM Bourcier sobre correntes feministas e *queer* na contemporaneidade. *Revista Feminismos*, v. 3, n. 2-3, p. 48-59, maio/dezembro 2015.

BRIONES, Beatriz Suárez. Introducción. In: BRIONES, Beatriz Suárez (ed.). *Las lesbianas (no) somos mujeres: En torno a Monique Wittig*. Barcelona: Icaria Editorial, 2013. p. 7-14.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHRONOLOGY. In: SHAKTINI, Namascar (ed.). *On Monique Wittig: Theoretical, Political and Literary Essays*. Chicago: University of Illinois Press, 2005. p. 7-11.

CURIEL, Ochy. El lesbianismo feminista: una propuesta política transformadora. *América Latina en movimiento*, 2007. Disponível em: <https://www.alainet.org/es/articulo/121025>. Acesso em: 30 mai. 2020

DELPHY, Christine. O inimigo principal: a economia política do patriarcado. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 17, p. 99-119, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n17/0103-3352-rbcpol-17-00099.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2020.

DOLIDON, Annabelle. Shifting Wittigian binaries: abstraction and re-materialization of the Lesbian body in Sande Zeig's *The Girl*. *Feminist Review*, v. 92, n. 1, p. 72-90, 2009.

DOSSE, François. *La marcha de las ideas: historia de los intelectuales, historia intelectual*. Tradução de Rafael F. Tomás. Valência: Universitat de València, 2007.

EPPS, Brad; KATZ, Jonathan. Monique Wittig's Materialist Utopia and Radical Critique. *A Journal of Lesbian and Gay Studies*, v. 13, n. 4, p. 423-454, 2007.

ESPINOSA-MIÑOSO. Yuderkys. *Escritos de una lesbiana oscura: reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América Latina*. Buenos Aires/Lima: En la frontera, 2007.

FALQUET, Jules. Por uma anatomia das classes de sexo: Nicole-Claude Mathieu ou a consciência das oprimidas. Tradução de Maíra Kubík T. Mano. *Lutas Sociais*, v. 18, n. 32, p. 9-23, 2014.

FALQUET, Jules. Romper o tabu da heterossexualidade: contribuições da lesbianidade como movimento social e teoria política. *Cadernos de Crítica Feminista*, n. 5, p. 8-31, 2012.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique. Controverses et anathèmes au sein du féminisme français des années 1970. *Cahiers du Genre*, n. 39, p. 13-26, 2005.

GIANOULIS, Tina. French Gay Liberation Movement. *GLBTQ Archive*. 2015. Disponível em:

http://glbtqarchive.com/ssh/french_gay_liberation_movement_S.pdf. Acesso em: 11 abr. 2020.

GOHN, Maria da Glória. Maio de 68 na França e a teoria social contemporânea. *Anais do 32º Encontro Anual da ANPOCS*. 2008. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-32-encontro/gt-27/gt27-12/2562-mariagloriagohn-maio/file>. Acesso em: 20 mai. 2020.

GROSSI, Miriam Pillar. O Pensamento de Monique Wittig. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, v. 4, n. 2, p. 83-90, 2018.

HISTORY of the Department of Gender and Women's Studies. *University of Arizona Department of Gender & Women's Studies*, s. d. Disponível em: <https://gws.arizona.edu/content/history-department-gender-and-womens-studies>. Acesso em: 16 mai. 2020.

HOROWITZ, Irving Louis. Coming Out of the Editorial Closet: From Feminist Issues to Gender Issues. *Gender Issues*, v. 21, n. 2, p. 77-84, 2003.

KIRKUP, James. Monique Wittig. Obituaries [Section online]. *The Independent*, Jan. 9th 2003. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/monique-wittig-123410.html>. Acesso em: 16 mai. 2020.

LAURETIS, Teresa de. When lesbians were not women. *Labrys*, número spécial, septembre 2003, s. p. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/special/special/delauretis.htm>. Acesso em: 1 abr. 2020.

LESSA, Patrícia. O feminismo-lesbiano em Monique Wittig. *Ártemis*, v. 7, p. 93-100, dez. 2007.

LESSEPS, Emmanuèle de. Hétérosexualité et féminisme. *Questions Féministes*, n. 7, p. 55-69, 1980.

LORDE, Audre. As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande. In: LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 135-139.

MARTIN, Douglas. Monique Wittig, 67, Feminist Writer, Dies. Section 1 [Caderno]. *New York Times*, 12 jan. 2003. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2003/01/12/nyregion/monique-wittig-67-feminist-writer-dies.html>. Acesso em: 1 abr. 2020.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Tradução de Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MATHIEU, Nicole-Claude. Notes pour une définition sociologique des catégories de sexe. *Épistémologie sociologique*, n. 11, p. 19-39, 1971.

MATHIEU, Nicole-Claude. Quand céder n'est pas consentir, des déterminants matériels et psychiques de la conscience dominée des femmes, et des quelques-unes de leurs interprétations en ethnologie. In: MATHIEU, Nicole-Claude (org.). *L'arraisonnement des femmes*. Essai en anthropologie des sexes. Paris: Éd. de l'EHESS, 1985. p.169-245.

MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATTOS, Gabriela. Simone de Beauvoir – Uma vida, de Kate Kirkpatrick. *Estante Virtual*, 27 fev. 2020. Disponível em: <https://blog.estantevirtual.com.br/2020/02/27/simone-de-beauvoir-uma-vida-de-kate-kirkpatrick>. Acesso em: 29 mai. 2020.

MOGROVEJO, Norma. Diversidad sexual, un concepto problemático. *Trabajo Social*, n. 18, p. 62-71, 2008.

NAVARRO-SWAIN, Tania. Feminismo e lesbianismo: a identidade em questão. *Cadernos Pagu*, n. 12, p. 109-120, 1999.

NAVARRO-SWAIN, Tania. Feminismo e lesbianismo: quais os desafios? *Labrys*, n. 1-2, julho/dezembro 2002, s. p. Disponível em: https://www.labrys.net.br/labrys1_2/femles.html. Acesso em: 22 mai. 2020.

PINTO, João Alberto. França: lutas sociais anticapitalistas no maio de 68. *Espaço acadêmico*, n. 85, jun. 2008. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/085/85pinto.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2020.

RODRIGUES, Carla. Judith Butler, a filósofa que rejeita classificações. Tradução de Cadu Ortolan. *Revista CULT*, 5 nov. 2013. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/judith-butler-filosofa-que-rejeita->

classificacoes/?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996. Acesso em: 29 mai. 2020.

SAUNDERS, Tanya. Epistemologia negra sapato como vetor de uma práxis humana libertária. Tradução de Sarah Ryanne Sukerman Sanches. *Periódicus*, v. 1, n. 7, p. 102-116, 2017.

SHAKTINI, Namascar. Introduction. In: SHAKTINI, Namascar (ed.). *On Monique Wittig: Theoretical, Political and Literary Essays*. Chicago: University of Illinois Press, 2005. p. 1-6.

SILVA, Zuleide Paiva da. A teoria política de Monique Wittig revisitada. *LES Online*, v. 5, n. 1, p. 3-11, 2013.

SIMÕES, Júlio Assis; FACCHINI, Regina. *Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBT*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, Réne. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996. p. 231-269.

TURCOTTE, Louise. Changing the point of view. In: WITTIG, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992. p. VII-XII.

WITTIG, Monique. Les questions féministes ne sont pas des questions lesbiennes. *Amazones d'Hier, Lesbiennes d'Aujourd'hui*, v. 2, n. 1, p. 10-14, 1983.

WITTIG, Monique. The Trojan Horse. *Feminist Issues*, v. 4, n. 2, p. 45-49, 1984.

WITTIG, Monique. On the Social Contract. *Feminist Issues*, v. 9, n. 1, p. 3-12, 1989.

WITTIG, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992.

ZANOTTO, Gizele. História dos intelectuais e história intelectual: contribuições da historiografia francesa. *Biblos*, v. 22, n. 1, p. 31-45, 2008.

Referência para citação deste artigo

KUMPERA, Julia Aleksandra Martucci; SILVEIRA-BARBOSA, Paula. Monique Wittig – breve histórico da trajetória intelectual e política de uma lésbica. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 321 – 364, novembro de 2020.

> Palimpsesto e as relações de gênero em Elvira Vigna: um recurso como crítica ao patriarcado em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*

> Palimpsest and gender relations in Elvira Vigna: a resource as a criticism for patriarchy in *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*

por Lucas Gabriel Soares

Mestrando na linha de pesquisa Crítica Feminista e Estudos de Gênero do programa de pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa de Santa Catarina (FAPESC). E-mail: lucas.gabsoares@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3950-0673.

Resumo

Este trabalho analisa a estrutura do romance *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna como também, as relações sexistas às quais as personagens estão submetidas. Retratados por meio de uma narradora não revelada, estratégia estética realçadora da invisibilização da mulher dentro da sociedade, os casos de João, um profissional cujo único prazer é o sexo com garotas de programa, servem de retrato da construção da masculinidade e da dimensão patriarcal. Utilizando-se do artifício do palimpsesto como crítica ao patriarcado, o seguinte trabalho denuncia, a partir das leituras de textos de Monique Wittig e Gerda Lerner, como as diversas expressões do machismo se comportam através das sobreposições de vozes que emergem da narrativa.

Palavras-chave: Elvira Vigna. Palimpsesto. Patriarcado. Crítica Feminista. Memória.

Abstract

This article analyzes the structure of Elvira Vigna's novel *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* as well as the sexist relations to which the characters are submitted. Portrayed through an undisclosed female narrator, an aesthetic strategy that enhances the invisibility of women within society, the stories of João, a professional whose only pleasure is having sex with prostitutes, serve as a portrait of the construction of masculinity and the patriarchal dimension. Using the palimpsest as a criticism for patriarchy, Vigna's work denounces, from the readings of texts by Monique Wittig and Gerda Lerner, the various expressions of sexism behavior through the overlapping voices that emerge from the narrative.

Keywords: Elvira Vigna. Palimpsest. Patriarchy. Feminist Critique. Memory.

>Artigo recebido em 01.06.2020 e aceito em 28.07.2020.

1. Introdução

Este artigo pretende de alguma maneira estabelecer uma discussão envolvendo as relações de poder, tais como as assimetrias de poder nas relações de gênero, as diversas expressões do machismo e o patriarcado como elemento estrutural, atualmente presentes na estrutura social ocidental. O trabalho não se destina em observar os papéis de gênero como um voyeur, alguém de uma inevitável responsabilidade. Pelo contrário, ao analisar estas manifestações, se consegue vislumbrar os privilégios que o discurso heterossexual – como instrumento da universalização das categorias – concede a determinados grupos da sociedade. Ao considerar que a “escrita é política ao embaralhar gêneros, discursos, assuntos, línguas, lugares”¹, os estudos da crítica feminista passam a assumir uma posição alternativa para os pressupostos da teoria, revendo conceitos e propondo uma discussão para se entender o fazer literário e suas implicações nas relações de gênero.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu em 1998 provoca uma análise em seu livro, *A dominação masculina*, sobre a influência das instituições nas relações estabelecidas entre o homem e a mulher. Reflete, sobretudo, sobre as arbitrariedades dessas estruturas sexuais que lançam sobre as mulheres e as preparam, “ao menos tanto quanto os explícitos apelos à ordem, a aceitar como evidentes, naturais e inquestionáveis”² essas tais configurações. No mesmo ano, teóricas feministas insatisfeitas com a carência de um estudo mais profundo sobre as relações de gênero no livro, infligiram críticas contundentes ao

¹ Lia Duarte Mota, “Um corpo de leitura”, 2019, p. 8.

² Pierre Bourdieu, *A dominação masculina*, 2010, p. 71.

pensamento do autor, levando-o a reescrever o texto original algumas vezes e a realizar comentários a determinadas posições feministas.

O patriarcado é uma construção histórica formada por homens e mulheres em anos de reiterações de um *establishment* comportamental. A ordem dos gêneros influenciou de maneira profunda o *corpus* do estado, controlando não apenas as decisões políticas, mas cerceando liberdades, delimitando funções e promovendo posições de privilégio. É evidente que a cultura do patriarcado só conseguiu se instalar da maneira como a vemos hoje, com a convenção de um sistema que se apoia na assimetria de gênero para negar a educação formal às mulheres e meios para uma independência econômica e financeira. A restrição se deu também através da falta de acesso de uma identificação histórica que pudesse contribuir com a emancipação feminina. Qualquer desvio de conduta, sexual ou social, poderia ser interpretado como um dissenso ao dispositivo patriarcal, causando nessas mulheres retaliações graves no seu tecido social já marcado. Com isso, o subordinado passa a moldar suas vidas conforme as opções que se revelam, “troca submissão por proteção, trabalho não remunerado por manutenção”³ que apenas altera as nomenclaturas e não ressignifica sua posição dentro das estruturas sociais. Durante milhares de séculos de consolidação, o sistema patriarcal passou a agir no constructo mental das pessoas, suas concepções de mundo, os delimites da regra e suas represálias, e na tríade de sexo, classe e raça, onde, com arbitrariedade, escolheu quais seriam privilegiadas na paisagem coletiva da sociedade. Aprisionando, sobretudo, mulheres na

³ Gerda Lerner, *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*, 2019, p. 267.

consciência de uma falácia androcêntrica que as limita a acreditar que devem contribuir na manutenção desse mesmo sistema que as explora.⁴

Ao seguir esse percurso, ler *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* de Elvira Vigna é de certa maneira um respiro que rompe com determinados padrões. Com seu linguajar muitas das vezes despudorado – cru como deve ser a realidade – a autora se solidificou, a cada livro escrito, como uma das vozes mais originais da literatura contemporânea brasileira. Nascida no Rio de Janeiro em 1947, a desenhista e autora Elvira Vigna só publicou seu primeiro livro destinado editorialmente ao público adulto em 1988. Graduada em literatura pela Universidade de Nancy, na França, e mestre em comunicação pela UFRJ, foi finalista de prêmios como o Oceano com o livro *Por escrito* de 2014 e vencedora da APCA de Literatura com *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* de 2016, este último concedido postumamente após seu falecimento em 2017. Partindo de um lugar de fala da classe média carioca, suas obras se destacam principalmente pela estética de uma escrita não-linear, que conduz pelas idas e vindas de uma linguagem que prefigura o futuro estando no presente. As relações de poder e seus abusos não se mostram, à primeira vista, como uma decisão explícita da autora, avessa a um certo enquadramento, suas posições políticas se revelam por meio de personagens femininas a procura de uma identidade. As mentiras e os assassinatos – situação comum em seus romances – sempre escondem uma crítica, um artifício estético que elenca os caminhos em direção a uma literatura que representa de maneira encarniçada a sociedade patriarcal-burguesa-heterossexual.

⁴ *Ibidem*, p. 268.

O poeta francês e crítico literário Stéphane Mallarmé defende a ideia de que a literatura – mas podemos dizer da arte em geral – na sua essência, “existe e, por assim dizer, sozinha, à exceção de tudo”⁵. Sob a ótica da crítica feminista, não refletir que a obra literária enquanto objeto artístico é também matéria da cultura androcêntrica, é ignorar as discrepâncias que resultam do domínio do discurso masculino sobre o feminino. O que se deve observar, primeiramente, é como a estrutura linguística age no entendimento do meio. Sua gramática é induzida conforme o modelo geral de entendimento do mundo e sua ordem simbólica estrutura sintaticamente a forma de pensar sobre o valor de um determinado objeto. Ao se aprofundar nas leituras da crítica feminista, tais como *O pensamento heterossexual*, de Monique Wittig (2005) e *A heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, de Adrienne Rich (2010), conseguimos pensar acerca da perpetuação da cultura heteronormativa, viabilizando o diagnóstico de possíveis androcentrismos decorrentes das falas das personagens ou, também, das opiniões abordadas no gesto do autor que, conforme explica o filósofo italiano Giorgio Agamben (2007) em seu livro *Profanações*, torna-se apenas o fiador de sua própria ausência na obra, cabendo ao leitor, por sua vez, retrair essa ausência como infinito recomeço do jogo. Essa visão de recomeço interpretativo, pode tornar possível, ao levantar um perfil do personagem com seus machismos estruturais e preconceitos enraizados, o processo performático que tendem a constituir corpos identitários. O contato gerado por essas identificações possibilita múltiplas sensações no leitor, ainda que seja o desconforto da exposição desses estereótipos e preconceitos, a reflexão

⁵ Stéphane Mallarmé *apud* Leyla Perrone-Moisés, *Mutações da literatura do século XXI*, 2016, p. 9.

resultante dela torna possível modificar substancialmente determinadas estruturas discursivas perpetuadas na literatura e na sociedade em geral.

Com uma noção política, mas principalmente estética, a literatura de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* proporciona uma discussão pertinente na conceptualização das relações de poder, ao focar no papel que o homem branco-heterossexual, reconhecidamente privilegiado, possa ter ao deixar de ocupar postos de autoridade.

2. Palimpsesto

Na Idade Média, entre os séculos VII e XII, tornou-se popular, devido ao alto custo do material, a prática de apagar as inscrições de um pergaminho para sua reutilização. A repetição do ato de lavar e raspar os pergaminhos e papiros deixavam marcas na superfície e se podia presenciar os antigos escritos pela transparência macia da pele. A sobreposição de um texto sobre o outro dava uma sensação de interferência, como se as cicatrizes não deixassem de se manifestar. A analogia serviu de ilustração para o teórico literário Gérard Genette pensar sobre a implicação que um texto pode ter na compreensão de outro, sobretudo o texto literário:

Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui

explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos⁶.

O autor se detém de maneira mais concentrada no conceito de hipertexto que consiste especificamente na relação de um texto sobre seu correspondente, podendo ser dado de maneira simples (direta) como uma referência explícita ou por imitação (indireta) que se afasta um pouco mais do hipotexto mas não deixa de referenciá-lo. Desta forma, nenhum texto é isolado, como se fosse “próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais”⁷. A aproximação de ideias, suas paráfrases e empréstimos se anunciam em outra obra, convertendo-se nesse mesmo objeto que a emprega. A obra anterior não perde sua gênese, mas não volta como uma mesma coisa. “Mesmo um modelo circular como o do eterno retorno nega a crença ingênua no retorno do mesmo”⁸. Se pensarmos que cada período histórico resgata em algum nível características de outras épocas, como por exemplo a ruptura do renascimento com a idade média e o retorno ao período clássico, ou se pensarmos em termos literários, o arcadismo brasileiro que retoma o classicismo em suas obras poéticas, a história, o tempo e a memória, também podem ser entendidas como uma espécie de palimpsesto e, como explica Genette, da mesma forma se pode “buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer outra, anterior ou posterior”⁹.

O processo decorrente das transformações sociais demonstra, por meio de uma sistemática, os resultados de uma construção realizada por grupos, homens

⁶ Gérard Genette, *Palimpsesto literatura de segunda mão*, 2010, p. 7.

⁷ *Ibidem*, p. 24.

⁸ Georges Didi-Huberman, *Diante do tempo: História da arte e o anacronismo das imagens*, 2015, p. 273.

⁹ Gérard Genette, *Op. Cit.*, 2010, p. 24.

e mulheres, que desempenharam investidas na realidade – uma realidade carregada de memórias e marcas herdadas de uma civilização anterior. A interpretação desse processo dialético consiste em encontrar saídas para os eventuais problemas e proporcionar um plano de desenvolvimento que consiga dar continuidade às fundamentações primeiramente geridas e posteriormente desejadas. Nesse sentido, a realidade de uma estrutura histórico-social, sempre revestida de valores, pode ser interpretada a partir dos reflexos de seu tecido histórico marcado por outras gestões ou, em outras palavras, como o artifício do palimpsesto, procurando pelas escrituras sobrepostas “as perguntas do passado que queremos que sejam respondidas no presente”¹⁰. Diante dessa situação, essa presença do pregresso fundamenta a realidade atual e rege suas estruturas. No passado o homem delimitou a propriedade privada, tornou a relação monogâmica e submeteu um sexo sobre o outro, com isso, o regime patriarcal passou a desempenhar um papel de regência hierárquica dos sexos, não apenas na relação conjugal, mas em todos os segmentos da sociedade. A cultura do patriarcado funciona como um condutor das categorias universais que até pouco tempo eram incontestáveis e inegociáveis. O dispositivo do patriarcado exerce um padrão sequencial, fazendo com que eventos sucessivos não se apaguem com o surgimento do outro.

Essa esteira de padronização serve de tônica para as perguntas realizadas por mulheres e grupos considerados minoritários nas configurações das relações de gênero. A reescritura, tal qual as pinceladas de uma obra, sobrepõe um texto sobre o outro, alterando excertos, sentenças ou até ideias que transcorrem pelo processo da produção: “Toda situação redacional funciona como um hipertexto

¹⁰ Gerda Lerner, *Op. Cit.*, 2019, p. 41.

em relação à precedente, e como um hipotexto em relação à seguinte. Do primeiro esboço à última correção, a gênese de um texto é um trabalho de auto-hipertextualidade”¹¹. Ainda que o discurso altere a substância de um passado, é a partir dessas marcas que se torna possível refletir sobre o impacto que essas reiteraões tiveram nesse mesmo discurso e sobre como a cultura do patriarcado soube, junto com o homem, ajustar suas práticas para continuar ditando os modelos que permanecem submetendo mulheres e minorias ao esquema androcêntrico da heteronormatividade e das relações de gênero.

3. A relação de poder e de gênero pela visão das personagens em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna

Na literatura de Elvira Vigna, nada parece assumir realmente uma posição clara à primeira vista. Por isso, a atenção, a necessidade de um leitor com auscultar minucioso que assuma a posição tanto de conduzido quanto de coautor, semelhante a da narradora do romance de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, que, nas lacunas deixadas pelas histórias sexuais de João, um profissional de TI contratado por uma editora prestes à falência para modernizar o empreendimento, recorre mais às ausências discursivas do interlúdio do que propriamente às aventuras com garotas de programa que João conduz uma sobre a outra em pinceladas e raspagens feito um palimpsesto.

Aí o que resta é um pedaço de papel, nunca muito grande. Os desenhos são no tamanho A3. Cabem na parte de dentro de uma porta de armário. Talvez outra pessoa, olhando aquilo, perceba um rastro do que foi vivido durante o acontecimento do desenho. Um rastro, um vestígio. E só. O vivido ficando para trás, mas reaparecendo, como tinta que reaparece quando

¹¹ Gérard Genette, *Op. Cit.*, 2010, p. 140.

outra é posta por cima sem o selante, transpirando por cima da que lhe é posta em cima, sempre e sempre. Mas aparecendo como vestígio¹².

A escritora e crítica feminista Monique Wittig, disposta a superar a noção de gênero, explica em seus ensaios, sobretudo o “Pensamento heterossexual”, o funcionamento da linguagem, principalmente suas relações no campo político. Estas linguagens, ou melhor, estes discursos, encaixam-se uns aos outros, interpenetram-se, apoiam-se, reforçam-se e dão origem uns aos outros.¹³ Seu olhar crítico parte em direção dessas redes de poderes que se transformam em locais de multiplicidade linguística, e como essas impregnações agem sobre a sociedade e se encaixam para favorecer o discurso heterossexual.

A maneira como a linguagem se comporta assemelha-se ao artifício do palimpsesto: o apoio sobre o outro. O registro superficial da linguagem está impregnado de acepções anteriores, como se o que vemos não tivesse significado, ou melhor, apenas um significado, mas essas manifestações linguísticas sempre se apoiam nos registros anteriores para fazer sentido. Essa sobreposição pode ser explicada no próprio dialogismo do romance, as histórias são de João, mas quem as narra sem muita convicção é a protagonista inominada, tudo com um objetivo singular: criar um perfil de Lola, a ex-esposa de João.

A narrativa de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* nos demonstra claramente que a memória não apenas é construída em camadas, como as camadas interferem umas nas outras, sendo, portanto, impossível apagar o passado. Podemos superá-lo. Podemos escrever por cima. Podemos até mesmo construir uma nova história. Não podemos apagar o que aconteceu¹⁴.

¹² Elvira Vigna, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, 2016, p. 211.

¹³ Monique Wittig, “El pensamiento heterossexual”, 2005, p. 46.

¹⁴ Carolina Vigna Prado; Pedro Taam, “A construção da memória como um palimpsesto”, 2017, p. 49.

As relações de poder são expressamente identificadas no comportamento das personagens. A cultura patriarcal e suas mazelas impregnam no texto como um componente estético, servindo de espelho para o leitor que, em convivência com as estruturas do patriarcado, reproduz determinados discursos e mantêm as relações de gênero hierarquizadas, “remontando ao próprio passado de submissão das mulheres ao poder patriarcal e seus efeitos devastadores na ligação entre homens e mulheres, bem como na maneira como eles se veem e se relacionam em sociedade”¹⁵.

Na dicotomia oprimido/opressor enxergam-se as assimetrias do poder como uma estrutura rígida – preliminar – onde os seres se vestem e se conformam nas suas posições sociais. Na linguagem, conforme corrobora Monique Wittig, a comunicação é explorada com a finalidade de incorporar um discurso dominante. O sujeito envolvido por este inconsciente linguístico se torna suscetível à instrumentalização dessas manifestações conceituais, tal como uma gramática universal assimilada e suscitada pelo campo social como absoluta.

João encarna, junto com seus colegas de escritório e seu melhor amigo, Cuíca, os reflexos do machismo estrutural desenvolvido no compósito *corpus* da sociedade. Percebe-se que a sociedade heterossexual se caracteriza, principalmente, pela habilidade que os homens – em sua grande maioria brancos – têm ao negar a sexualidade das mulheres, inviabilizar práticas homoafetivas e, tanto física como psicologicamente, privá-las de seus movimentos e direitos. A figura da mulher, seguindo a lógica heteronormativa, é apenas um instrumento

¹⁵ Suzane Moraes da Veiga Silveira, “A ressubjetivação da mulher e a desconstrução do mito do homem moderno em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* de Elvira Vigna”, 2017, p. 176.

de reforço da identidade patriarcal, como um adorno de ouro nas cabeças masculinas que se transforma em um símbolo da posição que o homem ocupa na sociedade. Essas "instituições nas quais as mulheres são tradicionalmente controladas [...] têm sido fortalecidas através da legislação, como um *fiat* religioso, pelas imagens midiáticas e por esforços de censura"¹⁶. A relação autoritária ainda serve de subjugo para manter as hierarquias sociais bem estabelecidas, principalmente, no caso das garotas de programa que se tornam inexistentes, apenas válvulas da agressividade de homens apegados ao regimento patriarcal-burguês-heterossexual.

A relação palimpséstica se configura dentro da trama através da relação intrincada em que as vozes são submetidas. A narradora procura, como em um processo arqueológico, obter mais características das garotas com quem João se relaciona e dar substância a elas, trazê-las ao convívio e desnudá-las desse aspecto narrativo o qual João insiste em reproduzir: "quando ele tentava descrever as garotas, ou quando não tentava e eu pedia, sempre começava da mesma maneira"¹⁷. A repetição das histórias potencializa o efeito de sobreposição característico do palimpsesto, saindo do mundo de João, que transpassa as vidas dessas mulheres e chega como objeto de significação para a narradora. Ela interpreta essas histórias e tenta preencher suas lacunas com seu olhar: "por muito tempo achei que ser novinha era uma fixação mais para a pedofilia da parte dele"¹⁸. Além disso, procura sublinhar a existência dessas

¹⁶ Adrienne Rich, *Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica*, 2010, p. 18.

¹⁷ Elvira Vigna, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, 2016, p. 59.

¹⁸ *Ibidem*, p. 60.

mulheres que se apresentam por João como seres inaugurais, carentes de marcas e histórias:

Eram novinhas no sentido de que não tinham marcas, gestos, expressões, coisas que as individualizassem. De algumas, ele lembrava de alguma coisa, um nariz um pouco maior, um jeito mais sacana de rir inflando as narinas ou franzindo o nariz. Ou era ele que punha, nelas, características, lembranças e ilações que nelas não havia¹⁹.

A existência dessas mulheres está estritamente ligada às experiências que marcam suas histórias. A narradora que se encontra no artifício palimpséstico do romance se concentra em dar fisionomia a essas personagens ao procurar saber detalhes de suas vidas, conduzindo a narrativa para fora dos interesses próprios de João e comportando essas vivências no jogo que têm as prostitutas como marco inicial.

Partindo desta exposição, tornam-se coerentes as atitudes desempenhadas por João. Suas aventuras sexuais com as garotas de programa sem nomes e sem fisionomias, praticamente ausentes de existência, e principalmente no enorme descaso com seu casamento, são maneiras que o personagem encontrou para manter intacto seus privilégios. Porque ele “precisa chegar das viagens e olhar Lola com o olhar superior de quem viveu algo que ela não sabe, e esse não saber, tanto quanto o conteúdo do que ela não sabe, a humilha e a anula. João precisa disso”²⁰. A prática exercida pela personagem apenas reforça o estereótipo de violência desempenhada pelo patriarcado e pela heterossexualidade compulsória. Javier Saéz, teórico *queer* que traduziu obras de

¹⁹ *Ibidem*, p. 60.

²⁰ *Ibidem*, p. 81.

Adrienne Rich para o espanhol, elucida sobre sua filosofia na interpretação das relações heterossexuais, ao dizer que

Rich denuncia a promoção do amor heterossexual desde as instituições, a cultura, a família e a sociedade como uma forma de doutrinação que vai levar as mulheres a aceitar sua opressão e a violência que se exerce contra elas: a necessária busca do homem, para o destino universal do matrimônio conduz, muitas mulheres, a posições intoleráveis como ser objeto de troca nos casamentos arranjados, ser violentadas, ser humilhadas ou marginalizadas no lugar de trabalho, ser maltratadas ou confinadas no lar²¹.

Os homens revelam na narrativa um modo mercantil de enxergar as esposas, colocando-as como objetos de seus caprichos, restringindo muitas vezes as suas próprias liberdades, “uma vez que, em muitos momentos do convívio social e em diversos meios, a figura da mulher é reduzida à sua sexualidade (ou a seu papel de esposa e de mãe), como se existisse apenas em função do homem, sem possuir uma identidade própria”²². João desumaniza as mulheres com quem se deita. Precisa silenciá-las para conseguir pronunciar. Para o personagem, o conceito de alteridade é expresso da seguinte maneira, pois “na medida em que a mulher é considerada o Outro absoluto, isto é – qualquer que seja sua magia – o inessencial, faz-se precisamente impossível encará-la como outro sujeito”²³. Ao reconhecê-la como não sujeito a sua invisibilização e sua dessubjetivação se tornam mais facilmente tangíveis.

²¹ Javier Saéz *apud* Rafael Leopoldo, “O Pensamento Lésbico e a Teoria Queer: Wittig, Rubin e Rich”, 2018, p. 119.

²² Suzane Moraes da Veiga Silveira, “A ressubjetivação da mulher e a desconstrução do mito do homem moderno em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* de Elvira Vigna”, 2017, p. 177.

²³ Simone de Beauvoir, *O segundo sexo: a experiência vivida*, 1970, p. 90.

O resultado de João como um reflexo da cultura patriarcal que atravessou os séculos se modificou em nomenclatura, atuação e dinâmica, mas seus objetivos – hierarquização dos gêneros; subjugamento da mulher; a violência sistemática; controle das relações de poder – sempre foram alcançados. Com o advento da pós-modernidade as relações de dominação se tornaram cada vez mais imperceptíveis, tornando possível o convívio interno de dois corpos contraditórios, ao mesmo tempo vítima e agressor, que os leva a explorar a si mesmos. Com as instituições de poder virtualizadas no *corpus* da sociedade, o homem moderno recorre a equívocos quando não se considera perpetuador da cultura do próprio patriarcado. A maneira como este dispositivo opera atualmente se utiliza de conceitos naturalizados pelas convenções sociais para cercear as liberdades e promover uma sociedade adequada à cultura, tanto da política econômica, quanto dos conceitos criados pelo próprio regime androcêntrico para o agenciamento de sua permanência.

As aventuras sexuais são recitadas com uma certa vaidade. João se coloca como um Ulisses, herói grego protagonista do livro homônimo escrito por Homero, se este personagem fosse de alguma maneira o autor da epopeia. A vaidade se converte, com as palavras do próprio João, em transgressão ao estruturar uma fantasia com a intenção de enganar a esposa, a qual, na sua própria mente, representa uma espécie de contrato social, a um mesmo tempo objeto de decoração e empecilho com que reivindica com a sua liberdade.²⁴

No sentido teórico, essa transgressão é paradoxal, pois, enquanto se pensa que esteja rompendo com padrões, na realidade apenas os perpetua. As lacunas

²⁴ Suzane Moraes da Veiga Silveira, *Op. Cit.*, 2017, p. 179.

deixadas por João na história, carregada de eventos sexuais que sobrepõem, uma sobre a outra, garotas de programa sem nomes e sem rostos, apenas colorem as características que ele julga serem importantes enquanto homem. Entretanto, nesse palimpsesto em que os encontros se formaram, é a história de Lola, a história de alguém que ela ainda não conhece, sua esposa, que passa a ser significada pelo apreciar tão particular da narradora. Essa justificativa se apresenta de maneira mais clara no seguinte trecho: “Porque é isso que faço agora. Estabeleço uma autoria. Não a minha. Nem a de João. De Lola, a grande ausente, a de quem não falávamos. A que estava fora de tudo. É sobre ela, isso”²⁵. A cumplicidade estabelecida de maneira quase natural entre a narradora e Lola é descrita por Adrienne Rich como resultado de um continuum lésbico, uma relação que abarcaria as múltiplas situações vividas pelas mulheres em outros momentos da história social e se distanciaria da perdida ideia de uma heterossexualidade compulsória, onde a sexualidade deveria estar num roteiro já escrito, dentro de uma obrigatoriedade heteronormativa:

A identificação entre mulheres é uma fonte de energia e de poder feminino potencial, contido e minimizado pela instituição da heterossexualidade. A negação da realidade e da visibilidade da paixão das mulheres por outras mulheres, da escolha das mulheres por outras como suas aliadas, companheiras de vida e de comunidade, ao se obrigar que tais relações sejam dissimuladas e até desintegradas sob intensa pressão tem representado uma perda incalculável do poder de todas as mulheres em mudar as relações sociais entre os sexos e de cada uma de nós libertar. Hoje em dia, a mentira da heterossexualidade compulsória feminina aflige não apenas a produção acadêmica feminista, mas toda profissão, todo trabalho de referência, todo currículo, toda tentativa de organização, toda relação ou conversação por onde ela se apresenta. Cria, especificamente, uma profunda falsidade, hipocrisia e histeria no diálogo heterossexual, pois toda relação heterossexual é vivida através do nauseante estroboscópio da

²⁵ Elvira Vigna, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, 2016, p. 42.

mentira. Ainda que escolhamos nos identificar, ainda que nos achemos categorizadas, ela vibra amplamente e distorce nossas vidas²⁶.

Somente no decorrer do romance, quando a narradora-personagem passa a obter dados além dos causos sexuais, torna-se possível vislumbrar um aprofundamento no perfil de João, o de homem “estrangeiro de si mesmo, que não se entrega e, por isso, nunca consegue estabelecer um laço sentimental com alguém, apenas uma relação de dominação”²⁷. O homem, depois da mulher, é um dos componentes que mais sofrem com o regime patriarcal, pois a necessidade de corresponder às demandas pré-impostas pelo núcleo social vigente exige que eles se mantenham firmes a determinados comportamentos sociais. Na lógica do patriarcado, o sujeito precisa aceitar não apenas como definidos o sexo e o gênero, mas além disso, engendrar-se nessas categorias universais para realmente viabilizar sua própria existência. O funcionamento desta suposta dialética consiste em sujeitar o ser humano a se explicar a um outro que é diretamente responsável pelo infortúnio que o explora e o limita. No romance a tragédia pessoal de João é ser ele próprio vítima do machismo que impõe aos outros, na rivalidade obsessiva que estabelece com os outros homens e com Lola, bem como em sua incapacidade de lidar com suas próprias questões.²⁸

Solicita-se que João, ao narrar as histórias, as recite de forma que as vozes femininas não possam ser escutadas. Este silêncio impositivo fere com violência a identidade de inúmeras mulheres que são privadas de suas versões, que as finalizam em si, reservando a sua existência somente ao momento em que o

²⁶ Adrienne Rich, *Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica*, 2010, p. 40-41.

²⁷ Suzane Moraes da Veiga Silveira, “A ressubjetivação da mulher e a desconstrução do mito do homem moderno em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* de Elvira Vigna”, 2017, p. 178.

²⁸ *Ibidem*, p. 180.

discurso do homem é pronunciado. O silêncio acometido pelo patriarcado está em toda parte, diferente do silêncio imposto pelos homens às mulheres, o silêncio masculino é regido pela própria estrutura de gênero da qual faz parte, exigindo dele comprometimento em troca de poder e pertencimento:

Quem melhor formulou esse conceito foi a ativista e teórica feminista, Bell Hooks. O primeiro ato de violência que o patriarcado exige dos homens não é a violência contra as mulheres. Em vez disso, o patriarcado exige de todos os homens que pratiquem atos de automutilação psíquica, que matem suas partes emocionais. Se um indivíduo não conseguir se mutilar emocionalmente, pode ter certeza de que os homens patriarcais encenarão rituais de poder que investirão contra seu amor-próprio²⁹.

A opressão sobre mulheres e/ou povos no período colonial se assemelha à forma assimétrica com que se comportam os conceitos totalizadores elaborados pelo pensamento heterossexual. A cultura, natureza e sexo – conceitos cujo significado foram assimilados pelo conjunto social desde sua criação – permanecem universais como se todas as etnias ao redor do globo – da Ásia à América Latina, passando pelo continente Africano – a compreendessem assim. A imposição da cultura heterossexual e ocidental é incorporada pelo inconsciente coletivo, mediado pela mídia e pela cultura, naturalizando-se, assim, pela maioria das civilizações. A única possibilidade de discurso é a que regimenta a sociedade, nesse sentido, não apenas mulheres são levadas ao silêncio, como também qualquer tipo de manifestação categórica que possa se divergir do patriarcado branco-heterossexual. Lésbicas e homens homossexuais são coagidos a se adequarem à língua do regime, a usarem terminologias, consumirem as mercadorias da cultura heterossexual e a se considerarem marginais ao tentar criar novas formas de comunicação.

²⁹ Rebecca Solnit, *A mãe de todas as Perguntas: reflexões sobre os novos feminismos*, 2017, p. 39.

O retrato emoldurado por Elvira Vigna na narrativa reflete como um espelho, ou melhor, como a célebre pintura de Courbet, *A origem do Mundo*, citada no romance de forma crítica, ao ilustrar a imagem da mulher em partes, como se “tendo buceta, pensar em pernas, braços e cabeça, ou seja, uma mulher completa, seria um esforço excessivo”³⁰, demonstra como o pensamento heterossexual se manifesta nos centros culturais. Ao utilizar como argumento que as imagens publicitárias e midiáticas não são artigos artísticos, cria-se uma ideia de que as artes consagradas são manifestações estéticas e estão isentas de qualquer artifício negativo. As imagens pornográficas, os filmes, as fotos de revistas, os pôsteres publicitários que vemos nas paredes das cidades, constituem um discurso, e este discurso que cobre o nosso mundo com seus signos tem um significado: as mulheres devem permanecer dominadas.³¹ Os personagens masculinos são alocados com o objetivo de transfigurar o machismo inerente nas relações pessoais. A narradora se utiliza de uma analogia para demonstrar como ela, uma recontadora das histórias de João, compõe a imagem do homem: “ao colocá-los em frente a um espelho, de forma que o homem se vê como ela o vê”³². Esse reflexo desempenha um papel fundamental no discurso feminista, pois, a manutenção dessas posições do discurso patriarcal que evocam as personagens a sua semelhança, serve de artifício de representação crítica e, com isso, consegue-se atingir o leitor com discussões pertinentes aos seus próprios machismos.

No ato da leitura, membros, vísceras, sistema nervoso e circulatório se comprometem, a leitura faz parte desse processo singular de disseminação

³⁰ Elvira Vigna, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, 2016, p. 37.

³¹ Monique Wittig, “El pensamiento heterossexual”, 2005, p. 49.

³² Lia Duarte Mota, “Um corpo de leitura”, 2019, p. 2.

pertencente à escrita.³³ Neste sentido, destacar a potencialidade da literatura que contata o leitor com sua singularidade, possibilita que este possa ser mexido e reajustado pelo texto literário. Um corpo aberto que está disposto a fruir o texto e assim poder submergir das entrelinhas discursivas com novas perguntas. É evidente que este tipo de envolvimento depende não apenas de uma decisão, mas de toda uma atenção em relação à reiteração categórica, pois a identidade de gênero não é, assim, um ato singular, é aquela prática discursiva que produz aquilo que ela mesma enuncia e a reproduz em sociedade, o que a filósofa estadunidense Judith Butler chamaria de performatividade.³⁴ O “pensamento proposto pela literatura se direciona a uma aplicabilidade no mundo, a uma vida em sociedade, servindo para pensar o outro e a si mesmo”³⁵, e os estudos voltados à crítica feminista se utilizam destes textos para produzir formas efetivas de equidade de gênero e questionar determinados engessamentos que a heterossexualidade como expressão privilegiada produz sobre as mulheres.³⁶ A partir disso, o discurso compartilhado, reiterado e interpretado de forma estética e política, relaciona-se de maneira palimpséstica com a crítica que conduz a obra às suas significativas mudanças.

4. Considerações finais

O regime patriarcal, apesar de suas novas formas de se apresentar, é ainda uma realidade que norteia as práticas dentro das relações sociais. O conjunto de

³³ *Ibidem*, p. 1.

³⁴ Judith Butler, “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo”, 2018, p. 213.

³⁵ Lia Duarte Mota, *Op. Cit.*, 2019, p. 2.

³⁶ Monique Wittig, “Não se nasce mulher”, 2019.

normas que regimenta não só as relações de gênero como também suas viabilidades camuflam um dispositivo heteronormativo que controla as opções das mulheres, gays e lésbicas, de explorarem outras opções de identificação. O intuito deste texto foi estabelecer uma análise das relações de privilégio que os homens brancos heterossexuais possuem na sociedade e suas camadas que perpassam a história repetidas vezes marcando as relações de gênero tornando-as assimétricas no que tange as suas possibilidades e limites. A aproximação da teoria de Monique Wittig sobre o *modus operandi* do pensamento heterossexual com a ideia de palimpsesto do texto literário realizado por Gérard Genette demonstra, através dos exemplos da historiadora Gerda Lerner, como o patriarcado é sustentado por todos esses séculos, sendo revisitado e trazido sempre aos dias atuais.

No livro *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna, as relações de poder e de gênero são ilustradas a partir dessas sobreposições de vozes entre autor-narrador-personagem, que fazem com que as memórias da opressão das mulheres pelos homens ainda se apresentem como reais. Se o objeto literário tem o poder de provocar afetos no leitor, é a partir deste contato que as relações de poder podem ser repensadas. O homem branco heterossexual precisa conhecer as histórias destes privilégios para poder refletir sobre as desigualdades de gênero e, feito isso, reconhecer que as dissimetrias existentes são resultantes de todo um processo palimpséstico das relações entre homens e mulheres.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (org). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- LEOPOLDO, Rafael. O Pensamento Lésbico e a Teoria Queer: Wittig, Rubin e Rich. *Revista Peri*. v. 10, n. 2, p. 123-141, 2018. Disponível em: <http://www.nexos.ufsc.br/index.php/peri/article/view/3036/2629>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019.
- MOTA, Lia Duarte. Um corpo de leitura. *Estudos de literatura Brasileira Contemporânea* – Revista do Instituto de Letras da UNB. Brasília, n. 58, e573,

fev. 2019. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182019000200301&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 set. 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura do século xxi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PRADO, Carolina Vigna; TAAM, Pedro. A construção da memória como um palimpsesto. *Ara – Revista do Grupo Museu/Patrimônio da Universidade da USP*. São Paulo, nº 2, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8354.v0i2p39-58>. Acesso em: 21 set. 2019.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica. *Revista Bagoas*, Natal, n. 05, p. 17- 44, 2010. Disponível em: https://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art01_rich.pdf. Acesso em: 28 maio 2020.

SILVEIRA, Suzane Moraes da Veiga. A ressubjetivação da mulher e a desconstrução do mito do homem moderno em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea – Revista do núcleo de Literatura da UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 18, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/18043/14175>. Acesso em: 20 de set. 2019.

SOLNIT, Rebecca. *A mãe de todas as Perguntas*: reflexões sobre os novos feminismos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIGNA, Elvira. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de Hollanda (org). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 83-92.

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual*. Madri: Egales, 2005.

Referência para citação deste artigo

SOARES, Lucas Gabriel. Palimpsesto e as relações de gênero em Elvira Vigna: um recurso como crítica ao patriarcado em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 365 – 388, novembro de 2020.

> A voz feminista em ação: Suzanne Lacy e Andrea Dworkin

> Feminist voices in action: Suzanne Lacy and Andrea Dworkin

por Mirna Xavier Gonçalves

Mestranda em Artes Visuais na Área de História, Teoria e Crítica do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com bolsa Capes. E-mail: mirna.xavier@hotmail.com. ORCID: 0000-0001-6362-3975.

Resumo

Dentre todas as possibilidades de ação feminista, há a militância em espaço público e a prática em apoio às mulheres, bem como a levada de consciência sobre pautas feministas para as mulheres, tanto no âmbito privado como no público. Esta era a abordagem de Andrea Dworkin, que proferia discursos em marchas e levava suas próprias experiências para o âmbito da escrita, sua prática profissional. A mesma abordagem era utilizada por Suzanne Lacy, artista contemporânea que, através de instalações urbanas, realizava suas ações de militância combinada à arte. Este trabalho visa traçar parâmetros comuns entre estas duas mulheres, focando em suas pautas e na reverberação de seus trabalhos um em relação ao outro, bem como na sociedade.

Palavras-chave: Público. Arte Contemporânea. Feminismo.

Abstract

Amongst all possibilities of feminist action there's the militant strategy: to take the word of action into the public space, to act in women's aid, to talk to your target audience and bring your discourse to the people. That was Andrea Dworkin's strategy, who would bring her speeches into women's marches and take her experience into her writing, which was her profession. The same strategy was taken by Suzanne Lacy, contemporary artist who focuses on urban installations to mix political and artistic action. This paper correlates these two authors, focusing on their preferred subjects and how their works reverberated together and in society.

Keywords: Public. Contemporary Art. Feminism.

> Artigo recebido em 26.05.2020 e aceito em 16.10.2020.

1. Introdução

Contribuindo com as teorias feministas por um viés, segundo ela, radical, Andrea Dworkin (1946-2005) direciona-se para as raízes estruturais das opressões às mulheres e fala diretamente a elas, visando combater a violência através de ações de resistência. A escritora estadunidense passa por uma vida conturbada, que envolve violência doméstica, prostituição e falta de moradia, apoiando-se em colegas do movimento feminista e direcionando sua prática feminista para mulheres que passaram por situações de risco como ela – prostitutas, sem-teto, mulheres vítimas da indústria pornográfica, donas de casa que sofrem violência doméstica, mulheres integrantes de grupos de minorias sociais.

Dworkin caracteriza-se pelo feminismo radical, que é embasado na noção de que as divisões entre homens e mulheres são tão hierárquicas quanto às de classe social, burguesia e proletariado, e estabelece, entre outras questões, que há uma dominância rígida do sexo masculino sobre o feminino. Para ela, essa vertente precisa ser demolida para que haja uma emancipação feminina dessa estrutura.¹ Diante desse panorama, Dworkin fala de situações de violência contra a mulher como ferramentas que perpetuam o sistema de classes e visa combater essa ordem hierárquica de maneira direta e prática, bem como por meio de reflexões, registradas na sua escrita.

Formada em Literatura pelo Bennington College, Andrea Dworkin também aliou suas pautas feministas às observações da literatura, revendo

¹ Shulamith Firestone, *A dialética do sexo*, 1978, p. 11.

personagens e histórias, aprofundando-se nos arquétipos femininos e como esses retratam ideais masculinos. Ao longo das décadas de 1970 e 1980, a autora atuava levando suas experiências e seu estudo feminista para protestos e ações similares, nos quais ela discursava. Esse trabalho trará ênfase no livro “Letters from a War Zone”² cujos capítulos são, em grande maioria, essas falas às mulheres. Levando em conta que o livro não tem tradução oficial para a língua portuguesa, este artigo trará diversos excertos traduzidos com o objetivo de facilitar o acesso do público à obra de Andrea Dworkin.

A atuação da escritora era contemporânea à da artista visual Suzanne Lacy (1945-), que dividia com Dworkin o interesse na emancipação feminina e trazia à tona assuntos como violência doméstica, estupro, prostituição e outras formas de violência, como o racismo, abordando essas questões através de suas obras dentro e fora de museus e galerias. A artista se utiliza primariamente de performances, instalações, fotografia e vídeo como mídias para seus trabalhos, que recorrentemente excedem as paredes dos espaços fechados e se direcionam para áreas urbanas, em meio à população e entre grupos de mulheres, tal qual fazia Dworkin com seus discursos, que iam além das fronteiras do seu suporte gráfico.

Este trabalho visa, portanto, apontar e expor algumas das concomitâncias entre as duas, especialmente nos aspectos voltados para: 1) seu público-alvo; 2) suas estratégias de ação feminista e 3) seus tópicos de interesse, que serão aprofundados por tema pelo decorrer do texto. Autoras feministas de outras

² Sem tradução oficial para o português.

correntes de pensamento também serão trazidas, visando à sustentação de um debate acerca dos três pontos mencionados.

2. Pornografia, estupro e expressão

A oposição contra a pornografia e a sua associação ao estupro e à violência sexual é um ponto recorrente na argumentação de Andrea Dworkin, que redige um livro completo sobre o assunto³ e frequentemente realizava ações de boicote aos filmes de conteúdo pornográfico. Um exemplo marcante foi sua contraposição ao filme “Garganta Profunda”, que envolve o estupro de uma jovem, Linda Marchiano, chamada de Linda Lovelace para o filme. Dworkin, ao lado de outras colegas feministas, como Gloria Steinem (1934-), organizou ações contra esse e outros filmes que exibiam cenas explícitas de violência contra mulheres. A autora discorre:

A ação básica da pornografia é o estupro. O estupro da vagina, o estupro do reto, e agora, depois do fenomenal sucesso de Garganta Profunda, o estupro da garganta. [...]. De acordo com Gloria Steinem, na edição de Maio [de 1980] da revista Ms., alguns médicos em salas de emergência creem que poderemos ter um aumento nas vítimas de sufocamento por estupro da garganta. Mulheres morriam de estupro da garganta antes de Garganta Profunda? Não saberia dizer. Com a popularidade do estupro da garganta na pornografia atual irá o número de mortas aumentar por conta do estupro da garganta? Creio que sim.⁴

³ “Pornography: Men Possessing Women”, de 1981, da editora G.P. Putnam’s Sons. Além desse, a autora publicou diversos livros que traz duras críticas à pornografia e à exploração sexual através da prostituição e do estupro.

⁴ “The basic action of pornography is rape: rape of the vagina, rape of the rectum, and now, after the phenomenal success of Deep Throat, rape of the throat. Yes, the throat. According to Gloria Steinem in the May issue of Ms. magazine, some emergency room doctors believe that real victims of suffocation from rape of the throat may be on the increase. Did women die from throat rape before Deep Throat? I do not know. With the popularity of throat rape in current

A partir de filmes como o citado pela autora, surge uma subcultura inteira voltada para o consumo de imagens que se baseiam na degradação da mulher como seu principal apelo narrativo e visual.

Essa demanda exigiu uma tomada de posição: de um lado, estava a exigência de um cumprimento da liberdade de expressão; enquanto, por outro viés, estavam as alegações que consideram que esse gênero fílmico-fotográfico feria a liberdade de expressão das mulheres integrantes do elenco.

Quando Linda Marchiano fala sobre as filmagens de “Garganta Profunda”, ela deixa claro, através de textos como *Ordeal* (1980), que estava numa situação de estupro, de violência. Sobre isso, Dworkin comenta:

As pessoas dizem que o fato de que Linda Marchiano, que era conhecida como Linda Lovelace, tenha sido violentada, estuprada e forçada a fazer Garganta Profunda não importa. Garganta Profunda é mais importante. Garganta Profunda é expressão. Nós precisamos do Garganta Profunda, não é mesmo? O fato de que alguém foi mantido em cativeiro e aterrorizado para que este filme fosse realizado não deve diminuir a importância do filme em relação à nossa liberdade. Talvez a liberdade de expressão comece com Linda Marchiano.⁵

No trecho acima, a autora menciona os dois lados da disputa sobre direito à liberdade de expressão e constata que, para uma parte do público consumidor do filme, o direito à existência deste é mais digno do que o direito de fala de Linda Marchiano. Além disso, a discussão estende-se para o direito ao lucro e à circulação de uma obra cuja trama baseia-se no crime de violência sexual contra

pornography, will the number of deaths from it increase? I think so.” Andrea Dworkin, *Letters from a War Zone: Writings, 1976-1987*, 1988, p. 259. Tradução minha

⁵ “People say that the fact that Linda Marchiano, who was known as Linda Lovelace, was beaten and raped and forced to make Deep Throat doesn’t matter. Deep Throat is more important. Deep Throat is speech. We need Deep Throat, right? The fact that someone was held in captivity and terrorized in order to make the film is not supposed to diminish the importance of the film to our freedom. Maybe free speech begins with Linda Marchiano.” *Ibidem*, p. 162. Tradução minha.

a atriz principal, questionando também como (ou se) tais violações seriam punidas pelo sistema legislativo.

Nesse período, mulheres aliadas às ideias de Dworkin punham em prática ações que visavam sanar os males trazidos pela indústria pornográfica, e, no fim de 1983, a autora propôs uma lei de direitos civis à Câmara Municipal de Minneapolis, buscando o reconhecimento da pornografia como um ato de discriminação de sexo.⁶

Nessa empreitada, Dworkin alia-se a Catharine McKinnon (1946-), que atua como acadêmica na área do Direito mesclando pautas do feminismo radical com sua prática acadêmica, extensivamente trabalhando em ações contra assédio sexual e debatendo sobre os abusos da indústria pornográfica.

McKinnon afirma que a Primeira Emenda Estadunidense – o direito à liberdade de expressão – existe como garantia para que todos os debates possam ser ouvidos, mesmo os menos ortodoxos. A ressalva trazida pela própria autora é que a pornografia tem um público consumidor extenso, a ponto de tornar-se a regra em vez da particularidade.⁷

A própria natureza da pornografia dificulta a discussão evocada por Dworkin e McKinnon, já que, de acordo com a última, a linha entre o que é pornografia e todo o resto torna-se turva. O que era considerado erótico e imoral no século XIX não necessariamente atravessa os séculos sendo o epítome do erotismo. O extenso debate sobre a pornografia e suas consequências é abordado através de diferentes lentes nos estudos feministas, trazendo pontos de vista dos

⁶ *Ibidem*, p. 275.

⁷ Catharine McKinnon, *Feminism Unmodified: Discourses of Life and Law*, 1987, p. 131.

mais variados. McKinnon comenta que a pornografia como mídia não pode ser banida, somente mudada, e para isso uma atitude crítica é necessária.⁸

Concomitantemente à produção de cunho feminista e legislativo de McKinnon, estava a da jornalista Gloria Steinem, que redigia um artigo trazendo a versão de Marchiano sobre a violência sofrida por ela durante as filmagens de “Garganta Profunda”. Steinem ainda colabora com Marchiano por meio de seus escritos, fazendo introduções e prefácios para os relatos produzidos pela última.

A jornalista, que também une sua prática feminista à profissional, comenta: “Nós temos, de um lado, uma ala religiosa de direita que suprime tudo o que pode ser chamado de educação sexual e do outro lado, um enorme crescimento da indústria pornográfica. A pornografia está se tornando a única forma de educação sexual”⁹.

Os esforços da colaboração dessas autoras não se limitavam somente ao âmbito da produção textual, mas expandiam-se para a atividade militante, objetivando fomentar o debate sobre os limites entre pornografia e violência sexual. Uma dessas atividades era a marcha *Take Back the Night*, que acontecia anualmente, em diversos locais da América do Norte, e gerou uma ampla produção intelectual e artística. Andrea Dworkin redige o discurso *The Night and the Danger* em 1979 e o profere, de acordo com ela, incontáveis vezes a partir de então.

⁸ *Ibidem*, p. 146

⁹ “We have, on the one hand, a religious right wing that is suppressing anything that might be called sex education and a huge growth in pornography on the other. Pornography is becoming the only form of sex education.”

Gloria Steinem *apud* Hannah Marriot, “Gloria Steinem and Catharine MacKinnon on Lovelace”, 2013, s. p. Tradução minha.

Em São Francisco, na *Take Back the Night* do ano anterior, estavam a artista visual Suzanne Lacy e sua colaboradora, Leslie Labowitz, que fizeram do movimento de três mil mulheres uma performance artística, aliando a premissa da marcha à sua própria poética (figura 1).



Figura 1

Suzanne Lacy e Leslie Labowitz, *Take Back the Night*, 1978.

O grupo de mulheres mobilizado pelas artistas marchava pelo distrito pornográfico de São Francisco após sua participação na conferência “Perspectives in Pornography”, que movimentou diversas comunidades de mulheres para debates sobre pornografia, sexualidade e outros temas.

As participantes da performance entoavam gritos de guerra, cânticos, e vocalizações, demarcando sua presença no espaço público. A elaboração da performance era remanescente de uma procissão, que seguia uma das participantes que caminhava à frente e cantava enquanto um carro alegórico era carregado por algumas das militantes.

No carro estava uma imagem de Nossa Senhora, decorada com flores e luzes, que dividia seu espaço com uma carcaça de cordeiro com três cabeças, cujo sangue que escorria de suas entranhas era feito com imagens pornográficas, que eram arrancadas do animal pelas participantes ao longo do trajeto.

O carro alegórico sendo carregado em procissão ecoava a prática da Semana Santa, que acontecia naquele momento na América Latina, mas o jogo de distorção de simbolismos evocava, por exemplo, a mitologia grega, com animais de três cabeças sendo associados a Hécate, deusa da bruxaria, à magia e a questões relacionadas à Lua e ao período noturno, reforçando o mote da marcha, relacionado à retomada feminista do espaço público noturno.

A tomada de espaço público – em especial o espaço público noturno – por parte das participantes demarca um passo no processo de aquisição de autonomia e emancipação, especialmente quando justaposta ao contexto da área que as militantes estavam ocupando, a zona de casas de prostituição de São Francisco, o que potencializava a transgressão dos limites dos espaços delimitados a elas pelos homens, que, naquela região, se estabeleciam como a maior parte do público comprador de serviços sexuais providos por mulheres.

A prostituição evoca questões não somente de disparidades econômicas e sociais, mas também raciais. Sobre isso, Dworkin comenta que a população de

mulheres prostituídas nos Estados Unidos é formada majoritariamente de mulheres negras:

Nas áreas urbanas dos Estados Unidos, a população prostituída é desproporcionalmente constituída de mulheres negras, garotas de programa que habitam a noite, figuras femininas prototípicas, mais uma vez bodes expiatórios, símbolos que carregam o fardo de uma sexualidade feminina definida pelos homens, o fardo de serem vistas como produtos. E então, entre as mulheres, a noite é um período de sexo e também de raça: a exploração sexual e a exploração racial são uma fusão indivisível. [...].¹⁰

Angela Davis (1944-), autora voltada para a experiência da população negra, se aprofunda nesse quesito, ressaltando que raramente escritoras feministas brancas dão a devida dimensão aos horrores das raízes históricas da “fusão indivisível” comentada por Dworkin. Davis comenta:

Uma das características históricas marcantes do racismo sempre foi a concepção de que os homens brancos – especialmente aqueles com poder econômico – possuiriam um direito incontestável de acesso ao corpo das mulheres negras. [...]. A coerção sexual, em vez disso, era uma dimensão essencial das relações sociais entre o senhor e a escrava. Em outras palavras, o direito alegado pelos proprietários e seus agentes sobre o corpo das escravas era uma expressão direta de seu suposto direito de propriedade sobre pessoas negras como um todo. A licença para estuprar emanava da cruel dominação econômica e era por ela facilitada, como marca grotesca da escravidão.¹¹

O ponto trazido por Davis toca especialmente no papel de estabelecimento de poder que o estupro tem, sendo uma imposição ideológica

¹⁰ “In the urban United States, the prostitute population is disproportionately made up of black women, streetwalkers who inhabit the night, prototypical female figures, again scapegoats, symbols carrying the burden of male-defined female sexuality, of woman as commodity. And so, among the women, night is the time of sex and also of race: racial exploitation and sexual exploitation are fused, indivisible”. Andrea Dworkin, *Letters from a War Zone: Writings*, 1976-1987, 1988, p. 16. Tradução minha.

¹¹ Angela Davis, *Mulheres, raça e classe*, 2016, p. 191.

do dominante sobre o dominado nos aspectos sexuais, sociais, raciais e econômicos.

3. Estupro e ideologia

Além das questões que envolvem a parceria entre estupro e pornografia, Andrea Dworkin traz comentários sobre a violência sexual como um método de coerção e dominação ideológicas:

A colonização sexual dos corpos das mulheres é uma realidade material: homens controlam os usos sexuais e reprodutivos dos corpos das mulheres. Nesse sistema de poderio masculino, estupro é o ato sexual paradigmático. A palavra “rape” [estupro] vem do latim “rapere”, que significa “roubar, tomar ou levar embora”. [...]. A relação do estupro com a prostituição é simples e direta; o que pode ser roubado pode ser vendido. Isso quer dizer que mulheres eram tanto roubadas quanto vendidas, e em ambos os casos elas eram mercadorias sexuais.¹²

Ao exercer força de dominação sobre uma característica básica da condição humana, que é a reprodução e seus desdobramentos – sexo, consentimento, aborto, guarda dos filhos, entre outros – a classe sexual masculina também reforça seu domínio sobre a existência da mulher, sendo a libertação deste domínio mais uma das premissas do feminismo radical.¹³ Esse aspecto de colonização da sexualidade feminina nega o básico de direitos

¹² “The sexual colonialization of women's bodies is a material reality: men control the sexual and reproductive uses of women's bodies. In this system of male power, rape is the paradigmatic sexual act. The word “rape” comes from the Latin rapere, which means to steal, seize, or carry away. [...]. The relationship of prostitution to rape is simple and direct: whatever can be stolen can be sold. This means that women were both stolen and sold and in both cases were sexual commodities [...]” Andrea Dworkin, *Letters from a War Zone: Writings, 1976-1987, 1988*, p. 249. Tradução minha.

¹³ Shulamith Firestone, *A dialética do sexo*, 1978, p. 18-19.

humanos sobre as mulheres.¹⁴ As consequências disso se estendem ao longo da história, como a autora pontua:

Feministas hoje estão ameaçadas em todas as áreas porque homens estão tentando recolonizar nossas mentes – mentes que estão tentando se livrar do controle masculino. Em todos os lugares, mulheres são confrontadas pela urgência das demandas masculinas, todas supostamente superam em importância as demandas que mulheres precisam fazer para irem em direção às suas próprias integridades. Esta história é tão antiga que já deveria estar cansada e morta, mas não.¹⁵

Com a sexualidade feminina dominada, a classe masculina detém o poder de discurso sobre ela, bem como o poder material, levando à pornografia, à prostituição, à comercialização do corpo feminino (popularmente chamada de cafetinagem). A partir dessa premissa, criam-se tabus, constrangimentos e ações de coerção sobre a sexualidade feminina para facilitar uma recolonização da mulher.

A contrapartida dessa colonização é o movimento pelo caminho oposto: a liberação sexual. A autora Bell Hooks (1952-) pontua essa questão em seu comentário sobre o livro “A Mulher Eunuco”, de Germaine Greer, cuja circulação alta atingia a década de 1970:

Defender a liberdade sexual genuína era algo positivo, e mulheres aprendiam através da experiência que a liberdade de iniciar relações sexuais, ser não-monogâmica, experimentar sexo em grupo, sadomasoquismo sexualizado, etc. podia ser algo excitante e prazeroso;

¹⁴ Andrea Dworkin, *Letters from a War Zone: Writings, 1976-1987*, 1988, p. 250.

¹⁵ “Feminists are now threatened in every area of activity because men are trying to recolonize our minds—minds that have been trying to be free of male control. Everywhere, women are confronted by the urgency of male demands, all of which are supposed to supersede in importance the demands which women must make toward our own integrity. This story is so old that it should be tired and dead, but it is not.” *Ibidem*, p. 139. Tradução minha.

isso não fazia, porém, que as relações de poder entre homens e mulheres fossem desconstruídas na esfera sexual.¹⁶

Bell Hooks ainda comenta que a liberdade sexual das mulheres não será viável em toda sua potência enquanto a sexualidade feminina estiver atrelada à sua opressão social, às relações de poder entre homens e mulheres, à exploração sexual visando o lucro. Ela comenta: “Para estabelecer um espaço para o desenvolvimento da liberdade sexual o movimento feminista deve continuar a focar no fim da opressão sexual feminina”¹⁷.

A questão se expande: a autora afro-americana considera que a expressão de sexualidade é mais valorizada socialmente do que o desejo sexual propriamente dito, estruturando uma dinâmica que joga com valores e estereótipos sobre conduta sexual. Diante disso, pessoas tornam-se arquétipos – a mulher frígida, a mulher lasciva, o homem emasculado, o homem viril – e criam-se mitos sobre a sexualidade, especialmente sobre a sexualidade feminina.

Alguns desses mitos – e suas respectivas desmistificações – são trazidos por Suzanne Lacy, que, junto com Leslie Labowitz, Claudine King e Kathy Kauffman, protesta na performance “From Reverence to Rape to Respect”, de 1978, em que as artistas carregam pôsteres e placas inscritas com mitos sobre estupro e sua versão real (figura 2).

¹⁶ “Advocating genuine sexual liberty was positive, and women learned from experience that the freedom to initiate sexual relationships, to be non-monogamous, to experiment with group sex, sexualized sado-masochism, etc., (could sometimes be exciting and pleasurable; it did not, however, deconstruct the power relations between men and women in the sexual sphere.” Bell Hooks, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, 1982, p 147. Tradução minha.

¹⁷ “To set the stage for development of that sexual freedom, feminist movement must continue to focus on ending female sexual oppression.” *Ibidem*, p. 149. Tradução minha.

As participantes marcham num deserto, em Nevada, diante de um enorme outdoor que traz a frase “Estupro: Um problema de todos”, visando levantar debates sobre a exploração de mulheres na cidade de Las Vegas. Lacy e suas colaboradoras buscaram cobertura da mídia, que registrou a performance e fez dela um documentário, bem como reportagens, manchetes em jornais e outros métodos de exposição do crescente problema do estupro na região, o que impulsionou debates e conferências sobre o assunto.



Figura 2

Suzanne Lacy, Leslie Labowitz, Kathy Kauffman e Claudine King,
From Reverence, to Rape to Respect, 1978.

A denúncia de casos de estupro e a demanda de investigação destes ainda são temas de outras obras da artista, como “Three Weeks in May” (1977) (figura

3), que consistia em uma série de performances que ocorreram ao longo de três semanas em Los Angeles, atentando-se aos casos recentes de estupro ocorridos naquela região. Lacy e suas colaboradoras fizeram intervenções pela cidade, utilizando táticas de guerrilha para alertar sobre os espaços onde violações foram ocorridas, além de performances de conscientização.



Figura 3

Suzanne Lacy, *Three Weeks in May*, 1977.

O alcance do espaço público aqui elucida o caráter iminente destas violências, especialmente demarcando que esse tipo de crime não se limita a espaços fechados ou privados, mas é também parte da esfera de lugares públicos. Levar esse tópico ao público – em vez de esperar que este venha até a obra, por exemplo – também reforça a seriedade do assunto, que constantemente é ignorado pela população e demanda que ações legais sejam tomadas em defesa das mulheres violentadas. A estratégia das artistas em ativar membros da mídia também beneficia esse aspecto, facilitando que haja debate e gerando engajamento à causa.

Suzanne Lacy comenta, no vídeo produzido por ela sobre a obra, que levar essa ação para o espaço público seria a forma pela qual ela poderia ter um maior impacto sobre a vida das mulheres. Ela pontua que a obra trata de um problema público, que, portanto, deve ser trabalhado num espaço em que público circula amplamente.

Através de acessos às bases de dados da polícia e de relatos de mulheres Suzanne e suas colaboradoras puderam construir mapas que exibiam visualmente as áreas da cidade onde ocorriam estupros. Essas áreas eram carimbadas com a palavra “RAPE” (estupro) em vermelho, enquanto um segundo mapa trazia locais onde as mulheres violentadas poderiam buscar ajuda.

O trabalho mobilizou membros de diversas comunidades e organizações, que engendraram atividades de conscientização ao longo das três semanas em que a obra ocorria, e, de acordo com Lacy, era de suma importância que fossem feitas atividades mais privativas em concomitância com as públicas, oferecendo um espaço privado e seguro para que estas mulheres pudessem compartilhar suas experiências e traumas livres de julgamento.

4. Violência doméstica e a instituição do casamento

Entre 1968 e 1971, Andrea Dworkin é casada com Cornelius Dirk de Bruin, anarquista holandês que cometia violência doméstica contra a escritora. Ao escapar do seu casamento, Dworkin se vê num outro país, fugindo do seu ex-marido, que ainda a perseguia.

A experiência em primeira mão que a autora tem com a violência doméstica e a fragmentação da imagem da instituição do casamento está

representada no texto “A Battered Wife Survives”, de 1978, em que ela explicita as condições na qual uma mulher se encontra após sofrer com a violência doméstica:

O casamento percorre a vida dela. A lei, a convenção social, a necessidade econômica a cercam. Ela está presa. Seu orgulho depende em projetar sua própria satisfação com a de seus amigos e sua família. Seu orgulho depende da crença de que seu marido é devotado à ela [...]. A violência do marido contra ela contradiz tudo o que lhe foi ensinado sobre a vida, o casamento, o amor e a inviolabilidade da família. Independentemente das circunstâncias na qual uma mulher cresce, ela foi ensinada a acreditar no amor romântico e a perfeição essencial da vida de casada.¹⁸

A autora ainda afirma que, no fim dos anos 1980, a violência doméstica era o crime mais comum nos Estados Unidos.¹⁹ O caráter degenerativo dessa forma de violência é reforçado por Dworkin, que comenta sua experiência: “A vítima da violência carrega ao mesmo tempo o medo real e a memória do medo, ambos a todo o momento. Juntos, os dois a carregam como um oceano, e se ela não aprende a nadar neste mar terrível, ela se afoga”²⁰. A mulher, portanto, se vê constantemente assombrada pelas sombras da violência, permanecendo aterrorizada, ao longo de anos, após os eventos violentos.

¹⁸ “The husband’s violence against her contradicts everything she has been taught about life, marriage, love, and the sanctity of the family. Regardless of the circumstances in which she grew up, she has been taught to believe in romantic love and the essential perfection of married life. Failure is personal. Individuals fail because of what is wrong with them. The troubles of individuals, pervasive as they are, do not reflect on the institution of marriage, nor do they negate her belief in the happy ending, promised everywhere as the final result of male-female conflict.” Andrea Dworkin, *Letters from a War Zone: Writings, 1976-1987*, 1988, p. 111. Tradução minha.

¹⁹ *Ibidem*, p. 109.

²⁰ “The victim of encapsulating violence carries both the real fear and the memory of fear with her always. Together, they wash over her like an ocean, and if she does not learn to swim in that terrible sea, she goes under.” *Ibidem*, p. 113. Tradução minha.

Uma das características dessa forma de violência, lembra Dworkin, é o isolamento da vítima e a indiferença, caso esta fuja de seu agressor e sua convivência:

Ninguém sente falta da esposa que desaparece. Ninguém investiga seu desaparecimento. Depois de um certo tempo, pessoas param de perguntar onde ela está, especialmente se eles já recusaram encarar o que estava acontecendo com ela. Esposas, no fim das contas, pertencem à casa. Nada lá fora depende delas. É uma lição amarga, que a esposa violentada aprende da maneira mais amarga possível.²¹

Dworkin, em sua crítica à instituição do casamento e do papel que a mulher é levada a exercer nele, demonstra que as pessoas de quem a mulher poderia buscar a ajuda – vizinhos, amigos da família, amigos pessoais dela, entre outras pessoas próximas ao casal – são geralmente indiferentes à versão da esposa num caso de violência doméstica.

Durante o período da redação deste artigo, o Brasil passa por um período de isolamento social devido à pandemia do vírus COVID-19. Esse isolamento, recomendado pelas autoridades mundiais de saúde, traz uma dicotomia já prevista por Dworkin: sair às ruas traz às mulheres o risco de contaminação e outras ameaças, porém o ambiente doméstico ainda é cenário de violência:

Desde que as medidas de isolamento social, para quem pode ficar em casa, entraram em vigor, um triste número também começou a subir nas estatísticas, e não de casos da Covid-19, doença causada pelo novo coronavírus. Foram o de denúncias de violência doméstica: o aumento foi

²¹ “No one misses the wife who disappears. No one investigates her disappearance. After a while, people stop asking where she is, especially if they have already refused to face what has been happening to her. Wives, after all, belong in the home. Nothing outside it depends on them. This is a bitter lesson, and the battered wife learns it in the bitterest way.” *Ibidem*, p. 114. Tradução minha.

de cerca de 50% apenas no Rio de Janeiro, mas a realidade de avanço nos casos aconteceu em todo o mundo.²²

Ou seja, apesar de haver uma maior segurança dentro de casa, ainda assim, o espaço doméstico não é seguro, já que a dominância masculina invade também esse aspecto da vida da mulher. Esse dado já havia sido previsto pela escritora décadas atrás, quando ela menciona o seguinte:

A noite representa, para todas as mulheres, uma escolha: perigo ou confinamento. O confinamento é, constantemente, perigoso também – mulheres que sofrem com violência doméstica estavam confinadas. As mulheres estupradas em seu casamento estão propensas a sofrer esta violação em sua própria casa. Mas é no lar que nos é prometida uma redução nos perigos, e no confinamento procuramos evitar o perigo.²³

Sabendo disso e visando combater tal hábito, Suzanne Lacy e suas colaboradoras elaboram a série de instalações “Auto on the Edge of Time” (figura 4), nos anos de 1993-1994. As instalações contavam com carros danificados que traziam informações sobre violência doméstica. Esses veículos eram estacionados em locais públicos, estradas e outros espaços de acesso comum e recebiam a interação dos observadores.

A obra consistia de seis diferentes instalações, em diferentes áreas dos Estados Unidos, contendo informações sobre a violência doméstica, suas consequências no sistema de saúde, na vida das mulheres e das crianças que são envolvidas, entre outros dados.

²² Carolina Mazzi, “Violência doméstica dispara na quarentena: como reconhecer, proteger e denunciar”, 2020, s. p.

²³ “Night means, for all women, a choice: danger or confinement. Confinement is most often dangerous too—battered women are confined, a woman raped in marriage is likely to be raped in her own home. But in confinement, we are promised a lessening of danger, and in confinement we try to avoid danger.” Andrea Dworkin, *Letters from a War Zone: Writings, 1976-1987*, 1988, p. 17. Tradução minha.

Nas imagens a seguir, no carro amarelo, leem-se frases como “uma a cada cinco mulheres nas salas de emergência são provenientes de violência doméstica” e “Violência doméstica é a maior causa de lesões e ferimentos às mulheres. Mais do que a soma de assaltos, estupros e acidentes de carro”. Já a performance que envolve o veículo rosa traz a informação “70% dos agressores em casos de violência doméstica abusam de crianças”.



Figura 4

Suzanne Lacy, *Auto on the Edge of Time*, 1993-1994.

Lacy mais uma vez se utiliza do espaço público como uma área de acesso livre para conquistar o olhar da população, especialmente em sua parcela feminina. Entre os registros da obra, há filmagens de conjuntos de pessoas cercando os carros para observar as mensagens dispostas com grande curiosidade, debatendo sobre as questões ali mencionadas.

Algumas mensagens deixadas na secretária eletrônica da artista foram disponibilizadas para o acesso do público após as realizações das obras, e nelas havia comentários de muitas mulheres, reconhecendo a ação pública como um

disparo que chamou atenção para situações de violência de seu cotidiano, fazendo com que analisassem criticamente sua realidade.

5. A mulher como força de trabalho

Andrea Dworkin discorre em seu trabalho sobre as conexões entre a luta feminista e a luta de classes sociais, mencionando o sexo feminino como uma classe semelhante à operária: cujo trabalho é explorado e não é apropriadamente remunerado por seus serviços.

Uma de suas pontuações é que a classe das mulheres habita num mundo dominado por homens que são os detentores do poder econômico, e diversos aspectos da sociedade – empregos, estruturas familiares, padrões comportamentais, expectativas sociais, entre outros – são modelados em prol da manutenção dessa hierarquia.²⁴

Entre esses aspectos, a autora seleciona quatro que mostram a desvalorização do trabalho feminino em nações de diferentes modelos econômicos: 1) mulheres recebem menos mesmo que façam o mesmo trabalho que homens; 2) mulheres são sistematicamente excluídas de posições de poder, de alto salário e/ou de alto status; 3) mulheres são confinadas às posições de menos prestígio em seu ramo e 4) quando há uma predominância de mulheres em um campo profissional, este se desvaloriza.²⁵

Dworkin demarca como o trabalho doméstico, majoritariamente desempenhado por mulheres, é o engendramento dos quatro pontos

²⁴ *Ibidem*, p 128.

²⁵ *Ibidem*, p 134.

previamente mencionados. Especialmente quando atreladas ao laço do casamento heterossexual, de acordo com a autora, é muito comum que mulheres desempenhem jornadas múltiplas de trabalho para manter a casa e a família:

Em um casamento, uma mulher não só provê sexo para o homem; ela também limpa a casa dele. Ela faz o trabalho doméstico mesmo que ela também tenha um trabalho assalariado fora de casa. Ela faz o trabalho doméstico vivendo num país capitalista ou socialista. Ela faz o trabalho doméstico porque ela é uma mulher e o trabalho doméstico é estigmatizado como um trabalho feminino.²⁶

As pautas feministas trazidas por Dworkin, quando tangem questões de classe social, apontam recortes para os casos de extrema riqueza, nos quais a mulher não é sujeita ao trabalho doméstico dentro de seu casamento. A autora, porém, contrapõe que, mesmo essa mulher tendo inúmeras vantagens e confortos aos quais a maioria das mulheres não têm acesso, existem outros níveis de submissão que este tipo de casamento propõe: “Quando o homem é rico sua esposa não limpa a casa. Em vez disso, ela é transformada em um objeto ornamental e é usada como símbolo de sua riqueza. A situação desta mulher é uma bizarra variação de um tema consistentemente cruel”²⁷.

A tarefa de realização das atividades domésticas do casal abastado é, portanto, designada para uma segunda mulher: a mulher dos casos de pobreza. Contrata-se outra – em diversos casos mais de uma – mulher que realize as atividades domésticas para aquela família. Tal prática é milenar: essa era a base

²⁶ “In marriage, a woman not only provides sex for the male; she also cleans his house. She does housework whether or not she also works for a wage outside the house. She does housework whether she lives in a capitalist or a socialist country. She does housework because she is a woman, and housework is stigmatized as women’s work.” *Ibidem*, p. 131. Tradução minha.

²⁷ “When the man is rich his wife does not clean the house. Instead, she is turned into an ornament and used as a symbol of his wealth. The situation of the lady is a bizarre variation on a consistently cruel theme.” *Ibidem*, p. 131. Tradução minha.

de funcionamento dos burgos, dos feudos, das grandes casas aristocráticas que empregavam dezenas de trabalhadoras em atividades como cozinhar, vestir seus patrões, costurar, limpar, manter o bem-estar de todos os membros da família.

Diante do contexto histórico-social de Andrea Dworkin (os Estados Unidos, em 1976) a característica de classe social não é a única que determina a identidade da mulher que faz seu salário com o trabalho doméstico. A autora aponta que há critérios raciais nessa identidade, bem como critérios de vulnerabilidade social, nacionalidade, etnia e diversos outros aspectos.

Suzanne Lacy, aproximadamente 20 anos após este texto de Dworkin, elabora a obra “Alterations” (figura 5), que consiste de uma instalação acompanhada de performance: a artista convida diversas mulheres, de diversas condições sociais e financeiras e de variadas etnias e culturas, para que se sentem no espaço do *Capp Street Projects*, em São Francisco, e costurem grandes faixas de tecido nas cores azul, vermelho e branco – as cores da bandeira estadunidense. A condição da exposição era esta: novas definições da identidade do cidadão dos Estados Unidos.

Os registros dessa obra trazem alguns dos laços de memória das participantes, que falam sobre suas origens, culturas, traçando nessas lembranças quando a costura passou a fazer parte da vida delas e mencionam o peso político-econômico por trás dessas recordações, pontuando que a bandeira estadunidense não representaria suas parcelas da população.

Essas mulheres costurando, de acordo com a artista, chamam atenção para o contexto da galeria: localizada no coração do distrito têxtil de São Francisco, onde é empregada a força de trabalho de mulheres imigrantes, que recebem

pouco por fazerem o que é considerado trabalho doméstico feminino, a costura. As mulheres trazem à tona nacionalidades que desviam do enquadramento do país em que se encontram e, ainda assim, fornecem sua força de trabalho.



Figura 5
Suzanne Lacy, *Alterations*, 1994.

A exploração do trabalho de mulheres em situação de vulnerabilidade econômica, especialmente como as do caso mencionado na obra de Suzanne Lacy, é especialmente abordada pela autora indiana Chandra Talpade Mohanty (1955-), que divide com Dworkin a visão sobre a raiz capitalista do trabalho doméstico feminino.²⁸ Mohanty foca aqui na situação de vulnerabilidade da mulher cuja origem é um país colonizado e aprofunda-se nas dificuldades

²⁸ Chandra Mohanty, *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, 2003, p. 139.

enfrentadas por essas mulheres, especialmente quando imigrantes, trazendo o fator étnico e colonial como um agravante para a exploração da mão de obra. Por terem valor de seu trabalho diminuído por serem imigrantes, essa parcela da população tem uma disparidade ainda maior na diferença salarial entre homens e mulheres.

Essa questão é amplamente abordada por mulheres associadas às correntes feministas marxistas, anticoloniais e/ou antirracistas, voltadas para a experiência das mulheres proletárias, negras, latinas, indígenas, etc. As aqui já citadas Bell Hooks e Angela Davis adentram esse campo, trazendo ricas colaborações. A última aprofunda-se nessa questão especialmente no livro “Mulheres, raça e classe”, em que ela aborda essa tríade social através das histórias das mulheres que viveram em primeira mão as dificuldades impostas pelo jugo de tal opressão tríplice, elucidando especialmente a importância dessas mulheres para mudanças sociais.²⁹

O vínculo entre a situação de instabilidade social e a exploração da mulher – tanto pelo sistema capitalista quanto pelo sistema patriarcal – são elos trazidos pelas autoras e pela artista, que visibilizam a parceria entre as duas opressões, que se combinam ainda com a terceira: a opressão racial, abordada tanto por Davis quanto Mohanty e Dworkin como uma ferramenta utilizada pelas classes dominantes para sobrepujar as classes dominadas.

²⁹ Angela Davis, *Mulheres, raça e classe*, 2016, p. 153.

6. Conclusões

Andrea Dworkin e Suzanne Lacy compartilham suas abordagens em relação ao público: Lacy, através de sua arte, e Dworkin, por sua escrita. Ambas não somente produzem material de grande valor para os estudos feministas, mas vão, pessoalmente, ao encontro de seu público-alvo de maneira ativa, visando encurtar as vias de diálogo entre a ação feminista e a população de mulheres, participando de marchas, levando informações e demandando por direitos.

Ao justapor o trabalho de Dworkin ao de Suzanne Lacy, é possível traçar diversos paralelos: a artista fala ao público-alvo da escritora (e, ainda, o amplia), tocando nos assuntos pertinentes a ambas, porém se utilizando da linguagem visual em vez da escrita ou oral. Em muitos dos casos aqui trazidos existem proximidades contextuais entre as autoras – constantemente Dworkin profere uma fala que é, em poucos anos, encontrada em uma obra de Lacy, conferindo uma curiosa sincronia entre ambas, tanto no quesito temporal quanto nas temáticas abordadas. Este artigo trouxe algumas das questões aprofundadas pelas autoras, mas essas questões não são exclusivas de cada uma delas. Os pontos de debate aqui trazidos na forma de subcapítulos elucidam as intersecções entre Dworkin e Lacy e visa estabelecer diálogo entre as duas.

Ambas também valorizam a parceria entre mulheres através de suas obras: Andrea Dworkin pontua, ao longo de diversos de seus textos, que as mulheres sofrem de uma memória social apagada por conta de sua condição de classe colonizada. Uma das formas de remediar essa condição, explica ela, é a consciência feminista e a união entre grupos de mulheres, visando um diálogo sobre suas lutas diárias e um apoio mútuo entre mulheres – especialmente as que dividem questões em comum.

Essa proposta é especialmente demarcada nos trabalhos de Suzanne Lacy, que, muitas vezes, se vale da interação do público feminino para construir suas performances. A artista ainda vai além: seus trabalhos mais recentes, como “Storying Rape” (2012), incentivam ações que visam educar a população sobre estratégias para combater violências contra as mulheres, tanto falando para o público presente na ocasião da performance quanto promovendo um debate online sobre os assuntos que as obras abordam, expandindo ainda mais o alcance dos grupos de mulheres propostos por Dworkin.

Além disso, ambas mobilizam dezenas de outras mulheres (jornalistas, artistas, escritoras, advogadas, etc.) para desenvolver seus trabalhos, como demonstrado ao longo desta pesquisa, o que incentiva não somente uma parceria entre mulheres com interesses semelhantes, mas uma voz conjunta que leva as pautas femininas aos seus respectivos campos. Suzanne Lacy, na atualidade, vem estabelecendo esses diálogos através de sua produção artística e de sua posição como professora no *Roski School of Art and Design*, situada na Universidade do Sul da Califórnia.

Fica claro, portanto, que os métodos de trabalho dessas duas mulheres envolvem uma intensa ação com o espaço público e com o outro: Dworkin ia até as marchas, trazendo discursos embasados em sua experiência de vida e em sua trajetória acadêmica, mas também se atrelando a grupos de mulheres feministas que focavam na ação social, dando voz às mulheres que são constantemente ignoradas. Já Suzanne Lacy se utiliza de instalações e performances, majoritariamente lidando com participantes de todo e qualquer contexto sócio-econômico-cultural, facilitando uma maior possibilidade de troca e de diálogo

entre pessoas distintas, levando informações valiosas ao seu público e instigando mudanças por meio de seu trabalho.

Essas duas mulheres não atuavam de maneira desassociada de seu público-alvo, mas tinham suas participações sentidas em meio a ele: elas trouxeram luz às dificuldades cotidianas encaradas por mulheres, especialmente as que estão em situações de vulnerabilidade, e, ao voltarem o holofote da mídia para tais questões, elas instigam o debate e a mudança, facilitando avanços sociais, como a garantia de direitos, acesso à informação e respaldo jurídico, fazendo com que ambas sejam vozes importantes e ativas para colaborar com os avanços da causa feminista.

Referências

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DWORKIN, Andrea. *Letters from a War Zone: Writings, 1976-1987*. Nova York: E.P. Dutton, 1988.

FIRESTONE, Shulamith. *A dialética do sexo*. Rio de Janeiro: Editora Labor do Brasil, 1978.

HOOKS, Bell. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Londres: Pluto Press, 1982.

LACY, Suzanne. Works. *Suzanne Lacy*, [s. d.]. Disponível em: <http://www.suzannelacy.com/early-Works>. Acesso em: 7 jan. 2020.

MARRIOT, Hannah. Gloria Steinem and Catharine MacKinnon on Lovelace. *The Guardian*, 26 ago. 2013. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/film/shortcuts/2013/aug/26/lovelace-movie-gloria-steinem-catherine-mackinnon>. Acesso em: 28 mai. 2020.

MAZZI, Carolina. Violência doméstica dispara na quarentena: como reconhecer, proteger e denunciar. *O Globo*, 01 mai. 2020. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/sociedade/coronavirus-servico/violencia-domestica-dispara-na-quarentena-como-reconhecer-protger-denunciar-24405355>.

Acesso em: 28 mai. 2020.

MCKINNON, Catharine. *Feminism Unmodified: Discourses of Life and Law*.

Cambridge: Harvard University Press, 1987.

MOHANTY, Chandra T. *Feminism without Borders: Decolonizing Theory,*

Practicing Solidarity. Durham; Londres: Duke University Press, 2003.

Referência para citação deste artigo

GONÇALVES, Mirna Xavier Gonçalves. A voz feminista nas ruas: Suzanne Lacy e Andrea Dworkin. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 389 – 417, novembro de 2020.

> Sobre o resgate de obras filosóficas escritas por mulheres e algumas implicações pedagógicas

> On the retrieval of the philosophical works written by women and some pedagogical implications

por Nastassja Saramago de Araujo Pugliese

Professora Adjunta do Departamento de Fundamentos da Educação da Faculdade de Educação da UFRJ, doutora em Filosofia pela Universidade da Georgia, pesquisa História da Filosofia Moderna e Filosofia da Educação, é membro do Programa de Pós-Graduação em Lógica e Metafísica no Departamento de Filosofia (UFRJ). E-mail: nastassja.saramago@fe.ufrj.br. ORCID: 0000-0002-1961-3873.

Resumo

Neste artigo-ensaio, aponto que a pesquisa sobre as obras escritas por mulheres na filosofia tem implicações práticas que interferem no nosso modo de ensinar filosofia e de vivenciar a prática filosófica acadêmica. Elaborando sobre experiências de aula recentes, pretendo mostrar que o projeto de resgate tem um cunho pedagógico na medida em que deixa explícitos vieses de interpretação histórica e fenômenos sexistas da cultura acadêmica. Finalmente, mostro que o projeto de resgate ensina que a história tem conexões profundas com o presente e que, por isso, o espaço de criação de conteúdo da sala de aula e temas de filosofia da educação tornam-se fundamentais para o projeto de ampliação do cânone filosófico.

Palavras-chave: Mulheres. Filosofia. Cânone. Ensino. Pedagogia.

Abstract

In this essay paper, I show that the research on the philosophical works written by women has practical implications that interfere in our way of teaching Philosophy and experiencing its academic practice. Building from recent classroom experiences, I try to show that the retrieval project has a pedagogical aspect as it makes explicit historical interpretation biases and sexist phenomena of the academic culture. Finally, I show that the retrieval project also shows that History has deep connections with the present and, for this reason, the space for content creation in philosophy classrooms and topics in philosophy of education become key for the project of expansion of the philosophical canon.

Keywords: Women. Philosophy. Canon. Teaching. Pedagogy.

> Artigo recebido em 17.06.2020 e aceito em 09.09.2020.

Esta filosofia é feminista. [...] o feminismo afirma um fato empírico relativamente simples, juntamente com uma proposta ética também bastante simples: as realidades sociais tendem a, categoricamente, apresentar opções inadequadas às mulheres e, assim, as condições que permitem e ampliam esta opressão devem ser eliminadas ou transformadas.

Chris Cuomo em *The Philosopher Queen*

1. Introdução¹

No ano de 2019, fui convidada por alunas de duas universidades para dar três palestras. Dois dos três convites eram pedidos para que eu falasse sobre a minha pesquisa atual a respeito do resgate das obras escritas por mulheres na história da filosofia. O terceiro, feito pelo Centro Acadêmico de Filosofia, era um pedido para que eu falasse para os alunos ingressantes na graduação de filosofia sobre a minha experiência individual como mulher na academia e na filosofia. Este terceiro convite me levou a repensar as relações entre o texto, a pesquisa

¹ Agradeço às alunas e alunos do curso de Licenciatura em Filosofia e do curso de Pedagogia da UFRJ em 2018 e 2019, aos convites para abrir os eventos dos alunos na PUC-Rio e na UFRJ no ano de 2019 e pelas sugestões dos quatro pareceristas anônimos que avaliaram versões anteriores deste ensaio e o ajudaram a ganhar uma forma mais orgânica. Fundamental também marcar aqui a importância que o trabalho como co-fundadora e co-editora do Blog Mulheres na Filosofia da UNICAMP e como integrante do coletivo de pesquisadoras Filósofas na Rede tiveram para solidificar minha visão de que o projeto de resgate é muito mais amplo do que o trabalho especializado de exegese e de pesquisa em arquivos e bibliotecas que busco realizar. O projeto de resgate é coletivo e só faz sentido porque há engajamento e comprometimento de muita gente. Meu agradecimento a todas aquelas que, por movimentarem essa roda, são fonte contínua de apoio e inspiração para esta pesquisa. Queria registrar também que a preparação deste texto para publicação foi feita durante a pandemia de COVID-19 de 2020, período de sobrecarga extrema para mulheres mães e acadêmicas. Foi por causa do apoio de diversas pessoas, a quem também agradeço, que este trabalho de edição conseguiu ser realizado ainda que precariamente.

estritamente filosófica e acadêmica e a reflexão feita a partir da pesquisa para um público específico, em formação, cujo interesse é saber justamente sobre o que não interessa à pesquisa: minhas experiências individuais e suas relações com o meu tema de interesse filosófico. O pedido dos alunos e das alunas me levou a direcionar o olhar para os aspectos não filosóficos, não científicos presentes no tema mas que até então eu considerava periféricos na pesquisa sobre resgate histórico das obras escritas por mulheres na filosofia. As idéias dispostas aqui têm ainda o espírito de uma conversa com estudantes ingressantes, mas também têm a função de apontar e de relacionar mais explicitamente questões que precisam de maior tratamento metodológico e filosófico para poderem caminhar melhor juntas: o resgate histórico, suas origens e suas implicações.

No breve artigo "Filosofia Substantivo Feminino"², apresentei dois pontos gerais sobre o projeto de resgate: que ele nos mostra que a existência de obras escritas por mulheres na história da filosofia é uma questão de fato e que o resgate é uma questão de direito. Ou seja, mulheres produziram filosofia ao longo da história e a comunidade filosófica não investiga estas obras o suficiente. Argumentei que é preciso sanar este problema para termos conhecimento destas obras e melhorarmos nossa compreensão das diversas épocas da história da filosofia, de suas condições de produção e de sua complexidade. O estudo destas obras também abre novas questões, dentre elas, o debate sobre a educação das mulheres, suas condições e sua história, bem como sobre a influência do ensino formal na produção filosófica. O resgate também se mostra como uma questão de direito porque estas obras, ao evidenciarem suas contribuições para a filosofia

² Nastassja Pugliese, "Filosofia Substantivo Feminino", 2020, p. 1.

e para ciência, fazem parte da história intelectual das mulheres. Um efeito do resgate é trazer consciência para a ausência de uma memória coletiva relacionada às produções femininas, nos mostrando que no imaginário coletivo os espaços em que as mulheres aparecem com direito de rememoração e pertencimento são restritos aos campos da reprodução social. Assim, o resgate aponta para falhas nas nossas expectativas educacionais e nossos hábitos formativos. A percepção desta falta aponta a necessidade de ações práticas de transformação e adequação dos currículos, dos programas de cursos e do modo como tratamos temas filosóficos estigmatizados como periféricos e as obras representantes da história da filosofia no contexto da sala de aula e do ensino de filosofia. Com os mapas de ausências trazidos pelo projeto de resgate, fica clara também a importância dos estudos de gênero, dos feminismos como filosofias políticas e da filosofia (e da história) da educação como disciplinas aliadas da história da filosofia.

Isto porque, o projeto de resgate também envolve a investigação sobre as diferentes condições (e expectativas) que existiram no passado e que perduram nos dias de hoje a respeito do acesso das mulheres à educação formal. O mapeamento destas condições explicita o sexismo estrutural e cultural aos quais as mulheres estão submetidas. Como aponta bell hooks em *Ensinando para transgredir*, por exemplo, há uma cultura, um hábito, uma prática comum de diferenciar homens e mulheres no que diz respeito ao acesso (ou direito) ao aprendizado e a atuação nas letras:

No Sul [dos Estados Unidos], na época do *apartheid*, as meninas negras de classe trabalhadora tinham três opções de carreira. Podíamos casar,

podíamos trabalhar como empregadas e podíamos nos tornar professoras de escola³.

Essa denúncia da bell hooks de que o casamento é visto (pelas pessoas, pela comunidade, pela sociedade) como uma carreira para mulheres da classe trabalhadora, ecoa histórias que ouvi de minhas alunas, como esta: “meu pai só tinha dinheiro para colocar um filho na escola, ele escolheu o filho homem, pois as mulheres poderiam ter oportunidade econômica casando”. Esse modo de diferenciar como conduzir a economia familiar de modo a realizar as melhores escolhas para filhos e filhas, esse modo de realizar escolhas é uma operação intelectual feita a partir de certos valores que incluem a associação (muitas vezes não exatamente consciente ou não exatamente explícita) de certas expectativas às mulheres. Esse conjunto de expectativas que recai sobre a educação dos meninos e das meninas de modo diferenciado, e que acaba por oferecer mais condições de autonomia aos meninos do que às meninas, é uma dimensão (real) da sociedade patriarcal. O patriarcado, portanto, não é uma ilusão feminista, mas um modo de operação das relações sociais, muitas vezes silencioso, muitas vezes fruto da necessidade econômica, muitas vezes revestido de amor e de cuidado (e não só de violência explícita) que faz com que o seu irmão (ou o seu tio ou o seu pai ou o seu avô) tenha tido mais oportunidades de formação, tenha recebido mais investimento para se estruturar profissionalmente do que sua irmã (ou a sua tia ou a sua mãe ou a sua avó), porque, afinal de contas, sua “irmã” tem outros meios de garantir a subsistência. O patriarcado é um modo das famílias se estruturarem e descreve uma família cujo chefe e provedor - de direito e por dever - é o pai, o homem que, por ser o chefe, por ser o provedor, manda na casa como

³ bell hooks, *Ensinando para transgredir*, 2019, p.10.

se os integrantes da família fossem não pessoas com autonomia e liberdade, mas objetos de seu exercício de poder e autoridade. Isso não quer dizer, obviamente, que toda família tradicional cujo homem é provedor principal é uma instância do patriarcado.⁴ Isso não quer dizer que uma família em que a mãe seja provedora principal não seja construída a partir de autoritarismo e opressão de gênero já que mulheres podem ser machistas e homens podem ser feministas. As relações entre gênero e as variáveis que geram situações de opressão e subserviência são complexas. O que é importante aqui é o reconhecimento destas expectativas sociais que recaem de modo distinto sobre homens e mulheres e que prejudicam as mulheres mais do que os homens. No nosso caso, importa perceber que o sexismo estrutural e cultural afasta e dificulta o acesso das mulheres à educação formal, ao ensino superior e a uma vida de dedicação à pesquisa e à ciência.

Então, por mais que haja tanto homens quanto mulheres não-alfabetizados, o ponto é que há mulheres não-alfabetizadas cujo analfabetismo é fruto de uma escolha de outros (e não delas), ou seja, há mulheres que foram escolhidas para serem sacrificadas, mulheres que tiveram seus direitos à educação suspensos, deixados em segundo plano, por serem mulheres. E são esses os casos que interessam na discussão porque são eles que evidenciam o contexto social que sustenta, que estrutura a história da educação das mulheres ou a história social das mulheres, ou simplesmente, a história das mulheres. Como argumenta Mary Wollstonecraft no *Reivindicação dos Direitos das Mulheres*, a escolha dos homens em privar as mulheres da educação formal,

⁴ Não vou me estender muito sobre o conceito de patriarcado aqui, mas aponto que o utilizo como um conceito-denúncia que faz e fez parte das nossas histórias compartilhadas.

educando-as apenas para servir de companhia aos homens⁵ (ou como defende Rousseau, no *Emílio*, educadas para o prazer dos homens⁶) evidencia a desigualdade de direitos entre homens e mulheres. O direito político das mulheres começa, justamente, argumenta Wollstonecraft, pelo direito à educação.⁷

Eu inicio a reflexão sobre as implicações práticas do projeto de resgate falando desses temas sensíveis – sexismo, patriarcado e direito à educação – porque eu poderia muito bem começar descrevendo a situação política, econômica e social das mulheres no século XVII, na qual elas não podiam ter instrução formal porque as universidades e as instituições de ensino superior não aceitavam mulheres. Eu poderia começar ilustrando esse quadro seiscentista para vocês, esse estado de coisas, e a partir daí motivar a discussão sobre o resgate das obras escritas por mulheres na história da filosofia e explicar – o que nos é evidente – a ausência delas no cânone das obras tradicionais. É assim que fazem para introduzir este tema: localiza-se a exclusão na história, apontando que no século XVII, por exemplo, as mulheres não tinham acesso ao ensino superior. Isto é uma verdade e uma causa legítima. Mas eu não introduzo assim aqui e agora porque, novamente, eu quero chamar a atenção para o fato de que a condição social da mulher no século XVII não é uma fantasia histórica e muito menos uma condição de um mundo longínquo que já não nos diz respeito dado que não existe mais. Trago bell hooks e os testemunhos de meus alunos para apontar que podemos hoje, no nosso espaço-tempo específico, testemunhar, experimentar,

⁵ Mary Wollstonecraft, *Reivindicação dos Direitos da Mulher*, 2018, p. 106-108.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Emílio ou Da Educação*, 2017, p. 416.

⁷ Mary Wollstonecraft, *Op. Cit.*, p. 106-108.

ver de modo objetivo o que é essa situação distinta – de injusta inferioridade política, intelectual e cultural – da mulher. Ou seja, podemos observar estruturas e mecanismos de opressão ainda que vivamos em um mundo no qual a mulher tem direito ao voto, a ocupar cargos públicos, a se divorciar, a estudar e obter diplomas. Neste sentido, o primeiro impacto que o resgate das obras escritas por mulheres gera na nossa concepção de história da filosofia é a idéia de que a história é um processo atual e que diz respeito ao nosso presente.⁸ Em um certo sentido, fazer história da filosofia é também fazer filosofia no presente e a partir da compreensão de nossas condições e histórias individuais. Ainda assim, o resgate da memória individual só faz sentido na medida que, ao contarmos a história pessoal, estamos também mapeando um tempo, uma estrutura, um conjunto de condições materiais que perpassam e ultrapassam as experiências individuais. Assim, resgatar a história individual é também o início do processo de construção da memória coletiva. Afinal, como insistiu Rimbaud: o eu é um outro – ou uma outra, pois bem.⁹

2. Mulheres na filosofia: testemunho e construção da memória coletiva

O projeto de resgate tem este efeito de nos direcionar para a reflexão sobre a nossa experiência filosófica individual (e nos fazer pensar em que medida nossa teoria e nossa prática se alinham), mas também nos leva a pensar sobre nossa experiência coletiva no interior da academia brasileira. Com isso, passei a ler

⁸ Argumentei mais detidamente sobre esse ponto em Nastassja Pugliese, “A questão do cânone e o ensino de história da filosofia”, 2019b, p. 412.

⁹ Arthur Rimbaud, *Obras Completas*, 2018, p. 523.

textos e a ensinar textos produzidos no Brasil por brasileiros afim de buscar conhecer mais e melhor a nossa cultura filosófica e acadêmica. Descobri, então, o texto de Décio Pignatari chamado "Formação e Informação universitárias", sobre os ditos que movem a relação universidade e sociedade, fruto da aula inaugural na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, em São Paulo, ministrada em 1968. Décio chama estes ditos, ou seja, essas idéias gerais que não estão escritas em lugar algum e que povoam o imaginário tanto da sociedade quanto dos membros da universidade, de "slogans secretos das universidades brasileiras". O conceito de "slogan secreto" de Pignatari é, certamente, irônico: não são secretos na medida em que são amplamente conhecidos, mas podem ser ditos secretos pois são intimamente assumidos como verdadeiros, operando enquanto viés de interpretação na cultura universitária.¹⁰ A partir de um exercício proposto por algumas alunas na ocasião da leitura em sala deste texto, passei a querer saber quais os "slogans secretos" que vivenciei na universidade. Foram as alunas que me perguntaram primeiro: "qual senso comum te ronda? Quais preconceitos fundaram seu percurso formativo?".

Os slogans secretos que circulavam na minha época de graduação ainda estão presentes no imaginário da academia hoje e por isso torná-los públicos é importante, pois precisamos acabar de vez com eles. O primeiro deles é a ideia de que mulheres não serão nunca bem sucedidas na filosofia porque mulheres não fazem filosofia. A este comentário seguia a pergunta "conhece alguma mulher filósofa?". Naquela época esta era uma pergunta retórica, pois a resposta implícita era sempre "não". Há uns quinze anos atrás, aqui no Brasil e no mundo,

¹⁰ Décio Pignatari, "Formação e Informação universitárias", 2004, p. 61-68.

era muito difícil rebater esta afirmação com uma formulação positiva, citando uma filósofa de peso. Realmente, sabíamos da existência de, no máximo, umas boas professoras de filosofia no Brasil e no exterior, mas não conhecíamos filósofas como Descartes e Espinosa são filósofos. Esta constatação da ausência, hoje eu sei, não queria dizer que não havia, mas apenas que elas não estavam presentes nas narrativas da história da filosofia a que tínhamos acesso até então. A ausência no discurso não implicava uma inexistência delas na realidade. Neste slogan, entretanto, havia algo além, não era só uma pergunta sobre o número de filósofas que podíamos nomear. Nele vinha embutida a proposição universal negativa: “mulheres não fazem filosofia”. O que eles estavam me dizendo, antes da constatação sobre a limitação da historiografia da filosofia até então, era o seguinte argumento filosófico: que mulher não faz filosofia porque a filosofia é um exercício intelectual, racional, e a racionalidade exige, para ser plenamente exercida, a abstração das coisas do corpo, o afastamento da sensibilidade. Então, dada essa condição para o exercício da filosofia, a “mulher”, definida por suas funções corporais (gerar, ser mãe) e por sua capacidade emocional (o espectro de sentimentos experimentados, a vivacidade com que expressam suas emoções, o comprometimento com o cuidado vindo de sua capacidade de sentir compaixão), se encontra duplamente afastada da filosofia: tanto por sua relação com sua própria subjetividade quanto por sua relação com a subjetividade de terceiros.

Vejamos: o primeiro afastamento, aquele direcionado à sua experiência particular depende da pressuposição de que a mulher, por ser determinada pelas atividades do corpo e pela sua sensibilidade, é menos capaz de cultivar o intelecto e é menos determinada por ele; ou seja, sua capacidade de julgar é mais frágil e sua capacidade de obedecer aos desígnios da razão é mais inconstante. Ao longo

da história da filosofia, houve quem defendesse textualmente que a racionalidade feminina é mais imperfeita que a racionalidade masculina e que por isso, o paradigma, o critério da racionalidade mais perfeita e completa é a racionalidade do homem. A mulher teria uma racionalidade menor, mais frágil, mas por outro lado, seria detentora de uma sensibilidade mais apurada e complexa que se expressaria em uma maior riqueza emocional. Em um contexto em que a filosofia é definida por ser um exercício racional de progressiva abstração das coisas e casos particulares, em direção a construção, descrição de verdades a partir de um ponto de vista universal, a capacidade das mulheres de realizar plenamente esse exercício de abstração e construção universal é, mais do que colocada em dúvida, é negada.

O segundo afastamento da filosofia que ocorre às mulheres é fruto de sua relação com o meio: ou seja, ainda que estejamos diante de uma mulher pensante, intelectual, culta, cultivada e racional, essa mulher não vai ser ouvida do mesmo modo que um homem culto, intelectual, cultivado e racional. Seu espaço na academia, nas ciências, na conversa com os pares é também marcado pelos estereótipos de gênero. E por isso, mulheres realmente tem mais dificuldade de serem levadas à sério, mulheres não fazem filosofia porque ou não pensam de modo suficientemente racional ou porque não fazem os outros pensarem e se engajarem nas questões com a seriedade que elas exigem. Assim, considera-se que a mulher filósofa, quando achamos uma, é filósofa porque estudou filosofia, ultrapassou seu lugar seu desígnio de não-filósofa, enquanto que o homem filósofo é filósofo porque nasceu gênio.

O segundo slogan é sobre a divisão do trabalho de pesquisa por gênero. Diziam: “você tem que estudar temas mais fáceis, temas que tem a ver com você, temas femininos”. Esse slogan tem outras formulações, como por exemplo, a de que mulher não estuda lógica, mulher pesquisa estética, mulher não faz filosofia da ciência ou filosofia da matemática, mulher pesquisa ética. Para além dessa normatividade fantasiosa sobre o que mulheres podem e não podem fazer na filosofia está um problema sério, de caráter sociológico, que é o baixo número de mulheres em áreas de pesquisa consideradas “masculinas” (e difíceis) como a lógica, a epistemologia, a filosofia da ciência, a metafísica. Esse fenômeno não é exclusivo da filosofia; recentemente foi publicada uma pesquisa na revista *Political Science & Politics*¹¹ onde testou-se a hipótese de agendas de pesquisa serem determinadas por interesses de gênero (*gendered research agendas*), o que explicaria o fato de mulheres serem menos citadas do que os homens em certas áreas de pesquisa e o fato de serem menos numerosas como pesquisadoras nestas áreas percebidas como “áreas masculinas”. Este estado de coisas gera um ciclo de dificuldades para mulheres se estabelecerem em áreas “duras” na filosofia (e aqui é importante dizer que a filosofia, de um modo geral, pode ser considerada uma “área dura”, ainda que faça parte das humanidades).

Haslanger, em uma análise do clima acadêmico para as mulheres na Filosofia nos Estados Unidos, argumenta que esta debandada de mulheres para certas áreas do conhecido e sua consequente fuga de outras áreas pode ser explicada, entre outras razões, pelo seguinte mecanismo: o viés fruto dos estereótipos de gênero (que eu aponte no meu primeiro slogan) e o efeito

¹¹ Ellen M. Key e Lawrence Sumner, “You research like a girl: gendered research and its implications”, 2019.

“carreira solo” (*solo status*) levam mulheres a se auto-excluírem da filosofia ou de certas áreas da filosofia.¹² O efeito “carreira solo” aparece muitas vezes em áreas da filosofia como a lógica. Andrea Nye em seu controverso livro *História Feminista da Lógica*¹³ mostra que, em geral, mulheres tendem a se sentir mais desconectadas nas aulas de lógica, como se esta fosse uma disciplina que não é para elas. Essa sensação de não-pertencimento se perpetua porque há poucas ou quase nenhuma mulher que opere no imaginário ou mesmo na experiência real das meninas como sendo exemplo de mulher bem-sucedida na lógica, como grande pensadora da lógica. E isso faz com que as mulheres que estudam lógica tenham uma responsabilidade ainda maior para justamente demonstrar a falsidade do estereótipo que recai sobre elas. Isso leva a um excesso de pressão sobre estas alunas que acabam desistindo de seguir carreira nessa área. Sem falar, é claro, das práticas pedagógicas nocivas e o trato com professores de lógica machistas que não são eventos raros.¹⁴

A proposta de trazer esses slogans à tona é justamente torná-los explícitos para que possamos enfrentá-los nomeando-os como o que realmente são: viés de gênero ou sexismo na academia. As dificuldades que eles trazem contribuem para o nosso *leaky pipeline problem*, ou seja, o fenômeno do afunilamento cujo resultado é um progressivo esvaziamento feminino na academia. O fenômeno do afunilamento em todas as culturas descreve o seguinte evento: os números relativos à presença das mulheres na academia começam, na graduação,

¹² Sally Haslanger, “Changing the ideology and culture of philosophy: not by reason (alone)”, 2008, p. 210.

¹³ Andrea Nye, *História Feminista da Lógica*, 1990.

¹⁴ Em artigo escrito com Gisele Secco (a ser publicado) tratamos mais a fundo destas questões pedagógicas que surgem com o livro de Andrea Nye.

paritários, representando a diferença de gênero que existe em uma sociedade qualquer, e vão diminuindo e ficando cada vez menores quanto mais adiante formos analisar sua presença nos postos mais altos da carreira acadêmica.

Esses slogans são sintomas destes problemas relativos à estrutura das instituições de educação e da filosofia acadêmica, mas também operam como lembretes das motivações exegéticas e historiográficas do projeto de resgate. A pesquisa pelo resgate das obras escritas por mulheres ao longo da história tem recebido especial atenção nos últimos 30 anos.¹⁵ Tradicionalmente, os temas e problemas da história da filosofia são dados pela análise das questões tratadas em obras de uma série quase fechada de grandes autores. Estes autores, começando com os Pré-Socráticos, Platão e Aristóteles, passando pela filosofia medieval cristã, pela filosofia moderna iluminista e chegando à contemporaneidade, formam o que chamamos de cânone tradicional da filosofia ocidental. Esta é a história que consideramos como nosso solo comum; ela também é a história que nos serve de base para nossos diálogos como pesquisadores e como professores. Mas esta história é parcial, incompleta e injusta. Ruth Hagengruber, por exemplo, denuncia que “a história da filosofia como um todo é um registro de inclusões e exclusões, de esquecimento e de redescoberta”¹⁶. Ela notou que a narrativa tradicional sobre a história da filosofia é como uma “história roubada”, porque ela é uma narrativa que priva as mulheres de ouvir sua própria história intelectual. Hagengruber apresenta o argumento analógico de que “mulheres

¹⁵ Algumas pesquisas chave são as de Mary Ellen Waithe, *A History of Women Philosophers*, 1987; Eileen O'Neill, “Disappearing Ink”, 1998; Ruth Hagengruber, “Cutting through the veil of ignorance”, 2015; e Lisa Shapiro, “Revisiting the Early Modern canon”, 2016.

¹⁶ “The history of philosophy as a whole is thus a record of inclusions and exclusions, of forgetting and rediscovering.” Ruth Hagengruber, “Cutting through the Veil of Ignorance”, 2015, p. 34, tradução minha.

que são privadas de suas histórias podem ser comparadas a pessoas que perderam a sua memória. Elas são incapazes de construir uma identidade pessoal.”¹⁷ Assim, como as mulheres se identificariam com as narrativas históricas se, mesmo tendo contribuído, elas nunca foram reconhecidas como parte delas?

Sabe-se hoje que sempre houve a participação das mulheres nas comunidades científicas, e que existe um número significativo de obras seminais de autoria feminina com argumentos inovadores para suas épocas, que, por si só, formariam uma história alternativa da filosofia. Só no século XVII, por exemplo, há obras como as de Mary Wollstonecraft, Elisabeth de Boêmia, Anne Conway, Margaret Cavendish, Emilie du Chatelêt que, se negligenciadas, resultam em uma compreensão parcial e limitada das discussões filosóficas no começo da modernidade. Neste sentido, estudar as obras de autoria feminina é um passo para toda e qualquer investigação em história da filosofia que leve em conta sua complexidade e riqueza. É também um passo fundamental para o reconhecimento das mulheres como sujeitos filosóficos, produtoras de filosofia *stricto sensu* e cujas presenças tanto no cânone da história da filosofia quanto na academia ainda sofrem resistência sexista. As implicações pedagógicas do projeto de resgate podem ser resumidas como aquilo que o mapeamento das ausências nos ensina: que há uma necessidade de transformação da investigação filosófica para que ela não seja um instrumento de exclusão e silenciamento, que há uma necessidade profunda de observação das diferentes experiências dos alunos e alunas em sala de aula (tendo em vista o fenômeno do afunilamento) e,

¹⁷ “Women who are deprived of their histories can be compared to people who have lost their memories. They are unable to build a personal identity.” Ruth Hagenruber, “The Stolen History”, 2020, p. 43, tradução minha.

finalmente, é preciso encontrar modos de acabar com o machismo institucional e combater slogans que operam como viés.

3. Mulheres na história da filosofia: resgate de obras e temas

Finalmente, o projeto de resgate também traz como implicação pedagógica, a contextualização histórica como parte das estratégias de leitura e interpretação textuais. Um erro comum ao descrevermos a situação das mulheres no século XVII é considerar que elas não tinham nenhum acesso à educação porque não podiam frequentar as universidades ou que elas não escreviam filosofia porque não tiveram como ir à universidade e ler as obras dos filósofos e serem treinadas em *disputatios* e *explicatios*. Outro erro ainda mais grave é dizer que tudo isso justifica suas ausências do cânone. Primeiro, tanto havia condições para sua produção de obras filosóficas por mulheres que estas obras existem. Segundo, que as mulheres com alguma condição social e econômica, mulheres da aristocracia ou da burguesia, eram alfabetizadas (e aprendiam letras clássicas e teologia) em casa e depois continuavam seus estudos através de cartas (ensino a distância), com tutores-amigos ou com seus amantes/companheiros/maridos (como o caso de Du Châtelet e Voltaire ou de Sophie de Grouchy e Condorcet). Ou seja, havia algum tipo de acesso à educação ainda que precário. Muitas vezes a educação recebida era da mais alta qualidade, ainda que essas exceções confirmem a regra da falta de acesso. Não podemos esquecer, por exemplo, que a Elizabeth de Boêmia trocava cartas com Descartes e que Descartes foi contratado para ser um desses tutores e ensinar a Princesa Cristina da Suécia. Assim, dizer que a falta de acesso às universidades justifica a

ausência de obras filosóficas escritas por mulheres é ignorar que a maior parte da filosofia dos seiscentos ocorreu em círculos intelectuais que eram mantidos fora da universidade.

Tomando estas mulheres que escreveram clássicos da filosofia dos seiscentos como casos excepcionais – mas existentes e importantes ainda que raros, já que estas mulheres excepcionais produziram obras de filosofia sobre temas centrais e foram debatidas e estudadas e traduzidas e comentadas por seus contemporâneos –, Eileen O'Neill, no artigo *Disappearing Ink*, aponta para outro problema grave, e que recebe pouca atenção, que não é a falta de protagonismo e nem as condições limitadas de participação das mulheres na vida intelectual do século XVII, mas o apagamento de suas obras de nossa memória coletiva:

o que é mais surpreendente é o desaparecimento de nossa memória histórica, até muito recentemente, de quase todos os traços das publicações das mulheres onde constam suas contribuições para o conhecimento teórico do desenvolvido no início da modernidade. Por que não sabemos mais sobre nenhuma destas obras de autoria de mulheres dos séculos dezessete e dezoito que em algum momento foram louvadas, republicadas, traduzidas e comentadas? [...] Por que os livros publicados por mulheres são tratados como se tivessem sido escritos com tinta transparente - uma tinta existente, mas impossível de ser vista¹⁸?

Procurar mostrar a existência dessa tinta é a meta principal do projeto de resgate. Tornar visíveis as obras escritas por mulheres ao longo da história da filosofia pressupõe que devemos e que iremos lê-las, estudá-las, comentá-las, traduzi-las e, acima de tudo, ouvir as vozes dessas mulheres a partir daquilo que

¹⁸ “What is surprising is the disappearance from our historical memory, until quite recently, of almost all trace of women’s published contributions to early modern theoretical knowledge. Why do we no longer know any of the once praised, reprinted, translated, and commented upon books of philosophy by seventeenth - and eighteenth-century women? [...] Why were women’s printed books treated as if written in disappearing ink - extant yet lost to sight?” Eileen O’Neill, “Disappearing Ink”, 1998, p. 19, tradução minha.

elas trazem para a filosofia, procurando respeitar os temas dos quais elas tratam e a maneira com a qual elas realizam a tarefa filosófica. Assim, o resgate das obras gera, como efeito imediato, a reconstrução da memória coletiva a partir da perspectiva da história das mulheres, permitindo às mulheres, o ganho de consciência em relação à sua história e em relação à sua própria identidade. Assim, tornar a tinta da pena com a qual elas escrevem visível é também aumentar a diversidade de tons de vozes presentes na história da filosofia: é ouvir novas vozes. Um efeito menos imediato, mas igualmente importante do trabalho de resgate, é que, quando abrimos espaço para as vozes femininas, nós – mulheres no nosso tempo – também somos chamadas a falar.

A busca por contar a história da filosofia do ponto de vista da produção realizada pelas mulheres traz como corolário a atenção ao autor ou à autora por detrás da obra. O que isso implica é uma disposição de leitura do texto na qual ele – o texto – é tomado como produto de uma mente encarnada, uma mente com corpo e determinações histórico-sociais. Esta disposição de leitura e interpretação fornece mais elementos para a análise das implicações pedagógicas do projeto de resgate, dado que o processo de leitura e de interpretação do texto exige estudo de contexto para captura de suas nuances. O ensino de obras escritas por mulheres não é reduzido ao conteúdo estrito do texto nem limita-se à sua reconstrução, mas passa também por reflexões metodológicas e socio-históricas sobre as condições de produção do texto.

A reflexão sobre o cânone também recoloca questões substantivas (como, por exemplo, a questão sobre a natureza da razão, sua objetividade e relação com as paixões do corpo) e nos leva a repensar as questões que são tomadas como os

fios condutores da história da filosofia. Essas mudanças no fio narrativo da história da filosofia acontecem de tempos em tempos e não são uma novidade própria do resgate das obras escritas por mulheres. Um exemplo de mudança nas perguntas ocorreu ao longo da construção da metodologia analítica de estudo da história da filosofia. Um caso paradigmático, como aponta Shapiro, foi aquele que ocorreu quando se buscou, nos anos 1990, contextualizar a história da filosofia no interior da história da ciência. Esta busca “esforços recentes de contextualização da história da filosofia na história da ciência [que] mudam sutilmente as questões filosóficas centrais e permitem que um maior número de figuras se tornem centrais filosoficamente”¹⁹. Este esforço de contextualizar a filosofia na história das ciências foi realizado nas últimas décadas por diversos historiadores da filosofia moderna que foram, segundo Shapiro, liderados pelo cartesiano e historiador da filosofia moderna Daniel Garber. Garber²⁰ procurou situar a metafísica do século XVII, em especial a metafísica do corpo, nas discussões da história das ciências sobre a natureza da matéria e do espaço. Ao fazer isto, o cânone tradicional da filosofia do XVII não foi exatamente implodido, mas outras figuras passaram a entrar no campo de discussão como Gassendi, Boyle e Newton – o cânone foi expandido.

O começo da filosofia moderna é um período privilegiado tanto para o resgate de obras filosóficas relevantes como para a compreensão dos mecanismos que levam à exclusão das mulheres das narrativas principais. Isto

¹⁹ “recent efforts contextualising the history of philosophy within the history of science subtly shifts the central philosophical questions and allow for a greater range of figures to be philosophically central.” Lisa Shapiro, “Revisiting the Early Modern Philosophy Canon”, 2016, p. 365, tradução minha.

²⁰ Daniel Garber e Michael Ayers, *The Cambridge History of Seventeenth Century Philosophy*, 1998.

porque há um grande número de registros históricos sobre as mulheres que participavam dos círculos intelectuais e uma certa facilidade de acesso às suas obras em comparação àquelas de períodos anteriores.²¹ Assim, o reconhecimento da contribuição de algumas delas ocorre quando fazemos perguntas tradicionais como a questão sobre a natureza da substância. Mas ficam claras quando as perguntas são feitas de modo mais amplo: (1) quais as formas segundo as quais o monismo substancial se apresentou ao longo do século XVII? e (2) quais as implicações, em cada um dos sistemas, da defesa de um tipo particular de monismo para outras noções como a natureza da matéria, a natureza do corpo e, finalmente, para o conceito de imaginação e de razão?

Estas perguntas trazem Descartes e Espinosa como autores tradicionais centrais. Entretanto, elas exigem a ampliação deste cânone sob pena de perda de complexidade na pesquisa. A partir desta chave de leitura da filosofia do XVII, o estudo da recepção ao dualismo cartesiano e ao monismo de Espinosa, por exemplo deve ser feito não apenas de modo restrito ao círculo francês, mas também nos círculos intelectuais da Inglaterra. Quando estruturamos as questões históricas desta forma, Anne Conway e Margaret Cavendish surgem como autoras não-tradicionais a serem investigadas pois possuem obras centrais para a compreensão de alternativas ao monismo e ao materialismo mecanicista.

Vejamos o caso de Anne Conway. Há muito o que ser pesquisado sobre sua filosofia e sua relação com os círculos intelectuais do século XVII. Conway é uma das primeiras mulheres a publicar filosofia em língua inglesa e, certamente, uma

²¹ Charlotte Witt e Lisa Shapiro, “Feminist History of Philosophy”, 2015.

das primeiras a escrever sobre Espinosa.²² O resgate de seu breve tratado de metafísica e também do conjunto de sua correspondência traz uma compreensão mais rica e justa dos debates filosóficos do século XVII. Esta narrativa sobre o começo da modernidade em que Anne Conway aparece como protagonista nos permite traçar os argumentos anti-mecanicistas, a defesa do vitalismo e as teses monistas do começo da modernidade, e capturar de modo mais preciso as discussões filosóficas da época.²³ E ainda, a contribuição de Conway para a metafísica do XVII antecipa críticas que irão ocorrer no século XX como as de Whitehead e Deleuze.

Finalmente, gostaria de trazer novamente a idéia de que a reflexão sobre o cânone da história da filosofia nos leva a entendê-la como processo, e que isso implica a necessidade de uma abordagem holística do texto, num esforço de se adentrar na história de modo que a filosofia se mostre como parte das preocupações científicas mais gerais de um tempo.²⁴ A compreensão da história da filosofia como processo permite também o reestabelecimento de relações entre prática filosófica passada e presente. A idéia de “processo” em oposição à de “repositório”²⁵ deixa lugar para que a investigação sobre as obras passadas cumpra a função não só de retratar a história de um problema filosófico, mas também de relacioná-lo e compreendê-lo contemporaneamente. Assim, a análise da filosofia como processo permite que a abordemos a partir de sua atualidade e contemporaneidade. Além disso, a idéia de história da filosofia como processo implica a rejeição da oposição exclusiva entre problemas e história, já que o

²² Nastassja Pugliese, “Monism and Individuation”, 2019a.

²³ Nastassja Pugliese, “O Principia de Anne Conway”, 2018.

²⁴ Nastassja Pugliese, *Op. Cit.*, 2019b.

²⁵ Justin E. Smith, “The History of Philosophy as Past and as Process”, 2013.

estudo da história é visto como a análise dos problemas em contexto, mesmo que a importância destes problemas não se reduza à um determinado tempo histórico.

Ler obras produzidas por mulheres filósofas e, mais especificamente, ler grandes obras filosóficas do século XVII escritas por mulheres nos permite refazer o caminho que a filosofia percorreu até aqui, recolocando as questões filosóficas fundamentais, renovando o nosso interesse na história e dando um novo fôlego ao nosso fazer filosófico. Há ainda muito caminho, principalmente, se entendermos que esse processo é também o processo de construção de nossa memória coletiva e que está diretamente implicado em nossas experiências enquanto mulheres que fazem filosofia. Deste este ponto de vista, vale lembrar também que as experiências coletivas de ser este outro na história da filosofia não constituem uma experiência homogênea e única e que, portanto, é importante estar atento para a interseccionalidade dos marcadores de gênero, raça e classe e seus desafios estruturantes.²⁶

O projeto de resgate se confunde com a admissão da racionalidade feminina plena, da constatação da qualidade filosófica e da importância das obras escritas por mulheres. Por isso, o projeto também permite, como consequência mais desejada do que o próprio processo especializado de resgate histórico, dar às mulheres o direito de terem as suas histórias (intelectuais), suas experiências

²⁶ Cf. Sueli Carneiro, *A construção do outro como não ser*, 2005; Djamila Ribeiro, *O que é Lugar de Fala?*, 2017; Carla Akotirene, *O que é Interseccionalidade?*, 2018; e Halina Leal, “Feminismo Negro”, 2020.

(filosóficas) e suas práticas filosóficas contadas, lidas, estudadas e reconhecidas coletivamente.

Neste ensaio, então, procurei apontar algumas potencialidades pedagógicas do projeto de resgate: a necessidade de escuta de histórias e memórias individuais (que se relevam múltiplas, coletivas e índices de estruturas sociais comuns), a demanda pela discussões sobre temas até então não considerados filosoficamente relevantes (como, por exemplo, a educação das mulheres e a qualidade das interações sociais de gênero na academia) e a ampliação das investigações sobre questões tradicionais da filosofia em uma busca ativa por outras vozes e soluções.

Nesse sentido, o projeto de resgate também precisa enfrentar os problemas que causam a própria necessidade de resgate, ou seja, as raízes mesmas da ocultação e da ignorância acerca das obras filosóficas escritas por mulheres. Isto indica que o resgate só pode ser realizado plenamente, em todas as suas demandas e motivações, a partir de um engajamento de natureza interdisciplinar já que precisa enfrentar questões de natureza sociológica, histórica e geopolítica. Ainda que a prática acadêmica especializada e a atuação institucional muitas vezes não permitam o engajamento interdisciplinar no âmbito da pesquisa, as questões vindas de múltiplos campos e que conjugam diversos interesses podem ser endereçadas e percebidas no âmbito da prática pedagógica.

Procurei motivar aqui a leitura de que, neste primeiro momento do resgate, seja através da reflexão atenta sobre o ensino de filosofia que os problemas denunciados pelo projeto de resgate histórico possam ser vistos,

descritos e transformados. Isto porque, a necessidade do resgate é fruto, também, dos problemas de gênero na educação (acesso, permanência e alcance), nas instituições e no interior mesmo da prática filosófica (o que se ensina e se pesquisa). Apesar das reflexões em primeira pessoa, apesar da pesquisa pedagógica restrita, localizada espaço-temporalmente, toda esta reflexão parte do princípio de que, mesmo no projeto de resgate, a filosofia não seja sobre cada um de nós individualmente. E penso que não podemos deixar de dizer isso para nossos alunos e alunas: filosofia é sobre o que nos é comum e o que não é, é sobre pensar o que experimentamos e podemos experimentar, é sobre a história, o tempo presente e nossa capacidade de transformação.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

CARNEIRO, Aparecida Sueli; FISCHMANN, Roseli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. 340 p. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

CUOMO, Cris. *The Philosopher Queen*. Feminist Essays on War, Love, and Knowledge. New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2003.

GARBER, Daniel; AYERS, Michael (eds.). *The Cambridge History of Seventeenth Century Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HAGENGRUBER, Ruth. Cutting through the Veil of Ignorance: Rewriting the History of Philosophy. *The Monist*, v. 98, n. 1, p. 34-42, jan. 2015.

HAGENGRUBER, Ruth. The Stolen History - Retrieving the History of Women Philosophers and its Methodical Implications. In: THORGEIRSDOTTIR, Sigridur; HAGENGRUBER, Ruth (eds.) *Methodological Reflections on Women's Contribution and Influence in the History of Philosophy*. Switzerland: Springer Nature, 2020.

HASLANGER, Sally. Changing the Ideology and Culture of Philosophy: Not by Reason (Alone). *Hypathia*, v. 23, n. 2, p. 210-223, jun. 2008.

HOOKS, bell. *Ensinando para transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

KEY, Ellen M; SUMNER, Lawrence. You research like a girl: gendered research and its implications. *PS: Political Science & Politics*, v. 52, n. 4, p. 663-668, out. 2019.

LEAL, Halina. Feminismo Negro. *Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia*, v. 6, n. 3, p. 16-23, 2020. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/feminismo-negro/>. Acesso em: 04 out. 2020.

NYE, Andrea. *Words of Power: a feminist reading of the history of logic*. New York: Routledge, 1990.

O'NEILL, Eileen. Disappearing Ink. Early Modern Women Philosophers and their Fate in History. In: KOURANY, Janet A. (ed.) *Philosophy in a Feminist*

Voice: Critiques and Reconstructions. Princeton: Princeton University Press, 1998.

PIGNATARI, Décio. Informação e formação universitárias. In: PIGNATARI, Décio. *Contrainformação*. São Paulo: Atelier Editorial, 2004. p. 61-68.

PUGLIESE, Nastassja. O *Principia* de Anne Conway: metafísica neoplatônica no século XVII. In: SCHMIDT, Ana Rieger; SECCO, Gisele; ZANUZZI, Inara (orgs.). *Vozes femininas na filosofia*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2018.

PUGLIESE, Nastassja. Monism and Individuation in Anne V. Conway as a critique of Spinoza. *British Journal for the History of Philosophy*, v. 27, n. 4, p. 771-785, jul. 2019a.

PUGLIESE, Nastassja. A Questão do Cânone no Ensino de História da Filosofia. *O que Nos faz Pensar*, v. 28, n. 45, p. 402-413, jul-dez 2019b.

PUGLIESE, Nastassja. Filosofia, substantivo feminino. *Coluna Anpof*, 09 de março de 2020. Disponível em: <http://anpof.org/novo/comunicacoes/coluna-anpof/filosofia-substantivo-feminino>. Acesso em: 22 ago. 2020.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

RIMBAUD, Arthur. *Obra Completa*. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou Da Educação*. São Paulo: Edipro, 2017.

SHAPIRO, Lisa. Revisiting the Early Modern Philosophy Canon. *Journal of the American Philosophical Association*, v. 3, n. 3, p. 365-383, fall 2016.

SMITH, Justin. E. H. The History of Philosophy as Past and as Process. *In*: LAERKE, Moegens; SMITH, Justin E. H.; SCHLIESSER, Eric (ed.). *Philosophy and its History: Aims and Methods in the Study of Early Modern Philosophy*. New York: Oxford University Press, 2013.

WAITHE, Mary Ellen. *A History of Women Philosophers*. Volume I. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1987.

WITT, Charlotte; SHAPIRO, Lisa. Feminist History of Philosophy. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 9 mar. 2015. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/feminism-femhist/>. Acesso em: out. 2020.

WOLSTONECRAFT, Mary. *A reivindicação dos direitos da mulher*. São Paulo: Boitempo, 2018.

Referência para citação deste artigo

PUGLIESE, Nastassja Saramago de Araujo. Sobre o resgate de obras filosóficas escritas por mulheres e algumas implicações pedagógicas. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 418 – 444, novembro de 2020.

> Ni dios, ni patrón, ni marido. Orígenes del ideario anarco-feminista en el Río de la Plata

> Neither god, nor boss, nor husband. Origins of the anarcho-feminist ideology in the
Río de la Plata

por Sabina Sebasti

Doutoranda em Educação na linha de pesquisa Epistemologias descoloniais, educação transgressora e práticas de transformação do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), com bolsa Capes. E-mail: sabina.sebasti@ufpel.edu.br. ORCID: 0000-0002-8819-6727.

Resumen

Este texto tiene por objetivo investigar los orígenes del movimiento ideológico anarco-feminista en el Río de la Plata, examinando las circunstancias históricas que propiciaron su surgimiento y que lo caracterizaron. Analizando sus posturas y opiniones contenidas en su principal medio impreso de difusión: el periódico *La Voz de la Mujer*, las bases de su pensamiento crítico, libertario y emancipatorio respecto a la condición de la mujer, contenidos en su consigna: *ni dios, ni patrón, ni marido*. Así como sus repercusiones en las transformaciones sociales que se gestaron a finales del siglo XIX.

Palabras clave: Feminismo. Anarquismo. Río de la Plata. *La Voz de la Mujer*.

Abstract

This text aims to investigate the origins of the anarcho-feminist ideological movement in the Río de la Plata, examining the historical circumstances that led to its emergence and characterized it. Analyzing their positions and opinions contained in their main print media: the newspaper *La Voz de la Mujer*, the bases of their critical, libertarian and emancipatory thinking regarding the condition of the women, contained in their slogan: *neither god, nor boss, nor husband*. As well as its repercussions in the social transformations that took place at the end of the 19th century.

Keywords: Feminism. Anarchism. *Río de la Plata*. *La Voz de la Mujer*.

> Artigo recebido em 21.06.2020 e aceito em 25.09.2020.

1. Historia de mujeres sin voz

Corría el año de 1864, cuando las tropas invasoras al mando del caudillo colorado Venancio Flores sitiaban la ciudad de Paysandú en la recientemente constituida República Oriental del Uruguay. Durante meses de lucha y contienda, la heroica ciudad federalista resistía los avances del ejército invasor aliado a huestes argentinas y brasileñas. En una hábil embosca, los soldados de la defensa al mando de Laudelino Cortés, lograron capturar un contingente de fuerzas enemigas. Algunos miembros del ejército invasor fueron entonces detenidos y conducidos para proceder al desarme, registro y clasificación como era costumbre. En cuanto decomisaban las armas de los prisioneros y verificaban sus pertenencias, se sorprendieron al encontrar entre ellos a una mujer. De estatura mediana y manos pequeñas, sus oscuros cabellos cortos, peinados rígidamente hacia atrás, dejaban en evidencia los rasgos indígenas de su rostro. Vestida rigurosamente de hombre y con lanza en mano, la China Catalina, ocultando su identidad femenina, había peleado a la par de tantos hombres combatientes, destacándose como hábil jinete en las filas de frente del campo de batalla.

Seguramente no fue la única mujer con participación en aquella lucha armada, sólo que, de las otras, nunca se supo nada. Aún así, muy poco se conoció de ella luego de este episodio. En aquel momento le improvisaron algunas ropas, le colocaron una pollera y la separaron de los demás prisioneros, enviándola a la casa de la comadre y amiga de Cortés, doña Manuela Marote de Raña. Luego de terminada la guerra y tomada la ciudad, la China Catalina fue liberada. Se sabe que abandonó su ejército, que partió para Montevideo y que pasó por Buenos Aires, donde se realizó la fotografía que inspiró mi pintura.



Figura 1

Sabina Sebasti, *Retrato de la China Catalina*, pintura, óleo sobre tela, 90 por 60cm, 2010.

Fuente: la autora.

Procurando imágenes para una serie de retratos, buscando inspiración en fotografías antiguas, revisando una vasta colección de periódicos y revistas, me deparé con una nota dedicada a la China Catalina, publicada un 11 de junio de 1939 en el diario uruguayo *El Día*. La curiosa crónica llamó poderosamente mi atención y decidí inmortalizar a la protagonista en una obra que aún conservo.

Siempre supuse que debieron existir combatientes femeninas en las guerras de la región, no creía que la mujer, en curso de tantos acontecimientos bélicos que acaecieron sobre estas tierras, se hubiese apenas conformado con cuidar del hogar, de los hijos u ocupar las profesiones y actividades tradicionalmente reservadas al género, como ser cocinera, maestra o enfermera. Pensaba que las filas de los ejércitos revolucionarios debieron de haber estado ocupadas también por mujeres. En especial, en nuestra región de la Pampa, cuyas extensiones durante los siglos que precedieron al genocidio y conquista europea habían sido pobladas por nativas tribus guerreras. ¿Dónde había quedado ese espíritu combativo femenino? “¿Quién era esa china famosa que tuvo, según fluye de los hechos, su hora en la más culminante etapa de la guerra civil de 1863-65? ¿Catalina...qué? ¿Cuál era su apellido?”¹. Estas y otras interrogantes permanecerán siendo eternamente eso: interrogantes. Practicamente nada se conoce de protagonistas femeninas en la lucha armada, excepto en algunos inauditos testimonios. Se sabe, por ejemplo, de una mujer argentina, liberta de origen africano, María Remedios del Valle, que por su destaque en las batallas de la independencia a comienzos del siglo XIX, ganó el apodo de *madre de la patria*; o también de algunas peripecias en la vida de Anita Garibaldi, que por haber sido

¹ José María Fernández Saldaña, “La China Catalina”, 1939, p. 1.

la consorte de un célebre caudillo adquirió notoriedad. En todo caso son siempre escasos y esporádicos hallazgos que, justamente por ser raros e inusuales, se alzan como vestigios arqueológicos de todo un rango y sucesión de identidades perdidas. Inspirados también por esta reveladora historia de la China Catalina, algunas iniciativas han intentado revertir esta situación, como lo hace la muestra itinerante *Mujeres en Defensa*.² Propuesta museística que se dispuso a cuestionar la narrativa hegemónica de la memoria oficial, redactando los hechos acontecidos durante el sitio de Paysandú de manera de rescatar la biografía de mujeres que ejercieron papeles protagónicos durante el conflicto.

Sin embargo, debo aclarar que la propuesta de la presente investigación no estriba en reescribir la historia desde una perspectiva de género. Aún cuando considerar el rol e influencia de la mujer, abordando subjetividades y temáticas desde lo femenino, permita rediseñar el devenir de hechos y acontecimientos, incluyendo la consideración de conflictos y problemáticas que permean, inevitablemente, ambos géneros y sus interrelaciones. Adecuando, desde esta perspectiva, como lo señala Joan W. Scott, las pautas y objetivos para una investigación académica e histórica.

Además, y quizás sea lo más importante, “género” fue un término propuesto por quienes afirmaban que el saber de las mujeres transformaría fundamentalmente los paradigmas de la disciplina. Las estudiosas feministas pronto indicaron que el estudio de las mujeres no sólo alumbraría temas nuevos, sino que forzaría también a una reconsideración crítica de las premisas y normas de la obra académica existente³.

² Sitio web disponible en: <https://www.mujeresendefensa.uy> (Nota de la autora).

³ Joan W. Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, 1990, p. 267.

Aun cuando los esfuerzos por reescribir el pasado desde una mirada del género consigan, como resultado, iluminar hechos con sus connotaciones de sometimiento, poder u opresión implicadas en la sexualidad; incluso cuando logren dilucidar situaciones y acontecimientos abordados desde el lugar de la subjetividad, no estoy proponiendo aquí una relectura histórica, repito. Por más que, por el simple hecho de dar luz a un capítulo – los orígenes del ideario anarco-feminista – sobre el surgimiento del pensamiento emancipatorio de la mujer, lo haga. Lo que me propongo realmente aquí es localizar el punto de inflexión, concentrar el análisis en el momento a partir del cual las mujeres comenzaron a sentir que precisaban expresarse en su propia voz. Mi pregunta es en qué momento de nuestra historia reciente las mujeres tomaron consciencia de su invisibilidad. En ese sentido, la China Catalina, precisamente por su condición de femineidad oculta, se erige como prueba simbólica de un género desapercibido, como huella emblemática de las mujeres omitidas. Por cierto, no parece que ella, en algún momento, hubiese reclamado su papel en la batalla y en la historia. Sólo se sabe que partió, abandonó su rol de soldado combatiente sin dejar ningún escrito, ni diario, ni carta, declaración o reclamo, en sus ulteriores días, sobre su propio protagonismo en los hechos.

No obstante, muy pocas décadas después, en el árido y desértico paisaje de voces silenciadas, los gritos femeninos revolucionarios comenzarían a brotar, en un selvático clamor de reivindicaciones y desafíos que continuaría prolongando y expandiendo sus ramas, hasta enclavar sus raíces en las estructuras sociales y en las bases filosóficas de la actual contemporaneidad. Para ello fue necesario el influjo de nuevos vientos que, desde el viejo continente, comenzarían a soplar, esparciendo las semillas de las ideologías libertarias.

2. El entorno del Río de la Plata

Hacia finales del siglo XIX, la revolución industrial se abría paso en las jóvenes repúblicas sudamericanas. La creciente industrialización de la sociedad aumentaba la demanda por trabajadores cualificados en los diferentes oficios. Obras públicas en el área de transporte, ferrocarriles y puertos, así como también construcciones que ampliaban la infraestructura de las ciudades, exigían fuertes contingentes de mano de obra. La vida urbana comenzaba a saturarse de fábricas y actividades comerciales. Los Estados comenzaban a crear políticas de inmigración que, según se afirmaba, contribuirían a aumentar la producción y la riqueza del país.

En la Argentina se promulgaba en 1876 la ley de Inmigración y Colonización, “mencionada como uno de los pilares legislativos de la modernización”⁴, que pretendía que el propio gobierno se ocupase de la selección de candidatos en el país de origen, su posterior traslado en transportes marítimos supervisados, así como la adjudicación de tierras por donación o beneficiando su adquisición mediante subsidios. También el gobierno del Uruguay, con el objetivo de atraer inmigrantes, instauraba en 1865 la Comisión Central de Inmigración, que supervisaba las condiciones del desembarco de los mismos, su alojamiento a la llegada a Montevideo, monitoreo de sus contratos de trabajo y asistencia legal durante el primer año de estadía en el país. El gobierno imperial de Brasil, por su parte, promovía en Europa políticas de estímulo a la inmigración, que implicaban un paquete de ventajas para el traslado de los nuevos colonos y

⁴ Alejandro Fernández, “La ley argentina de inmigración de 1876 y su contexto histórico”, 2017, p. 53.

su asentamiento en el territorio nacional. Era de destacar que, mientras a ambos márgenes del Río de la Plata, tanto el puerto de Montevideo como el de Buenos Aires acogía el recibimiento de numerosos contingentes de españoles e italianos, el gobierno de Brasil centraba su atención en atraer inmigrantes de los países del centro y norte de Europa, como Alemania, Suiza y Polonia, ya que “además de los objetivos económicos, perseguía uno racial”⁵.

Luego de la llegada a las ciudades portuarias del Río de la Plata, aproximadamente la mitad de los inmigrantes se asentaba en los principales centros urbanos de la región. Mientras que unos pocos traían capital para invertir en negocios o emprendimientos de bienes raíces, la gran mayoría acababa por emplearse en las diversas industrias en expansión, en el área pública o privada, transformándose en fuerza laboral activa, encontrando sustento en la remuneración de sus propias capacidades y oficios, sea como obreros industriales, jornaleros de la construcción, empleados domésticos o funcionarios públicos. Una significativa mayoría, por tanto, continuaba siendo lo que era en su país de origen: trabajadores asalariados.

En la ciudad de Buenos Aires, las condiciones precarias de vivienda y los bajos sueldos no parecían contribuir con la mejora de sus condiciones de vida y estaban lejos de colmar las aspiraciones de progreso que les habían motivado a asentarse en estas tierras.

Para muchos de estos trabajadores, las condiciones eran desastrosas. En Buenos Aires, donde la población se duplicó entre 1869 y 1887, y nuevamente entre 1887 y 1904, la vivienda era escasa y de mala calidad.

⁵ *Ibidem*, p. 61.

Muchos trabajadores vivían en conventillos, en los cuales la familia inmigrante promedio de cinco personas compartía una habitación [...]. Aunque los salarios no eran bajos en comparación con los de otros países latinoamericanos, se deterioraban a causa de las constantes devaluaciones. los trabajadores eran estafados frecuentemente en los tratos con sus jefes, y las condiciones de empleo eran duras. la norma era una jornada de diez horas y una semana laboral de seis días⁶.

Empero, los nuevos trabajadores europeos habían importado consigo no sólo sus habilidades y oficios, sino también su experiencia en organizaciones sindicales y sus ideológicas aspiraciones de justicia social. Principalmente desde Italia, España y Francia, donde el movimiento anarquista era fuerte. Comenzaron, a partir de 1860 y 1870, entre el clima de libertad y el descontento, a organizarse grupos proletarios y publicaciones anarquistas fundadas por refugiados y activistas políticos. En las posteriores décadas de 1880 y 1890 la clase trabajadora consolidaba el camino de la militancia política y la organización sindical, donde destacaban emprendimientos de “grupos revolucionarios activos que producían panfletos y diarios, organizaban mítines masivos, presentaban obras de teatro y participaban en huelgas y manifestaciones”⁷. Fue el caso del famoso anarquista italiano Errico Malatesta que, en 1885, escapó a la Argentina huyendo de la persecución en Europa y colaboró activamente en la fundación de varios sindicatos obreros, editando el periódico anarco comunista *La Questione Sociale*, en lengua italiana, en Buenos Aires. Ettore Mattei, también exiliado en 1880, inauguró en 1884 el *Circolo Comunista Anarchico* en 1884 y el periódico *Il*

⁶ Maxine Molyneux, “Presentación. Ni Dios, ni Patrón, ni Marido. Feminismo anarquista en la Argentina del siglo XIX”, 2018, p. 20.

⁷ *Ibidem*, p. 21.

Socialista: Organo dei Lavoratori. Francesco Momo emigró a Buenos Aires en 1885, y organizó con Mattei y Malatesta el primer sindicato de panaderos de la argentina, promoviendo con éxito la primera huelga del gremio.

El ideario anarquista, si bien foráneo, encontraba en la región del Plata un terreno fértil para la propagación de su consigna de lucha por una sociedad más justa e igualitaria. No sólo debido a las condiciones precarias de vida a que la industrialización capitalista sometía a sus trabajadores, en situaciones de explotación profunda y sistemática, acarreando salarios de hambre, en ausencia de asistencia médica y garantías laborales, con viviendas en condiciones de pobreza y hacinamiento que propiciaban la proliferación de enfermedades infecciosas, entre otras miserias. También factores como el crecimiento abrupto y reciente de las ciudades, impulsado por la repentina inmigración, con su consecuente miscelánea de lenguas y costumbres que las hacía carentes de una hegemonía cultural, favorecían un clima *sui generis* de libertad social y política donde aún no se encontraban instaurados los mecanismos de represión que ahogaban las reivindicaciones populares en Europa.

Aunque modestamente, con dificultades, también las ideas que protagonizaron en su tiempo Saint Simon, Fourier, Proudhon, Carlos Marx y Federico Engels, Miguel Bakunin y Pedro Kropotkin, fueron conocidas en el Plata, difundidas, estudiadas y comentadas, y a menudo puestas en práctica con originalidad, en la medida en que sirvieron una sociedad nueva con una ecuación propia⁸.

⁸ Carlos M. Rama, *Obreros y anarquistas*, 1969, p. 22.

En Montevideo, el anarquismo surgió también de la mano del movimiento obrero. Ya desde mediados del siglo XIX, el nacionalista radical italiano Gian Battista Cúneo, conjuntamente con José Garibaldi y Francisco Anzani, publicaron *L'Italiano* e *Il Legionario Italiano* en su lengua de origen, que diseminaban, en la ciudad montevideana, ideas en boga en Europa, como el socialismo utópico, el liberalismo radical, el nacionalismo y el anticlericalismo. El primer sindicato del Uruguay fue fundado por los obreros gráficos en 1865 y se llamó Sociedad Tipográfica Montevideana con el objetivo de brindar ayuda y asistencia en caso de accidentes laborales y otros infortunios, editando su periódico *El Tipógrafo* en 1883. Otros gremios también se formaron en las décadas de 1860 y 1870 hasta que, en 1885, apareció la llamada Federación de los Trabajadores del Uruguay, responsable de la publicación del periódico que lleva su nombre - mismo año en que los gremios de la construcción y de tranviarios organizaban sus primeras huelgas. El primero de mayo de 1890, Uruguay se convertía en uno de los diez y pocos países del mundo en celebrar el acto conmemorativo a los mártires de Chicago.

Hacia finales del siglo XIX, intelectuales y escritores se sumaban a las filas de la lucha social. El dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez se declaraba anarquista y escribía obras de teatro y textos literarios con el objetivo de ampliar los alcances del discurso libertario, editando el primer diario anarquista del Uruguay: *El Trabajo*. También la literatura gauchesca, ampliamente difundida en la región, con sus huestes de poetas y payadores, ejerció sus influencias en el imaginario anarquista. En la obra del escritor José Hernández, *El Gaucho Martín Fierro*, publicada en Buenos Aires en 1872, se leían incontables alusiones a la libertad, a la falta de reglas, de fronteras, de ley y de autoridad, que constelaban

el idiosincrático modo de vida del gaucho pampeano, consagradas en el espíritu insurrecto de su protagonista que se jactaba de haber “vivido libre y sin depender de naides”⁹.

El gaucho representaba la libertad individual celebrada tanto por las corrientes individualistas como por las sindicalistas. El mayor atractivo del gaucho era su rebeldía, su rechazo permanente a la autoridad policial y judicial, que eran vistas habitualmente por el anarquismo como las herramientas represivas y autoritarias del Estado. El permanente deambular por el campo en total libertad y la independencia respecto de la autoridad de ningún patrón eran elementos políticamente valiosos y culturalmente muy expresivos. En el gaucho, el anarquismo encontró una figura que, si bien estaba en franca desaparición ya en la década del ochenta, era central en el imaginario de la época y poseía características que el anarquismo definía como virtudes morales¹⁰.

Quien sabe, estos mismos aires gauchescos de libertad y sublevación habrían impulsado a la China Catalina a abrirse espacio cabalgando en el agitado terreno de la guerra y la revolución, rechazando transitar por el camino acostumbrado del hogar, el matrimonio, la procreación y la tiranía de los quehaceres domésticos, transfigurándose en el enigmático paradigma pampeano de un espíritu femenino rebelde y nómada.

Pero, a todo esto, ¿dónde estaban las mujeres hacia finales del siglo XIX? ¿Que papel ocupaban en esta historia de cambios sociales? ¿Qué tareas, funciones y servicios desempeñaban en las nacientes urbes del Plata?

⁹ José Hernández, *El Gaucho Martín Fierro*, 2009, p. 236.

¹⁰ Leandro Delgado, “Criollismo y anarquismo: de la deconstrucción del gaucho al descubrimiento del arrabal”, 2012, p. 165.

3. Sublevación femenina

Fue precisamente en 1882, en París, en un contexto de disputa por los derechos sufragistas de la mujer, que la activista francesa Hubertine Auclert utilizó por primera vez el término *feminismo*. Dando nombre y por tanto existencia histórica al género hasta entonces excluido de la vida política e invisibilizado en la agenda de las transformaciones sociales.

La mujer de aquel entonces se veía afectada por su doble condición de sometimiento, soportando, por una parte, las condiciones precarias de trabajo, pues también era obrera y asalariada y, por otra parte, arrastrando el peso del trabajo doméstico junto con el cuidado de los hijos dentro de su morada precaria. Sus horas de trabajo no terminaban, al igual que las del hombre, con la vuelta al hogar, sino que se extendían en extenuantes jornadas que no sólo le privaban del descanso, también le impedían cualquier tentativa de estudiar, de acceder a una mejor formación y de participar de la vida social, cultural y política. A todo esto, se sumaba el hecho de que la mujer competía en el mercado de trabajo en condiciones de desigualdad, asumiendo una brecha salarial respecto al hombre que la desfavorecía, padeciendo falta de licencias y condiciones adecuadas para ejercer la maternidad.

Los ideólogos del anarquismo, ya en los finales del siglo XIX y principios del siglo XX, inducidos por las teorías malthusianas, empezaron a promover las ideas de lo que bautizaron como *maternidad consciente*. Thomas Malthus sostenía la afirmación de que mientras la población aumentaba en proporción geométrica, los recursos lo hacían en proporción aritmética, por lo tanto, de no establecerse criterios para el crecimiento reproductivo se desencadenarían,

inevitablemente, la escasez y el hambre. Esto inspiró a los movimientos sociales a incitar a las familias de trabajadores a controlar su número de hijos, y, para ello, promovían con entusiasmo el uso de métodos anticonceptivos. Todo esto, que en principio fue divulgado con vistas a mejorar las condiciones de bienestar de la clase trabajadora, traía aparejado, a su vez, un evidente relevo del papel procreador de la mujer.

Sin embargo, los varones anarquistas no parecían preocupados por estimular la participación de las mujeres en las luchas sociales, como tampoco en apartarlas de la influencia de la religión y la iglesia. El peso de las responsabilidades domésticas seguía azotando los cuerpos femeninos doblegados ante el trabajo duro dentro y fuera del hogar, víctimas, en no pocas ocasiones, del machismo y la opresión de sus cónyuges.

Quien de nosotras puede afirmar que no sufre la explotación en el trabajo, todas sufrimos la opresión y la rapacidad voraz de nuestros patrones, con jornadas interminables, con salarios de miseria en condiciones inhumanas. Pero tenemos que ganarnos el pan para nuestro propio sustento, para el de nuestra familia, ¡compañeras! Pero en verdad, quien de nosotras puede afirmar que no sufre la opresión y la dominación del hombre en el seno de esa misma familia a la que tiene que ayudar a subsistir. Por eso me dirijo a ustedes, compañeras de trabajo e infortunio, porque viven como yo la doble esclavitud del capital y del hombre. Pero se acerca la hora de la rebelión de los oprimidos que arrasará limpiando la faz de la tierra¹¹.

¹¹ Este discurso ha sido atribuido a Virginia Bolten, aunque no he encontrado fuentes documentales escritas que lo corroboren lo he transcrito, pues por su contenido y estilo bien podría haber sido pronunciado por ella. Se encuentra al comienzo del film *Virginia Bolten*.

Así comenzaba el discurso que la anarquista Virginia Bolten pronunciaba un 20 de octubre de 1901, durante la huelga de la refinería de azúcar en la ciudad de Rosario, en la Argentina. Virginia, cuya fervorosa oratoria le granjeaba una popularidad incuestionable, tenía entonces veinticinco años y era una de las principales líderes de la movilización en “reclamo de una rebaja del horario laboral, aumentos salariales y pago de horas extras”¹². Huelga que sería trágicamente recordada por el homicidio del anarquista austriaco Cosme Budislavich, primera víctima del movimiento obrero argentino en manos de la represión policial.

Esta legendaria activista, junto con Teresa Marchisio, María Calvia y con otras mujeres que el tiempo, el temor o el olvido relegaron al anonimato, emprendieron en 1896, en la ciudad de Buenos Aires, la iniciativa de redactar, publicar y distribuir el periódico *La Voz de la Mujer*. Se definía a sí mismo como un periódico comunista-anárquico y, bajo su lema *ni dios, ni patrón, ni marido*, convocaba a las mujeres a liberarse con optimismo de todas sus fuentes de opresión, que no eran pocas. Si bien sus redactoras aseveraban que era el primer periódico escrito por y para mujeres en Latinoamérica, ya habían tenido lugar otras iniciativas que bregaron por la emancipación de la mujer, como lo fue *O Jornal das Senhoras* fundado en Bahía, Brasil, en 1852. Pero, sin dudas, este instrumento de prensa podía vanagloriarse de ser, seguramente, la primera iniciativa latinoamericana en integrar las ideas feministas con la lucha

Testigo de una época. Biografías, dirigido por Mauricio Minotti, producido por el Canal Encuentro de la Secretaría de Medios y Comunicación Pública de la Argentina, 2016. (Nota de la autora.)

¹² Sebastián Stavisky, “La primera víctima del movimiento obrero: El discurso anarquista sobre la muerte en los albores del siglo XX en Argentina”, 2017, p. 173.

revolucionaria. En un contexto donde el movimiento feminista era incriminado de burgués por los grupos más radicales.

La Voz de la Mujer publicó en total únicamente nueve números. El primero apareció en enero de 1896 y el último en enero de 1897. Se estima que pudieron existir otras publicaciones en el año de 1901, de las cuales lamentablemente no se conservan ejemplares. También existen indicios de que otra versión del periódico pudo haberse imprimido años después en Montevideo, donde Virginia Bolten se había exiliado, siendo “la única mujer de la que se sabe fue deportada en 1902 bajo la Ley de Residencia, la cual le dio al gobierno el poder de expulsar inmigrantes activos en organizaciones políticas”¹³. Como todo órgano de la prensa anarquista de la época, aparecía esporádicamente, exhibiendo en su portada la frase: *sale cuando puede*; al principio se publicaba por espacios de tiempo de tres semanas, luego hasta de dos meses. Tenía cuatro páginas y era financiado con colaboraciones y suscripciones voluntarias. Debido a que en sus páginas se defendían atentados y actos de violencia en ataques hacia – lo que el anarquismo consideraba – la autoridad represora de un orden policial y burgués, posicionándose en contra de las persecuciones y prisiones políticas, solía distribuirse de un modo semiclandestino. Por esto casi nada se sabía de sus redactoras, que acostumbraban firmar sus notas bajo seudónimos femeninos como Luisa Violeta o Pepita Gherra. Su círculo de lectoras y lectores era amplio y asiduo. Los apodos con los que sus suscriptores protegían sus identidades resultaban curiosos reveladores de sus simpatías ideológicas.

¹³ Maxine Molyneux, *Op. Cit.*, p. 29.

Un indicio del temperamento de los lectores lo obtenemos de los siguientes nombres de contribuyentes: “grupo las vengadoras”, “Uno que desea cargar un cañón con cabezas de burgueses”, “viva la dinamita”, “viva el amor libre”, “Una feminista”, “Una serpiente para devorar burgueses”, “sobrante de Cerveza”, “Un hombre que ama a las mujeres”¹⁴.

El público del periódico era compuesto fundamentalmente por mujeres de la clase trabajadora, a quienes sus artículos pretendían dirigirse. Sus textos en tono de compasión y denuncia expresaban solidaridad con el sometimiento y el agobio que soportaban las integrantes de esta clase social, empobrecidas y desvalorizadas bajo el yugo de la explotación. Con alentadora convicción sus escritos eran exhortaciones que se proponían inspirar senderos de rebelión, con la meta de modificar el injusto panorama de dominación patriarcal y capitalista. Una arenga fogosa y optimista poblaba las páginas de este medio de prensa, donde abundaban versos como el siguiente, titulado “Brindis” y publicado en el número cinco del 15 de mayo de 1896.

¡Salud Compañeras! La Anarquía
Ya tremola el pendón libertador;
¡Hurra, hermanos queridos, a la lucha!
¡Fuerte el brazo, sereno el corazón!
miradlo ¡sí! ¿no veis el Horizonte
Radiante luz iluminando estar?
Y entre inmensos cendales ondeando
Nuestro rojo pendón. ¡Hurra a luchar!
Que no haya entre nosotras rezagadas
Nuestra lucha es a muerte y sin cuartel;
¡Hurra! hermanas queridas, otro esfuerzo,

¹⁴ *Ibidem*, p. 30.

Y ¿quién duda que habremos de vencer?
estrechemos las filas, camaradas
El rojizo pendón al tremolar,
¡Anarquía y salud! ¡Y destrozadas
Las falanges burguesas huirán!
Serenas, sin temor, siempre avanzando,
Siempre altivas marchamos por doquier,
Los esbirros burgueses arrollando
Destrozando las leyes y el poder.
¡Compañeros! Cada claro en nuestras filas
Contestado ha de ser con la explosión,
Y así, cual torrente, iremos formidable
Proclamando Social Revolución¹⁵.

No faltaban las exhortaciones militantes a rebelarse contra la autoridad de la religión y del Estado. Bajo los tres pilares de la insubordinación, *ni dios, ni patrón, ni marido*, el anarquismo feminista, en posición de combate a este último, se alineaba a las tesis de Federico Engels, en su revisión crítica del matrimonio como una institución social implantada a partir de una derrota histórica impuesta a la mujer, que legitimaba el control del hombre y su poder sobre el capital heredado.

El derrocamiento del derecho materno fue la gran derrota histórica del sexo femenino en todo el mundo. El hombre empuñó también las riendas en la casa; la mujer se vio degradada, convertida en la servidora, en la esclava de la lujuria del hombre, en un simple instrumento de reproducción¹⁶.

¹⁵ Josefa M. R. Martínez, "Brindis", 2018, p. 50.

¹⁶ Federico Engels, *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, 2017, p. 22.

Por aquellos años, el divorcio era todavía ilegal. En 1888 se había promulgado en Argentina una ley por la cual el matrimonio y el divorcio pasaban a ser regidos por el Estado, limitando la potestad que hasta el momento había ejercido la Iglesia en la materia. Mas, para obtener la separación formal había que comprobar causal de incumplimiento de alguna de las obligaciones conyugales y, en todos los casos, no autorizaba a los divorciados a contraer matrimonio nuevamente; esto no cambiaría hasta 1954. Uruguay, país pionero en el tema, consagró en ley el divorcio por la sola voluntad de la mujer en 1913, en virtud de un gobierno permeable a las ideas emancipadoras. Gobierno que también se dejó influenciar por las manifestaciones populares y anarquistas cuando marcharon en reclamo de una separación definitiva de la iglesia y el Estado, luego consagrada en 1918.

En las columnas del periódico no se escatimaban los escarnios al clero, como se destacaba en varios pasajes de un artículo titulado *¡Obreros!*, publicado en el número uno del 8 de enero de 1896.

Id a la catedral a contemplar boquiabiertos, la exuberante, la hidrópica vitalidad de los chupadores de sangre obrera; id a contemplar la hipócrita faz de los que nos llaman borregos; id, con ojo avizor y atento oído, a escuchar las mil frases de la refinada hipocresía de un fraile¹⁷.

Consideraban que las autoridades religiosas eran complacientes con la burguesía opresora, y por tanto hipócritas en sus sermones y actitudes. En tono de denuncia, señalaban a la religión como uno de los obstáculos reaccionarios al cambio. “No les enseñéis a creer en Dios; enseñadles que la religión es la atrofia

¹⁷ Josefa M. R. Martínez, “¡Obreros!”, 2018, p. 51.

de la mente, tanto de los hombres como de las mujeres y por tanto es la que impide el desarrollo del progreso”¹⁸, versaba una nota llamada “¡Madres, educad bien a vuestros hijos!”, publicada en el número cinco del 15 de mayo de 1896. Con todo, tuvieron justificación las anarco-feministas en pregonar la sublevación simultánea contra dios y marido, pues la historia demostró que a la sociedad le fue imprescindible remover el dominio que el conservadurismo católico ejercía sobre las costumbres y el Estado, para adecuar las leyes sobre el casamiento, la familia y el divorcio, de modo que la relación afectiva hombre-mujer comenzase a respirar libertad en un clima igualitario de derechos.

“¡Jóvenes, niñas, mujeres en general, de la presente sociedad! si no queréis convertiros en prostitutas, en esclavas sin voluntad de pensar ni sentir, ¡no os caséis!”¹⁹, se leía en la nota “¿Amemos? no ¡Luchemos!”, publicada en el número dos del 31 de enero de 1896. Para contrarrestar la carencia de autonomía que la mujer sufría en la época, obligada a perpetuar el estatus matrimonial por dependencia económica, impelida a mantener fidelidad por miedo a las reacciones violentas del hombre y al estigma social, *La Voz de la Mujer* proponía el amor libre y defendía la libertad sexual. Aunque estos planteos, en definitiva, estaban hechos con cautela, denotando, al fin de cuentas, una sujeción a las costumbres imperantes. Sus redactoras estaban distantes de pretender infringir las pautas culturales con las que ellas mismas habían sido educadas. Aunque, por cierto, eran bastante audaces en llamar las cosas por su nombre. Se podían leer frases como: “Busca en la masturbación un lenitivo a tus voluptuosas ansias [...]

¹⁸ Luisa Violeta, “¡Madres, educad bien a vuestros hijos!”, 2018, p. 107.

¹⁹ Pepita Gherra, “¿Amemos? no ¡Luchemos!”, 2018, p. 68.

acepta las primicias de tu cuerpo”²⁰, entre otros consejos que convidaban a vivir la sexualidad sin vergüenza ni prejuicios. Aún así, tampoco se recomendaban prácticas sexuales transgresoras y contrarias al consenso de la tradición. Es justo decir que otras experiencias anarquistas habían conseguido llegar más lejos, como el emprendimiento del italiano Giovanni Rossi que, en 1890, junto con otros cinco coterráneos se establecía en Brasil para fundar la Colonia Cecilia. Una comunidad que funcionaba sin autoridad de ningún tipo, regida por aspiraciones utópicas de pretender abolir completamente el concepto tradicional de familia y donde se practicaba abiertamente el amor libre, para desgracia de las comunidades religiosas contiguas.

A todo esto, no se encontraban en las páginas del periódico formulaciones prácticas o estrategias concretas de acción. Por ejemplo, se insistía en la pesada carga que significaba ser madre, pero no había ninguna propuesta que exigiera al Estado guarderías para el cuidado de los hijos o mejores servicios escolares. Lo mismo respecto al trabajo doméstico, se señalaba el peso que significaban estas tareas para la mujer, pero no se le exigía al hombre colaboración en un reparto igualitario de las mismas. Tampoco manifestaban una postura ni abrían la posibilidad de un debate respecto al tema del aborto.

Surgiría por esos mismos tiempos, otra variante del feminismo, la del partido socialista, que sí se haría cargo de dar soluciones prácticas a estas preocupaciones. Que iniciaría una comprometida contienda legal, en ámbitos legislativos, por la igualdad de derechos y oportunidades, mejoras en la educación y significativas reformas del código civil; definiendo senderos y

²⁰ *Ibidem*, p. 67.

terrenos de lucha concretos para las relegadas reivindicaciones feministas. Pero los factibles programas socialistas carecían de la apasionada militancia del anarquismo. Es más, en la tentativa de solucionar la opresión de las mujeres por la vía de las políticas de Estado, o en responsabilizar de ello a las estructuras propias del capitalismo, no ahondaron, como sí lo hicieron las anarco-feministas, en los orígenes y fundamentos del autoritarismo en general, no profundizaron en una crítica radical al machismo, ni en una deconstrucción del concepto tradicional de familia.

En este sentido, el anarco-feminismo parece haber dado un salto en la historia de las ideas, iniciando un análisis más conceptual que práctico, inaugurando discusiones que, varias décadas adelante, sentarían las bases de los debates contemporáneos entorno a la filosofía de género. Medio siglo después de la publicación del periódico *La Voz de la Mujer*, Simone de Beauvoir se adentraba en ese mismo camino cuando escribía:

Sin embargo, el principio del matrimonio es obsceno porque transforma en derechos y deberes un intercambio que debe basarse en un impulso espontáneo; da a los cuerpos, al empujarlos a captarse en su generalidad, un carácter instrumental, es decir, degradante; el marido suele quedarse envarado ante la idea de que cumple con un deber, y la mujer tiene vergüenza de sentirse en manos de alguien que ejerce sobre ella un derecho²¹.

El razonamiento de esta escritora francesa se alzaba como más una voz que gritaba que allí en la relación sexual e íntima había poca cosa de *natural*, que el territorio de los cuerpos estaba poblado de significados y que, finalmente, no

²¹ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 2015, p. 570.

había camino más efectivo y corto para la emancipación libertadora que deconstruirlos.

Referencias

BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. Valencia: Ediciones Cátedra, 2015.

DELGADO, Leandro. Criollismo y anarquismo: De la deconstrucción del gaucho al descubrimiento del arrabal. *Culturales*, Mexicali, v. VIII, n. 16, p. 159-196, jul.-dez. 2012. Disponible en:

<http://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/141/140>.

Acceso en: 15 jun. 2020.

ENGELS, Federico. *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*.

Marxist Internet Archive, 2017. Disponible en:

<https://www.marxists.org/espanol/m->

[e/1880s/origen/el_origen_de_la_familia.pdf](https://www.marxists.org/espanol/m-e/1880s/origen/el_origen_de_la_familia.pdf). Acceso en: 15 jun. 2020.

FERNÁNDEZ, Alejandro. La ley argentina de inmigración de 1876 y su contexto histórico. *Almanack*, Guarulhos, n. 17, p. 51-85, dez. 2017. Disponible en:

<https://www.scielo.br/pdf/alm/n17/2236-4633-alm-17-51.pdf>. Acceso en: 15 jun. 2020.

FERNÁNDEZ SALDAÑA, José María. La China Catalina. *El Día*, Montevideo, p. 1-2, 11 jun. 1939. Disponible en:

<http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/39703?mode=full>. Acceso en: 15 jun. 2020.

GHERRA, Pepita. ¿Amemos? no ¡Luchemos! In: BARRANCOS, Dora; FEIJOÓ, María del Carmen; MOLYNEUX, Maxine. *La Voz de la Mujer*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2018. p. 67-69.

HERNÁNDEZ, José. *El Gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: RTM, 2009.

MARTÍNEZ, Josefa M. R. Brindis. In: BARRANCOS, Dora; FEIJOÓ, María del Carmen; MOLYNEUX, Maxine. *La Voz de la Mujer*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2018. p. 50.

MARTÍNEZ, Josefa M. R. ¡Obreros! In: BARRANCOS, Dora; FEIJOÓ, María del Carmen; MOLYNEUX, Maxine. *La Voz de la Mujer*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2018. p. 50-53.

MOLYNEUX, Maxine. Presentación. Ni Dios, Ni Patrón, Ni Marido. Feminismo anarquista en la Argentina en el siglo XIX. In: BARRANCOS, Dora; FEIJOÓ, María del Carmen; MOLYNEUX, Maxine. *La Voz de la Mujer*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2018. p. 17-45.

RAMA, Carlos M. *Obreros y anarquistas*. Montevideo: Editorial Arca, 1969. Disponible en: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/9167>. Acceso en: 15 jun. 2020.

SCOTT, Joan W. El género: una categoría útil para el análisis histórico. In: AMELANG, James S.; NASH, Mary. *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Alfons el Magnánim, 1990. p. 265-302.

STAVISKY, Sebastián. La primera víctima del movimiento obrero: El discurso anarquista sobre la muerte en los albores del siglo XX en Argentina. *Conflicto*

Social, Buenos Aires, v. 10, n. 18, p. 168-195, 2017. Disponible en:

<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/CS/article/view/2657/0>.

Acceso en: 15 jun. 2020.

VIOLETA, Luisa. ¡Madres, educad bien a vuestros hijos! *In*: BARRANCOS, Dora; FEIJOÓ, María del Carmen; MOLYNEUX, Maxine. *La Voz de la Mujer*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2018. p. 107-109.

Referência para citação deste artigo

SEBASTI, Sabina. Ni dios, ni patrón, ni marido. Orígenes del ideario anarco-feminista en el Río de la Plata. **Revista PHILIA | Filosofía, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 445 – 469, novembro de 2020.

> Descolonizando narrativas sobre mulheres: a fotografia como potência

> Decolonizing narratives on women: photography as power

por Tuane Maitê Eggers

Mestranda em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: tueggers@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3885-8486.

Resumo

As narrativas sobre mulheres, mesmo dentro dos estudos feministas, podem ser entendidas como normativas e colonizadoras, especialmente quando se dão a partir de um olhar ocidental sobre as *mulheres do terceiro mundo*. A partir da análise do pensamento da autora indiana Chandra Talpade Mohanty, este artigo busca relacionar seu discurso com exemplos de mulheres fotógrafas que buscaram desconstruir essa estrutura hierárquica do olhar, como Claudia Andujar, Graciela Iturbide, Nair Benedicto e Susan Meiselas, além das reflexões da artista interdisciplinar Grada Kilomba, em diálogo com outros autores do campo da imagem. A fotografia pode ser considerada, assim, uma ferramenta de escrita de novas narrativas de resistência.

Palavras-chave: Feminismo. Fotografia. Mulheres fotógrafas.

Abstract

Narratives about women, even within feminist studies, can be understood as normative and colonizing, especially when they are done from a western perspective on *third world women*. Based on the analysis of the thought of Indian author Chandra Talpade Mohanty, this article seeks to relate her discourse to examples of female photographers who sought to deconstruct this hierarchical structure of the gaze, such as Claudia Andujar, Graciela Iturbide, Nair Benedicto and Susan Meiselas, in addition to the reflections of the interdisciplinary artist Grada Kilomba, in dialogue with other authors in the field of image. Photography can thus be considered a tool for writing new narratives of resistance.

Keywords: Feminism. Photography. Women photographers.

> Artigo recebido em 20.06.2020 e aceito em 13.10.2020.

A relação entre “Mulher” (uma composição cultural e ideológica do outro construída através de discursos representativos diversos – científicos, literários, jurídicos, linguísticos, cinematográficos, etc) – e “mulheres” (reais, sujeitos materiais de suas próprias histórias coletivas) é uma das questões centrais que os estudos feministas procuram abordar¹.

Chandra Mohanty

1. Introdução

Ao escrever sobre mulheres, é preciso considerar um emaranhado de complexidades inerentes a suas vidas (como classe, raça, religião e cultura), especialmente quando essa escrita se dá sob uma perspectiva que está *acima* na hierarquia social de um sistema capitalista, como é o caso da divisão mundial generalista considerada por *primeiro* e *terceiro* mundos. Esse é o foco do trabalho da autora Chandra Talpade Mohanty (nascida na Índia, em 1955). Teórica feminista pós-colonial e transnacional, ativista e socióloga, Mohanty é professora emérita de estudos sobre mulheres e estudos de gênero. Em 1975, formou-se com honras na Universidade de Delhi, na Índia. Atualmente, é professora de Ciências Humanas na Universidade de Syracuse, nos Estados Unidos.

Em seu livro *Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity*, publicado em 2003, ainda sem tradução no Brasil, Mohanty traz algumas críticas a todas as formas de generalização comumente utilizadas por

¹ “The relationship between “Woman” (a cultural and ideological composite other constructed through diverse representational discourses - scientific, literary, juridical, linguistic, cinematic, etc.) and “women” (real, material subjects of their collective histories) is one of the central questions the practice of feminist scholarship seeks to address.”

Chandra Mohanty, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, 2003, p. 19, tradução minha.

olhos ocidentais em relação aos estudos sobre as *mulheres do terceiro mundo*. Conforme a autora, as feministas do *primeiro mundo* produzem teoria feminista considerando apenas como referência a sua realidade, tornando-a universal, não levando em conta as experiências e subjetividades das mulheres em diferentes contingências. Para ela, essa perspectiva pode ser perigosa, no sentido de reforçar alguns estereótipos que poderiam ser evitados nos estudos feministas.

As mulheres são constituídas como mulheres através da interação complexa entre classe, cultura, religião e outras instituições e estruturas ideológicas. Elas não são “mulheres” – um grupo coerente – apenas com base em um sistema econômico ou uma política específica. Tais comparações transculturais redutivas resultam na colonização das especificidades da existência cotidiana e nas complexidades de interesses políticos que mulheres de diferentes classes e culturas sociais representam e mobilizam².

De acordo com Mohanty, as visões ocidentais sobre as *mulheres do terceiro mundo* como um grupo ou categoria as definem, automaticamente, ora como religiosas, orientadas para a família, legalmente não sofisticadas, analfabetas, domésticas e, por vezes, revolucionárias (nesse caso, somente quando o seu país está em um estado de guerra e elas são obrigadas a lutar). Para ela, as mulheres não devem sempre ser consideradas apenas como vítimas passivas e submissas de seu contexto, mas agentes sociais com impacto direto em suas respectivas realidades.

A autora explica que, geralmente, as relações de poder são consideradas

² “Women are constituted as women through the complex interaction between class, culture, religion, and other ideological institutions and frameworks. They are not ‘women’ - a coherent group - solely on the basis of a particular economic system or policy. Such reductive cross-cultural comparisons result in the colonization of the specifics of daily existence and the complexities of political interests that women of different social classes and cultures represent and mobilize.” Chandra Mohanty, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, 2003, p. 30, tradução minha.

em termos binários, e com uma fonte unilateral de poder – entre opressor e oprimido – e, essa concepção binária seria insuficiente no entendimento das complexas dinâmicas sociais. Nesse sentido, considerar somente duas possibilidades faria com que qualquer mudança nessa estrutura (composta por somente dois polos de força) gerasse uma nova forma de opressão. Mohanty considera que esse problema está presente na própria representação das feministas do *terceiro mundo* pelos olhos ocidentais, oriunda de um movimento colonialista, em que essas mulheres nunca poderiam se elevar acima do seu status de *objeto de estudo*, estando fadadas a um lugar estereotipado de opressão.

Seguindo a linha de pensamento de Mohanty, podemos considerar que o mesmo cuidado é necessário também no campo da arte e, principalmente, na área da fotografia, em que o contato é direto entre quem capta e quem é captado pela imagem. No campo do fotojornalismo, acreditava-se que a fotografia era uma forma neutra e impessoal de retratar a realidade, sendo ela, talvez, a única forma de provar algo em sua própria naturalidade. No entanto, hoje sabemos que a fotografia é, assim como qualquer outra forma de expressão, atravessada por muitas subjetividades no olhar de quem vê. Um enquadramento fotográfico é sempre uma forma de delimitar importâncias, de apontar um ângulo, de sugerir uma mirada para determinada situação. Por que escolher uma imagem e não outra? O que motiva nossas escolhas?

Como explica o historiador e teórico da fotografia André Rouillé (nascido na França, em 1948), em seu livro *A fotografia entre documento e arte contemporânea*, a fotografia não apenas mostra ou adere às coisas, mas sim designa corpos, coisas, estado de coisas e também exprime eventos, sentidos. “É devido à enorme capacidade de designar e exprimir que a fotografia e as mídias

conseguem criar o evento a partir do que acontece de mais banal”³. Nenhuma imagem é criada a partir da neutralidade: há sempre um controle sobre as margens e os limites da fotografia. Quem fotografa determina o que deve ou não ser visto e, nesse sentido, seleciona a quem esse empoderamento deve ser dado.

O ato de fotografar, para a escritora Susan Sontag (nascida nos Estados Unidos, em 1933), “é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento — e, portanto, ao poder”⁴. Ao apropriar-se do outro, o fazer fotográfico poderia ser considerado um ato, inclusive, violento, já que fotografar alguém é ver essa pessoa de uma forma que ela mesma nunca poderia se ver. Assim, a autora propõe pensar a fotografia como uma maneira de transformar as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos.⁵

Nesse sentido, Sontag pressupõe uma ideia de *poder* que se forma a partir da captura de imagens que revelam mundos que não estão ao acesso de todos. Portanto, o fotógrafo também estaria nesse lugar de ser um *portador* de mundos visíveis para uns e invisíveis para outros. A noção de que as fotografias são testemunhas da dissolução implacável do tempo, de um passado que já foi e que nunca mais poderá retornar (ideia que também é ressaltada por Roland Barthes, em *A câmara clara*),⁶ torna o fotógrafo um tipo de *guardião* de seus eventos, colaborando na soma desse poder.

Nesse contexto, a autora Ariella Azoulay (nascida em Israel, em 1962) propõe um pensamento descolonial sobre o fazer fotográfico. Em seu livro

³ André Rouillé, *A fotografia entre documento e arte contemporânea*, 2009, p. 207.

⁴ Susan Sontag, *Sobre fotografia*, 2004, p. 14.

⁵ *Ibidem*, p. 25.

⁶ Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, 1984.

intitulado *O contrato civil da fotografia*, a teórica desloca as origens da fotografia do domínio da tecnologia para o corpo político dos usuários, com o objetivo de reconstruir uma história potencial da fotografia a partir de suas práticas. Para ela, é essencial questionar as formações políticas que permitiram a institucionalização da ideia de que certas práticas usadas como parte de campanhas imperiais amplas e violentas não estão diretamente relacionadas com essa violência, de modo que se pode narrá-la de uma perspectiva externa.⁷

O imperialismo nos leva a considerar como certas e irreversíveis suas estruturas de violência e injustiça, estruturas baseadas em divisões raciais. Essas divisões determinam a posição das pessoas no mundo, como elas se identificam e se reconhecem, o que podem ser, fazer e ter, o tipo de tratamento a que serão expostas e como o que é feito a elas é percebido como uma parte normal à ordem das coisas ou uma injustiça que deve ser corrigida. Essas divisões estão gravadas nas tecnologias com as quais lidamos, portanto, rejeitá-las requer um compromisso proativo com o desaprendizado⁸.

Azoulay propõe que devemos buscar interromper nossa participação semiautomática na fotografia e praticá-la somente de acordo com o compromisso de reparar um mundo danificado pelo imperialismo. É preciso muita atenção para evitar generalizações e a imposição de uma normatividade no campo da imagem.

No campo dos estudos sobre subjetividades na construção da imagem,

⁷ Ariella Azoulay, “Desaprendendo as origens da fotografia”, 2019, s. p.

⁸ “El imperialismo nos empuja a dar por hechas e irreversibles sus estructuras de violencia e injusticia, estructuras que se basan en divisiones raciales. Estas divisiones determinan la posición en el mundo de las personas, cómo estas se identifican y reconocen, qué se les permite ser, hacer y tener, el tipo de trato al que estarán expuestas y cómo lo que se les hace se percibe como una parte normal del orden de las cosas o una injusticia que hay que corregir. Estas divisiones están grabadas en las tecnologías que manejamos; así pues, rechazarlas exige un compromiso proactivo para desaprender.”

Ariella Azoulay, “Diálogo entre Carles Guerra e Ariella Aïsha Azoulay, Correspondencias”, 2020, s. p., tradução minha.

podemos lembrar da pesquisadora Laura Mulvey (nascida no Reino Unido, em 1941). Em seu artigo *Prazer visual e cinema narrativo*, escrito em 1973 e publicado pela primeira vez em 1975, ela critica o cinema tido como *mainstream* de destinar às personagens femininas o papel de objeto do olhar, em oposição ao lugar do sujeito espectador, ocupado, na maioria das vezes, por uma figura masculina. Em seus estudos, ela propõe reflexões sobre a noção da mulher como imagem e do homem como dono do olhar, criticando uma certa *masculinização* do olhar na experiência do cinema. De acordo com Mulvey, em muitos filmes, as personagens femininas parecem ter um lugar destinado a ser visto como um objeto (do desejo sexual) e não como sujeito. A imagem feminina teria apenas a função de satisfazer o prazer visual masculino. A pesquisadora baseia-se na teoria psicanalítica para trazer à tona os mecanismos utilizados pelo inconsciente da sociedade patriarcal, que ajudam a estruturar a forma do cinema.

A mulher existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa a uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado⁹.

No âmbito da fotografia, podemos analisar como exemplos de uma mudança de perspectiva do olhar o trabalho desenvolvido por algumas mulheres, como as brasileiras Claudia Andujar e Nair Benedicto, a mexicana Graciela Iturbide e a norte-americana Susan Meiselas. Elas experimentaram tentativas de quebrar esses padrões de hierarquia em seus trabalhos, justamente para se colocar ao lado, e não acima, das mulheres fotografadas. O ato fotográfico diz muito sobre aquela que fotografa. A relação da captura fotográfica talvez

⁹ Laura Mulvey, “Prazer visual e cinema narrativo”, 1983, p. 438.

mantenha-se a mesma, em um sentido *hierárquico* de quem capta e quem é captada. No entanto, a relação existente para além do ato também diz muito sobre a atmosfera da imagem. Olhar é ao mesmo tempo ser olhada. É revelar algo de si nessa mirada.

2. Fotografar é contar histórias

A fotógrafa Nair Benedicto (nascida em São Paulo, em 1940) esteve entre as primeiras mulheres que participaram de manifestações na década de 1970, durante o período da ditadura, no Brasil. Jovem, estudante, casada e com três filhos, ela foi presa e torturada. Passou nove meses na prisão, sendo que nos dois primeiros meses esteve incomunicável. Dividiu cela, inclusive, com a ex-presidente Dilma Rousseff. O motivo real da prisão é desconhecido até hoje, mas todos os indícios apontam para censura. Ela fundou, em 1979, em São Paulo, a agência F/4 de Fotojornalismo, uma das pioneiras do país.

Graduada em Rádio e Televisão e impedida de trabalhar em qualquer emissora por seus *antecedentes criminais*, em plena vigência do Ato Inconstitucional Número Cinco (AI-5), Nair percebeu a fotografia como uma ferramenta. Ao fotografar e denunciar as manifestações culturais e desigualdades sociais, ela modificou com sensibilidade a visão que se tinha das classes minoritárias, colocando em foco as posições das mulheres nesse contexto. Em entrevista para a historiadora Erika Zerwes, publicada na Revista ZUM, a fotógrafa Nair Benedicto afirma:

O olhar da mulher é diferente porque nossa vida é diferente. Quando cobrimos um assunto, notamos alguns detalhes que os homens às vezes não notam. Nas greves do ABC paulista, entre 1978 e 1981, por exemplo,

fiz a foto de uma mulher amamentando uma criança na porta de uma fábrica. Acho que o olhar feminino obrigatoriamente traz um universo que não é o universo masculino, é mais amplo, da vida mesmo. E quando a gente fotografa uma mulher, podemos nos enxergar na outra. Eu vejo isso¹⁰.

O trabalho de Nair Benedicto é reconhecido, justamente, por retratar lutas sociais. Povos indígenas, movimento dos sem-terra, comunidades caiçaras e rurais, mulheres e crianças são algumas das personagens frequentes em seu trabalho de fotografia, e ao longo de sua trajetória de quase quarenta anos. Uma dessas imagens (Figura 1) é a captura de uma manifestação cultural de mulheres em um importante contexto da luta pela reforma agrária no Brasil, o Movimento Sem Terra (MST), na Zona da Mata de Pernambuco, em 2012. A imagem dessas mulheres do *terceiro mundo* demonstra seu protagonismo no contexto das lutas sociais, conforme sugerido por Chandra Mohanty, abordando ainda a importância de manter as tradições da cultura popular no Brasil.

Podemos observar que a imagem é repleta de cores e é preenchida pela presença dessas mulheres, vestidas com as tradicionais estampas floridas de chita. Há uma sensação de movimento, como se houvesse um resquício de um momento de dança, e um sorriso é evidente no rosto da mulher que ocupa o lado direito da fotografia. A inconfundível bandeira do MST, com sua cor vermelha, tem destaque ao fundo da imagem, deixando claro o contexto em que o momento foi captado.

¹⁰ Nair Benedicto e Erika Zerwes, “Sobre mulheres e fotografia: uma conversa com Nair Benedicto”, 2018, s. p.



Figura 1

Nair Benedicto, *Manifestação de cultura tradicional em área do MST, na Zona da Mata de Pernambuco*, 2012.

Mesmo em uma situação de aparente pobreza e simplicidade, a fotografia de Nair Benedicto retrata mulheres em sua alegria e plenitude, protagonistas de suas próprias histórias. Ela ressalta que deseja guardar a mágica que se estabelece no encontro com as pessoas. “Estar diante do mundo e deixar que ele interfira no meu olhar. É essa sensação que provoca em mim o desejo de compartilhar o que vi e vivi”¹¹. Nesse sentido, podemos lembrar da bióloga e filósofa Donna Haraway (nascida nos Estados Unidos, em 1944).

Como 'poemas', que são locais de produção literária onde a linguagem também é um ator independente de intenções e autores, corpos como objetos de conhecimento são nós geradores semióticos materiais. Suas

¹¹ Biba Fonseca, “Nair Benedicto e a realidade falsamente camuflada 'Por Debaixo do Pano'”, 2015, s. p.

fronteiras se materializam na interação social. Os limites são traçados por práticas de mapeamento; 'Objetos' não pré-existem como tais. Objetos são projetos de fronteira. Mas as fronteiras mudam de dentro; os limites são muito complicados. O que as fronteiras contêm provisoriamente permanece gerador, produtivo de sentidos e corpos. Situar (avistar) limites é uma prática arriscada¹².

Outra imagem potente de Nair Benedicto no sentido de mostrar a liberdade que pode existir na existência (e resistência) das mulheres no contexto do *terceiro mundo* é uma de suas imagens mais conhecidas, intitulada *Tesão no Forró do Mário Zan*, de 1978. Essa imagem (Figura 2) foi feita no contexto de um projeto pessoal que abordava a segregação e a discriminação contra nordestinos que vivem em São Paulo. Nair descobriu que os imigrantes nordestinos frequentavam a Praça da Árvore para receber sua correspondência. Foi até lá e fotografou a reunião, mas seu desejo era também fotografar algo fora do cotidiano. Perguntou a quem estava no local o que eles faziam para se divertir, e a resposta foi uma ida ao forró.

A imagem monocromática traz em seu centro, preenchendo quase todo o enquadramento, a cena que deve ser vista: um casal abraçado, provavelmente em meio a uma dança, em que o homem beija o pescoço de uma mulher. Enquanto recebe o beijo, a expressão dela é de prazer e de firmeza. Ela parece estar certa da sua vontade de estar exatamente onde está. Na imagem que captou no forró do Mário Zan, Nair registrou a mulher como protagonista de seu próprio desejo.

¹² "Like 'poems', which are sites of literary production where language too is an actor independent of intentions and authors, bodies as objects of knowledge are material-semiotic generative nodes. Their boundaries materialize in social interaction. Boundaries are drawn by mapping practices; 'objects' do not pre-exist as such. Objects are boundary projects. But boundaries shift from within; boundaries are very tricky. What boundaries provisionally contain remains generative, productive of meanings and bodies. Siting (sighting) boundaries is a risky practice." Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", 1988, p. 595, tradução minha.

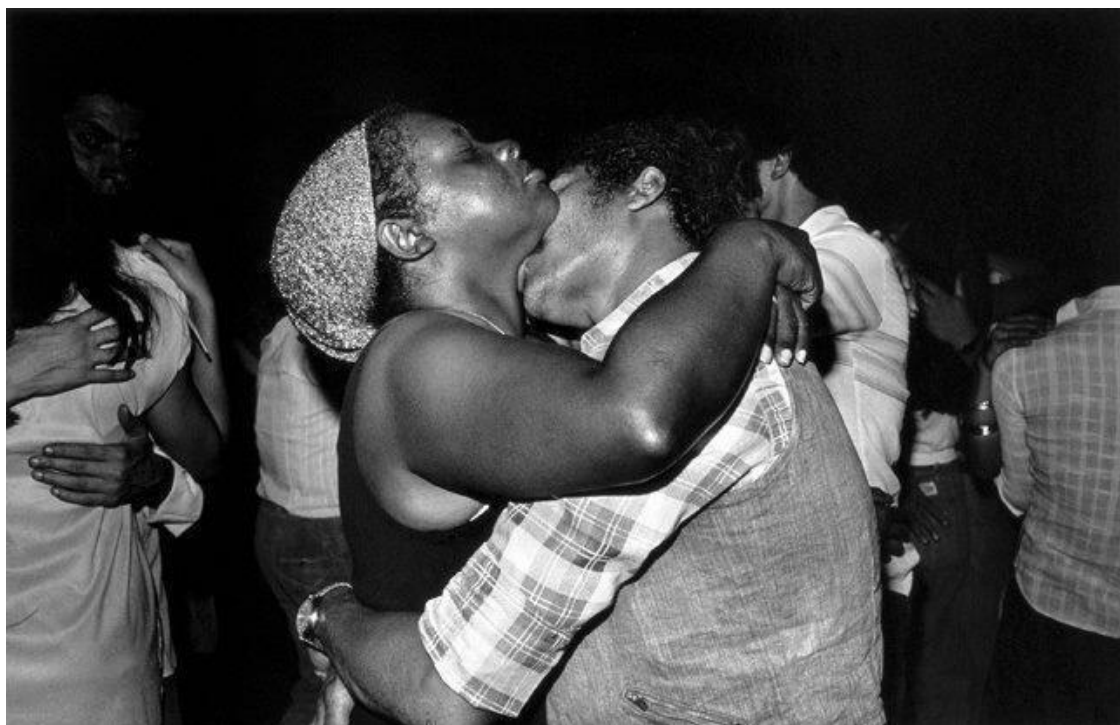


Figura 2

Nair Benedicto, *Teseo no Forró do Mário Zan*, 1978.

O trabalho de Nair Benedicto fala sobre a liberdade dos corpos femininos e a sua busca é por imagens de pessoas que desafiam a hipocrisia e a discriminação. Na mesma entrevista para Erika Zerwes, a fotógrafa é questionada se as imagens mais ousadas costumam ser feitas por fotógrafas mulheres. Ela responde que o seu desejo não se trata de ser ousada a ponto de chocar as pessoas, mas sim no sentido de dizer “veja bem o que você está deixando de perceber”¹³.

Muitas pessoas fazem isso. Vão à zona, pegam uma puta, fazem uma puta. Muitas vezes pedem para elas fazerem coisas, e muitas vezes elas fazem. Acho isso errado, para mim isso não é ousadia. Foto ousada pra mim é aquela que consegue dizer coisas, com humor inclusive. O Brasil tem

¹³ Nair Benedicto e Erika Zerwes, “Sobre mulheres e fotografia: uma conversa com Nair Benedicto”, 2018, s. p.

muitas fotografias maravilhosas. Eu acho que fazer política não é defender um partido, é defender um modo de vida, uma forma de ver a mulher, uma forma de ser mulher. Não importa se estou fotografando índio, se estou fotografando operário, ou se estou fotografando puta. O que importa é o que eu penso, como eu me coloco como mulher. Então eu acho que ainda fica um pouco restrito, nesse aspecto. Tem gente que acha que sou politizada demais. Dizem que politizo tudo. Mas não sou eu que politizo, a vida que é politizada¹⁴.

Ainda na mesma entrevista, a fotógrafa afirma que “quando me perguntam se sou feminista, respondo que é impossível não ser”¹⁵.

Em seu livro, Chandra Mohanty também fala sobre a importância do protagonismo das mulheres em narrar suas próprias histórias. “Pois o conhecimento, o próprio ato de conhecer, está relacionado ao poder da autodefinição. Essa definição de conhecimento é central para projetos pedagógicos de áreas como estudos de mulheres, estudos de negros e etnia”¹⁶. A autora defende a escrita como resistência, com narrativas orientadas para histórias de vida. A prática de lembrar e de reescrever a história como um espaço de luta e de contestação sobre a própria realidade.

Nesse sentido, lembro das reflexões propostas pela escritora, psicóloga e artista interdisciplinar Grada Kilomba (nascida em Portugal, em 1968), descendente de angolanos, portugueses e são-tomenses. Seu trabalho aborda dimensões interligadas de textos, performance, encenação e vídeo como crítica ao próprio sistema artístico e instituições acadêmicas. A partir do gesto de

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ “For knowledge, the very act of knowing, is related to the power of self-definition. This definition of knowledge is central to the pedagogical projects of fields such as women’s studies, black studies, and ethnic studies.”

Chandra Mohanty, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, 2003, p. 195, tradução minha.

descolonização do pensamento, a artista salta do texto à performance, dando voz, imagem e corpo a seus escritos, questionando a lógica colonial que permeia o mundo.

Qual conhecimento é reconhecido como tal? E qual conhecimento não o é? Qual conhecimento tem feito parte das agendas e currículos oficiais? E qual conhecimento não faz parte de tais currículos? A quem pertence este conhecimento? Quem é reconhecido(a) como alguém que tem conhecimento? E quem não é? Quem pode ensinar conhecimento? Quem pode produzir conhecimento? Quem pode performá-lo? E quem não pode?¹⁷

A hora é de repensar narrativas, de dar luz a outros ângulos possíveis. As histórias unificadoras, generalizadoras e opressoras já não nos servem mais. Mohanty destaca, assim, a importância de buscar novas histórias a serem contadas. “Uma das tarefas da análise feminista é descobrir histórias alternativas e não idênticas que desafiam e perturbam a localização espacial e temporal de uma história hegemônica”¹⁸. Trago mais uma citação de Grada Kilomba para complementar o pensamento.

Descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e de poder. Então, se minhas palavras parecem preocupadas demais em narrar posições e subjetividade como parte do discurso, vale a pena lembrar que a teoria não é universal nem neutra, mas sempre localizada em algum lugar e sempre escrita por alguém, e que este alguém tem uma história¹⁹.

Lembro também do trabalho de outra fotógrafa feminista que buscou colocar as

¹⁷ Grada Kilomba, “Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba”, 2018, p. 4.

¹⁸ “One of the tasks of feminist analysis is uncovering alternative, nonidentical histories that challenge and disrupt the spatial and temporal location of a hegemonic history.” Chandra Mohanty, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, 2003, p. 116, tradução minha.

¹⁹ Grada Kilomba, “Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba”, 2018, p. 8.

mulheres no centro de suas histórias. Graciela Iturbide (nascida no México, em 1942) é a filha mais velha de 13 irmãos, no contexto de uma família rica. Ela foi educada de maneira severa pelas freiras de um colégio interno, criada para se casar e tornar-se mãe. Mesmo seu pai sendo um fotógrafo amador, ninguém a incentivou a seguir uma carreira artística.

Já casada, interessou-se por cinema e, nesses estudos, conheceu o fotógrafo mexicano Don Manuel Álvarez Bravo. Ela deixou o cinema para ser fotógrafa, uma decisão de ordem prática, já que era mais acessível e facilitava o trabalho solitário, uma atitude impensável no cinema. No final de 1969, Don Manuel convidou Graciela Iturbide para ser sua assistente. Depois de um ano de trabalho, a fotógrafa seguiu sua própria autonomia criativa.

Ao longo de uma década, entre 1979 e 1989, Graciela retratou as mulheres da cultura zapoteca em Juchitán, em Oaxaca, no México. O projeto aconteceu por meio de um convite do artista Francisco Toledo. Nesse lugar, a cultura tradicional está baseada no matriarcado, sendo as mulheres responsáveis por gerenciar as finanças da família. Com essas imagens, em 1989, publicou o livro *Juchitán de las Mujeres*.

Uma de suas obras mais conhecidas é intitulada *Nossa Senhora das Iguanas* (Figura 3), na qual retrata, em preto e branco, Zobeida Diaz, uma curiosa comerciante com forte presença em sua comunidade. No dia em que Graciela fez seu famoso retrato, Zobeida caminhava pelo mercado com suas iguanas na cabeça para vendê-las. Seu rosto transmite seriedade e segurança, com um olhar que ultrapassa a câmera e que dá força ao retrato, mirando para cima. A curiosidade é que o olhar das iguanas também vai na mesma direção.



Figura 3

Graciela Iturbide, *Nossa Senhora das Iguanas*, 1979.

A imagem captada por Graciela habita um espaço entre o humano e o animal, criando um ser quase mitológico. A obra tornou-se um ícone da fotografia mexicana, sendo ressignificada e reinventada em outras técnicas artísticas, tornando-se, inclusive, inspiração para um monumento na entrada da cidade, devido ao seu forte simbolismo para a cultura matriarcal de Juchitán.²⁰

O projeto de Graciela buscou retratar mulheres de seu próprio país. No entanto, ela ocupava ali um lugar de uma mulher de origem rica, com acesso a tantas oportunidades desconhecidas para as mulheres de Juchitán. Na ocasião, a fotógrafa deparou-se com um México rural, distante em muitos aspectos da grande capital que conhecia. Mas ela se conectou imediatamente com as mulheres fotografadas, tornando-se amiga e, muitas vezes, cúmplice de suas histórias.

O conhecimento nunca é unilateral, e a fotografia é também uma ferramenta de aprendizado. Uma abertura ao encontro e tudo o que ele pode ofertar. As fotografias de Graciela Iturbide são de uma intimidade incomparável. Ela se afastou da fotografia etnográfica para olhar as mulheres de Juchitán a partir de um relacionamento pessoal, deixando de lado qualquer tentativa de normalização. Podemos, novamente, lembrar de Ariella Azoulay, que propõe pensar o encontro como um espaço possível para a fotógrafa e a fotografada realizarem um novo acordo social, em um lugar livre da influência do estado soberano.²¹

Em matéria publicada na Revista ZUM, a fotógrafa Graciela Iturbide comenta que, com a série *Juchitán de las Mujeres*, descobriu o mundo das

²⁰ Cuartoscuro, “Zobeida Díaz, nuestra señora de las iguanas”, 2019, s. p.

²¹ Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, 2008.

mulheres retratadas, morou em suas casas e elas lhe deram acesso às suas vidas cotidianas e às suas tradições. “Não apenas permitiram que eu as fotografasse como tomaram a iniciativa de me mostrar coisas. Passei a descrever Juchitán através dos olhos delas e ao mesmo tempo dos meus”²².

Iturbide comenta sobre a fotografia como sendo sempre uma interpretação da realidade, uma reconstrução do real de acordo com as emoções e os conhecimentos de quem fotografa. “Sem a câmera você vê o mundo de um jeito. Através das lentes você sintetiza o que você é e o que aprendeu. No fundo você está sempre fazendo o seu próprio retrato. Está interpretando”²³. Em entrevista concedida ao jornal El País, o repórter Manuel Morales comenta que nos retratos dos povos indígenas feitos por Graciela, sobretudo retratos de mulheres, há sempre um desejo de mostrá-las com dignidade e não como algo exótico. A fotógrafa responde:

Eu quero considerar as pessoas com o respeito que elas merecem, não fotografar a pobreza por pobreza. Isso nunca me interessou, eu odeio isso. Eu gosto de ter cumplicidade com elas e tento dar-lhes dignidade. Temos muito a aprender com elas, elas pertencem à nossa cultura. Porém, a fotografia é subjetiva, as imagens das mulheres que tirei de Juchitán são meu Juchitán [uma de suas obras mais famosas]. Não é como quando pessoas vêm de fora para ver “o exótico”²⁴.

Podemos lembrar das reflexões propostas por Mohanty no sentido do cuidado necessário ao contar histórias sobre o outro, para evitar qualquer tipo de

²² Graciela Iturbide e Dorrit Harazim, “Pássaro solitário”, 2016, s. p.

²³ *Ibidem*.

²⁴ “Es que quiero tomar a la gente con el respeto que merecen, no fotografiar la pobreza porque sí. Eso nunca me ha interesado, lo odio. Me gusta tener complicidad con ellos y trato de que tengan dignidad. De ellos tenemos mucho que aprender, pertenecen a nuestra cultura. Sin embargo, la fotografía es subjetiva, las imágenes de las mujeres que tomé de Juchitán es mí Juchitán [uno de sus trabajos más famosos]. No es como cuando vienen de fuera a ver ‘lo exótico’.” Manuel Morales, “Una fotografía nunca cambiará el mundo”, 2018, s. p.

generalização.²⁵ A fotografia é tanto sobre quem fotografa quanto sobre quem é fotografado. Mas, ao eternizar uma imagem do outro, eternizamos também uma ideia. O que encanta no trabalho de Graciela Iturbide é o fato de que essas imagens foram feitas, justamente, não apenas sobre o outro, mas ao lado dele – no caso, ao lado delas, ouvindo atentamente as mulheres de Juchitán. Nesse sentido, Mohanty cita Elsa Barkley e seus estudos sobre mulheres afro-americanas. “Trata-se também de acreditar na possibilidade de uma variedade de experiências, uma variedade de maneiras de entender o mundo, uma variedade de estruturas de operação, sem impor consciente ou inconscientemente uma noção da norma”²⁶.

Com essa mesma prática de trabalho na fotografia, podemos lembrar também da norte-americana Susan Meiselas (nascida nos Estados Unidos, em 1948). Em sua conhecida série *Strippers de Festivais*, Meiselas documentou mulheres *strippers* trabalhando em festivais nos Estados Unidos, entre 1972 e 1975. Ainda que não seja um olhar ocidental sobre *mulheres do terceiro mundo*, do qual fala Mohanty, podemos fazer a analogia com um olhar sobre mulheres que trabalham em uma considerada *subprofissão*.

Conforme explica a antropóloga Gayle Rubin (nascida em 1949, nos Estados Unidos), conhecida por seu ativismo e teorias sobre políticas de sexo e gênero, há algumas práticas sexuais mais aceitas e outras negadas e silenciadas

²⁵ Chandra Mohanty, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, 2003, p. 30.

²⁶ “It is also about coming to believe in the possibility of a variety of experiences, a variety of ways of understanding the world, a variety of frameworks of operation, without imposing consciously or unconsciously a notion of the norm.”

Elsa Barkley apud Chandra Mohanty, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, 2003, p. 201, tradução minha.

pela sociedade, principalmente em países que operam sob pressões religiosas de qualquer crença. A autora define um sistema de hierarquias dos atos sexuais, em que aqueles praticados dentro do casamento, heterossexuais e reprodutivos estão no topo da pirâmide. Enquanto isso, ocupando a camada mais baixa da pirâmide, estão profissionais do sexo, como prostitutas ou modelos pornô, que desestabilizam o ideal de ordem imposta pela religião. Para ela, a escala da pirâmide se reflete, de forma geral, em todos os âmbitos da sociedade.

[...] indivíduos cujo comportamento é classificado alto na hierarquia são recompensados com certificado de saúde mental, respeito, legalidade, mobilidade social e física, suporte institucional e benefícios materiais. Na medida em que os comportamentos sexuais ou ocupações descem na escala, os indivíduos que as praticam estão sujeitos à presunção de insanidade mental, desrespeito, criminalidade, mobilidade social e física restrita, perda do apoio institucional e sanções econômicas. Estigma extremo e punitivo mantém alguns comportamentos sexuais com status baixo e é uma efetiva sanção àqueles que se engajam neles. A intensidade do estigma tem raízes nas tradições religiosas ocidentais. Mas, a maior parte do conteúdo contemporâneo deriva do pensamento médico e psiquiátrico²⁷.

Assim, um trabalho fotográfico sobre mulheres *strippers* poderia manifestar um possível viés hierarquizante e normativo. No entanto, o registro de Meiselas traz muito cuidado, no sentido de que as imagens, antes de serem publicadas, passaram pela avaliação das próprias mulheres fotografadas, para que elas mesmas aprovassem as fotografias com as quais se identificavam.

Acho que dar mais voz às mulheres foi muito importante para fazer a série com as *strippers*, de ouvir o que elas pensam sobre si mesmas e não o que outras pessoas projetam sobre elas. E isso foi realmente muito importante

²⁷ Gayle Rubin, “Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade”, 1984/2012, p. 16. Foi utilizada como referência a tradução livre ao português deste artigo. No entanto, a versão original pode ser encontrada em: RUBIN, Gayle. Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In: VANCE, Carole S. *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Boston: Routledge and Kegan Paul, 1984, p. 267-319.

quando fiz meu trabalho sobre mulheres vítimas de violência doméstica em que tive que escutar muito silenciosamente a história de mulheres que tiveram suas vidas completamente interrompidas²⁸.

Em uma das imagens da série de Meiselas (Figura 4), podemos observar um retrato monocromático com uma figura central, em que é visível a força e determinação da mulher retratada. Com firmeza, ela decide o que deve e o que não deve ser mostrado de seu corpo, cruzando os braços sobre a região de seu peito. Seu olhar potente é quase como uma arma apontada para quem a olha.

Aquilo que por uma perspectiva hierárquica e normativa poderia ser visto como degradante, pode ser visto também como um ato de liberdade e de potência feminina. A proposição de Meiselas é sempre estar aberta e disposta aos encontros.

[...] acho que os fotógrafos precisam descobrir qual é a motivação deles por trás das câmeras, se a conexão é real e ou se ele está ali só porque acredita que essa dor precisa ser registrada para um outro tipo de propósito. Realmente tento achar uma conexão com o que está acontecendo do outro lado da lente. Existem questões de acesso, claro, às vezes alguém está controlando o seu acesso a um certo lugar, porém é importante que as pessoas queiram que você esteja ali. Você precisa estar aberto a um encontro. Porque não é fácil. Esse tipo de encontro pode afetar você também, você está ali também, afinal. Estar presente em um lugar define quem você é em diversas formas²⁹.

Em entrevista para a revista *Vice*, a fotógrafa é questionada sobre o constante *olhar feminino* com que os trabalhos feitos por mulheres são rotulados. Nesse caso, tratava-se de “um olhar feminino sobre a guerra”. Meiselas responde que é uma questão difícil de classificar qual seria este *olhar feminino*. No entanto, diz que essa questão talvez não coubesse na série *Carnival Strippers*, pois acredita que seria muito mais difícil para um homem se infiltrar dia e noite

²⁸ Susan Meiselas, *Site da artista*, 2020.

²⁹ Marie Declercq, “‘É muito perturbador ser humano hoje em dia’: Susan Meiselas”, 2019, s. p.

nos camarins dessas mulheres por vários anos, como Meiselas fez ao viajar com elas. Mas, ela afirma que acredita que há um tipo de troca de poder envolvida quando olha para homens olhando para mulheres.



Figura 4
Susan Meiselas, *Strippers de Festivals*, 1976.

Claro que você é quem você é, você é definida a partir de suas próprias experiências, de ser ignorada, de não ser levada a sério como fazem com outras pessoas, isso te gera motivações diferentes e te faz ver coisas diferentes. Sempre acho essa questão difícil. Porém, quando estou fazendo a curadoria de histórias que encontrei, como fiz com as do Curdistão, definitivamente acabo evidenciando histórias femininas. E são histórias fortes, como a de Margaret George que foi uma guerrilheira assíria e cristã que se juntou aos curdos nos anos 1960. Ou pequenas histórias, que também são importantes, como o relacionamento entre uma mulher inglesa cujo marido liderava as tropas inglesas na região da Mesopotâmia com as mulheres locais. Quando você está fazendo esse tipo de curadoria, pode destacar essas diferenças. Já quando você está fotografando, está filtrando intuitivamente e intencionalmente o que está ali³⁰.

Podemos retomar as reflexões de Laura Mulvey e seus estudos sobre a subjetividade na construção da imagem feminina produzida no contexto do cinema hollywoodiano como um produto da predominância do olhar masculino, sempre como um objeto passivo do olhar.³¹ Há um eco de desconforto quando se invertem os lugares, e a zona de conforto pode ser facilmente quebrada quando resolvemos não silenciar certos temas. Nesse sentido, Grada Kilomba diz:

Existe um medo apreensivo de que, se o/a colonizado/a falar, o/a colonizador/a terá que ouvir e seria forçado/a a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do 'Outro'. Verdades que supostamente não deveriam ser ditas, ouvidas e que "deveriam" ser mantidas "em silêncio como segredos". Gosto muito dessa expressão, "mantidas em silêncio como segredos", pois ela anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar algo que se presume não ser permitido dizer (o que se presume ser um segredo). Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo³².

Percebo que muitas esferas estão relacionadas ao que Chandra Mohanty classifica como *mulheres do terceiro mundo*, conforme a narrativa generalista abordada em seus escritos. As mulheres também são os povos negros, os povos

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Laura Mulvey, "Prazer visual e cinema narrativo", 1983.

³² Grada Kilomba, "Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba", 2018, p. 2.

indígenas, as tantas constelações que são constantemente minorizadas por uma narrativa globalizante generalista. E quando penso na luta indígena no Brasil, lembro imediatamente do trabalho da fotógrafa Claudia Andujar (nascida na Suíça, em 1931).

Ativista criada na Hungria e naturalizada brasileira, ela se dedica, desde os anos 1970, à defesa do povo indígena Yanomami. Seu pai, judeu, foi morto em um campo de concentração. Após ter sido testemunha do quase extermínio de um povo, a fotógrafa dedicou-se a colaborar com o reconhecimento e sobrevivência de outro, sendo uma importante aliada na luta dessa etnia. Na época, o povo estava em situação ainda mais crítica, com comunidades inteiras sendo dizimadas, em decorrência de abertura de estradas e da invasão por garimpeiros de suas terras, na região entre Venezuela e os estados de Roraima e Amazonas, no Brasil.

Seu primeiro contato com a etnia foi quando realizou um trabalho para a revista *Realidade*, colocando a luta dos Yanomami e a aldeia Catrimani na capa da revista, com a imagem de uma mulher dando rosto à reportagem especial sobre as ameaças contra o povo. O encontro mudou a sua vida. Nos próximos anos, a fotógrafa voltou inúmeras vezes ao território para documentar aquela cultura e constituir a sua série *A luta Yanomami*, que recebeu, em dezembro de 2019, uma mostra no IMS Paulista – o Instituto Moreira Salles, em São Paulo.

Durante os anos de registros, a fotógrafa teve a oportunidade de aprofundar-se na rotina, acompanhar viagens, festas e expedições de caça. Além disso, Claudia participou também das festas *reahu*, as complexas cerimônias funerárias e de aliança intercomunitária, marcadas por ritos específicos e pela fartura de comida. Suas imagens foram somadas a experimentos fotográficos

com luzes, que trazem um universo espiritual do momento em que foram captadas. Claudia dedicou-se a interpretar aquele universo com imagens, e não com palavras, como faziam a antropologia e o jornalismo, oferecendo uma nova camada de significados.

Seu olhar foi, provavelmente, movido por curiosidade e encanto. No entanto, suas imagens demonstram uma simplicidade que só poderia ser resultado de uma cumplicidade de sua vivência cotidiana com aquele povo. Ela constata que se sente à vontade no mundo Yanomami. “Este mundo ajuda a me compreender e a aceitar o outro mundo em que me criei. Os dois mundos estão se juntando, num grande abraço. É, para mim, um mundo só”³³.

Na imagem em que Claudia registra a limpeza da ave mutum (Figura 5), uma atividade comum na cultura Yanomami, podemos observar duas figuras centrais, Candinha e Mariazinha Korihana thëri, segurando as asas do animal, com o objetivo de coletar suas penas. A imagem monocromática é documental mas, ao mesmo tempo, carrega também uma atmosfera de sonho. A parte superior é caracterizada por um desfoque que dá um tom onírico para a cena. Enquanto a personagem localizada ao lado esquerdo (provavelmente Candinha) está concentrada na limpeza, Mariazinha, ao centro, mira diretamente a câmera de Andujar, deixando-se captar pelo seu olhar.

³³ Marina Terra, “A Luta Yanomami, de Claudia Andujar, chega a Paris”, 2020, s. p.



Figura 5

Claudia Andujar, *Candinha e Mariazinha Korihana thëri limpam mutum, cujas penas são usadas para emplumar flecha*, 1974.

Em suas longas temporadas convivendo com as tribos, o envolvimento de Claudia ultrapassou os registros artísticos e históricos, sendo ampliado também nas lutas por saúde, por terras e até mesmo pelo reconhecimento desses povos na luta por seus direitos. A fotógrafa foi uma das responsáveis por conseguir a demarcação oficial do território Yanomami no Brasil. Ao longo do tempo, a aproximação com a etnia também a fez propor que eles próprios representassem seu universo, levando papéis e canetas hidrográficas, para dar início a um projeto de desenho de mitos e cenas do cotidiano na aldeia.

Compreender as complexidades das interações entre classes, culturas, religiões e outras estruturas sem um viés comparativo reduutivo é essencial para

contar novas histórias, sem que elas sirvam ao mesmo poder instituído que desejam combater. Com base nas reflexões de Chandra Mohanty sobre um olhar para o *terceiro mundo*, a mirada de Claudia Andujar sobre o povo Yanomami poderia soar como uma narrativa unificadora globalizante, se atentarmos para seu lugar de fala de uma mulher branca, nascida na Europa, direcionada a um povo tido como desconhecido, originário e *exótico*. No entanto, sua sensibilidade e sua abertura para compreender as peculiaridades de uma etnia fizeram de suas imagens uma potente estratégia, justamente, para descolonizar um pensamento. “Estou ligada ao índio, à terra, à luta primária. Tudo isso me comove profundamente. Tudo parece essencial. Talvez sempre procurei a resposta à razão da vida nessa essencialidade. E fui levada para lá, na mata amazônica, por isso. Foi instintivo. À procura de me encontrar”³⁴.

Essa declaração faz perceber que o ato fotográfico representa não apenas de uma relação de mediação do olhar feita por um equipamento capaz de captar um instante, mas principalmente uma relação entre quem vê e quem é olhado. E essa relação nunca é unilateral: o que é olhado diz muito sobre quem enquadra. Como explica Haraway,

os “olhos” disponibilizados nas ciências tecnológicas modernas destroem qualquer ideia de visão passiva; esses dispositivos protéticos nos mostram que todos os olhos, incluindo os nossos próprios olhos orgânicos, são sistemas perceptivos ativos, baseados em traduções e maneiras específicas de ver, isto é, modos de vida. Não há fotografia não mediada ou câmera obscura passiva em relatos científicos de corpos e máquinas; existem apenas possibilidades visuais altamente específicas, cada uma com uma forma parcial, ativa e maravilhosamente detalhada de organizar mundos. Todas essas imagens do mundo não deveriam ser alegorias de infinita mobilidade e intercambialidade, mas de elaborada especificidade e diferença e do cuidado amoroso que as pessoas podem ter para aprender a

³⁴ Instituto Socioambiental, “Exposição no IMS apresenta obra de Claudia Andujar dedicada aos Yanomami”, 2018, s. p.

ver fielmente do ponto de vista do outro, mesmo quando o outro é nossa própria máquina. Isso não é distância alienante; essa é uma alegoria possível para as versões feministas de objetividade. Compreender como esses sistemas visuais funcionam, técnica, social e psiquicamente, deve ser uma forma de incorporar a objetividade feminista³⁵.

No entanto, é necessário perceber que o desejo de que absolutamente tudo seja mostrado também pode ser um ato violento. A reflexão sobre esse cuidado é proposta por Azoulay, no sentido de que estender *o direito de ver* pode perpetuar mais uma violência: “a de rejeitar que os objetos não são universais, que eles têm diferentes funções e variados modos e graus de visibilidade e acesso em suas comunidades”³⁶. Assim, a autora complementa: “Se o princípio de que nem tudo deveria ser visto por todos fosse respeitado, a existência de um direito universal de ver seria uma fraude total”³⁷, explicando que quando a fotografia surgiu, ela acelerou e forneceu ainda mais oportunidades de tornar *os outros e seus mundos* disponíveis para poucos, referindo-se a uma prática de pilhagem imperialista e colonizadora.

Se os estudos feministas atravessam também a fotografia e a utilizam como ferramenta para abordar questões relacionadas a gênero, o cuidado

³⁵ “The ‘eyes’ made available in modern technological sciences shatter any idea of passive vision; these prosthetic devices show us that all eyes, including our own organic ones, are active perceptual systems, building on translations and specific ways of seeing, that is, ways of life. There is no unmediated photograph or passive camera obscura in scientific accounts of bodies and machines; there are only highly specific visual possibilities, each with a wonderfully detailed, active, partial way of organizing worlds. All these pictures of the world should not be allegories of infinite mobility and interchangeability but of elaborate specificity and difference and the loving care people might take to learn how to see faithfully from another’s point of view, even when the other is our own machine. That’s not alienating distance; that’s a possible allegory for feminist versions of objectivity. Understanding how these visual systems work, technically, socially, and psychically, ought to be a way of embodying feminist objectivity.”

Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, 1988, p. 583, tradução minha.

³⁶ Ariella Azoulay, “Desaprendendo as origens da fotografia”, 2019, s. p.

³⁷ *Ibidem*.

alertado por Chandra Mohanty em retratar o considerado *diferente* do que é tido como *normal* é extremamente necessário para desconstruir a ideia de uma realidade universal do ponto de vista de quem registra, não levando em conta as experiências e subjetividades das mulheres em cada contexto social. Nesse sentido, ao que parece, as reflexões de Grada Kilomba e o trabalho de Claudia Andujar, Graciela Iturbide, Nair Benedicto e Susan Meiselas mostram a possibilidade de um olhar atento de mulheres em relação a outras mulheres, em todas as formas possíveis de criação e de contação de histórias, mesmo que em contextos totalmente diversos entre si. Como observou Claudia Andujar, a fotografia pode ser uma forma de comunicação. “Não era para ser profissional, era uma forma de comunicação com os outros e comigo”³⁸. O registro fotográfico é também uma conversa entre mulheres.

3. Considerações finais

Enquanto pudermos contar histórias, ainda teremos ferramentas para evitar a imposição de narrativas hegemônicas sobre nossas vidas e nossos corpos. É preciso reescrever a história que foi imposta sobre as mulheres. É preciso encontrar meios de lançar luz às narrativas escondidas, esquecidas, silenciadas. Como citou a artista interdisciplinar Grada Kilomba, é preciso falar sobre alguns segredos. O segredo da escravidão, do racismo, do colonialismo, da exploração de mulheres – mas também, e sobretudo, das mulheres como protagonistas de suas lutas e histórias.

Em um mundo feito por imagens, a fotografia é hoje uma potente

³⁸ Revista Trip, “Claudia Andujar: A fotógrafa que revelou um povo”, 2013, s. p.

ferramenta para trabalharmos com a luz. No entanto, também nesse campo, é preciso estarmos atentas a todas às formas de generalização, sobretudo dentro dos estudos feministas, ao contar histórias sobre mulheres. Lançar luz sobre algo é uma tentativa de mostrar sua importância. A fotografia é uma forma de testemunhar existências, mas é importante, sobretudo, observar o viés que é eternizado nessa imagem. O enquadramento que se dá na fotografia nos diz o que e como ela deve ser olhada. Fotografar é sempre criar narrativas a partir de um determinado lugar, uma subjetividade, um determinado ponto de vista.

No entanto, é preciso estar atenta também ao fato de que nem todas as coisas querem ser vistas, e é preciso respeitar esse desejo. De modo contrário, lançar luz sobre elas seria uma forma de violência. Como explica Ariella Azoulay, “às vezes temos que inventar o que está faltando, outras vezes temos que nos conter ou desistir de mostrar o que está aí e outras vezes temos que fazer greve e nos recusar a ser o veículo pelo qual as imagens fazem alguns grupos sempre serem vistos como suspeitos, criminosos ou desdenháveis”³⁹.

Por meio do olhar de Chandra Mohanty, que analisa as comuns generalizações feitas por estudos feministas ocidentais sobre as *mulheres do terceiro mundo*, podemos pensar no trabalho cuidadoso feito por fotógrafas como as brasileiras Claudia Andujar e Nair Benedicto, a mexicana Graciela Iturbide e a norte-americana Susan Meiselas. Com suas câmeras em punho, antes de captar suas imagens, elas fizeram questão de olhar nos olhos de todas as

³⁹ “A veces tenemos que inventar lo que falta, otras veces debemos contenernos o renunciar a mostrar lo que hay y otras veces tenemos que declararnos en huelga y negarnos a ser el vehículo a través del cual las imágenes hacen que algunos grupos aparezcan siempre como sospechosos, delincuentes o desdenables.”

Ariella Azoulay, “Diálogo entre Carles Guerra e Ariella Aïsha Azoulay. Correspondencias”, 2020, s. p., tradução minha.

mulheres fotografadas com um olhar de cumplicidade, de companheirismo em suas lutas e de abertura ao aprendizado. Isso se reflete na fotografia. Quando contemplamos a obra dessas mulheres, sentimos a verdade que existiu no momento em que as imagens foram captadas. Seus olhares delicados configuram exemplos de que é possível, ao contar histórias sobre mulheres, não estar acima delas, mas ao seu lado.

Referências

- AZOULAY, Ariella. Desaprendendo as origens da fotografia. *ZUM Revista de Fotografia*, n. 17, 29 out. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia>. Acesso em: 2 out. 2020.
- AZOULAY, Ariella. Diálogo entre Carles Guerra e Ariella Aïsha Azoulay. Correspondencias. *Fundació Foto Colectania*, 2020. Disponível em: <http://correspondencias.fotocolectania.org>. Acesso em: 2 out. 2020.
- AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Nova Iorque: Zone Books, 2008.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENEDICTO, Nair; ZERWES, Erika. Sobre mulheres e fotografia: uma conversa com Nair Benedicto. *Revista ZUM*, 9 out. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/conversa-nair-benedicto>. Acesso em: 3 dez. 2019.

CUARTOSCURO. Zobeida Díaz, nuestra señora de las iguanas. *Corta Mortaja*, 17 abr. 2019. Disponível em: <http://cortamortaja.com.mx/arte-cultura-istmo/cultura-istmo/8447-zobeida-diaz-nuestra-senora-de-las-iguanas>. Acesso em: 2 out. 2020.

DECLERCQ, Marie. "É muito perturbador ser humano hoje em dia": Susan Meiselas. *Revista Vice*, 15 out. 2019. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/wjw7bb/e-muito-perturbador-ser-humano-hoje-em-dia-susan-meiselas. Acesso em: 18 jun. 2020.

FONSECA, Biba. Nair Benedicto e a realidade falsamente camuflada 'Por Debaixo do Pano'. *São Paulo São*, 30 out. 2015. Disponível em: <https://saopaulosao.com.br/conteudos/recomendados/871-nair-benedicto-e-a-realidade-falsamente-camuflada-por-debaixo-do-pano.html>. Acesso em: 18 jun. 2020.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, v. 14, n. 3, 1988, p. 575–599. Disponível em: <https://philpapers.org/archive/harskt.pdf>. Acesso em: 7 out. 2020.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Exposição no IMS apresenta obra de Claudia Andujar dedicada aos Yanomami. 12 dez. 2018. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/exposicao-no-ims-apresenta-obra-de-claudia-andujar-dedicada-aos-yanomami>. Acesso em: 19 jun. 2020.

ITURBIDE, Graciela; HARAZIM, Dorrit. Pássaro solitário. *Revista ZUM*, n. 9, 8 mar. 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-9/passaro-solitario>. Acesso em: 18 jun. 2020.

KILOMBA, Grada. Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba. Tradução: Jéssica Oliveira. 2018. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/05/kilomba-grada-ensinando-a-transgredir.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2020.

MOHANTY, Chandra Talpade. *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham; Londres: Duke University Press, 2003.

MORALES, Manuel. “Una fotografía nunca cambiará el mundo”. *El País*, 18 jul. 2018. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2018/05/31/actualidad/1527720200_801578.html. Acesso em: 19 jun. 2020.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

REVISTA TRIP. Claudia Andujar: A fotógrafa que revelou um povo. 2013. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/homenageados/2013/claudia-andujar>. Acesso em: 19 jun. 2020.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.

RUBIN, Gayle. Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade. Tradução: Felipe Bruno Martins Fernandes. Revisão: Miriam Pillar Grossi, 1984/2012. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1229>. Acesso em: 6 de outubro de 2020.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SUSAN MEISELAS. Site da artista. Disponível em:

<https://www.susanmeiselas.com>. Acesso em: 3 dez. 2019.

TERRA, Marina. A Luta Yanomami, de Claudia Andujar, chega a Paris. *Instituto Socioambiental*, 28 jan. 2020. Disponível em:

<https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/a-luta-yanomami-de-claudia-andujar-chega-a-paris>. Acesso em: 19 jun. 2020.

Referência para citação deste artigo

EGGERS, Tuane Maitê. Descolonizando narrativas sobre mulheres: a fotografia como potência. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 470 – 503, novembro de 2020.

> Visões críticas sobre gênero: vozes femininas na escrita de duas poetisas mapuche

> Critical visions about gender:
female voices in the writing of two Mapuche poets

por **Valentina Paz Bascur Molina**

Mestre em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPG NEIM), pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: vale.bascur@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8824-2802.

Resumo

O presente artigo propõe uma discussão sobre gênero como uma categoria para analisar relações de poder na sociedade mapuche, apresentando linhas interpretativas atuais, assim como antecedentes presentes nos registros históricos. A partir do desenvolvimento de diversas perspectivas, aponta-se que o gênero, como categoria de análise estabelecida por meio de visões eurocêntricas, contribui com interpretações que reproduzem as lógicas coloniais. Em seguida, convida-se a participar desta discussão as perspectivas que duas escritoras mapuche, Maribel Mora Curriao e Graciela Huinao apresentam sobre o tema. Procura-se colocar as perspectivas em diálogo através das suas experiências e das suas obras literárias.

Palavras-chave: Gênero. Colonialismo. Poetas Mapuche.

Abstract

This article proposes a discussion about gender as a category to analyze power relations in mapuche society, presenting current interpretative lines, as well as antecedents present in historical records. From the development of different perspectives, it is pointed out that gender, as a category of analysis established from Eurocentric outlooks, contributes to interpretations that reproduce colonial logics. Then, it is invited to participate in this discussion the perspectives that two Mapuche writers, Maribel Mora Curriao e Graciela Huinao present on the theme. It seeks to put perspectives in dialogue through their experiences and their literary works.

Keywords: Gender. Colonialism. Mapuche Poets.

> Artigo recebido em 21.06.2020 e aceito em 02.08.2020.

1. Perspectivas sobre a categoria de gênero e colonialismo

Dentro das perspectivas que refletem sobre o colonialismo e as relações de gênero, encontram-se diversos posicionamentos segundo as experiências das mulheres. Por exemplo, existe a ideia da opressão universal das mulheres partindo de uma noção unificada de patriarcado, ligada às visões eurocêntricas da opressão de gênero; também há uma perspectiva que considera que as relações de gênero, enquanto categorias, fizeram parte da imposição colonial; e finalmente, há o ponto de vista que reconhece a existência de hierarquias anteriores à colonização, ligadas ao que atualmente entende-se como gênero, divisões que se potencializaram e radicalizaram a raiz da invasão colonial. No caso deste trabalho, serão abordadas perspectivas que considerem as experiências das mulheres indígenas, especificamente das mulheres mapuche.

A imposição de um projeto de modernidade a partir dos processos de invasão colonial constata que as dinâmicas sociais sofreram transformações. Autoras descrevem o período anterior à redução territorial como uma sociedade mapuche heterogênea, na qual as mulheres tinham grande relevância na administração doméstica e protagonizavam a linhagem feminina nas comunidades:

No período pré-reducional apreciava-se uma sociedade mapuche heterogênea e viva através das linhagens mobilizadas pelas mulheres. Apreciavam-se diferentes status, dependendo do seu dote e estado matrimonial. Os homens, pela sua parte, com a pecuária passavam longos períodos fora do lar. Desta forma as mulheres deviam tomar decisões e organizar o trabalho. As mulheres constituíam fortes agrupamentos

domésticos. Possuíam a sua própria economia e dominavam o ambiente doméstico¹.

Atualmente existem diversos discursos que contribuem para a compreensão das dinâmicas de gênero e poder nas sociedades mapuche, na época pré-colombiana. Elisa García² apresenta uma análise com três linhas interpretativas sobre a ideia de complementariedade entre homens e mulheres. A primeira linha apresenta a complementariedade como uma forma de defender e perpetuar a tradição, identificando o papel do feminino com a prosperidade da terra, dos elementos da natureza. Em seguida, apresenta-se uma segunda variante relacionada à defesa da complementariedade como um elemento a ser resignificado, como uma forma estratégica de abordar a dualidade, já que “a reconstrução de valores ancestrais baseados no equilíbrio da mulher-homem, permite justificar a reivindicação de serem valorizadas desde seu status de mulher na comunidade”³. Para a terceira perspectiva, a idealização de um passado com dualidades em equilíbrio poderia tirar a possibilidade de uma crítica interna na sociedade mapuche atual, assim como poderia reforçar uma imagem essencialista e estancada dos indígenas no passado.

¹ “En el período pre-reduccional se aprecia una sociedad mapuche heterogénea y viva a través de los linajes movilizados por las mujeres. Se aprecian diferentes status, dependiendo de su dote y estado matrimonial. Los hombres, por su parte, con la ganadería pasaban largos periodos fuera del hogar. De esta forma las mujeres debían tomar decisiones y organizar el trabajo. Las mujeres constituían fuertes agrupaciones domésticas. Poseían su propia economía y dominaban el entorno del hogar.”

Margarita Calfio, “Cuerpos Marcados: comunidades en construcción”, 2016, p. 34. Tradução minha.

² Elisa García, *Zomo Newen*: relatos de vida de mujeres mapuche en su lucha por los derechos indígenas, 2017, p. 34.

³ “La reconstrucción de valores ancestrales basados en el equilibrio hombre-mujer, permite justificar la reivindicación de ser valoradas desde su estatus de mujer en la comunidad.” *Ibidem*, p. 34. Tradução minha.

Destaca-se a distinção que Rita Segato propõe sobre as noções de dualismo e binarismo, com o fim de compreender como poderia estar estruturada a categoria gênero antes da invasão colonial.

No mundo da modernidade não há dualidade, há binarismo. Enquanto na dualidade a relação é de complementaridade, a relação binária é suplementar, um termo suplementa o outro, e não o complementa. Quando um desses termos se torna “universal”, quer dizer, de representatividade geral, o que era hierarquia se transforma em abismo, e o segundo termo se converte em resto e resíduo: essa é a estrutura binária, diferente da dual⁴.

Quer dizer, todos os elementos que estivessem fora do padrão do *universal* deveriam se equiparar, neutralizar e homogeneizar para não serem invisibilizados.

De acordo com o padrão colonial moderno e binário, qualquer elemento, para alcançar plenitude ontológica, plenitude de ser, deverá ser equalizado, ou seja, equiparado a partir de uma grade de referência comum ou equivalente universal. Isto produz o efeito de que qualquer manifestação da alteridade constituirá um problema, e só deixará de fazê-lo quando peneirado pela grade equalizadora, neutralizadora de particularidades, de idiossincrasias⁵.

Cabe destacar que, tanto na época pré-colombiana quanto no processo de colonização, a sociedade mapuche possuía uma configuração própria em relação às dinâmicas de gênero, que foi registrada historicamente através do olhar do colonizador, sendo transmitida com o viés cultural e ideológico europeu-cristão. A antropóloga Ana Bacigalupo⁶ afirma que a visão do europeu para explicar as dinâmicas de gênero trouxe categorias binárias que estavam permeadas pelo

⁴ Rita Segato, “Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial”, 2012, p. 122.

⁵ Rita Segato, *Ibidem*, 2012, p.122.

⁶ Ana Mirella Bacigalupo, “La lucha por la masculinidad del machi: políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile”, 2002.

imaginário moral das instituições cristãs. Mulheres mapuche eram consideradas sexualmente liberais, varonis e fortes, sendo tratadas como bruxas e curandeiras por causa de suas funções de *machi*.⁷

No caso dos homens, apresenta-se o caso dos *machi weye*, uma linhagem de xamãs que possuíam grande relevância nas guerras e enfrentamentos militares dos mapuche contra o exército espanhol. Estes *machi* protagonizavam rituais nos quais seu comportamento flutuava entre o que pode ser entendido como masculino e feminino, além de manterem relações sexuais com outros homens dentro dos contextos ritualísticos. Entretanto, quando inseridos no contexto mapuche esse comportamento não era apenas entendido como outra identidade de gênero — ou seja, não eram catalogados de acordo com uma orientação sexual particular. Sob o olhar europeu esses comportamentos foram registrados como sodomitas, *putos* e demoníacos, provocando rejeição. Foram priorizados os registros em que o comportamento dos *machi weye* parecia desestabilizar a ordem binária que os colonizadores pretendiam impor. Também evidencia-se o escasso registro sobre as mulheres mapuche, invisibilizando outras possíveis dinâmicas de gênero. Essa visão binária estabeleceu a forma como as relações de gênero são entendidas na atualidade:

O paradigma de penetração colonial continua moldando o simbolismo chileno de poder. As relações étnicas, sexuais e de poder dos tempos coloniais continuam determinando a maioria dos discursos chilenos, e o corpo do machi, com seus desejos e poderes de gênero, ainda é o lugar da identidade, e a diferença entre colonizador e colonizado⁸.

⁷ Machi: xamã da sociedade mapuche.

⁸ “El paradigma de penetración colonial sigue moldeando el simbolismo chileno de poder. Las relaciones étnicas, sexuales y de poder de los tiempos coloniales continúan determinando la mayoría de los discursos chilenos, y el cuerpo machi, con sus deseos y poderes de género, todavía es el sitio de la identidad y la diferencia entre colonizador y colonizado.”

Na ideologia do colonizador espanhol, as mulheres possuíam um lugar inferior na sociedade. Portanto, no contexto da imposição do projeto colonial, as mulheres mapuche foram invisibilizadas e submetidas, colocando os homens mapuche como os únicos mediadores possíveis. A imposição colonial subverteu a ordem social dos mapuche e, ao mesmo tempo, a ordem colonial reforçou as desigualdades de gênero preexistentes na sociedade mapuche pré-colonial.

O funcionamento da sociedade colonial no *Ngulu Mapu* esteve sustentado na aceitação ideológica da hierarquia do homem. [...] As lógicas do Estado colonial valorizaram aos sujeitos colonizados mapuche na sua dimensão produtiva, enquanto a mulher foi despojada de toda presença. Os homens mapuche, apesar da posição inferior na que se encontravam dentro do modelo colonialista, encontraram espaços de privilégio do qual se beneficiaram, exercendo poder sobre as mulheres mapuche⁹.

Essa junção entre a dominação imposta pela invasão colonial e as diferenças já estabelecidas entre homens e mulheres, no contexto da organização social indígena, é denominada pelas feministas comunitárias como *entronque patriarcal*:

Não existe apenas um patriarcado ocidental em Abya Yala (América), senão também afirmamos a existência milenar do patriarcado ancestral originário, que têm sido gestado e constituído justificando-se em princípios e valores cosmogônicos que se misturam com fundamentalismos étnicos e essencialismos¹⁰.

Ibidem, p. 57. Tradução minha.

⁹ “El funcionamiento de la sociedad colonial en el Ngulu Mapu estuvo sustentado en la aceptación ideológica de la jerarquía del hombre. [...] Las lógicas del Estado colonial valoraron a los sujetos colonizados mapuche en su dimensión productiva, mientras la mujer fue despojada de toda presencia. Los hombres mapuche, pese a la posición inferior en la que se encontraban dentro de este modelo colonialista, encontraron espacios de privilegio del cual se beneficiaron, ejerciendo además poder sobre las mujeres mapuche.”

Ana Vásquez, “Expedientes del dolor: mujeres mapuche en la frontera de la violencia (1900-1950)”, 2015, p. 145. Tradução minha.

¹⁰ “No solo existe un patriarcado occidental en Abya Yala (América), sino también afirmamos la existencia milenaria del patriarcado ancestral originario, el cual ha sido gestado y constituido

A ideia de entronque patriarcal reconhece a existência de relações de subordinação anteriores à ordem colonial, e também denuncia a articulação entre os homens colonizadores e indígenas em detrimento das mulheres indígenas. Segundo Carola Pinchulef o entronque patriarcal acabou por “[...] fortalecer um projeto de fabricação de subjetividades femininas sob a figura do grande patriarca: o Estado”¹¹.

No entanto, para Silvia Federici, o processo de colonização trouxe consigo uma série de objetivos que surgiram a partir da exploração dos recursos encontrados na América. Isso significou a espoliação dos recursos naturais, assim como a submissão das sociedades pré-hispânicas, transformando-as numa nova fonte de força laboral. Ao longo do seu trabalho a autora enfatiza que “[...] a conquista do corpo feminino continua sendo uma precondição para a acumulação de trabalho e a riqueza”¹².

Um dos argumentos fundamentais da autora é a relação que se estabelece entre as crises do capitalismo na Europa e a apropriação dos corpos das mulheres — no caso específico que a autora desenvolve sobre a caça às bruxas.

Desse ponto de vista, a acumulação primitiva foi um processo universal em cada fase do desenvolvimento capitalista. Não é por acaso que seu exemplo histórico originário tenha sedimentado estratégias que, diante de cada grande crise capitalista, foram relançadas, de diferentes maneiras, com a

justificándose en principios y valores cosmogónicos que se mezclan con fundamentalismos étnicos y esencialismos.”

Francesca Gargallo, *Feminismos desde Abya Yala*, 2015, p. 80. Tradução minha.

¹¹ “[...] fortalecer un proyecto de fabricación de subjetividades femeninas bajo la figura del gran patriarca: el Estado.”

Carola Pinchulef, *Mujeres mapuche en lucha por la tierra: reivindicando derechos y utopías comunitarias frente al patriarcado*, 2014, p. 113. Tradução minha.

¹² Silvia Federici, *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação originária*, 2004, p. 27.

finalidade de baratear o custo do trabalho e esconder a exploração das mulheres e dos sujeitos coloniais¹³.

As estruturas patriarcais foram outorgando à mulher espaços privados e domésticos, distanciando-a cada vez mais das decisões a respeito da organização política da sociedade. Isso significou a perda de seus direitos políticos, já que “[...] uma nova hierarquia sexual foi introduzida pelas autoridades espanholas, que privou as mulheres indígenas de sua autonomia e deu a seus familiares homens mais poder sobre elas”¹⁴. A autora explica que esse processo “tratava-se [...] da destruição da vida comunitária, uma estratégia ditada por um interesse econômico específico e pela necessidade de criarem-se as condições para uma economia capitalista”¹⁵.

Em concordância, Rita Segato explica que a vida comunitária das mulheres foi privada de seu potencial político e da possibilidade de tomar decisões para a comunidade:

Também parte deste panorama da captação do gênero pré-intrusão pelo gênero moderno é o sequestro de toda política, ou seja, de toda deliberação sobre o bem comum, por parte da nascente esfera pública republicana em expansão, e a consequente privatização do espaço doméstico, sua “outrificação”, marginalização e expropriação de tudo o que nela era político. Os vínculos exclusivos entre as mulheres, que orientavam para a reciprocidade e a colaboração solidária, tanto nos rituais como nas tarefas produtivas e reprodutivas, veem-se dilacerados no processo do encapsulamento da domesticidade como “vida privada”¹⁶.

Na análise proposta por Ana Bacigalupo, constata-se que a história registrada pelos colonizadores tornou-se a única narrativa possível a respeito da

¹³ *Ibidem*, p. 27.

¹⁴ *Ibidem*, p. 202.

¹⁵ *Ibidem*, p. 202.

¹⁶ Rita Segato, *Op. Cit.*, 2012, p. 121.

vida comunitária dos povos indígenas. As interpretações sobre as relações de gênero estavam pautadas por uma visão europeia de mundo. Nesse sentido, cabe destacar a importância da disputa de narrativas que os povos continuamente constroem, apesar da ideologia colonizadora que tenta apagá-los.

As perspectivas de gênero do colonizador e do colonizado já não são facilmente diferenciáveis, pois os mapuches criam ideologias de gênero híbrido. As ideologias coloniais criaram uma polarização entre um conquistador masculino e poderoso que falava sobre gêneros machi em termos espanhóis, e um machi afeminado, indígena e subalternizado, que permanece em silêncio nos registros coloniais¹⁷.

Nessa linha, compreende-se que a função encobridora da linguagem cria mecanismos que privam os indígenas do lugar de sujeitos históricos e despolitizam suas práticas transformadoras. Para a socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, não existem discursos descolonizadores sem práticas descolonizadoras: ela afirma a respeito dos discursos que “[...] a sua função é a de suplantar as populações indígenas como sujeitos da história, converter suas lutas e demandas em ingredientes de uma reconstrução cultural e estatal capaz de submetê-las à sua vontade neutralizadora”¹⁸. Sobre as funções da linguagem, o antropólogo mapuche José Quidel Lincoleo assinala que “o nomear, leia-se como categorizar, conceitualizar, é um ato de poder que delimita, e que muitas vezes

¹⁷ “Las perspectivas de género del colonizador y el colonizado ya no son fácilmente diferenciables, dado que los mapuches crean ideologías de género híbrido. Las ideologías coloniales crearon una polarización entre un conquistador masculino y poderoso que hablaba sobre géneros machi en términos españoles, y un machi afeminado, indígena y subalterno, que permanece silencioso en los registros coloniales.”

Ana Mirella Bacigalupo, *Op. Cit.*, 2002, p. 58. Tradução minha.

¹⁸ “[...] su función es la de suplantar a las poblaciones indígenas como sujetos de la historia, convertir sus luchas y demandas en ingredientes de una reingeniería cultural y estatal capaz de someterlas a su voluntad neutralizadora.”

Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, 2010, p. 62. Tradução minha.

condena a um povo a lugares de marginalidade e penumbra permanente”¹⁹. Portanto, as disputas de narrativas remetem-se necessariamente às relações de poder e submissão.

Para Maria Lugones²⁰ a imposição colonial se traduz num processo de desumanização dos sujeitos, a partir da imposição de uma sociedade colonial que os explora e que constitui uma realidade hegemônica baseada na negação de outros modos de viver existentes. Dessa forma, a missão civilizatória dos colonizadores consistiu na apropriação material das formas de vida, assim como na construção de subjetividades que colocavam os colonizados no mesmo nível do selvagem, da natureza, do não-humano, portanto, daquilo que precisava ser domesticado.

Ao usar o termo colonialidade, minha intenção é nomear não somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos²¹.

Por trás da lógica colonial existe um pensamento que sustenta a subjugação dos indígenas e relativiza a sua existência enquanto humanos, já que “[...] o uso de termos zoológicos para descrever as pessoas colonizadas foi uma forma de desumanizá-las”²². Para Silvia Federici, a desumanização dos

¹⁹ “El nombrar, entiéndase categorizar, conceptualizar, es un acto de poder y que enmarca, muchas veces condena a un pueblo a sitios de marginalidad y penumbra permanente.”

José Quidel Lincoleo, “Quiebre ontológico a partir del contacto mapuche hispano”, 2016, p. 713. Tradução minha.

²⁰ Maria Lugones, “Rumo a um feminismo descolonial”, 2014.

²¹ *Ibidem*, p. 939.

²² “[...] el uso de términos zoológicos para describir a las personas colonizadas fue una forma de des-humanizarlas.”

Margarita Calfio, *Op. Cit.*, 2016, p. 122. Tradução minha.

colonizados “[...] teria sido impensável sem uma campanha ideológica que representasse esses como animais e demônios”²³. Existe, então, uma dimensão material e ideológica de apropriação tanto das formas de conceber o mundo quanto das subjetividades dos povos colonizados.

Foram intervindos, de maneira consciente e disciplinada as suas almas, cobrindo-os com vergonha e culpa. Uma história pouco gloriosa e minada por enormes vazios, a uma cultura moribunda, que havia pensado abandonar, a umas tradições congeladas, a uma língua corrompida. A herança, que acaba por aceitar, comporta um enorme passivo capaz de desalentar qualquer um²⁴.

Segundo Silvia Rivera Cusicanqui as resistências indígenas fazem parte da constituição de outras modernidades, já que “[...] a autodeterminação política e religiosa significava uma retomada da historicidade própria, uma descolonização dos imaginários e das formas de representação”²⁵.

A resistência consiste em construir outros mundos possíveis, resgatando memórias e histórias que foram apagadas no processo colonial. Portanto, “descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social”²⁶. Maria Lugones retoma o debate sobre a colonialidade do gênero, considerando que “é o que permanece na intersecção de

²³ Silvia Federici, *Op. Cit.*, 2004, p. 40.

²⁴ “Se intervinieron, entonces de manera muy consciente y disciplinada sus almas tapándolos con vergüenza y culpa. Una historia poco gloriosa y carcomida por enormes vacíos, a una cultura moribunda, que había pensado abandonar, a unas tradiciones congeladas, a una lengua corrompida. La herencia, que termina por aceptar, comporta un enorme pasivo capaz de desalentar a cualquiera.”

Margarita Calfio, *Op. Cit.*, 2016, p. 36. Tradução minha.

²⁵ “[...] la autodeterminación política y religiosa significaba una retoma de la historicidad propia, una descolonización de los imaginarios y de las formas de representación”.

Silvia Rivera Cusicanqui, *Op. Cit.*, 2010, p. 62.

²⁶ Maria Lugones, *Op. Cit.*, 2014, p. 940.

gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial”²⁷.

Compreende-se a colonialidade do gênero como exercícios de poder concretos, intrinsecamente relacionados, alguns corpo a corpo, alguns legalistas, alguns dentro de uma sala onde as mulheres indígenas fêmeas-bestiais-não-civilizadas são obrigadas a tecer dia e noite, outros no confessionário. As diferenças na concretude e na complexidade do poder sempre circulando não são compreendidas como níveis de generalidade; a subjetividade corporificada e o institucional são igualmente concretos²⁸.

Para Silvia Federici, a resistência anticolonial pode ser reconhecida nas práticas das mulheres indígenas que, tentando preservar as tradições na clandestinidade, em muitos casos “[...] se converteram nas principais inimigas do domínio colonial, negando-se a ir à missa, a batizar seus filhos ou qualquer tipo de cooperação com as autoridades coloniais e os sacerdotes”²⁹.

A partir de todas as perspectivas sobre gênero apresentadas acima, ampliam-se os questionamentos sobre as análises de gênero possíveis em contextos onde os processos coloniais foram estruturando as visões sobre as relações sociais atuais. Com o objetivo de aprofundar o sentido crítico dessas visões, são convidadas à análise as perspectivas apresentadas pelas poetisas mapuche Maribel Mora Curriao e Graciela Huinao, partindo de suas experiências enquanto mulheres e abordando também suas obras literárias.

²⁷ *Ibidem*, p. 939.

²⁸ *Ibidem*, p. 948.

²⁹ Silvia Federici, *Op. Cit.*, 2004, p. 418.

2. Vozes femininas nas obras de Maribel Mora Curriao e Graciela Huinao

Maribel Mora Curriao nasceu na cidade de Panguipulli, no sul do Chile, em 1970. Logo cedo sua família se mudou para a cidade de Freire, na *Región de La Araucanía*, local onde viveu a maior parte da vida. Atualmente mora em Santiago, cursa o doutorado em Estudos Americanos da Universidade de Santiago e possui o cargo de diretora da *Oficina de Equidad e Inclusión* da Universidade do Chile.

Na obra *Perrimontun* (2014), a autora aborda temáticas diversas, sempre centradas na experiência feminina, assim como na experiência de pertencer ao povo mapuche. A memória familiar é a base do processo de escrita desse livro. Em entrevista, a poeta comenta “[...] este primeiro livro é um livro que tem a ver com a minha família e, portanto, quem primeiro me interessava que o pudesse ler, eram eles”³⁰. O livro foi lançado com a participação dos avós, sendo motivo de grande satisfação para a autora.

Maribel Mora interpela o feminismo hegemônico, afirmando que não se identifica com uma visão absolutamente opressora das mulheres no contexto mapuche. Ela reconhece que as próprias referências femininas sempre têm sido de mulheres fortes e líderes familiares:

[...] fui criada numa família com uma marcada presença feminina, e de mulheres fortes. Eram mulheres dedicadas a fazer muitas coisas, tinham profissões e eram o apoio da família. E creio que nesse sentido, o papel do feminino é uma coisa nos meus livros menos contestatória, menos feminista, por assim dizer. Muito de mulher, mas na minha visão, que não é uma visão feminista. Eu tenho isso bem claro. E tem a ver com uma história de mulheres fortes, onde o tema do feminismo talvez não era um

³⁰ “[...] este primeiro libro, es un libro que tiene que ver con mi familia, y por lo tanto, quien primero me interesaba que lo pudieran leer, eran ellos.”

Entrevista realizada em 06 abr. 2018, Santiago, Chile. Tradução minha.

tema porque a mulher tinha um papel muito importante, muito relevante³¹.

A autora resgata a cultura feminina da própria família, ao construir personagens compostas por distintas vozes de mulheres, compreendidas por ela como “[...] essa ideia própria da cultura mapuche de que você é o que é a partir de muitas pessoas que te antecederam”³².

Elegía a Manuela Colipe³³
(fragmento)

Sólo mi abuela es digna de un pedazo de cielo.
Mi abuela que era todo el universo,
de sus cabellos colgaban estrellas
y de sus sienes nacían todos los sueños.

Su abrazo era ese espacio ancho
de interminables jardines,
su vientre luna llena,
sus pechos manantiales,
mediodía en las laderas,
sus ojos mariposas
juguetones sus besos sus palabras.

Las caricias abrigo.
las miradas ternura,
compañera inseparable de la vida.

³¹ “[...] me crié en una familia con una marcada presencia femenina también, y de mujeres fuertes. Eran mujeres dedicadas a hacer muchas cosas, tenían su profesión pero además eran el apoyo de la familia. Y creo que en ese sentido el rol femenino tiene una cosa quizás en mis libros menos contestataria, menos feminista, por así decirlo. Muy de mujer, pero en mi visión, es una visión que no es feminista. Yo eso lo tengo claro. Y tiene que ver también con una historia de mujeres fuertes, donde el tema del feminismo quizás no era un tema porque la mujer tenía un rol muy importante, muy relevante.”

Entrevista realizada em 06 abr. 2018, Santiago, Chile. Tradução minha.

³² “[...] esa idea propia de la cultura mapuche de que uno es lo que es a partir de muchas personas que te antecederon.”

Entrevista realizada em 06 abr. 2018, Santiago, Chile. Tradução minha.

³³ Maribel Mora Curriao, *Perrimontun*, 2014, p. 105. Optei por não traduzir os poemas para o português, deixando-os apenas em sua língua original.

Mi abuela bajó de las estrellas
al viento en las praderas,
al silbido de los árboles,
al roce de las nubes,
al sonido de las cascadas
su asombro su tibieza.
Ella tan alegre pariendo madrugadas!

Com essa ideia que problematiza o feminismo, presente na narrativa, é importante pensar nos motivos pelos quais algumas mulheres indígenas não enxergam no feminismo uma bandeira com a qual se identificar. Na experiência de Francesca Gargallo³⁴ investigando sobre os processos emancipatórios das mulheres de diversos locais da América Latina, observa-se a distância que existe entre a realidade de mulheres urbanas e as lutas cotidianas das mulheres indígenas, nos contextos rurais. Julieta Paredes, feminista comunitária da Bolívia, descreve como se configura o feminismo hegemônico.

O feminismo no Ocidente responde às necessidades das mulheres na sua própria sociedade: elas desenvolveram lutas e construções teóricas que pretendem explicar sua situação de subordinação. Ao se instalar no mundo das relações coloniais, imperialistas e transnacionais, estas teorias convertem-se em hegemônicas no âmbito internacional, invisibilizando assim outras realidades e outros aportes. [...] Nos parece importante começar da nossa definição de feminismo: Feminismo é a luta e a proposta política de vida de qualquer mulher, em qualquer lugar do mundo, em qualquer etapa da história que tenha se rebelado frente ao patriarcado que a oprime. [...] Não queremos pensar-nos frente aos homens, senão pensar-nos mulheres e homens em relação à comunidade³⁵.

³⁴ Francesca Gargallo, *Feminismos desde Abya Yala*, 2015.

³⁵ “El feminismo en occidente responde a las necesidades de las mujeres en su propia sociedad: ellas desarrollaron luchas y construcciones teóricas que pretenden explicar su situación de subordinación. Al instaurarse en el mundo de relaciones coloniales, imperialistas y transnacionales, estas teorías se convierten en hegemónicas en el ámbito internacional invisibilizando así otras realidades y otros aportes. [...] Nos parece importante partir de nuestra definición de feminismo: Feminismo es la lucha y la propuesta política de vida de cualquier mujer, en cualquier lugar del mundo, en cualquier etapa de la historia que se haya rebelado ante

Nessa definição de feminismo, Julieta Paredes coloca em evidência os cruzamentos entre gênero e etnia cujos efeitos redefinem os processos emancipatórios das mulheres indígenas, considerando, por uma visão não separatista, a possibilidade de libertação em conjunto com seu povo.

As interpretações das categorias ocidentais sobre a opressão universal da mulher e sobre as propostas feministas para sua libertação significam um desafio para a própria labuta investigativa, pois a reprodução dessas poderia contribuir ao imaginário colonialista já existente, assim como às identidades impostas sobre gênero e etnicidade. Maribel Mora reflete sobre como os discursos hegemônicos do feminismo podem ser excludentes:

[...] o que acontece com os outros discursos de mulheres indígenas que não são, quiçá, contestatários desde este ponto de vista, senão que, ao contrário, assumem um aspecto maternal, de mulher apegada à terra, por exemplo? Estes discursos ficam de fora, pois é claro que são acusados de essencialistas, ou de ocultar relações de dominação de gênero e isso incomoda a muitos. Embora haja outros que valorizam esses discursos desde o exotismo³⁶.

Nesse sentido, considerando os feminismos como partes de um território discursivo em constante disputa e transformação, as críticas direcionadas ao feminismo construído de maneira hegemônica evidenciam relações de poder e colonialismo, e além da visibilidade de alguns aspectos em detrimento de outros.

el patriarcado que la oprime. [...] No queremos pensarnos frente a los hombres, sino pensarnos mujeres y hombres en relación a la comunidad".

Julieta Paredes, *Hilando fino desde el Feminismo Comunitario*, 2010, p. 79. Tradução minha.

³⁶ "[...] ¿qué pasa con otros discursos de mujeres indígenas que no son quizás contestatarios desde ese punto de vista, sino que, al contrario, asumen un cariz maternal, de la mujer apegada a la tierra, por ejemplo? Estos discursos quedan fuera, pues es claro que se les acusa de más esencialistas, o de ocultar relaciones de dominación de género y eso les molesta a muchos. Aunque también hay otros que valoran estos discursos desde el exotismo."

Fabián Flores, "Entrevista a Maribel Mora Curriao", 2011, p. 159. Tradução minha.

Essas discussões em torno da opressão das mulheres indígenas enriquecem o debate, pois levam a refletir sobre os limites das categorias estabelecidas desde Ocidente em contextos culturais diversos, como é o caso das mulheres mapuche.

Fernanda Moraga ressalta a importância de pensar nos significados que existem ao redor de categorias como *ser mulher* e *ser mapuche*, quando somados a outros atravessamentos ligados às experiências de ser escritora ou transitar no âmbito acadêmico e literário.

O posicionamento crítico que tentamos assumir posiciona-se na ruptura da convicção determinista que aponta que a função cultural (ser mapuche) e o papel simbólico (o feminino), afetam-se de [forma] naturalizada sob a fábula da identidade única do corpo originário. [...] Para que a transgressão a esta norma sociocultural colonialista se produza, é necessário que a dinâmica entre ambas as categorias —gênero e mapuche— se desestabilize, a partir da própria textualidade da enunciação, das significações arbitrárias e monológicas sobre os corpos e de suas relações com a cultura e a sociedade³⁷.

Escritoras mapuche enunciam-se a partir das intersecções entre pertencimento étnico, gênero, classe social, entre outras; elas buscam a partir da produção artística e intelectual, romper com as imagens sólidas e monolíticas que o imaginário colonial tem imposto ao longo da História.

³⁷ “La posición crítica que intentamos asumir se posiciona en la ruptura de la convicción determinista que apunta a que la función cultural (ser mapuche) y el rol simbólico (lo femenino), se afectan de naturalizada bajo la fábula de la identidad única del cuerpo originario. [...] Para que la transgresión a esta norma sociocultural colonialista se produzca, es necesario que la dinámica entre ambas categorías — género y mapuche — se desestabilice, a partir de la propia textualidad de la enunciación, las significaciones arbitrarias y monológicas sobre los cuerpos y sus relaciones con la cultura y la sociedad.”

Fernanda Moraga, *Autoproducción de subjetividades fronterizas en la poesía actual de mujeres mapuche*, 2012, p. 7. Tradução minha.

Logo, sobre as expectativas que se encontram no imaginário social, Maribel Mora Curriao reconhece que os questionamentos cotidianos a respeito de seu trabalho requerem uma afirmação constante da própria identidade.

Se você fala de poesia mapuche e se é um sujeito chileno, ninguém vai colocar em questão o que estás dizendo, mas se for um sujeito mapuche que vem falar sobre poesia mapuche, é muito provável — e tem acontecido comigo —, que questionem desde qual lugar estás falando, pois alguns querem que sejas um mapuche mais autêntico, e se não for, você vai ser rechaçado por isso. Há outros sujeitos que esperam que sejas um mapuche mais “civilizado”, e se não for, também é rechaçado³⁸.

As raízes coloniais produzem dinâmicas que colocam o sujeito em lugares ambíguos, de difícil definição, por causa do apagamento de sua cultura. A partir disso, a autora se posiciona em um processo de resgate constante da memória familiar, por esta ser uma das poucas fontes de história pessoal que lhe restam.

O posicionamento enquanto mapuche foi desde então um aspecto fundamental, e a busca tem sido ligar os fios soltos de uma história que tem nos impedido de saber/conhecer aquilo que fomos como grupo humano. Buscamos ainda nas bibliotecas da República retalhos da nossa história, que naquele momento era contada pelos *weupifes*. Não conhecer este passado nos limita no nosso conhecimento do que somos, do que podemos ser no futuro, por isso nos aprofundamos na memória, o *kupan* e o *tüwün* da origem. É apenas a reconstrução deste entramado que nos permitirá ser/estar no mundo como mapuche³⁹.

³⁸ “Si uno habla de poesía mapuche y eres un sujeto chileno, nadie va a poner en cuestión lo que dices, pero si eres un sujeto mapuche y vienes a hablar de poesía mapuche, es muy probable — y me ha sucedido —, que cuestionen desde dónde estás hablando, pues algunos quieren que seas un mapuche más auténtico, y si no lo eres vas a hacer rechazado por eso. Hay otros sujetos que esperan que seas un mapuche más ‘civilizado’, y si no lo eres también eres rechazado.”

Fabián Flores, *Op. Cit.*, 2011, p. 159. Tradução minha.

³⁹ “El posicionamiento como mapuche fue desde entonces un rasgo fundamental y la búsqueda ha sido atar los cabos sueltos que no ha impedido conocer eso que fuimos como grupo humano. Buscamos aún en las bibliotecas de la República retazos de nuestra historia, que a la sazón contaban cotidianamente los *weupifes*. No conocer este pasado nos limita en nuestro conocimiento de lo que somos en este momento, de lo que podemos ser en un futuro, por eso

Como Maribel Mora explica, na concepção mapuche, os sujeitos estão constituídos por dois elementos: *tüwün* que faz referência ao território e *kvpalme* que se refere à linhagem familiar. Sobre a linhagem familiar, compreende-se que o sujeito está constituído pelos familiares que lhe antecederam, tal como a escritora ilustra em *Perrimontun* (2014) pela ideia de ser habitada pelos ancestrais. O vínculo com o território faz alusão não apenas a questão geográfica, mas também a todos os seres (não humanos) que habitam e se relacionam com a dimensão humana, incluindo elementos da natureza como montanhas, cordilheiras, vulcões, rios, mares e florestas.

Em diálogo com essas vozes femininas, a escritora mapuche-huilliche Graciela Huinao — nascida na localidade de *Chaurakawin*, atual província de Osorno na região sul do Chile e hoje radicada na cidade de Santiago —, apresenta outras personagens em suas obras, com destaque para as de *Katrilef* (2015) e *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010). Ambas trazem uma perspectiva crítica sobre o lugar da mulher mapuche em alguns momentos da História. Graciela Huinao é uma das mais destacadas escritoras mapuche no cenário literário chileno, sendo a primeira mulher indígena a ocupar uma cadeira na Academia Chilena de Letras, a partir do ano 2014.

Em *Desde el fogón de una casa de putas williche*, a autora relata a história de um grupo de prostitutas que gerenciavam uma casa no povoado de *Rahue*, no sul do Chile (ainda em pleno processo de urbanização), retratando o convívio entre o povo mapuche, colonos alemães e chilenos. Ao ser questionada pela

ahondamos en la memoria, el *kupan* y el *tuwün* del origen. Sólo la reconstrucción de este entramado es lo que nos permitiría ser/ estar en el mundo como mapuche.”

Elvira Rodríguez, “El cuerpo como (pre) texto literário”, 2014, p. 94. Tradução minha.

temática abordada, a autora enfatiza a importância de trazer à tona as histórias das mulheres que ficaram nas margens da história.

Creio que o meu ser feminino foi parido com um compromisso moral, que consiste em testemunhar o quase invisível passo das mulheres do meu povo na literatura. E não é que não tenham existido, o tempo tem me ensinado que em todas as culturas o poder masculino sempre tem sido mais visível. Esse é o motivo que me impulsiona a forjar as suas vidas, porque intimamente as sinto mulheres rebeldes e atrevidas⁴⁰.

De acordo com as narrativas da pesquisadora Carla Llamunao, as personagens da poeta provocam inquietações dentro da cultura mapuche, apontando machismos e a necessidade de reinvenção das tradições que objetificam as mulheres.

Seus textos têm sido polêmicos dentro do círculo literário e de algumas comunidades, já que apresenta uma atitude de confronto, não apenas com os winka, senão também realiza questionamentos à sociedade mapuche e às visões tradicionalistas⁴¹.

Katrilef é um romance que relata a história de vida de Manuela Katrilef, bisavó de Graciela, que foi filha de um homem rico e prestigiado na sociedade mapuche. A obra se destaca por abordar de maneira crítica algumas tradições como o ritual do rapto ou sequestro da noiva na véspera do casamento, assim

⁴⁰ “Creo que a mi ser femenino lo parieron con un compromiso moral, el cual consiste en testificar el casi invisible paso de las mujeres de mi pueblo en la literatura. Y no es que no hayan existido, el tiempo me ha enseñado que en todas las culturas el poderío masculino siempre ha sido más visible. Ese es el motivo que me insta a forjar sus vidas, porque íntimamente las siento mujeres rebeldes y atrevidas.”

Graciela Huinao, *Katrilef*: hija de un ülmen mapuche. Relato de su vida, 2015, p. 4. Tradução minha.

⁴¹ “Sus textos han sido polémicos dentro del círculo literario y algunas comunidades, debido a que presenta una actitud de confrontación, no sólo con los winka, sino que también realiza cuestionamientos a la sociedad mapuche y las visiones tradicionalistas.”

Carla Llamunao, “Representación de las mujeres en el relato testimonial *Katrilef* de Graciela Huinao”, 2016, p. 69. Tradução minha.

como a possibilidade desta ser *devolvida* pelo marido, caso o contrariasse. O *status* de mulher devolvida nesse contexto significava rejeição social e preconceito. No poema a seguir, Graciela Huinao apresenta a história da própria bisavó e contextualiza o momento histórico em que o relato se desenvolve, numa época de enfrentamento bélico entre o povo mapuche colonos alemães e chilenos.

Manuela Katrilef⁴²

Descalza sobre la tierra
jugaba a esconderse
del ejército chileno.
Por ser muy niña
sus abuelos le dijeron
que así empezaba un juego.
Jugaban a matar
para que Manuela Katrilef creciera.
Bramó el *kull kull* en la cordillera
y su última risa infantil pasó ante ella
detrás de padres y hermanos
al último levantamiento williche.
Hoy cuenta la historia
que allí terminó la guerra.
Manuela Katrilef amaneció
de pie frente al odio
y empezó la guerra.

A partir do que foi mencionado anteriormente por Carla Llamunao, surge a possibilidade de pensar os relatos de Graciela Huinao desde uma ótica feminista.

A ação de falar e transpassar o vivenciado de maneira oral é um ato subversivo e transgressor, ao igual que os questionamentos ao patriarcado imposto. O relato em forma e conteúdo é de caráter feminista. Constitui

⁴² Graciela Huinao, *Op. Cit.*, 2015, p. 7.

denúncia e crítica intercultural, que não leva a generalizar, senão a mostrar relatos da vida, tesouros entre mulheres⁴³.

O trabalho de recuperação da memória ancestral traz antecedentes de um cotidiano liderado por mulheres que deviam tomar decisões num contexto de guerra e vulnerabilidade.

Os papéis que cumprem as mulheres que aparecem no texto, centram-se além do doméstico, possuem uma finalidade reprodutiva e realizam atividades fundamentais para a sustentação da comunidade. O anterior, em consequência do contexto de guerra entre mapuche e colonos/chilenos que estabeleceu um novo cenário, em que as mulheres tiveram que substituir aos homens que encontravam-se lutando, parir homens para a guerra, criar de maneira solitária em papéis parentais, mas comunitária entre mulheres (mães, avós, tias, outras mulheres da comunidade)⁴⁴.

Os papéis assumidos pelas mulheres na história, tal como retratado nas personagens criadas por Graciela Huinao, procuram ser contestatórios às imposições coloniais que se introjetaram na sociedade mapuche da época.

3. Considerações finais

Com o objetivo de entranhar-se nas perspectivas críticas sobre as análises de gênero e de ampliar o debate a partir das visões das mulheres indígenas —

⁴³ “La acción de hablar y traspasar lo vivido de manera oral es un acto subversivo y transgresor, al igual que los cuestionamientos hacia el patriarcado impuesto. El relato en tanto forma y contenido es de carácter feminista. Constituye una denuncia y crítica intercultural, que no lleva a generalizar, sino a mostrar relatos de la vida misma, tesoros entre mujeres.”

Carla Llamunao, *Op. Cit.*, 2016, p. 78. Tradução minha.

⁴⁴ “Los roles que cumplen las mujeres que aparecen en el texto se centran más allá de lo doméstico, poseen una finalidad reproductiva y realizan las actividades fundamentales para el sostenimiento de su comunidad. Lo anterior, en consecuencia del contexto de guerra entre mapuche y colonos/chilenos que estableció un nuevo escenario, en que las mujeres debieron reemplazar a los hombres que se encontraban luchando, parir hombres para la guerra, criar de manera solitaria en roles parentales, pero comunitaria entre mujeres (madres, abuelas, tías, otras mujeres de la comunidad).”

Ibidem, p. 75. Tradução minha.

neste caso, duas escritoras mapuche —, este texto procura deixar alguns caminhos abertos para que novas perspectivas de gênero sejam introduzidas nos debates e interpretações literárias. A proposta é criar um desafio constante na busca por um olhar atento que subverta as lógicas de opressão impostas pelas ideologias colonizadoras. Autoras que produzem conhecimento, que escrevem desde o Sul Global ou desde suas comunidades instigam, através de perspectivas críticas, as possibilidades e limites destas categorias de análise.

O trabalho investigativo da autora Ana Bacigalupo⁴⁵ — que realiza um resgate de antecedentes históricos sobre as relações entre gênero e sexualidade na linhagem dos *machi weye* na época de enfrentamento bélico contra os europeus —, aponta que a construção da masculinidade mapuche contemporânea está enraizada nas narrativas dos colonizadores espanhóis, de acordo com parâmetros binários e de hierarquia masculina.

Outras narrativas também são criadas para refletir sobre os cruzamentos entre Ocidente e o ser mapuche. Maribel Mora Curriao aponta aspectos que fortalecem o debate em torno das concepções sobre gênero e feminismo. A partir de suas reflexões, assinala que não se identifica com as referências de submissão feminina, pelo contrário: para ela as mulheres são figuras representantes de fortes lideranças na organização familiar. Constata-se certo estranhamento das escritoras em relação às narrativas de submissão universal. A partir de suas declarações, evidencia-se o distanciamento do feminismo como uma categoria com a qual as autoras se identifiquem. No entanto, é ressaltado o posicionamento crítico que elas expressam, por apresentarem um olhar questionador sobre as

⁴⁵ Ana Mirella Bacigalupo, *Op. Cit.*, 2002.

dinâmicas de gênero e poder dentro da cultura mapuche, assim como pelas constantes problematizações de ambas em torno dos aspectos opressivos da tradição.

Nesse sentido, destacam-se as problematizações que a poeta Maribel Mora Curriao levanta em relação a aspectos do feminismo hegemônico, que subalterniza a mulher indígena, desvalorizando seu vínculo com a natureza assim como os papéis ligados à maternidade. Na mesma linha interpretativa, a obra da poeta Graciela Huinao enfatiza a recuperação da linhagem familiar feminina como fonte de conhecimento. Uma de suas motivações para escrever é o resgate da história e dos saberes das mulheres da própria família, para que elas não sejam esquecidas. Assim, as autoras afirmam que, diante do apagamento da cultura mapuche — produto do projeto colonial —, é a recuperação da memória ancestral que permite o fortalecimento dos processos identitários individuais e coletivos.

Considerando o apontado pela socióloga nigeriana Oyèrónké Oyèwùmi, torna-se necessário interrogar as categorias de gênero e os conceitos associados, à luz das experiências das mulheres — no caso desta análise, das mulheres indígenas. A autora ressalta que “[...] significados e interpretações devem derivar da organização social e das relações sociais, prestando muita atenção aos contextos culturais e locais específicos”⁴⁶. Na sua análise, elementos como maternidade, linhagem ancestral, antiguidade e organização não nuclear da família, são princípios que podem ser considerados para pensar a organização

⁴⁶ Oyèrónké Oyèwùmi, “Conceituando o Gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas”, 2004, p. 9.

das comunidades, permitindo interpretações aprofundadas a respeito das relações de gênero e poder.

Nesse sentido, a diversidade de perspectivas, o resgate da memória, e a reconstrução da História a partir da visão do povo mapuche são a base para a construção de uma epistemologia emancipada dos resquícios coloniais.

Referências

- BACIGALUPO, Ana Mirella. La lucha por la masculinidad del machi: políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile. *Revista de Historia Indígena*, Santiago, n. 6, p. 29-64, 2002.
- CALFIO, Margarita. Cuerpos Marcados. Comunidades en Construcción. In: PAINEMAL, Millaray; ÁLVAREZ, Andrea (Orgs.). *Mujeres y Pueblos Originarios: Luchas y resistencias hacia la descolonización*. Santiago: Editorial Pehuén, 2016.
- CURRIO, Maribel Mora. *Perrimontun*. Santiago: Editorial Konünwenu, 2014.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Editorial Tinta Limón, 2010.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação originária*. São Paulo: Editora Elefante; Fundação Rosa Luxemburgo, 2004. Disponível em: https://we.riseup.net/assets/349834/Federici,Silvia+Caliba+e+a+bruxa_pdf.pdf. Acesso em: 10 jun. 2017.
- FLORES, Fabián. Entrevista a Maribel Mora Currio. *Revista ISEES*, Santiago, n. 9, p. 155-167, 2011. Disponível em:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3777540.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2018.

GARCÍA, Elisa. *Zomo Newen*: relatos de vida de mujeres mapuche en su lucha por los derechos indígenas. Santiago: LOM Ediciones, 2017.

GARGALLO, Francesca. *Feminismos desde Abya Yala*: ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América. Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2015.

HUINAO, Graciela. *Desde el fogón de una casa de putas williche*. Osorno: Ediciones Caballo de Mar, 2010.

HUINAO, Graciela. *Katrilef*: hija de un ülmen mapuche. Relato de su vida. Santiago: Centro Interdisciplinario de Estudios Interculturales e Indígenas, 2015.

LINCOLEO, José Quidel. Quiebre ontológico a partir del contacto mapuche hispano. *Chungara – Revista de Antropología Chilena*, Arica, v. 48, n. 1, p. 713-719, 2016.

LLAMUNAO, Carla. Re-presentación de las mujeres en el relato testimonial *Katrilef* de Graciela Huinao. *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios*, Santiago, n. 34, p. 67-79, 2016.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 935-952, 2014.

MORAGA, Fernanda. *Autoproducción de subjetividades fronterizas en la poesía actual de mujeres mapuche*. 2012. 226 f. Tese (Doutorado em Literatura, Menção Literatura Chilena e Hispano-americana) – Universidad de Chile,

Santiago de Chile, 2012.

OYÈWÙMI, Oyèrónké, Conceituando o Gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. *CODERSIA Gender Series, Dakar, v. 1, p. 1-8, 2004.*

PAREDES, Julieta. *Hilando fino desde el Feminismo Comunitario*. La Paz: Cooperativa El Rebozo, 2010.

PINCHULEF, Carola. *Mujeres mapuche en lucha por la tierra: reivindicando derechos y utopías comunitarias frente al patriarcado*. 2014. 150 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais, Menção Gênero e Desenvolvimento) – Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (FLACSO), Equador, 2014.

RODRÍGUEZ, Elvira. El cuerpo como (pre) texto literario. *Revista Estudios Avanzados*, Santiago, n. 21, p. 91-110, 2014.

SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. *e-cadernos CES*. 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1533>. Acesso em: 22 dez. 2018.

VÁSQUEZ, Ana. Expedientes del dolor: mujeres mapuche en la frontera de la violencia (1900-1950). In: ANTILEO, Enrique; CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis; CALFÍO, Margarita; HUINCA-PIUTRIN, Herson (Orgs.). *Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew*. Violencias coloniales en Wajmapu. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015.

Referência para citação deste artigo

MOLINA, Valentina Paz Bascur. Visões críticas sobre gênero: vozes femininas na escrita de duas poetisas mapuche. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 504 – 530, novembro de 2020.

> Os espaços público, privado e doméstico: algumas contribuições e problematizações dos estudos feministas a partir dos anos 1960

> The public, private and domestic spaces: some contributions and problematizations of feminist studies from the 1960s

por **Vanessa Lúcia de Assis Rebesco**

Doutoranda em Artes Visuais na linha de pesquisa História, teoria e crítica do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com bolsa FAPESP. E-mail: vanessarebesco@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-8352-9019.

Resumo

O objetivo deste artigo é discutir as complexas e flutuantes definições sobre os espaços público e privado a partir dos anos 1960, focando especialmente nas críticas elaboradas pelas feministas, para destacar as importantes contribuições dessas teóricas tanto para o alargamento conceitual desses dois espaços quanto para a problematização da esfera doméstica. Dos anos 1960 em diante, as feministas mostram que as tradicionais e históricas polarizações dos espaços sociais legitimam estruturas e práticas de dominação masculina, assim, ficam mais evidentes as relações de poder, presentes nessas esferas. Nesse sentido, focaremos no potencial crítico desses estudos e na importância da compreensão das dinâmicas opressivas referentes às vivências domésticas das mulheres — considerando a pluralidade de classes e raças que constituem essa categoria.

Palavras-chave: Espaços público/privado. Espaço doméstico. Estudos feministas.

Abstract

The objective of this article is to discuss the complex and fluctuating definitions of public and private spaces since the 1960s, focusing especially on the criticisms drawn up by feminists, to highlight the important contributions of these theorists both to the conceptual expansion of these two spaces and to the problematization of the domestic sphere. From the 1960s onwards, feminists show that the traditional and historical polarizations of social spaces legitimize structures and practices of male domination, thus, the power relations, present in these spheres, become more evident. In this sense, we will focus on the critical potential of these studies and in the importance of understanding the oppressive dynamics related to women's domestic experiences — considering the plurality of classes and races.

Keywords: Public / private spaces. Domestic space. Feminist studies.

> Artigo recebido em 21.06.2020 e aceito em 03.09.2020.

1. Introdução

O objetivo deste artigo é discutir as complexas e flutuantes definições sobre os espaços público e privado a partir dos anos 1960, focando especialmente nas críticas elaboradas pelas feministas, para destacar as importantes contribuições das teóricas tanto para o alargamento conceitual desses dois espaços quanto para a problematização da esfera doméstica. Para isso, inicialmente, traremos alguns pontos importantes dos estudos dos filósofos Jürgen Habermas e Hannah Arendt que irão colaborar com as nossas investigações. Ambos os filósofos realizaram debates extremamente densos sobre essa temática, relacionando-a com aspectos filosóficos, históricos e sociais. Como veremos, a discussão de Habermas e Arendt é importante para nós, tendo em vista que a relação entre público e privado aparece na origem do pensamento e da cultura ocidentais, e esses autores fazem considerações sobre os principais aspectos desde a Grécia antiga até a era moderna. Como nosso objetivo não é contar a história desses espaços, partiremos dos trabalhos dos dois filósofos (sem analisar seus estudos exaustivamente), trazendo as principais modificações desses conceitos, até chegarmos aos anos 1960.

Escolhemos concentrar nossa investigação a partir dos anos 1960, pois, a partir dessa década, as feministas intensificam suas críticas à dicotomia público e privado e as relações de poder presentes nessas esferas ficam mais evidentes, principalmente aquelas que permaneciam ocultas. Ademais, dos anos 1960 em diante, as feministas mostram que as tradicionais e históricas polarizações dos espaços sociais legitimam estruturas e práticas de dominação masculina. Assim, focaremos no potencial crítico da dicotomia público/privado e na importância da

compreensão das dinâmicas opressivas referentes às vivências domésticas das mulheres — considerando a pluralidade de classes e raças que constituem essa categoria. Desse modo, desenvolveremos uma compreensão alargada desses espaços, ancorada em uma abordagem interseccional.

2. O privado, o público e o doméstico: de Habermas e Arendt aos estudos feministas

O espaço público e o espaço privado são conceitos discutidos por áreas do conhecimento que vão da filosofia política à economia e ao feminismo, transitando ainda pela sociologia e pela história. Todas essas áreas têm se preocupado em aprofundar o debate sobre os frágeis limites que separariam essas esferas e os resultados de seus intentos nem sempre entram em consenso. Dentro da tradição da economia liberal, o público está relacionado ao político e o privado a tudo aquilo que é de interesse individual e não coletivo. Por outro lado, às vezes outros campos do saber demarcam a oposição do político, da sociedade civil e do mercado *versus* a família, o espaço doméstico, a intimidade. Há definições que consideram ainda o privado como expressão do Eu, opondo-se à ordem pública da interação. Esse debate existe há muitos anos e foi sempre acalorado. Nele há encontros e tensões, interpretações que se assemelham ou que são fundamentadas em variadas perspectivas.¹

Para Habermas, na Grécia antiga havia uma divisão clara entre o espaço público e o privado. O *reino da liberdade* estava na esfera pública, já a privada era

¹ Sofia Aboim, “Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna”, 2012.

a esfera da necessidade e dos acontecimentos que deveriam manter-se em oculto.² Do mesmo modo, Arendt afirma em seu livro *A condição humana* que, para os filósofos gregos, a liberdade encontrava-se apenas na esfera política. Foi a partir da esfera da casa que surgiram a Cidade-Estado e a esfera pública. Para desfrutar desta liberdade pública, o homem deveria ser dono de sua própria casa, o que lhe garantia um lugar no mundo; caso contrário, não poderia participar dos negócios.³

O que distinguia a esfera familiar era que nela os homens viviam juntos por serem a isso compelidos por suas necessidades e carências... O fato de que a manutenção individual fosse tarefa do homem e que a sobrevivência da espécie fosse a tarefa da mulher era tido como óbvio; e ambas essas funções naturais, o labor do homem no suprimento de alimentos e o labor da mulher no parto, eram sujeitas à mesma premência da vida. Portanto a comunidade natural do lar decorria da necessidade: era a necessidade que reinava sobre todas as atividades exercidas no lar. A esfera da *pólis*, ao contrário, era a esfera da liberdade, e se havia uma relação entre essas duas esferas era que a vitória sobre as necessidades da vida em família constituía a condição natural para a liberdade na *pólis*.⁴

Tendo em vista que a liberdade existia somente na esfera pública, Arendt afirma que a necessidade, relativa aos processos vitais dos seres humanos, era considerada um fenômeno pré-político (pois o político mesmo só ocorria no espaço público), típico do espaço da casa. Assim, os homens justificavam o uso de força e violência no lar, pois, para eles, eram as únicas formas de vencerem a necessidade, era isso o que faziam subjugando os escravos. Nessa conjuntura, ser livre significava tornar-se isento das necessidades da existência, e isso só era possível colocando outras pessoas (mulheres e/ou escravos) na realização dessas necessidades. Além disso, na *pólis* os homens eram considerados como iguais,

² Jürgen Habermas, *Mudança estrutural da esfera pública*, 2003.

³ Hannah Arendt, *A condição humana*, 2007.

⁴ *Ibidem*, p. 39-40.

viviam entre pares e relacionavam-se apenas entre eles, enquanto no lar o que imperava era a desigualdade.^{5 6}

Durante a Idade Média, diferentemente, o espaço público não fazia oposição ao privado. Contudo, o particular estava separado do que era considerado comum. Existiam os elementos que podiam ser utilizados em locais públicos e, em contraposição, havia o espaço privado, aquilo que estava separado do uso comum e restrito ao lar.⁷ A grande distinção que podemos observar entre a Idade Média e a Grécia antiga é que, na Grécia antiga, o público e o privado opunham-se, estavam polarizados, ainda que houvesse uma ligação entre eles; por outro lado, na Idade Média havia uma dificuldade em diferenciar essas duas esferas, visto que uma estava presente na outra.⁸

Para Arendt, ainda existia na Idade Média, de alguma forma, uma separação entre o espaço público e o privado; apesar disso, essa divisão passou a ser pouco importante e mudou de localização.⁹ “A esfera secular sob o feudalismo era, de fato, em sua inteireza, aquilo que a esfera pública havia sido na antiguidade. Sua principal característica foi a absorção de todas as atividades para a esfera do lar e a própria existência de uma esfera pública”¹⁰. O chefe de família, na Grécia antiga, exercia domínio sobre as mulheres e os escravos sem

⁵ Cabe transcrever o trecho em que Hannah Arendt esclarece o que seria igualdade e desigualdade naquele contexto: “A igualdade, portanto, longe de ser relacionada com a justiça, como nos tempos modernos, era a própria essência da liberdade: ser livre significa ser isento da desigualdade presente no ato de comandar, e mover-se em uma esfera onde não existiam governo nem governados”. *Ibidem*, p. 41.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Jürgen Habermas, *Op. Cit.*, 2003.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Hannah Arendt, *Op. Cit.*, 2007.

¹⁰ *Ibidem*, p. 43.

ter conhecimento a respeito de leis e da justiça fora do espaço público, já o senhor feudal administrava a justiça dentro dos limites do próprio domínio. Desse modo, tanto a assimilação das atividades dentro de casa quanto a modificação nas relações humanas segundo moldes familiares, causaram uma reorganização profissional nas cidades e nas primeiras companhias comerciais. Nesse contexto, era necessário ter coragem para sair do seio familiar e arriscar-se numa vida de negócios da cidade, assim, a coragem passa a ser considerada uma virtude política.¹¹

Tanto na Grécia Antiga quanto na Idade Média, todas as atividades¹² que servissem para garantir o sustento e a alimentação dos indivíduos, assim como a produção de roupas e de objetos da casa não eram dignas de entrar na esfera pública. Entretanto, quando a produção capitalista substitui o antigo modo de produzir, a sociedade civil burguesa passa a ser constituída, e as atividades até então confinadas no âmbito da economia privada são transferidas para a esfera pública. Nesse contexto de mudanças, a imprensa desenvolve-se e torna-se uma aliada do comércio. Este, por sua vez, passa a ter um caráter mais público e os que eram obrigados a escrever desenvolvem suas próprias ideias, formando a chamada opinião pública. A sociedade civil começa a ocupar esse espaço também, além de utilizá-lo para pressionar o Estado.¹³ Ademais, o fato de uma atividade ser realizada no espaço privado ou no público tem um valor simbólico grande: tanto os espaços são definidos pelas atividades realizadas neles, quanto a própria essência do labor modifica-se através das diferentes esferas. Ou seja, é

¹¹ *Ibidem*, p. 45.

¹² Hannah Arendt afirma que essas atividades eram braçais e para que o indivíduo as realizasse precisava ter saúde e força corporal. *Ibidem*.

¹³ Jürgen Habermas, *Op. Cit.*, 2003.

como se o trabalho que outrora estava privado da vida pública, fosse promovido ao espaço público. Esse fato alterou a sociedade em poucos séculos.¹⁴

A Modernidade tornou a polarizar as esferas pública e privada, com a diferença que, nesse momento, o espaço público passa por uma enorme ampliação. Nesse sentido, durante a segunda metade do século XVI, palavras relativas às duas esferas começam a aparecer:

Em alemão só após a metade do século XVI é que também se encontra, então, a palavra *privat* (privado) emprestada do latim *privatus*, e isso no sentido que, naquela época, também assumiram em inglês *private* e em francês *privé*... *Privat* significa estar excluído, privado do aparelho do Estado, pois “público” refere-se entrementes ao Estado formado com o Absolutismo e que se objetiva perante a pessoa do soberano. *Das Publikum, the public, le public* é, em antítese ao “sistema privado”, o “poder público”. Os servidores do Estado são *öffentliche personen, public persons, personnes publiques*; ocupam uma função pública, suas atividades são públicas (*public Office, service public*) e são chamados “públicos” os prédios e estabelecimentos da autoridade. Do outro lado, há pessoas privadas, cargos privados, negócios privados e casas privadas.¹⁵

Na Idade Média, quem tinha poder era considerado uma autoridade e, desse modo, a personalidade pública era a própria representatividade pública. Já na era moderna, esse papel é exercido por aquele que serve ao Estado. Desse modo, a esfera pública começa a ser expandida. O público passa a significar o mesmo que estatal e, ainda, a referir-se a atividade normatizada, de um dispositivo provido do controle do uso considerado legítimo da força. O que antes era predomínio do senhor torna-se *polícia*.¹⁶

¹⁴ Hannah Arendt, *Op. Cit.*, 2007.

¹⁵ Jürgen Habermas, *Op. Cit.*, 2003, p. 24.

¹⁶ *Ibidem*.

Essa definição dicotômica do espaço público e privado, que aparece fortemente no século XIX, mantém a ideia de uma distinção *natural* entre os sexos e isso ocorre, principalmente, através da divisão sexual do trabalho. Por isso, já no século XIX, as mulheres buscavam acesso ao ambiente público através da luta por igualdade de direitos, acesso à educação, e direito ao voto. Desse modo, o que antes era escondido do público dentro do espaço da casa — como as questões ligadas ao corpo, às necessidades vitais da vida humana e às mulheres e escravos por serem propriedade de outra pessoa e pelo tipo de atividade que realizavam — na era moderna sai do âmbito doméstico. Nessa conjuntura, pelo fato de as funções do corpo e os interesses materiais não serem mais ocultados na casa, passou a ser possível que os operários e as mulheres iniciassem um processo de emancipação.¹⁷

Para Arendt, na era moderna a vida pública tornou-se espaço de privação da liberdade, o que levou os indivíduos a conceberem a privacidade no sentido de intimidade, em oposição à vida social.¹⁸ “O fato histórico decisivo: é que a privacidade moderna, em sua função mais relevante — proteger aquilo que é íntimo — foi descoberta não como oposta da esfera política, mas da esfera social, com a qual, portanto, tem laços ainda mais estreitos e autênticos”¹⁹. Com o passar do tempo, o privado torna-se a esfera da intimidade — do doméstico e do íntimo — e, na modernidade, com o individualismo cada vez mais acentuado, perde seu sentido de privação. Já o público desmembra-se no social e no político. Na

¹⁷ Hannah Arendt, *Op. Cit.*, 2007.

¹⁸ “A ascendência da esfera social, que não era nem privada nem pública no sentido restrito do termo, é um fenômeno relativamente novo, cuja origem coincidiu com o surgimento da era moderna e que encontrou sua forma política no estado nacional”. *Ibidem*, p. 37.

¹⁹ *Ibidem*, p. 48.

perspectiva da pensadora, é o social que vai se opor ao privado (espaço da intimidade), e sua materialização ocorrerá quando essa esfera se desdobrar no público.²⁰ Nesse mesmo contexto, a privação das relações com os demais humanos transformou-se num *fenômeno de massa da solidão*. Na visão de Arendt, a sociedade de massa não apenas destrói a esfera pública (impedindo a pluralidade de opiniões no espaço público), mas também a privada, ao despojar o homem do seu lugar no mundo, do seu lar de refúgio.²¹

O filósofo Norberto Bobbio, em seu livro *Estado, governo, sociedade: para uma teoria geral da política*, escreve que o processo de publicizar o privado e privatizar o público jamais foi concluído plenamente; “o poder invisível resiste aos avanços do poder visível, inventa modos sempre novos de se esconder e de ver sem ser visto”²². Para ele, esses espaços formam uma dicotomia que existe há muitos anos e possuem fronteiras confusas e mutáveis.²³ Tais espaços existem um em relação ao outro e estão em uma construção permanente. Bobbio converge com Arendt e Habermas ao concluir que, na esfera pública, projetam-se elementos do espaço privado e os serviços que conservam o espaço privado estabelecem, de alguma forma, as características do espaço público. Tratando-se dos limites entre essas esferas, não existe algo definitivo, mas sim condições variáveis para que as demarcações estejam sempre em movimento. Por isso, para estudarmos o espaço privado, necessariamente precisamos estudar o público, pois um só tem sentido em relação ao outro.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 68.

²² Norberto Bobbio, *Estado, governo, sociedade: para uma teoria geral da política*, 1986, p. 30-31.

²³ *Ibidem*.

Para Arendt e Habermas, a esfera pública difere-se do Estado e do mercado, sendo fundamental para elaborar uma comunidade ativa de cidadãos que possam sustentar uma sociedade democrática; além disso, nessa segunda acepção, o espaço da *polis* seria o local onde a igualdade se estabelece e o privado limita-se ao doméstico (espaço de relações *naturais* de desigualdade).²⁴ De modo distinto, a diferença entre esses espaços para “autores como Ariès, Shorter, Jacobs, Elias ou Sennett, emerge da definição de público não apenas como político, mas como espaço de sociabilidade oposto à clausura do doméstico e da família”²⁵. Já os feminismos, desde seu florescimento na Inglaterra²⁶ ligaram o privado à família e o público à política e à economia na busca por evidenciar como a construção moderna dicotômica entre esses dois espaços ocorreu. Tal estruturação resultou em vivências muito diferentes para homens e mulheres, o que significou, em grande parte, a exclusão das mulheres do espaço público. As feministas passaram a denunciar, além da exclusão, as formas de opressão existentes em ambos os espaços.²⁷

Ainda sobre a construção moderna da dicotomia público-privado é possível observar que com a ascensão da modernidade, através do capitalismo e do crescimento das cidades industriais, houve um forte atrelamento do homem à vida pública e da mulher à vida privada. O século XIX teve um papel definidor

²⁴ Hannah Arendt, *Op. Cit.*, 2007; Jürgen Habermas, *Op. Cit.*, 2003.

²⁵ Sofia Aboim, *Op. Cit.*, 2012, p. 96.

²⁶ “Foi Mary Wollstonecraft quem publicou o primeiro tratado feminista, intitulado “A Vindication of the Rights of Woman”, em 1792. Advogava princípios de igualdade moral e social entre os sexos. Na verdade, essa primeira vaga de feminismo iniciada ainda no século XVIII terminaria apenas em 1920, quando, nos EUA, a Constituição passa a garantir às mulheres o direito de voto”. Sofia Aboim, “Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna”, *Ibidem*, p. 97.

²⁷ *Ibidem*.

neste aspecto, pois o modelo de família burguesa que impera nesse período se estrutura a partir dessa dicotomia espacial: “as mulheres, bem como outras categorias sociais, foram durante muito tempo excluídas da participação ativa no mundo do político e da governação, da cidadania e mesmo das sociabilidades tradicionais associadas ao exercício da masculinidade”²⁸. Essa configuração social já sofreu inúmeras transformações e ainda vem modificando-se por conta, especialmente, dos direitos alcançados pelas reivindicações dos movimentos feministas. Os movimentos sociais são historicamente relacionados às modificações que ocorrem na esfera pública. Assim, ampliam-se o espaço público e os direitos das pessoas até então excluídas.²⁹

Como pudemos observar, a dicotomia formulada pelos gregos entre os espaços público e privado foi grandemente ampliada na era moderna, que passou a diferenciar também o social do político, como mostramos através do pensamento de Hannah Arendt e Habermas. É possível perceber também que o liberalismo está conectado à era moderna, pois, além de impor limites claros à intervenção do Estado na vida privada, afasta o poder público do Estado das relações privadas da sociedade civil. Essa definição realizada pelo liberalismo foi bastante criticada pelas feministas. A filósofa feminista Carole Pateman afirma que liberalismo considerou a sociedade civil como um campo privado oposto ao público e, com isso, o espaço doméstico caiu no esquecimento teórico. A divisão entre essas duas esferas tornou-se expressa não apenas pela polarização entre

²⁸ *Ibidem*, p. 113.

²⁹ *Ibidem*

público e privado, como também pela dualidade entre termos similares como, por exemplo, sociedade e Estado, liberdade e coerção, social e político.³⁰

A dicotomia entre o público e privado sustentada pela tradição do pensamento político ocidental, teve como consequência direta, de acordo com Seyla Benhabib, o confinamento das mulheres aos ambientes e aos serviços que historicamente foram destinados a elas (trabalho doméstico, reprodução e a criação dos filhos).³¹ Essa organização social dificulta muito a presença das mulheres no debate público ao passo que oculta a dominação masculina. Disto decorre ainda o não reconhecimento público do trabalho doméstico, na maioria das vezes considerado inferior e socialmente desvalorizado.³²

A partir dos anos 1960, no movimento feminista da chamada segunda onda, as mulheres passam a se reconhecer como coletividade, fundamentadas na identificação das inúmeras semelhanças que as uniam e que superavam suas diferenças. Nesse momento, a categoria *Mulher* passa a ser grandemente utilizada, sublinhando duas de suas principais dimensões: a primeira focando nos aspectos biológicos e, a segunda, nos pontos das construções sociais. Mesmo que uma ênfase na biologia pudesse aproximar o debate de um essencialismo, tendo em vista que o corpo feminino foi considerado um elemento necessário para a opressão patriarcal — independentemente do tempo ou da cultura em que esse corpo estivesse inserido — o conceito de opressão se ampliou. As feministas desse contexto questionavam o pensamento de esquerda (influenciado pelo

³⁰ Carole Pateman, *The Sexual Contract*, 1988, p. 121-128.

³¹ Seyla Benhabib. *El Ser y el Otro en la ética contemporânea: feminismo, comunitarismo y postmodernismo*, 2006.

³² *Ibidem*.

marxismo) mostrando que era possível sofrer opressão mesmo pertencendo a uma classe social denominada opressora, como ocorria com as mulheres brancas de classe média. Para as feministas, todas as mulheres eram oprimidas, ainda que em graus diferentes.³³

As questões que o movimento de liberação das mulheres definiam como políticas não podiam, muitas vezes, ser enquadradas nas instituições tradicionalmente coercitivas tais como o Capitalismo ou o Estado. Isto é interessante porque, ao definir o político de tal maneira que acomodasse as novas concepções de opressão, toda atividade que perpetuasse a dominação masculina passou a ser considerada como política. Nesse sentido, a política passava a envolver qualquer relação de poder, independente de estar ou não relacionada com a esfera pública.³⁴

Isto significou detectar as opressões sofridas pelas mulheres nos espaços em que elas estavam, pois era pelo gênero que elas sofriam opressão independentemente do lugar. Assim, o dia a dia, o espaço da casa, o cotidiano das mulheres tornou-se palco deste mapeamento. A conhecida ideia das feministas de que *o pessoal é político*, criada nos grupos de conscientização feminista, nos Estados Unidos no final dos anos 1960, surgiu a partir desses entraves. Tal ideia evidenciou que na vida privada, nas relações que até então mantinham-se ocultas de uma discussão mais ampla, a dominação masculina era completamente naturalizada e nada discutida. “Esses relacionamentos eram, sobretudo, políticos, na medida em que político é essencialmente definido como poder”³⁵. Essa percepção das feministas foi fundamental para o avanço de suas práticas

³³ Adriana, Piscitelli, *Re-criando a (categoria) mulher?*, 2001.

³⁴ *Ibidem*, p. 5.

³⁵ *Ibidem*, p. 5.

políticas e teóricas, pois passaram a atuar tanto no espaço privado quanto no público, já que toda relação entre homem e mulher é política.³⁶

A expressão *o pessoal é político* foi utilizada pela primeira vez no texto de Carol Hanisch, escrito em fevereiro de 1969 e cujo título “veio da parte de Shulamith Firestone e Anne Koedt (1970), organizadoras da coletânea “Notes from the Second Year: Women’s Liberation”, na qual o artigo foi originalmente publicado”.³⁷ Esse texto foi destinado ao *Southern Conference Educational Fund (SCEF)*, em resposta a uma colega de lá que questionava se o *Women’s Liberation Movement* tinha realmente um cunho político e não terapêutico.³⁸ Por isso, Hanisch em seu texto esclarece:

A própria palavra terapia é obviamente um mau uso do termo se levado à sua conclusão lógica. Deste modo, o motivo para eu participar dessas reuniões não é para resolver qualquer problema pessoal. Uma das primeiras coisas que descobrimos nesses grupos é que os problemas pessoais são problemas políticos. Não há soluções pessoais desta vez. Só há ação coletiva para uma solução coletiva.³⁹

Nesse momento, Carol Hanisch deixa claro seu descontentamento ao nomearem as reuniões das mulheres como terapia, pois já havia sido identificado o aspecto político de suas discussões.⁴⁰ As feministas começam então a questionar o pensamento político ocidental ao recusarem um campo político separado da esfera privada.⁴¹ A família, nesse contexto, ganha um papel central nas análises das feministas e, ainda na contemporaneidade, o feminismo

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cecília Sardenberg, *O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres*, 2018, p. 17.

³⁸ *Ibidem* p. 17.

³⁹ Carol Hanisch, *O pessoal é político*, 1969, p. 1.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 1.

⁴¹ Cecília Sardenberg, *Op. Cit.*, 2018.

continua apontando o fato de as teorias políticas sustentarem que a família e a vida pessoal são completamente separadas do resto da vida social ao ponto de desconsiderá-la.⁴²

A polarização entre o público e o privado ganhou lugar de destaque dentro das discussões acadêmicas feministas ocidentais a partir desse período. Carole Pateman, já citada anteriormente, é uma importante teórica que mostra como o patriarcado opera nessas duas esferas. Colocar a esfera pública como antagônica a privada, evidentemente, mina possíveis ligações entre ambas; por outro lado, faz com que seus significados existam um em relação ao outro. Ademais, sustentar tal polarização é o mesmo que naturalizar diferenças sexuais, isto é, diferenças políticas, na medida em que o espaço privado torna-se desconectado do público e, por consequência, irrelevante politicamente. Na mesma perspectiva, Sylvia Walby afirma que o sistema patriarcal transita entre o público e o privado e opera em todos os setores sociais passando por educação, cultura, religião, mídia, divisão sexual do trabalho, Estado, violência doméstica e sexualidade.⁴³ O pensamento das autoras mencionadas nos ajuda a compreender que existem práticas de dominação masculina em ambos os espaços e que elas estão conectadas, não separadas. Tanto Walby quanto Pateman⁴⁴ são teóricas que apontam uma ligação entre público e privado, e com estruturas de poder que operam em ambos os espaços dificultando a liberdade e a atuação na política por parte das mulheres.

⁴² Susan Moller Okin, *Gênero, o público e o privado*, 2008.

⁴³ Sylvia Walby, *Theorizing Patriarchy*, 1990.

⁴⁴ Carole Pateman, *Op. Cit.*, 1988, p. 121-128.

Outros aspectos fundamentais dentro da discussão sobre público e privado foram levantados pelas feministas negras, a partir da década de 1990. Assim, elas elaboram uma nova categoria de análise, a interseccional, pois as ferramentas teóricas desenvolvidas pelas feministas até então não abarcavam as múltiplas vivências e opressões das diversas mulheres que não são brancas. Quem elabora essa nova categoria de análise é Kimberle Crenshaw (1989)⁴⁵ e, tanto para ela quanto para bell hooks (1989)⁴⁶ e Patricia Hill Collins (1998)⁴⁷, fica claro que o feminismo acadêmico, até aquele momento, desconsiderava um fato fundamental: ele estava focado apenas num grupo de mulheres privilegiadas, esquecendo-se das que não faziam parte desse padrão. As feministas acadêmicas tinham um discurso supostamente universalista, mas que falava somente a partir da perspectiva de mulheres brancas de classe média. Desse modo, as opressões vivenciadas pelas mulheres negras tinham sido negligenciadas. Do mesmo modo, no que se refere à crítica feita à dicotomia público e privado, as feministas negras apontam para o fato de que ela se baseou apenas nas experiências das mulheres brancas, enfocando suas análises no patriarcado, na sexualidade e na ideologia que permeia essas esferas, sem considerar a questão racial.⁴⁸

As feministas negras afirmam que não é possível desconstruir a polarização dessas esferas considerando apenas a vivência de mulheres brancas. É preciso compreender quais são as formas de dominação das mulheres negras, pois dentro do próprio grupo de oprimidos, existem sujeitos mais privilegiados.

⁴⁵ Kimberle Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", 1989.

⁴⁶ Bell Hooks, *Talking Back: Thinking feminism, Thinking black*, 1989.

⁴⁷ Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: knowledge, consciousness and the politics of empowerment*, 1990.

⁴⁸ Kimberle Crenshaw, *Op. Cit.*, 1989.

Assim, quando esse fato é desconsiderado, há a manutenção de diversos graus de opressão. Ao utilizar a categoria da interseccionalidade compreendemos o resultado da relação entre duas ou mais maneiras de subordinação. Patricia Hill Collins colabora com esse pensamento explicando que, dentro de estruturas sociais de opressão, cada ser humano ou grupo possui uma posição social.⁴⁹ Cada indivíduo — dependendo de sua classe social, raça e gênero — possui diferentes graus de privilégio e, como consequência, enfrenta distintos níveis de opressão. Por isso, é necessário considerar essas diversas dimensões identitárias para compreendermos os espaços público e privado. Por isso, concordamos com a perspectiva de Nira Yuval-Davis de que construir análises baseadas no maior número de diferenças é fundamental e evita generalizações de identidades e culturas.⁵⁰

A partir de uma abordagem interseccional, entendemos como as questões de gênero e raça atuam nas duas esferas e compreendemos não apenas a inter-relação existente entre esses espaços, mas também como as condutas opressivas são reforçadas em indivíduos historicamente oprimidos. Isto significa reconhecer que os limites entre público e privado nunca foram os mesmos para mulheres negras e brancas.

Como mencionamos anteriormente, a mulher branca de classe média esteve confinada no espaço doméstico durante muito tempo, já as mulheres negras tinham a necessidade de entrar no mercado de trabalho, da esfera pública para sobreviver.⁵¹ As ideologias que rondam a maternidade de uma mulher

⁴⁹ Patricia Hill Collins, *Op. Cit.*, 1990.

⁵⁰ Nira Yuval-Davis, "Intersectionality and Feminist Politics", 2006.

⁵¹ Patricia Hill Collins, *Op. Cit.*, 1990, p. 176.

branca também diferem das que rodeiam a da mulher negra; isso ocorre porque as mulheres negras possuem um status ainda mais desvalorizado dentro da sociedade. Por isso, as feministas negras começam a questionar os padrões contraditórios associados a todas as mulheres, mas que não eram aplicados às mulheres negras. Por exemplo, as *mulheres* eram consideradas naturalmente frágeis e passivas, mas as negras tinham força para o trabalho braçal; boas mães dedicavam-se exclusivamente aos filhos e aos afazeres domésticos, mas as negras precisavam sair para trabalharem e seus filhos ficavam aos cuidados de outrem.⁵² Assim, Collins levanta vários problemas e diferenças em relação à dicotomia público/privado, ao considerarmos que as vivências das mulheres negras são bem diferentes em comparação com as das mulheres brancas.⁵³

Dentro das discussões desse período, destacamos também a perspectiva da filósofa feminista francesa Françoise Collin, pois a partir do debate proposto em seu artigo “*Espaço doméstico, espaço público, vida privada*”, de 1994, sustentaremos nossa escolha de não considerarmos espaço privado como sinônimo de espaço doméstico.⁵⁴ Partindo de uma leitura feminista da obra de Hannah Arendt, em relação à leitura das cidades gregas, Collin afirma que parece questionável opor a casa à esfera política/pública e lança as seguintes questões: “A oposição dentro/fora ou casa/cidade é correspondente com a oposição privado/público, que rege as relações entre os sexos, estando as mulheres supostamente destinadas, segundo a ideologia tradicional e secular, ao privado e

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ Françoise Collin, “Espacio domestico, espacio publico, vida privada”, 1994.

os homens ao público?”.⁵⁵ Os espaços foram historicamente divididos entre os sexos: aos homens a liberdade do espaço de fora e às mulheres as limitações do dentro — ou seja, o que já mencionamos anteriormente, as mulheres ocupando o privado e os homens o público. Para Collin esse pensamento tradicional esquece que o homem tem primazia em ambos os espaços, enquanto a mulher é privada tanto da esfera privada quanto da pública. Por isso, a autora afirma ser importante pararmos de confundir privado com o doméstico e casa.⁵⁶

O público pode estar dentro, no interior de muros, prédios, ou em grandes casas chamadas de instituições públicas. Na vida moderna, o privado se extrapolou o dentro e alcançou o fora. O privado aparece em locais visíveis, nos passeios em família no espaço externo e em encontros amorosos, fora os espaços híbridos como hotéis. A vida privada não está dentro de muros, dentro do espaço da casa. Os espaços público e privado não dependem mais de espaços físicos. Hannah Arendt chama esse espaço em trânsito de social, como mencionamos anteriormente e nesse ponto Collin concorda com Arendt:

O privado já não se localiza dentro da casa, porque já não é equivalente à família, mesmo para as mulheres, e podemos pensar que nunca foi realmente para os homens. Assim, a verdadeira vida privada dos gregos, tanto a vida sexual quanto a amorosa, situava-se *fora* do oikos, da casa, da vida doméstica. [...]

O que acontece com a diferença entre os sexos, nesta evolução dos espaços privado/público, e com a sua relativa absorção pelo social (relativa porque

55 “¿Coincide la oposición dentro/fuera o casa/calle (o lugar público) con la oposición privado/público, que rige las relaciones entre los sexos, estando las mujeres supuestamente destinadas, según la ideología tradicional y secular, a lo privado, y los hombres a lo público?”. *Ibidem*, p. 232, tradução nossa.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 233.

os polos *dentro/fora*, casa/lugar público, porém, permanecem marcados)?⁵⁷

Segundo Collin, pelo fato de o espaço doméstico, o espaço da casa, não colocar as mulheres em uma situação apenas de cuidado de si mesmas, mas ao contrário, em uma posição de disposição aos demais membros da casa, na maioria das vezes não devemos continuar chamando esse espaço de privado.⁵⁸ Tanto o espaço doméstico quanto o público devem satisfazer a possibilidade de uma vivência privada. E, como mencionamos anteriormente, além de compartilharmos a posição da teoria feminista que afirma desde os anos 1960 que *o pessoal é político*, consequentemente acreditamos que o doméstico também é político.

Precisamos ressaltar, também, outro aspecto importante dessa conjuntura na qual as feministas passam a utilizar o slogan *o pessoal é político*. Susan Okin destaca que dentro das mais diversas correntes feministas (radicais, socialistas e liberais) há o reconhecimento da utilidade de um conceito de privacidade, da importância da privacidade na vida de homens e mulheres.⁵⁹ Ou seja, ao dizer que *o pessoal é político* as feministas não refutam que haja coerência em determinadas diferenciações realizadas entre público e privado. Mas, nesse ponto, algumas diferenças surgem entre as feministas. Algumas, chamadas de

⁵⁷ “Lo privado ya no es localizable dentro de la casa, porque ya no es asimilable a la familia, incluso para las mujeres, y podemos pensar que nunca lo fue realmente para los hombres. Así, la verdadera vida privada de los griegos, su vida amorosa y sexual se situaba, *fuera* del oikos, de la casa, de la vida doméstica. [...]”

¿Qué sucede con la diferencia entre sexos, en esta evolución de los espacios privado/público, y con su relativa absorción por lo social (relativa porque los polos *dentro/fuera*, casa/lugar público permanecen sin embargo marcados)?”

Ibidem, p. 233-234, tradução nossa.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Susan Moller Okin, *Op. Cit.*, 2008.

mais radicais, fazem uma leitura de que *peçoal* e *político* seriam inteiramente a mesma coisa. Nós, diferentemente, concordamos com a posição de Okin em se afastar de uma interpretação literal dessa frase e reconhecer a importância de alguns tipos de privacidade, pensando nas próprias reivindicações das mulheres (requisições que vão desde a autonomia da reprodução, e o direito ao aborto até a proteção contra crimes sexuais). Entretanto:

Apenas se um alto grau de igualdade for mantido na esfera doméstica da vida familiar esta estará sendo concebida como uma esfera privada consistente com a privacidade e a segurança socioeconômica de mulheres e crianças.... O que, então, outras feministas, assim como as mais radicais, querem dizer com “o pessoal é político”? Nós queremos dizer, primeiramente, que o que acontece na vida pessoal, particularmente nas relações entre os sexos, não é imune em relação à dinâmica de poder, que tem tipicamente sido vista como a face distintiva do político. E nós também queremos dizer que nem o domínio da vida doméstica, pessoal, nem aquele da vida não-doméstica, econômica e política, podem ser interpretados isolados um do outro.⁶⁰

As disparidades existentes na vida pública, na política, no mercado de trabalho, entre homens e mulheres, estão relacionadas com as desigualdades que se estruturam no seio familiar. Susan Okin deixa claro que, durante suas pesquisas, as feministas encontraram o pessoal e o político interligados. Por isso, passaram a criticar uma separação tão clara entre público e privado e a questionar uma definição tão limitada do que seria político.⁶¹ Para entendermos a esfera pública devemos compreender que ela foi estabelecida a partir da dominação masculina e do pressuposto de que o mundo doméstico ficaria sob a responsabilidade das mulheres. É evidente que, se houvesse uma divisão justa na

⁶⁰ *Ibidem*, p. 314.

⁶¹ *Ibidem*.

realização das tarefas domésticas, assim como na criação e reprodução dos filhos, as vivências no mundo não doméstico seriam diferentes do que são.

Susan Okin afirma que mulheres e homens necessitam do ambiente da privacidade para o estabelecimento de relações íntimas, para terem tempo consigo mesmo e para que tenham espaço para se afastarem de seus papéis temporariamente.⁶² Entretanto, é preciso reconhecer que no interior de muitas famílias não há segurança garantida nem para as mulheres e nem para as crianças, o que faz com que ambas precisem ser protegidas da própria unidade familiar. Por isso, para nós, seguindo a perspectiva de Okin, só há valor em defender um espaço para a privacidade quando se leva em consideração as questões de gênero, tendo em vista que, na prática, mesmo na atualidade, muitas mulheres não encontram privacidade no espaço doméstico. Isso ocorre pois: primeiro, há uma desigualdade sexual real nas estruturas sociais, muitas mulheres e crianças sofrem cotidianamente com abuso físico ou sob a ameaça constante desse abuso e, para essas mulheres, “a esfera doméstica não oferece o tipo de privacidade no qual a intimidade pode florescer⁶³”; segundo, no espaço doméstico, em uma situação ideal, cada indivíduo poderia tirar suas máscaras, e ser ele mesmo, mas sabemos que a cobrança para manter a função de mãe, para cuidar da família e realizar atividades domésticas se mantém muito mais sobre as mulheres do que sobre os homens — “‘Muitos homens’ e ‘muitas mulheres’ não têm a mesma probabilidade, nas condições sociais correntes, de encontrar o mesmo grau de privacidade para retirar as máscaras⁶⁴”; terceiro, se pensarmos no

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*, p. 325.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 326.

aspecto que a privacidade possibilitaria aos indivíduos condições para um desenvolvimento criativo, e mental, no caso das mulheres, elas disporiam de menos tempo para tais atividades, pois há uma expectativa social de que elas devam sempre estar à disposição de todos (isso no caso das mulheres de classe média, pois esse fato sofreria uma alteração ainda maior no caso das mulheres pobres e negras).⁶⁵

Para nós, para que as mulheres pudessem desfrutar da privacidade e do espaço não doméstico da mesma maneira que os homens, seriam necessárias muitas modificações nas práticas sociais relacionadas ao gênero, e isso está longe de ocorrer.⁶⁶ De acordo com o relatório da OCDE — Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico — de 2014, as mulheres fazem o serviço doméstico cerca de duas vezes mais que os homens, isto é, 150 minutos a mais de trabalho diariamente.⁶⁷ Na figura 1 abaixo, podemos observar que o tempo gasto em trabalho doméstico não-remunerado varia por gênero e região. O gráfico apresenta, por região do mundo — Oriente médio e África do Norte (MENA), Sul da Ásia (SA), Leste Europeu e Ásia Central (ECA), América Latina e

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Por exemplo, no caso do Brasil, as mulheres constituem 51,5% da população total, são mais escolarizadas (75% com ensino médio completo e 33%, com o superior), ocupam cada vez mais cargos de chefia (cerca de 40%, um aumento de 9% em dez anos). Mas, como trabalhadoras estudadas ainda dedicam 73% mais horas do que os homens às atividades do lar. É o que apontam as estatísticas de gênero do IBGE Dados retirados da reportagem “Por que diabos nós, mulheres, ainda carregamos a casa nas costas?”. Disponível em: https://www.revistabula.com/19165-por-que-diabos-nos-mulheres-ainda-carregamos-a-casa-nas-costas/?fbclid=IwAR24krrJ1-TGKWt7HB6RCml0rlaaMUtIYt6M5s_yn6YoPZIaWlCvVdf9lSw
Acesso em: 24 dez. 2019.

⁶⁷ Informações retiradas do relatório *Unpaid Care Work: The missing link in the analysis of gender gaps in labour outcomes OECD Development Centre, December 2014*. Disponível em https://www.oecd.org/dev/development-gender/Unpaid_care_work.pdf. Acesso em: 30 mar. 2020.

Caribe (LAC), Europe, Leste Asiático e Pacífico (EAP), África Sub-Saariana (SSA), América do Norte (NA)⁶⁸ — , a média de horas por dia gastas em trabalho doméstico não-remunerado por mulheres e homens, e é possível observar que a diferença ainda é enorme.

Assim, acreditamos que haja uma relação entre as duas esferas e que esta será sempre flutuante. Apesar de concordarmos com a preservação de alguns aspectos da privacidade em relação a uma intromissão ou controle que poderia vir por parte de Estado/Instituições religiosas ou culturais/Homens, não acreditamos na existência de uma dicotomia entre o público e o doméstico.⁶⁹ cremos que seja possível ter privacidade não apenas na esfera doméstica, ou seja, para se ter privacidade não é preciso estar necessariamente apenas em casa, pois ela pode ser vivenciada em ambos os espaços, já que sua existência depende muito mais de condições e práticas sociais adequadas, como citamos acima, do que de um local espacial específico, tal como afirma Collin⁷⁰.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ Françoise Collin, *Op. Cit.*, 1994.

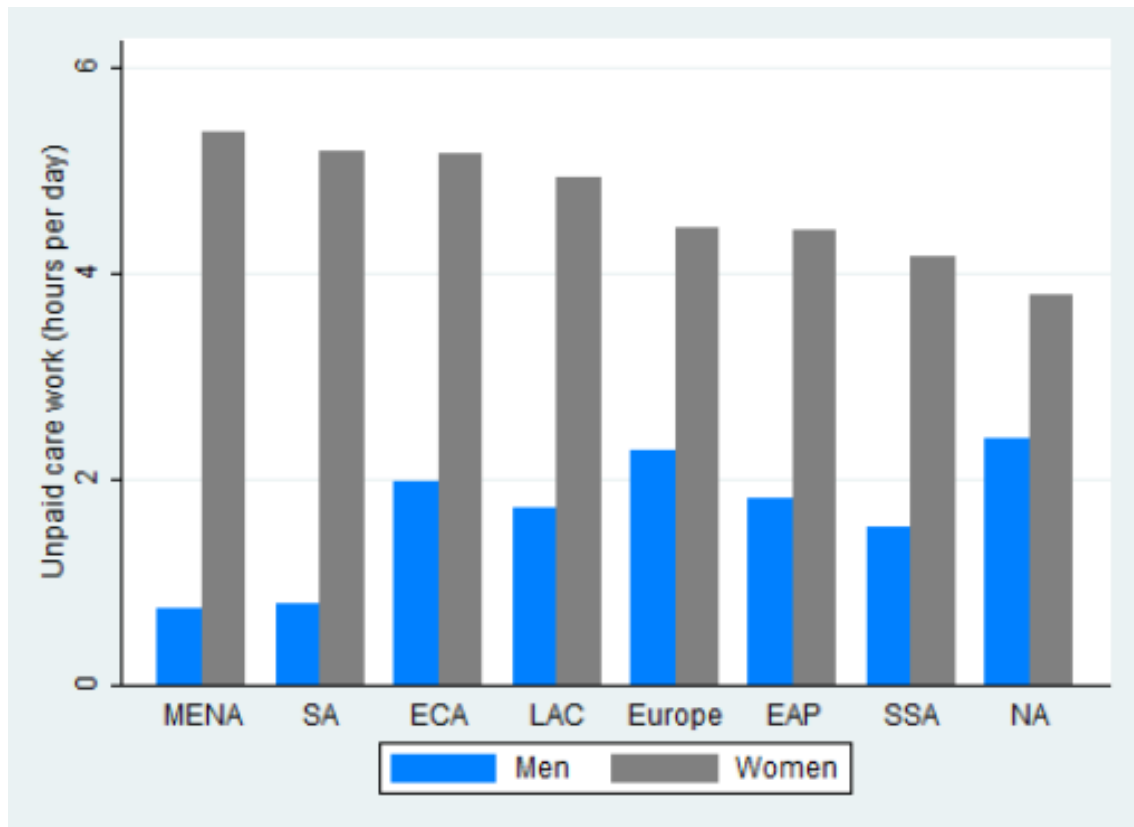


Figura 1

Relatório OECD 2014, *Unpaid Care Work*.

3. Considerações finais

A discussão teórica que desenvolvemos até agora nos permite observar como os espaços público, privado e doméstico são complexos e se constituíram, em diferentes épocas e sociedades, de formas variadas. Tais flutuações temporais passaram por períodos de divisão clara, mas, na maior parte do tempo, suas fronteiras foram difusas. Ademais, por conta de todas as problematizações e ampliações conceituais realizadas pelas feministas, houve uma politização da vida doméstica e privada. Acreditamos que, na contemporaneidade, esses espaços são vistos muito mais de uma forma complementar/problemática, do

que como dois polos opostos. No entanto, isso não elimina outros aspectos que tiveram consequências históricas quando as delimitações entre essas duas esferas estavam claramente definidas. Apesar de todas as pessoas possuírem capacidade para ocuparem o espaço público, muitas foram impedidas de desfrutar desse ambiente. Isso significa privar-se de sua existência, tendo em vista que a realidade do mundo depende da presença dos outros (pois chamamos de Existência aquilo que aparece a todos), e tudo que não pode ser visto em público desaparece simbolicamente.⁷¹

Muitas discussões feitas na teoria política não consideraram os aspectos de gênero e isso significou omitir, por muito tempo, que o patriarcado e a política estão presentes vivência cotidiana das famílias. Como consequência disso, muitos estudaram esses dois espaços de forma isolada — fato que logo foi considerado um equívoco apontado pelos estudos feministas. Estes passaram a contestar a dicotomia público e privado com a afirmação de que *o pessoal é político* criticando, dessa forma, o sistema de dominação de gênero fortemente presente em ambos os espaços.⁷²

Referências

ABOIM, Sofia. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 95-117, jan./abr. 2012.

⁷¹ Hannah Arendt, *Op. Cit.*, 2007, p. 221.

⁷² Susan Moller Okin, *Op. Cit.*, 2008.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2007.

BENHABIB, Seyla. *El Ser y el Otro en la ética contemporánea: feminismo, comunitarismo y postmodernismo*. Barcelona: Gedisa, 2006.

BOBBIO, Norberto. *Estado, governo, sociedade: Para uma teoria geral da política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

COLLIN, Françoise. Espacio domestico, espacio publico, vida privada. *In: Ciudad y Mujer*. Madrid: Seminario Permanente Ciudad y Mujer. 1994. p. 231-237.

COLLINS, Patrícia Hill. *Black Feminist Thought: knowledge, consciousness and the politics of empowerment*. New York: Routledge, 1990.

CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, Chicago, v. 1989, n. 1, p. 139-167, 1989.

FERRANT, Gaëlle; PESANDO, Luca Maria; NOWACKA, Keiko. Unpaid Care Work: The missing link in the analysis of gender gaps in labour outcomes. *OECD Development Centre*, dez. 2014. Disponível em: https://www.oecd.org/dev/development-gender/Unpaid_care_work.pdf. Acesso em: 30 mar. 2020.

HABERMAS, Jurgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HANISCH, Carol. *O pessoal é político*, 1969. Disponível em:

[https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%A](https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%A9tico.pdf)
Dtico.pdf. Acesso em: 01 jan. 2019.

HOOKS, Bell. *Talking Back: thinking feminism, thinking black*. Cambridge: South End Press, 1989.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 305-332, mai./ago. 2008.

PATEMAN, Carole. *The Sexual Contract*. Stanford: Stanford University, 1988.

PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher?. Campinas, novembro de 2001. Disponível em:
<https://www.culturaegennero.com.br/download/praticafeminina.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.

RAMIREZ, Élide. Por que diabos nós, mulheres, ainda carregamos a casa nas costas? *Revista Bula*, [201-?]. Disponível em:
[https://www.revistabula.com/19165-por-que-diabos-nos-mulheres-ainda-carregamos-a-casa-nas-costas/?fbclid=IwAR24krrJ1-](https://www.revistabula.com/19165-por-que-diabos-nos-mulheres-ainda-carregamos-a-casa-nas-costas/?fbclid=IwAR24krrJ1-TGKWt7HB6RCml0rlaaMUtIYt6M5s_yn6YoPZIaWlcVVdf9lSw)
TGKWt7HB6RCml0rlaaMUtIYt6M5s_yn6YoPZIaWlcVVdf9lSw. Acesso em: 24 dez. 2019.

SARDENBERG, Cecília. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. *Inc. Soc.*, Brasília, v. 11, n. 2, p. 15-29, jan./jun. 2018.

WALBY, Sylvia. *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Blackwell, 1990.

YUVAL-DAVIS, Nira. Intersectionality and Feminist Politics. *European Journal of Women's Studies*, v. 13, n. 3, p. 193-209, 2006.

Referência para citação deste artigo

REBESCO, Vanessa Lúcia de Assis. Os espaços público, privado e doméstico: algumas contribuições e problematizações dos estudos feministas a partir dos anos 1960. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 531 – 559, novembro de 2020.

A tall, slender, glowing red light tube with a textured, ribbed base, set against a blue background. The tube is illuminated from within, casting a warm red glow. The base is made of a material with horizontal ridges, possibly ceramic or wood, and is also illuminated from within. A thin red cord is visible at the base of the tube.

> Resenha

> Review

> Um feminismo para todo mundo: experiências do passado e possibilidades para o futuro

> A feminism for everyone: past experiences and possibilities for the future

por Cleonice Elias da Silva

Doutora em História Social, pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Foi bolsista da CAPES e do CNPq. Professora de História na Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. E-mail: cleoelias28@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3830-9225.

> Resenha recebida em 24.05.2020 e aceita em 05.08.2020.

FICHA TÉCNICA DA OBRA

O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras

bell hooks

Tradução de Ana Luiza Libânio

Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018. 175p.

1ª Edição em 2000

ISBN: 978-85-01-11559-1

O livro *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*, da teórica feminista norte-americana bell hooks, foi publicado originalmente em língua inglesa em 2000, pela South End Press. Uma segunda edição foi publicada pela Routledge em 2015, da qual foi realizada a tradução. Ele está organizado em 19 capítulos, discute o feminismo a partir de diferentes perspectivas e nele podemos encontrar premissas importantes de bell hooks, assim como relatos de suas experiências na militância pela superação do sexismo e das desigualdades motivadas por questões de gênero. Neste texto, i/comento algumas dessas premissas e reflexões apresentadas pela teórica no decorrer de seu livro.

bell hooks recupera uma definição presente em seu livro *Feminist Theory: From Margin to Center*, publicado em 1984, na qual afirma que o “feminismo é um movimento importante para acabar com o sexismo, exploração sexista e

opressão [sic]”¹, para esclarecer que a principal luta travada pelo feminismo é a contra o sexismo. Nesse sentido, afirma que o movimento feminista não levanta uma bandeira contra os homens, apesar de o sentimento anti-homem ter impulsionado as primeiras feministas que combatiam o domínio masculino. A autora afirma também que o patriarcado e o pensamento sexista não deixam de estar presentes em espaços femininos.²

Com o passar dos anos, a bandeira do feminismo voltou-se para as reivindicações referentes à criação de justiça de gênero, e a sororidade assumiu uma expressiva importância na forma como as mulheres estabelecem relações entre si. bell hooks afirma como, nos Estados Unidos, o feminismo reformista deu prioridade à igualdade da mulher em relação ao homem no mercado de trabalho, o que ocultou “as origens radicais do feminismo contemporâneo”³, o qual exigia transformações mais amplas na sociedade.

Um feminismo, definido por hooks como revolucionário, teve uma boa acolhida no meio acadêmico, todavia, as reflexões produzidas não chegavam ao grande público.

Tornou-se, e permanece assim, um discurso privilegiado, disponível para aqueles entre nós que são altamente letrados, educados e economicamente privilegiados. Trabalhos como *Feminist Theory: From Margin to Center*, que oferece uma visão libertadora de transformação feminista, jamais recebe atenção da grande imprensa. A grande multidão não ouvia falar desse livro. Ela não rejeitou a mensagem; ela não a conhece⁴.

¹ bell hooks, *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*, 2018, p. 13.

² *Ibidem*, p. 16.

³ *Ibidem*, p. 21.

⁴ *Ibidem*, p. 22.

É importante ressaltar, conforme a autora, que o feminismo resulta de um processo de formação: “Feministas são formadas, não nascem feministas”⁵. As mulheres, ao optarem e se identificarem com o movimento, passam por um processo de conscientização, no qual aprendem “sobre o patriarcado como sistema de dominação, como ele se institucionalizou e como é disseminado e mantido”⁶. Em seu livro, hooks relata alguns aspectos desse processo de conscientização das feministas norte-americanas, por exemplo, como a criação, nas universidades, da disciplina Estudos de Mulheres foi importante nesse processo, apesar de que o acesso às universidades fosse um privilégio de classe.

As privilegiadas mulheres brancas de classe média eram maioria, mas não necessariamente líderes radicais do movimento feminista contemporâneo, e frequentemente ganhavam destaque porque eram o grupo que a mídia de massa focava como representante da luta. Mulheres com consciência feminista revolucionária, várias delas lésbicas e originárias das classes trabalhadoras, muitas vezes perderam visibilidade, à medida que o movimento recebia atenção da mídia convencional⁷.

A importância de uma conscientização feminista dos homens, que as mulheres abordassem e transformassem seus sexismos, são apontadas pela teórica como elementos relevantes no processo de conscientização do movimento feminista. Ou seja, as agendas do feminismo também lutam por direitos que dizem respeito aos homens. E estes podem fazer parte das lutas que o movimento trava.

No que diz respeito à sororidade, o enfrentamento do pensamento sexista das mulheres foi o primeiro passo para se criar uma sororidade entre as mulheres

⁵ *Ibidem*, p. 25.

⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁷ *Ibidem*, p. 28.

nos Estados Unidos. Ela é de suma importância na luta contra as injustiças motivadas pelo patriarcado e, para que surta o efeito esperado, é preciso que algumas mulheres abram mão de seus poderes de dominação e exploração sobre os grupos de mulheres pobres. Nas palavras de bell hooks: “Enquanto mulheres usarem poder de classe e de raça para dominar outras mulheres, a sororidade feminista não poderá existir por completo”⁸.

A sororidade mantém-se como essencial para as mulheres contemporâneas, pois é preciso “o estabelecimento de solidariedade política feminista entre mulheres como uma realidade em curso”⁹, superando as relações de dominação e assimetria entre as mulheres, o poder da sororidade não ficou no passado.

No escopo das bandeiras e reivindicações feministas, a teoria feminista assumiu como principal objetivo a explicação, tanto para homens quanto mulheres, do funcionamento do pensamento sexista e das atitudes a serem tomadas para desafiá-lo e mudá-lo.¹⁰ As produções da literatura feminista e os esforços para recuperação da história das mulheres são considerados por hooks como “uma das mais poderosas e bem-sucedidas intervenções do feminismo contemporâneo”¹¹. O reconhecimento e a valorização dos textos de escritoras negras foi um dos desdobramentos desse fato. Grosso modo, o movimento feminista foi revolucionário ao exigir respeito pelo trabalho acadêmico de

⁸ *Ibidem*, p. 36.

⁹ *Ibidem*, p. 39.

¹⁰ *Ibidem*, p. 41.

¹¹ *Ibidem*, p. 42.

mulheres, “reconhecimento desse trabalho do passado e do presente e o fim dos preconceitos de gênero em currículos e na pedagogia”¹².

A legitimação acadêmica foi relevante para o avanço do pensamento feminista, contudo, a mesma motivou uma nova combinação de dificuldades, uma vez que as discussões começaram a ficar restritas ao âmbito acadêmico: “Era como se um grande número de pensadoras feministas tivesse se juntado para formar um grupo de elite e escrever uma teoria que pudesse ser compreendida somente por um bando ‘inserido’”¹³. Uma academização do pensamento feminista que pode enfraquecer o movimento feminista motivando a despolitização. O pensamento e a teoria feminista não podem ficar reclusos a um grupo seleto de intelectuais, é preciso pensar maneiras para promover sua difusão.

Ensinar pensamento e teoria feminista para todo mundo significa que precisamos alcançar além da palavra acadêmica e até mesmo da palavra escrita. Há uma multidão que não tem habilidade para ler a maioria dos livros feministas. Audiolivros, músicas, rádio e televisão são formas de compartilhar o conhecimento feminista¹⁴.

Os direitos reprodutivos das mulheres também estão presentes no campo de discussão da autora. O movimento feminista nos Estados Unidos foi contemporâneo à luta pelos direitos civis e pela liberdade sexual, questões que diziam respeito aos corpos das mulheres também foram priorizadas. A sexualidade foi uma das principais questões que impulsionaram o movimento. “A exploração sexual do corpo das mulheres tinha sido ocorrência comum em movimentos radicais por justiça social, fossem elas socialistas, pelos direitos civis

¹² *Ibidem*, p. 43.

¹³ *Ibidem*, p. 45.

¹⁴ *Ibidem*, p. 47.

etc”¹⁵. Nesse contexto, de promoção do amor livre, são necessárias reivindicações ao acesso a “métodos contraceptivos seguros e eficientes e ao aborto”¹⁶.

O aborto continua na pauta das lutas feministas, que não pode perder de vista a questão do acesso seguro de mulheres mais pobres a ele:

Uma multidão de mulheres pobres e da classe trabalhadora perde acesso ao aborto quando não há subsídio do governo disponível para direitos reprodutivos de saúde. Mulheres com privilégios de classe não se sentem ameaçadas quando abortos podem ser feitos somente quando se tem muito dinheiro, porque elas ainda podem fazê-los. Mas há uma multidão de mulheres que não tem poder de classe¹⁷.

Por isso, e por outras questões, os direitos reprodutivos têm que ser possibilitados a todas as mulheres independentemente de classe social, e são elementares para proteger e sustentar as nossas liberdades. Estas também são afetadas por padrões de belezas que nos são impostos. É necessário buscar intervir no modelo de estéticas patriarcais que influenciam as indústrias de beleza. “Não seremos livres até que as feministas retornem à indústria da beleza, retornem à moda e criem uma revolução contínua e sustentável. Não saberemos como amar o corpo e a nós mesmas”¹⁸.

Outra questão essencial ao feminismo trazida pela autora é a luta de classes, que acabou gerando conflitos entre duas vertentes: uma reformista que considerava a libertação das mulheres, direitos iguais para as mulheres na estrutura de classes existentes; e outra mais radical que almejava que as estruturas existentes passassem por uma grande mudança, para que os “modelos

¹⁵ *Ibidem*, p. 49.

¹⁶ *Ibidem*, p. 50.

¹⁷ *Ibidem*, p. 53-54.

¹⁸ *Ibidem*, p. 63.

de reciprocidade e igualdade pudessem substituir antigos paradigmas”¹⁹. No entanto, com a progressão do movimento feminista e o fato de as mulheres brancas privilegiadas terem “acesso ao poder de classe igual ao de seus companheiros homens”²⁰, a luta de classe deixou de ser uma questão prioritária.

A discussão sobre classe possibilita relações solidárias dentro da sociedade:

Quando mulheres têm poder de classe utilizam, oportunamente, uma plataforma feminista e ao mesmo tempo enfraquecem as políticas feministas, ajudando a manter intacto o sistema patriarcal que irá ressubordiná-las, elas não apenas traem o feminismo, elas traem a si mesmas. Ao retomar as discussões de classe, mulheres e homens feministas restauram as condições necessárias para a solidariedade. Então podemos visualizar melhor um mundo em que recursos são compartilhados e oportunidades para crescimento pessoal são abundantes para todo mundo, independentemente de classe²¹.

A teórica feminista apresenta uma crítica contundente a um controle hegemônico “da retórica feminista sobre igualdade”, o qual acabou mascarando uma fidelidade de feministas “às classes dominantes dentro do patriarcado capitalista de supremacia branca”²². E ao fato de as feministas norte-americanas terem reservado para si o direito de escolha de quais pautas eram importantes para as mulheres do mundo.

Enquanto as feministas dos Estados Unidos estavam certas de chamar atenção para a necessidade de igualdade global para as mulheres, problemas surgiram quando feministas individuais com poder de classe projetaram globalmente fantasias imperialistas em mulheres, sendo a principal fantasia a de que as mulheres nos Estados Unidos têm mais direitos do que qualquer grupo de mulheres no mundo; são ‘livres’ se

¹⁹ *Ibidem*, p. 65.

²⁰ *Ibidem*, p. 65.

²¹ *Ibidem*, p. 74.

²² *Ibidem*, p. 76.

quiserem ser e, portanto, têm direito de liderar o movimento feminista e estabelecer pautas feministas para todas as outras mulheres do mundo. Esse pensamento apenas reflete o racismo e o sexismo imperialista de grupos dominadores de homens ocidentais²³.

O que demonstra o fato de, sobretudo, as mulheres brancas norte-americanas não terem descolonizado seus pensamentos no que diz respeito ao racismo, sexismo e elitismo. Nesse sentido, as “questões globais de exploração e opressão de gênero”²⁴ são tratadas por teóricas feministas a partir de uma perspectiva neocolonialista.

Tratando-se da questão do trabalho, hooks afirma que ele é libertador quando oferece uma boa remuneração, horários flexíveis, liberdade à mulher trabalhadora. Mas a realidade das mulheres trabalhadoras é marcada por longas jornadas dentro e fora de seus lares.²⁵

A problemática mantém-se, uma vez que ainda não existe uma pauta feminista que apresente possibilidades para se repensar o trabalho, tendo em vista que no modelo econômico capitalista o custo de vida é alto para a maior parte das trabalhadoras e dos trabalhadores. O trabalho é uma condição para que as mulheres tenham a necessária autossuficiência econômica e autorrealização. Diante disso, a autossuficiência econômica tem que possibilitar novos estilos de vida que vão de encontro aos do modelo “patriarcal capitalista de supremacia branca”²⁶. O significado do trabalho deve ser repensado pelas novas gerações de feministas e as dificuldades econômicas que marcam as realidades de muitas

²³ *Ibidem*, p. 76-77.

²⁴ *Ibidem*, p. 77.

²⁵ *Ibidem*, p. 83.

²⁶ *Ibidem*, p. 86.

mulheres devem ser abordadas pelas feministas, priorizando uma resposta em uma dimensão coletiva.²⁷

No décimo capítulo do livro, bell hooks apresenta uma reflexão cara a sua militância e teoria: a questão de raça e gênero. A integração racial demorou para ocorrer dentro do movimento feminista. O problema da manutenção de uma supremacia branca é apontado como impedimento para uma sororidade genuína entre mulheres negras e brancas; era preciso que o movimento feminista também levantasse a bandeira antirracista.²⁸ Em seu relato, destaca:

Por anos testemunhei a relutância de pensadoras feministas brancas em reconhecer a importância de raça. Testemunhei sua recusa em abrir mão da supremacia branca, sua falta de vontade de reconhecer que um movimento feminista antirracista era a única base para tornar real a sororidade. E testemunhei a revolução de consciência acontecer quando mulheres individuais começaram a se libertar da negação, a se libertar do pensamento de supremacia branca. Essas maravilhosas mudanças restauraram minha fé no movimento feminista e fortaleceram minha solidariedade a mulheres²⁹.

Os efeitos e as consequências da violência nas vidas das mulheres também estão no escopo de discussão do livro, problemática que atinge significativamente uma parcela considerável de mulheres. A violência que o patriarcado gera tem que permanecer uma preocupação central na agenda feminista.³⁰

O patriarcado, o sexismo e a dominação masculina passaram a corresponder aos principais enfrentamentos do movimento feminista à medida

²⁷ *Ibidem*, p. 88.

²⁸ *Ibidem*, p. 92.

²⁹ *Ibidem*, p. 93.

³⁰ *Ibidem*, p. 96.

que ele progredia.³¹ O reconhecimento de que o homem não era o principal inimigo a ser combatido, uma vez que ele também é afetado pelo patriarcalismo. “Sem alterar nossa crítica feroz à dominação masculina, políticas feministas foram expandidas para incluir o reconhecimento de que o patriarcalismo tirou certos direitos dos homens, impondo neles [sic] uma identidade masculina sexista”³². Debater e aderir à masculinidade feminista, uma vez que “o pensamento feminista ensina a todos nós como amar a justiça e a liberdade de maneira a nutrir e afirmar a vida”³³ é uma ação urgente.

A teórica norte-americana afirma que uma educação antissexista das mulheres feministas teve como destinatárias as garotas, fato que desconsiderou a importância de meninos também serem educados a partir dessa perspectiva,³⁴ e como o pensamento patriarcal influencia a maneira como as mães se relacionam com suas filhas e seus filhos.³⁵ Ambientes amorosos, independentemente do modelo de família, são imprescindíveis no processo educacional das crianças. Para ela, os novos feminismos precisam enfatizar como o fim do sexismo é primordial para a qualidade da vida familiar.

É uma empreitada a ser encarada, pois fundamentos sexistas mantêm-se operantes, como no caso dos casamentos:

Os casamentos tradicionalmente sexistas estão cada vez mais em voga. E ao mesmo tempo que eles tendem a plantar as sementes de tristeza e insatisfação em relacionamentos domésticos que serviram como catalisador [sic] da rebelião feminista, o fator que rompe com a tradição é

³¹ *Ibidem*, p. 103.

³² *Ibidem*, p. 104.

³³ *Ibidem*, p. 108.

³⁴ *Ibidem*, p. 109.

³⁵ *Ibidem*, p. 111.

que esses laços muitas vezes se quebram rapidamente. As pessoas se casam cedo e se divorciam cedo³⁶.

Apesar das conquistas das feministas em relação às questões de suas sexualidades, discutir uma política sexual feminista ainda é uma pauta importante para nós mulheres. No começo da militância feminista, como destaca hooks, a questão da sexualidade estava centrada em “políticas para garantir às mulheres o direito de ser sexual quando quiséssemos e com quem quiséssemos”, não existindo uma educação feminista com foco na conscientização crítica, que nos ensinasse “a respeitar nosso corpo de uma forma antissexista”, ensinando-nos “que o sexo é libertador”³⁷. Os empecilhos para as mulheres desfrutarem livremente suas sexualidades ainda estão postos, pois o patriarcalismo ainda não foi vencido.

Então, até certo ponto, pensadoras feministas radicais estavam certas quando, há anos, sugeriram que mulheres somente seriam verdadeiramente livres sexualmente quando chegássemos a um lugar no qual pudéssemos nos perceber protagonistas com valor, a despeito de sermos ou não objetos de desejo dos homens. Novamente, precisamos que a teoria feminista nos mostre como esse sentimento e essa identidade sexuais se expressam dentro do contexto de uma sociedade que permanece profundamente patriarcal³⁸.

Diante dessas premissas, discutir o papel das mulheres bissexuais e lésbicas no movimento feminista norte-americano é importante para uma compreensão das suas dimensões. Segundo bell hooks, elas tiveram uma atuação de vanguarda nas lutas pela libertação das mulheres, antes de aderirem ao feminismo, já tinham engajamentos com a política de esquerda, contra as

³⁶ *Ibidem*, p. 124.

³⁷ *Ibidem*, p. 129.

³⁸ *Ibidem*, p. 135.

desigualdades de classe, raça e sexualidade.³⁹ A atuação e as reivindicações das lésbicas radicais têm uma grande relevância para a teoria e prática feminista, para as nossas lutas e para desfrutarmos de liberdade. Um legado que, conforme afirma hooks, tem que “ser continuamente reconhecido e valorizado”⁴⁰.

Entre os muitos aspectos que fazem do livro de bell hooks uma leitura essencial, não apenas para nós mulheres, é a sua abordagem que considera desde questões de esfera social e política a questões subjetivas, como sexualidade e amor, tais questões do plano privado não deixam de ser afetadas por um modelo patriarcal de sociedade. Nesse sentido, em um dos últimos capítulos de seu livro, ela discute o amor para as feministas. Estas, no início do movimento, acreditavam que suas liberdades só seriam possíveis a partir do momento que “se desapegassem do amor romântico”⁴¹. O amor não foi repensado entre as feministas e nem ocorreram insistências sobre a sua importância e valor.

Em vez de repensar o amor e insistir em uma importância e valor, o discurso feminista sobre o amor simplesmente cessou. Mulheres que queriam amor, principalmente amor com os homens, precisaram buscar outros parceiros para compreender como poderiam encontrar o amor. Várias dessas mulheres se afastaram das políticas feministas porque sentiam que elas negavam a importância do amor, das relações familiares, da vida em comunidade com outros⁴².

bell hooks admite que as feministas não criaram “um discurso feminista positivo sobre o amor”⁴³. Sobretudo no que diz respeito à heterossexualidade, a mídia de massa patriarcal criou uma imagem do movimento “como uma política

³⁹ *Ibidem*, p. 137.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 144.

⁴¹ *Ibidem*, p. 145.

⁴² *Ibidem*, p. 148.

⁴³ *Ibidem*, p. 149.

fundamentada no ódio, em vez de em amor”⁴⁴. Uma verdade que permanece fundamental e necessária, como bem ressaltado pela autora, é a de que “não há amor onde há dominação”⁴⁵. As relações devem ser mantidas sem subordinações e abusos.⁴⁶ As práticas feministas promovem um bem estar emocional para homens e mulheres.

Políticas genuinamente feministas sempre nos transportaram da servidão à liberdade, da falta de amor ao amor. A mutualidade é a base para o amor. E a prática feminista é o único movimento por justiça social em nossa sociedade que cria condições para que a mutualidade seja nutrida⁴⁷.

A espiritualidade também é discutida no livro, hooks fala sobre a importância de uma espiritualidade da criação que se contrapõe à “espiritualidade patriarcal enraizada em noções de queda e redenção”⁴⁸. Mulheres podem encontrar imagens de divindades femininas no hinduísmo, budismo, vodu, entre outras tradições espirituais.⁴⁹ Uma transformação feminista depende de uma transformação das crenças religiosas.⁵⁰

Por fim, bell hooks afirma que, apesar de feministas visionárias terem considerado “nossa necessidade de um feminismo de ampla base”⁵¹, as teorias feministas continuam não sendo produzidas em uma linguagem acessível. Para uma consciência crítica sobre o feminismo, é necessário que ocorra uma educação de base. As teorias feministas produzidas dentro das universidades,

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ *Ibidem*, p.150.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 150.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 152.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 153.

⁵¹ *Ibidem*, p. 159.

assim como outrora, têm um alcance muito restrito. As feministas têm que escrever livros infantis, lecionar na educação básica⁵² para ir contra o elitismo das reflexões acadêmicas e para que as discussões reverberem na sociedade.

De acordo com a teórica, não devemos nos iludir com a falsa impressão de que não somos mais afetadas por estruturas de dominação, elas, pelo contrário, são “reincorporadas à medida que várias mulheres se afastam do feminismo”⁵³. Nós precisamos continuar combatendo tais estruturas, entre outras, as ações feministas devem adotar uma comunicação por meio de uma linguagem mais acessível.⁵⁴ Faz-se importante, como bem considerado por ela, que as nossas estratégias sejam variadas. Para o feminismo visionário radical, todas e todos nós devemos “avaliar a vida do ponto de vista de gênero, raça e classe”, para compreendermos que lugar ocupamos “dentro do patriarcado capitalista de supremacia branca imperialista”⁵⁵.

As experiências do passado servem de aprendizado para as feministas, e a luta permanece para que os princípios feministas influenciem os aspectos de nossas vidas públicas e privadas. O feminismo não é só para nós mulheres, mas para todo mundo, já que ele tem “por objetivo acabar com a dominação e nos libertar para que sejamos quem somos – para viver a vida em lugar onde amamos a justiça, onde podemos viver em paz”⁵⁶.

⁵² *Ibidem*, p. 161.

⁵³ *Ibidem*, p. 163.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 163.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 165.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 165.

Com o livro, hooks nos leva a fundamentar ainda mais nossas reflexões sobre as dimensões das políticas feministas e a respeito de como elas são imprescindíveis para vivermos em uma sociedade menos desigual. Uma leitura essencial não só para nós mulheres, mas para quem não concorda com as desigualdades e com as injustiças sociais. As novas gerações de feministas têm muito que aprender com as experiências relatadas pela teórica norte-americana, e podem, a partir delas, redimensionar suas agendas.

Referência

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

Referência para citação desta resenha

DA SILVA, Cleonice Elias. Um feminismo para todo mundo: experiências do passado e possibilidades para o futuro. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 561 - 576, novembro de 2020.



> Traduções

> Translations

> O *Livro da transformação de Fortuna*, de Christine de Pizan

> The *Book of Transformation of Fortune*, by Christine de Pizan

por Ana Rieger Schmidt

Professora do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em História da Filosofia Medieval pela Universidade de Paris-Sorbonne IV. E-mail: ana.rieger@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6969-2867.

> Tradução recebida em 05.06.2020 e aceita em 23.06.2020.

Introdução

Christine de Pizan (ou Cristine de Pisan) nasce em Veneza em 1364. Com quatro anos de idade, muda-se com sua família para Paris, onde seu pai, Tommaso de Pizzano, trabalharia na corte do rei Carlos V. A morte inesperada de seu marido, Etienne Castel, em 1390, pouco após a de seu pai, marca profundamente sua trajetória. Pizan escolhe não casar novamente e busca o sustento através da escrita – de fato, ela é conhecida como a primeira escritora profissional no Ocidente, escrevendo prolificamente em diferentes gêneros – em prosa ou em verso – e sobre temas diversos, que incluem o amor cortês, filosofia, história e política. Além disso, a obra de Pizan é, hoje em dia, conhecida especialmente pela defesa do sexo feminino contra a misoginia de seu tempo.

Escrito em 1403, o *Livro da transformação de Fortuna* é a obra mais longa de Pizan, no qual a autora mescla elementos autobiográficos com a história da humanidade, desde a criação do mundo, passando pela guerra de Troia e pela ascensão do Império Romano, até o reinado de Carlos VI da França. Os eventos são narrados como submetidos às operações de Fortuna, figura alegórica recorrente na literatura medieval, também presente na *Consolação da Filosofia* de Boécio e no *Romance da Rosa*, de Jean de Meun – fontes maiores da obra da autora. Fortuna personifica o acaso e o destino que fogem ao nosso controle, causando injustiças ao mesmo tempo que oferece conforto e aprendizado.

A primeira parte da *Transformação de Fortuna* (que traduzimos parcialmente aqui) descreve o processo que levou Pizan, viúva, a se tornar uma escritora. Esse processo é narrado através de uma alegoria intrigante: depois da morte de seu marido, Pizan sofre uma metamorfose dramática, quando Fortuna

a transforma em um homem. Os comentadores de sua obra frequentemente se debruçam sobre essas passagens, procurando compreender o sentido preciso dessa mudança de sexo. Para além da construção literária, interessa-nos a realidade social ali refletida. Segundo Pizan, assumir a identidade de uma mulher escritora e provedora implica assumir uma autoridade masculinizante. A clara referência ao *topos* da *virago*¹ vem acompanhada de uma reflexão sobre as dificuldades para a sociedade medieval acomodar uma mulher em um papel reconhecidamente transgressor para seu gênero. Cabe notar, no entanto, que essa transformação, embora radical, não implica a perda da identidade de Pizan: ela preserva seu nome e memória. Isso significa que a transformação não é apresentada como contrária à sua natureza², mas se limita ao corpo de Pizan, numa adaptação exigida pela sua própria sobrevivência.

¹ Uma *virago*, do latim *vir* (“homem”), é fundamentalmente uma mulher capaz de realizar atos extraordinários “dignos de homens”. Na literatura, a palavra designa frequentemente heroínas e Amazonas. Giovanni Boccaccio, em seu *De mulieribus claris* – que é uma fonte importante para Pizan – louva mulheres que foram *viragos*, isto é, superaram as limitações de sua natureza feminina.

² Cf. Earl Jeffrey Richards, *Virile Woman and Womanchrist: The Meaning of Gender morphosis in Christine*, In: Etudes Eric Hicks, 2001, p. 239-252.

Tradução³

O Livro da transformação de Fortuna, Parte I

I. Aqui inicia o Livro da transformação de Fortuna

vv. 1-17

Como será possível para mim, simples e pouco inteligente que sou, expressar propriamente aquilo que não podemos bem avaliar e tampouco bem compreender? Não, ainda que o homem possa muito apreender, não poderia descrever completamente o que eu realmente gostaria de escrever. São tantas as variedades, grandes adversidades particulares (além de pesados fardos), causados pela influência mutável de Fortuna decepcionante, a qual opera através de seus excessos, que é verdadeiro abismo, sem falhar.

vv. 18-29

Como poderia, assim, iniciar tão grande obra? Como descrever o obscuro poder de sua dissimulação? Seria difícil que eu falasse dessas coisas satisfatoriamente neste momento, com tão pequena inteligência, quando muitos homens de valor

³ Nossa tradução foi feita a partir da edição em francês médio de Suzanne Solente, à qual correspondem a numeração dos versos. Procuramos prezar pelo sentido do texto em detrimento da manutenção da rima e a métrica dos versos. Foi consultada como suporte a tradução de Geri L. Smith.

escreveram sobre isso, e falharam em dizer tudo que poderíamos saber sobre Fortuna. Mas nem por isso desistirei.

vv. 30-40

Tantos são os pratos que Fortuna me serviu, que tenho experiência para falar sobre ela. Logo, não calarei sobre o bem ou mal que eu tenho a dizer: tudo será criticado, sobre seus feitos, no tempo em que aprendi seus movimentos por casos diversos, infligidos por ela sobre mim e pelo que minha mente se tornou mais sutil do que fora no passado.

vv. 41-50

Se não tivessem ocorrido, eu não saberia sobre seus feitos, nem os teria percebido. Por isso, acertadamente pensamos que algo é bom, apesar de por vezes ser um infortúnio, pois ele às vezes nos ensina. Assim, não penso dizer tolices a quem, sem ouvidos surdos, saberá escutar o verdadeiro fim ao qual me quero dirigir.

II. Aqui fala a pessoa que escreveu este livro, como ela serviu à Fortuna, tal como será explicado adiante

vv. 51-66

Quero contar agora uma aventura que talvez a muitos parecerá impossível de acreditar. Porém, ainda que alguns me queiram desmentir, o que segue é verdade

provada, evidente e demonstrada, e realmente aconteceu comigo: eu tinha aproximadamente vinte e cinco anos de idade – e não foi um sonho – quando isto ocorreu, e sem mentiras contarei tal maravilha. Todavia, que ninguém se surpreenda, pois Fortuna, que tudo dissimula, que tudo faz e desfaz à sua maneira, realizou toda a transformação que vou aqui relatar.

vv. 67-88

E porque por ela foi causado, ninguém deve se surpreender do fato, pois ainda que ela saiba enganar, cada um pode muito bem perceber que ela tem o poder de governar e reinar tudo o que vemos no mundo. Seja ela vã e impura, sob sua mão jaz o mundo, no que toca às coisas transitórias. Perdas e vitórias pode dar: honra, riquezas e o contrário. E ela pode estranhamente conduzir coisas que parecem impossíveis e extinguir aquelas que parecem possíveis. Muitas vezes vemos que ela conduz as coisas ao seu contrário, e mesmo a forma dos corpos ela muda inesperadamente – o que é ainda mais surpreendente. Sua mudança é muito comum e seu poder infinito se estende sobre todas as coisas finitas.

vv. 89-100

Assim, contarei como eu vi Fortuna (que não é una para todas as pessoas) plenamente como se fora visível aos olhos, ainda que ela seja invisível. Com ela convivi e muitas infelicidades suportei, pois ela é uma grande rainha coroada, a mais temida que qualquer outra nascida. Ela possui uma corte vasta com pessoas de vários tipos. Se alguém quiser pode muito aprender ali, tanto o bem como o mal. [...]

vv. 123-138

Ora, direi como, para a satisfação de meus melhores amigos, como fui recebida em sua corte, onde permaneci por longo tempo. E quero declarar a vocês onde fica sua morada estranhamente construída, falarei também sobre seus modos diversos e como eu os vi, imperfeitos que são, enquanto me encontrava em sua corte, onde tantas aventuras ocorrem. O que eu aprendi ali, o que aconteceu comigo, e como Fortuna lembrou-se de mim quando decidiu socorrer-me diante de minha grande necessidade; e a ajuda que ela ofereceu quase não me foi suficiente.

vv. 139-156

Mas para fazê-los entender melhor o fim do processo ao qual quero chegar, direi quem sou, esta que vos fala, que de mulher se torna homem por Fortuna – que assim o quis. Assim, ela transforma meu corpo e face em um homem natural completo; de fato, eu, que fui mulher, agora sou um homem – e não minto, como bem demonstram meus passos. Assim, já fui mulher – e é verdade o que vos digo – mas narrarei como ficção o fato de minha transformação, de como sendo mulher me tornei homem. Quero que este poema seja intitulado, quando sua história se tornar conhecida, “A transformação de Fortuna”.

III. A autora fala quem foi seu pai e sobre o tipo de riqueza que ele possuía

vv. 157-181

Daquele que se quer bem conhecer, primeiramente deve-se dizer a qual sua origem, quem foram seus pais, se é pobre ou abastado, se é digno de renome, e então deve-se revelar seu nome. Assim, é preciso que eu o diga: nasci perto da Lombardia, em cidade muito conhecida – muitos viajantes sabem seu nome! Antigamente, o povo de Troia a fundou, e ela é belamente situada. Fui filha de um homem nobre e renomado, que foi dito filósofo; foi rico e muito sábio - quão maravilhosas foram suas posses! Muito se ouviu falar delas, pois ele não procurou esconder seu tesouro, já que esse tipo de riqueza é digna de louvor; tal virtude nenhum ladrão nascido poderia tomar para si, nem uma gota sequer. [...]

vv. 199-210

A cobiça não tem serventia aqui, nem o medo de perder seus bens, pois se trata de uma fonte que verte; aquele que mais dela bebe, mais terá. É de tal natureza esse tesouro, que ele nunca carecerá a nenhuma pessoa que dele seja rica, sem falta; por mais que lhe ocorram desfortunas, por onde ela andar, nada a poderá empobrecer, pois ela poderá em todos os lugares usufruir de seus tesouros.

IV. Aqui fala das pedras preciosas que seu pai possuía

vv. 211-235

De tais posses meu pai foi rico e abastado: belas pedras preciosas muito nobres e muito virtuosas que ele encontrou na fonte (guardando-as bem); ela fica no monte Parnaso⁴, feita a partir do pé de Pégaso. Lá as nove musas se divertem e educam diversos nobres estudantes. Ele frequenta tão cuidadosamente a fonte que o tesouros que já mencionei – e que valem mais que um título de nobreza – ele recebe em tamanha quantidade que se acumulam. Entre os ricos tesouros que meu pai possuía estavam duas pedras preciosas que eu muito estimo. Sem dúvida não há pedra granada ou rubi que as valha. Uma delas era tão virtuosa que nenhum rei ou imperador, desde o tempo do Rei Arthur, a possuiu. [...]

vv. 248-271

Sabes para que serve essa pedra? Quem a guarda com apreço não a perderá, e àquele que a mantém perto de si virá o conhecimento sobre o que está por vir. Aquele que a carrega se torna celestial – e não é mentira – e pode subir até as esferas e ao firmamento celeste⁵. Meu pai sem dúvida possuía essa pedra, pois conhecia todas essas virtudes e bem as utilizava. Diversas vezes previu sobre príncipes que reinam sobre a terra, sobre a paz ou a guerra, sobre ventos e águas torrenciais, sobre morte e fome que estavam por vir, ou sobre o tempo que faria.

⁴ Segundo a antiga mitologia grega, o monte Parnaso era uma das residências do deus Apolo e de suas musas.

⁵ Pizan se refere aos conhecimentos de astrologia que seu pai possuía. Sabe-se que o rei Carlos V costumava recorrer a Tommaso de Pisano para tomar decisões importantes.

Segundo o que a ele aparecia através dessa pedra, vislumbrava o céu onde giram os planetas.

vv. 272-288

Assim, ele sabia como eles revolvem, com seus zodíacos atrás. Sabia de cada um as virtudes de sua luz, sem falhar, e o quanto um era mais distante que o outro. Conhecia todos os cursos das estrelas, e podia nomeá-las todas. Isso o tornou tão famoso que todos diziam que ele frequentava o firmamento e, por isso, era honrado e admirado – Deus seja louvado! Foi bem-vindo entre príncipes, era amado e querido pela virtude dessa pedra, que valia mais que ouro, por São Pedro! [...]

V. Aqui fala de sua mãe

vv. 339-361

Minha mãe, foi grandiosa e mais corajosa que Pentésiléia⁶ (Deus a modelou perfeitamente!). Em todos os aspectos supera meu pai: em inteligência, em poder e em valor, ainda que ele tenha aprendido muitas coisas. Ela foi rainha coroada logo que nasceu. Todos conhecem bem sua virtude e poder. É fato que ela nunca foi ociosa e, sem ser ruidosa a respeito, se ocupa de diversas tarefas. Provas de suas obras podem ser encontradas por toda parte e ainda cria muitas delas todos os dias. Aqueles que tentarem contá-las todas, as obras que ela fez e ainda faz,

⁶ Segundo a mitologia grega, Pentésiléia foi uma rainha amazona.

levariam infinitos dias. Possui antiga sabedoria sem ter envelhecido, e sua vida não poderá esvanecer até o fim dos dias.

vv. 362-378

Deus lhe atribuiu o governo do mundo, de desenvolvê-lo e mantê-lo. Ele o fez para sustentar a vida da criatura humana; ela se chama dama Natureza⁷. Ela é mãe de todas as pessoas: Deus nos chama a todos de irmãos e irmãs. Agora que contei a vocês sobre meus pais, que são bem conhecidos, revelarei o meu nome (queiram sabê-lo ou não) ainda que ele seja pouco conhecido: para ser corretamente nomeado, ao nome do homem mais perfeito que já existiu deve-se acrescentar as letras I, N e E – e nenhuma outra mais⁸.

VI – Aqui conta como ela apenas colheu migalhas do tesouro de seu pai

vv. 379-400

Meu pai, de quem já falei aqui, desejou e almejou um filho homem, que pudesse sucedê-lo e herdar suas riquezas, as quais não reduzem de tamanho (como ele dizia, bem me lembro). Ele e minha mãe logo me conceberam com essa expectativa, mas sua espera foi frustrada, pois minha mãe – que foi muito mais

⁷ A apresentação da mãe de Pizan confunde-se aqui com Natureza, figura literária que representa uma força criadora dotada de intenção; presta-se a opor o natural aos costumes e o criado (por Deus) ao artefato (humano).

⁸ Temos o nome de Christine ao acrescentar “ine” ao nome de Cristo (*Christ*).

potente que meu pai⁹, queria ter uma filha parecida com ela. Nasci menina – essa é a verdade – mas minha mãe tanto fez por ele que eu me parecia muito com meu pai em todos os aspectos, fora o sexo – jeito de ser, corpo, face – a tal ponto que parecia que compartilhávamos todas as semelhanças.

vv. 401-419

Assim, fui chamada de filha; fui bem bem-criada e bem amada pela minha mãe com alegria, que tanto me amou e me cuidou tão afavelmente que ela mesma me amamentou tão logo me deu à luz; ternamente me cuidou durante toda minha infância e graças a ela cresci. Não tinha então preocupação ou inquietude se algo me faltava, senão brincar com crianças da minha idade, como era de costume. Porque nasci menina, não era acertado que eu devesse beneficiar dos bens de meu pai e herdá-los (tampouco as posses que se encontram fundo da fonte), mais por causa dos costumes da época que por direito.

vv. 420-438

Se o direito prevalecesse, a mulher não perderia nada disso, tampouco o filho. No entanto, em muitos lugares, estou certa disso, imperam mais os costumes que os direitos e, por essa causa, eu perdi sob todos os aspectos porque não aprendi como recuperar esse tesouro tão rico. Por isso esse costume me desagrada, pois se as coisas fossem de outro modo, penso que estaria hoje muito rica, repleta e cheia do tesouro encontrado na fonte, pois eu tinha a vontade e tenho ainda muito

⁹ Pizan se opõe à compreensão aristotélica segundo a qual um embrião do sexo feminino se forma devido ao caráter defeituoso da matéria. Cf. Aristóteles, *Geração dos Animais*, 737a25-35.

talento – que não é de ontem – para mergulhar profundamente nela. Desejo isso mais que qualquer coisa terrestre, mas meu desejo de nada vale por causa do costume mencionado. Que Deus o amaldiçoe!

vv. 439-468

Assim, sou como os amantes ardentes e cheios de desejo que sofrem ao ver ou ouvir sobre aquilo que gostariam de desfrutar. Eu me assemelho a eles nisso, pois desejo o que não possuo: o tesouro que o saber traz àqueles que amam possuí-lo. Ainda que eu fosse mulher (e por isso mesmo não pude possuir esse tesouro), pela minha verdadeira condição tinha uma inclinação a assemelhar-me ao meu pai; não pude me conter de furtar migalhas e farelos, centavos e trocados que caíram da grande riqueza que ele possuía em quantidade¹⁰. Ainda que eu tenha adquirido um pouquinho dela – apesar de meu enorme apetite – não obtive nada senão o que pelo furto pude pobremente acumular, como é visível em minha obra. O que tenho me traz grandes vantagens e me faz muito bem; nenhuma outra riqueza me pertence realmente, pois não importa quais perdas me tenha causado Fortuna, pérvida, ao menos isso me restou – e comigo permanecerá até minha morte.

¹⁰ Pizan se refere menos propriamente às dificuldades financeiras que teve que superar, mas sobretudo aos obstáculos às filhas de homens educados para receberem uma educação completa. Durante sua infância, Pizan provavelmente teve uma educação típica para jovens nobres. Apesar de seu pai incentivar sua inclinação para os estudos (cf. *O Livro da Cidade das Damas*, II, cap. XXXVI), sua educação foi interrompida quando se casou, aos 15 anos. Somente após a morte de seu marido Pizan pôde retomar sua vocação.

VII. Aqui conta como foi posta ao serviço de Fortuna

vv. 469-489

Minha mãe Natureza, a bela, cuida de mim até que me vi crescida. Então, quis atenciosamente pensar sobre meu progresso, já que eu não possuía nada daquilo que podemos adquirir do tesouro do conhecimento. Para que eu pudesse cuidar de mim mesma, ela quis que eu servisse a uma dama de família nobre. Não eram parentes próximos, mas em nada se pareciam; não foram feitas a partir das mesmas medidas, tamanha é a dessemelhança de suas figuras, faces, moralidade e naturezas. Essa dama, nobre e poderosa rainha, ainda que seja de origem estrangeira, se chama Dama Fortuna. Ela teceu para muitos uma teia tão resistente que ninguém mais sabe tecê-la e dela não conseguimos nos desvencilhar. Em sua corte minha mãe então me colocou.

vv. 490-508

Fortuna não foi hostil ou amarga comigo, mas me recebeu bem assim que me viu. Assim, na morada de minha dama Fortuna fui introduzida, mas não fui importuna de solicitar favores tão cedo, pois nessa época eu não tinha outra preocupação que brincar, pois era jovem; e não via ou percebia as coisas de modo que pudesse entender o ordenamento da corte, onde a alegria e a diversão são efêmeras. Todavia, se pouca é a alegria, não podemos por outra via obter vantagens ou subsistência senão por esse ordenamento, e por essa razão fui ali colocada, totalmente submetida à sua vontade.

vv. 509-534

Ali cuidaram de mim durante a infância, sem ser depreciada ou insultada. Então comecei a crescer e a me perguntar como poderia me submeter às vontades de minha dama e servi-la. Mas minha benevolente e carinhosa mãe, que nunca foi amarga comigo, não me esqueceu em hora de necessidade, mas se apressou a visitar-me e viu que era preciso pensar em meu bem-estar. Era tempo de progredir: casar ou noivar. Para isso, minha mãe graciosa queria-me bela, e assim me oferece suas joias. De modo algum se aparentam àquelas que se encontram no fundo da fonte, as quais são de grande excelência. No entanto, àquele que pode possuir ambas não faltará conhecimento. Juntas, são de grande beleza, mas as joias de minha mãe são oferecidas de graça, sem serem perseguidas; as demais, ao contrário, podem apenas serem adquiridas com grande esforço. [...]

X. Aqui conta como Fortuna a faz entregar uma mensagem

vv. 771-792

Ouçam como minha dama Fortuna se comportou quando viu que eu começara a aprender e a compreender o uso da razão: para que pudesse saber ainda mais sobre seus atos e percebê-los melhor, quis que eu me encarregasse de uma mensagem sua, ainda que eu fosse muito jovem. Então me agraciou com essa honra, como vocês verão em seguida. Essa dama tem um parente bem próximo, até ele vão muitas pessoas com boas intenções, já que minha mãe coloca à prova homens e mulheres para multiplicar a morada de dama Fortuna, onde cada um trabalha para fortalecer sua casa, que não é feita de gesso. Para evitar que nos

desviemos do caminho, lei e razão encontraram um caminho para este lugar ao qual fui enviada e notoriamente guiada.

vv. 793-807

Porém eu lhes digo que minha dama, dependendo se ela deseja o mal ou o bem às pessoas, compartilha seus bens, designa e os destina partes, sejam elas boas ou más, e envia às pessoas o bem ou o mal, tristeza ou alegria. Para lá minha dama quer mandar-me, e assim deu-me um navio, equipou-o e encheu-o com tudo de que era preciso para uma longa viagem. Queria para mim uma jornada honrosa e todo o necessário para uma viagem pelo mar. O navio foi rapidamente aprontado, pois minha dama, que me atribuiu sua mensagem, tinha pressa. [...]

vv. 890-910

Fomos até a cidade de Himeneu¹¹ (o que o deixou muito feliz), mas ele já sabia quais pessoas deveriam ir até ele), então deixou seu palácio para vir ao nosso encontro. Esse deus de grande estima soube se portar muito sabiamente. Ele leva consigo pessoas nobres, vestidas na mesma cor, cada qual demonstra sua alegria. Ali ressoaram instrumentos, que alegria era estar nesse lugar! Logo frente à porta estava esse deus; quando nos encontramos (eu ainda não havia adentrado seu palácio), ele me tomou pela minha mão nua e disse: “Seja bem-vinda, Filha! Recebo-te prontamente em nossa corte, a qual eu governo.

¹¹ Segundo a mitologia grega, Himeneu é o deus do casamento.

vv. 911-938

Eu o cumprimentei humildemente e entreguei minha mensagem – correta e lindamente – tal como me haviam encarregado. Creio que ali me desfiz do fardo, de modo que ele ficou satisfeito. Ele me estendeu um anel de ouro puro e amavelmente colocou-o em meu dedo, e a ele me sujeitei, pois é o costume que, quando uma mulher carrega consigo uma mensagem para esse deus, seja ela pobre ou rica, ele deve colocar um anel em seu dedo se quiser mantê-la em sua corte. Ele trouxe consigo um jovem belo e agradável e alegremente incumbiu-o de minha proteção, ordenou que cuidasse de mim na saúde e na doença, sem cessar e, enquanto em sua corte eu permanecesse, não deveria abandonar-me por outra, mas tratar-me como família. Então, o jovem prometeu-me, pela sua fé, ser um verdadeiro amigo, que me faria companhia e seria leal, como convinha; apreciei sua companhia, pois era belo de corpo e rosto [...].

vv. 975-984

Assim, adquiri nesse ser de quem vos falei um novo mestre. Tudo porém foi submetido à autoridade de Fortuna, que me preparou para a alegria, o prazer e o divertimento. Nem por um dia meu coração esteve cansado de estar ali – pelo contrário, o tempo pareceu-me curto. Por dez anos, Himeneu manteve-me em sua grande corte, onde desfrutei de todos os prazeres e compartilhei meus desejos. [...]

XI. Aqui fala sobre alguns milagres que Ovídio conta sobre seus deuses

vv. 1025-1042

É chegado o momento de contar-vos o estranho caso, o distinto relato (como prometi no primeiro livro, onde me apresentei) como de mulher tornei-me homem ao retornar à corte de Fortuna. Isso é algo extraordinário, e não é mentira nem invenção, mas falo através de metáfora, o que não exclui a verdade. Pois Fortuna possui o poder de operar milagres grandiosos sobre aqueles que lhe devem obediência; quando lhe apraz, transforma animais em senhores nobres a quem todos obedecem; transforma também cavaleiros em animais, quando ela quer. [...]

XII. Aqui conta como ela perdeu o capitão de seu navio

vv. 1159-1172

Ovídio fala sobre esse milagres¹², mas agora devo contar-vos sobre minha transformação que, pela visita de Fortuna fui mudada, de mulher em homem transmutada. Segui morando na corte de Himeneu, trabalhei em suas obras, e levei minha vida com satisfação. Mas creio que Fortuna invejou a tranquilidade que eu tinha, e quando percebeu isso veio ao meu encontro. Eu precisaria agora deixar minha tranquilidade para trás, pois não a pude desobedecer.

¹² Em suas *Metamorfoses*, Ovídio (43 a.C - 17/18 a.C) narra transfigurações de homens e deuses em animais e objetos.

vv. 1173-1192

Himeneu preparou então um grande navio, equipado e pronto para navegar e confiou-o a meu capitão; dentro dele colocou-me, junto ao meu lar, e então, com sua permissão, partimos sem perder tempo. Tão logo avançamos em alto mar, sem que em momento algum encontrássemos um vento desfavorável ou tempestade – mesmo se o tivéssemos, meu capitão, que tão sábio era, poderia navegar em qualquer tempo e bem conduzir o navio. Por diversos dias o hábil capitão nos conduziu com o vento; ele sabia reconhecer as estrelas e içar as velas corretamente para manter o navio em rota. Sem que nos ocorresse nenhum mal ou dificuldade, avançamos sem cessar.

vv. 1193-1201

Ai de mim! É chegado o momento que eu fale sobre o luto que prevaleceu sobre minha alegria naquele momento e me arrebatou – jamais poderei esquecê-lo. Assim, seguíamos em nossa viagem, navegando pelos mares, quando vi o céu escurecer e as nuvens engrossarem, ao ponto de não podermos enxergar nada. [...]

vv. 1223-1250

Oh, deuses! Não sei como descrever a dor que ainda hoje me aflige (pois lágrimas e suspiros atormentam meu coração e face, e meu sofrimento é redobrado pelos versos que rememoram esse evento tão penoso), mas devo-me alongar um pouco sobre isso. Assim, enquanto ele olhava para frente sobre a popa do navio, gritando que cada um se mantivesse em rota e se dirigisse à terra mais próxima,

nesse instante, um vento repentino e forte sopra e como uma broca faz girar o turbilhão, atingindo o navio e derrubando nosso bom capitão com tanta violência que o arrasta para longe, mar adentro. Nesse momento eu desejei estar morta! Não havia chance de socorrê-lo. O vento virou o navio de tal modo que acreditei que ele afundaria. Mas morrer não me pareceu amargo quando ouvi o grito dos marinheiros, que em alto tom berraram quando o viram ser engolido pelo mar, ele que costumava guiar o navio dia e noite, sem obstáculos ou dificuldades.

vv. 1251-1264

Quando soube que o que eu temia havia ocorrido, desci da popa onde me encontrava, levantei-me como uma mulher enfurecida, subi no convés e teria jogado-me ao mar e não falharia – ainda que me segurassem teria pulado. Nem mesmo Alcíone¹³ pulou mais rapidamente ao mar quando perdeu Ceix (a quem ela amava tanto) quanto eu teria tombado ao mar, que me teria levado. Porém fui impedida pelos membros do meu lar, que vieram correndo e gritando segurar-me, embora meu coração estivesse prestes a se desfazer. [...]

vv. 1311-1330

Mas nesse estado não permaneci, e dei muitos passos em terra firme faz algum tempo. Para ser breve, digo que meu luto foi tamanho, meu pranto foi tal e meus olhos choraram tanto que mesmo Fortuna teve pena de minha tristeza e quis

¹³ Segundo a mitologia grega, narrada nas *Metamorfoses* de Ovídio, Alcíone se joga ao mar quando sabe do afogamento de seu marido, Ceix, depois que seu navio é surpreendido por uma tempestade.

mostrar-se amiga, como boa mestre, e ajudar-me em minha aflição – e a ajuda foi maravilhosa! Não sei se ela não foi ainda mais perigosa. Por força de chorar longamente, uma vez totalmente despedaçada, permaneci como se morta estivesse. Numa tarde, adormeci. Então veio até mim minha mestre, que a alegria de muitos subtrai, e tocou meu corpo inteiro; cada membro, lembro-me bem, apalpa e os toma em suas mãos. Depois foi embora, deixando-me ali.

vv. 1331-1355

Enquanto nosso navio seguia pelas ondas do mar, ele bateu com força contra uma rocha. Despertei-me e certamente e sem nenhuma dúvida senti-me completamente transformada: senti meus membros mais fortes que antes, e a grande aflição e lamúria na qual ainda me encontrava foram praticamente anuladas. Assim, toquei meu próprio corpo completamente espantada, pois Fortuna não me detestou nesse momento, mas me transformou, pois subitamente muda o grande medo e a dúvida nos quais me via toda confundida. Assim, senti-me muito mais leve que o normal e senti que minha carne estava mudada e fortalecida, e minha voz estava muito mais grave, meu corpo enrijecido e mais veloz. Porém caiu do meu dedo o anel que Himeneu me havia dado, o que me causa pesar – como era para ser – já que eu o amava imensamente.

vv. 1356-1383

Assim, levantei-me prontamente, não me mantive mais na preguiça e no pranto que aumentava minha aflição. Vi-me com o coração forte e corajoso – o que me espantou – mas descobria que me havia tornado um verdadeiro homem; levantei-

me maravilhada pela aventura. Levantei meus olhos, por acaso, e vi a vela e o mastro destruídos; o tempo forte igualmente havia rompido as cordas e os cabos. Nosso navio estava severamente partido e rachado, por onde a água forçava sua entrada intensamente. Ele já estava tão carregado de água que, se não tivesse sido protegido pelas rochas contra as quais se chocou, teria afundado totalmente. Assim, quando o vi naufragar, eu mesma comecei a repará-lo; com pregos, almofariz e um forte martelo, reuni as tábuas. Coletei o musgo das rochas e em grandes pedaços enfiei-os entre as rachaduras, até que o deixei suficientemente impermeável. Juntei as bordas quebradas e esvaziei o fundo da embarcação.

vv. 1384-1394

Em resumo, pude então aprender todo o necessário para conduzir o navio e logo aprendi a instruir os marinheiros a salvá-lo. Assim, fui uma boa mestre – e precisava sê-lo – para socorrer a mim e aos meus, se eu não quisesse morrer ali. Ora, eu fui um verdadeiro homem (isso não é ficção) capaz de conduzir navios; Fortuna ensinou-me essa arte e nela me lancei.

vv. 1395-1408

Como vocês ouviram, ainda sou um homem, e o tenho sido por 13 anos inteiros, mas eu preferiria ser uma mulher, como eu era quando conversava com Himeneu. Mas, porque Fortuna me tornou outro, nunca mais poderei habitar esse corpo; homem permanecerei e junto à minha dama ficarei, ainda que em seu serviço encontrei tanto sofrimento que me abalaram. Mas devo seguir e viver até a minha morte – que Deus me livre dela com segurança! [...]

Referências

PIZAN, Christine de. *Le Livre de la mutacion de Fortune*. Paris: A & J Picard, 1959.

PIZAN, Christine de. *The Book of the Mutability of Fortune*. Toronto: Iter Press, 2017.

RICHARDS, Earl J. *Virile Woman and Womanchrist: The Meaning of Gender morphosis in Christine*, In: CORBELLARI, Alain et al. *Riens Ne M'est Seul Que La Chose Incertaine: Études Sur L'art D'écrire Au Moyen Âge Offertes À Eric Hicks Par Ses Élèves, Collègues, Amies Et Amis*. Genève: Slatkine, 2001, p. 239-252.

WILLARD, Charity C. *Christine De Pizan: Her Life and Works*. New York: Persea Books, 1990.

Referência para citação desta tradução

SCHMIDT, Ana Rieger. O *Livro da transformação de Fortuna*, de Christine de Pizan. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 578 – 600, novembro de 2020.

> Verbete *Epistemologia Feminista*, por Marianne Janack

> Entry *Feminist Epistemology*, by Marianne Janack

por Gisele Dalva Secco

Doutora em Filosofia. Professora adjunta do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Áreas de pesquisa: Filosofia das Ciências Formais, Didática da Filosofia. Pesquisadora CAPES-Cofecub. E-mail: gisele.secco@ufsm.br. ORCID: 0000-0003-3290-746X.

por Rafaela Missaggia Vaccari

Graduanda em Bacharelado em Filosofia na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e em Direito na Universidade Franciscana (UFN). E-mail: rafaelamissaggia@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4274-9023.

> Tradução recebida em 15.05.2020 e aceita em 20.08.2020.

Apresentação

O verbete que ora apresentamos em tradução para a língua portuguesa foi originalmente publicado por Marianne Janack na *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Seu principal objetivo é apresentar um mapeamento da subárea de pesquisa denominada “epistemologia feminista” detalhando algumas de suas principais abordagens. A autora mostra que existem diversas epistemologias feministas cujo traço em comum é o uso da noção de gênero como categoria fulcral de análise das modalidades de conhecimento, suas interações, hierarquizações e relações com a esfera propriamente normativa ou valorativa da vida humana.

Após introduzir o tema, Janack faz uma síntese das críticas de Susan Bordo e Genevieve Lloyd às noções de racionalidade, imparcialidade e desinteresse que compõem os projetos epistemológicos tradicionais. Alegando que a epistemologia não é neutra quanto às relações de gênero, essas autoras consideram-nas como relações constitutivas e, desse modo, devem ser consideradas na formulação de problemas epistemológicos. Já para Susan Hekman, de acordo com Janack, é mesmo um dever da epistemologia feminista desestabilizar e desconstruir tanto dualismos como razão/emoção, sujeito/objeto quanto as próprias categorias de gênero.

Na seção seguinte, a autora apresenta as assim chamadas epistemologias feministas naturalizadas, que enfatizam o caráter comunitário do conhecimento, e o fato de que os sujeitos do conhecimento se encontram em determinados “espaços” epistêmicos. Após discorrer sobre os estudos culturais acerca da ciência, para os quais os componentes normativos devem ser considerados parte

legítima da prática científica ao lado dos descritivos, Janack se debruça sobre a teoria do ponto de vista feminista de Sandra Harding. Trata-se da perspectiva teórica de acordo com a qual a consideração do privilégio epistêmico de grupos sociais marginalizados (no caso, as mulheres), permite a elaboração de novas perguntas, respostas e mesmo marcos teóricos para a investigação científica. Essa seção, principalmente, mostra uma especial conexão entre a filosofia da ciência e a epistemologia feminista.

Na terceira seção, Janack aborda a teoria da relação de objetos e a psicologia do desenvolvimento moral de Carol Gilligan, as quais refletem sobre como as pessoas (homens e mulheres, meninos e meninas) podem entender o mesmo objeto de diferentes modos e sobre qual é o papel que o gênero desempenha na produção desse conhecimento.

Na seção sobre abordagens hermenêuticas, fenomenológicas e pós-modernas, Janack apresenta com clareza o panorama geral da discussão contemporânea que filósofas ditas “continentais” mantêm entre si. Um tópico que atravessa essas discussões diz respeito à noção de verdade e à ideia de que tanto ela quanto a produção de conhecimento possuem uma natureza moral e política inultrapassável, de modo que o próprio conceito de neutralidade seja considerado como politicamente constituído. De acordo com Janack, o conceito basilar da fenomenologia de “corpo vivido” tem sido utilizado em reconstruções epistemológicas nesse mesmo sentido.

Na seção intitulada “Teoria Feminista das Virtudes Epistêmicas”, a autora retoma os trabalhos de Bordo e Lloyd a fim de analisar suas críticas aos pressupostos das virtudes epistêmicas que determinam as ideias de razão e

objetividade. As autoras reivindicam a presença de determinados aspectos do conhecimento que não foram considerados como constitutivos das virtudes epistêmicas em decorrência da sua tradicional “vinculação” com as mulheres e com o lado “irracional” do dualismo racionalidade/irracionalidade.

Na seção que fecha o texto, Janack explora alguns desdobramentos de ideias pragmatistas elaboradas por filósofos como William James e John Dewey, bem como da teoria evolucionista, na epistemologia feminista, apresentando o que resulta num pragmatismo feminista que considera o organismo enquanto o elemento epistêmico mais básico, não a mente ou o corpo.

O interesse por uma visão geral dessa subárea de pesquisa pode ser destacado se considerarmos a amplitude de seu escopo e as diversas possibilidades de conexão com outros campos. Nesse sentido, e pensando no modo como tais articulações interdisciplinares já vêm sendo feitas em solo brasileiro, pode-se destacar o trabalho de Soraia Mendes, que se utiliza de temas de epistemologia feminista no campo do direito penal. Após uma cuidadosa revisão bibliográfica, Mendes notou que nas ciências criminais a condição das mulheres enquanto autoras ou vítimas de crimes era referenciada por paradigmas totalizantes e universalistas, inadequadas às experiências vividas pelas mulheres – uma das principais críticas da epistemologia feminista, abordada por Janack na segunda seção do verbete.

Diante de um tal cenário, Mendes sublinha a necessidade de engendrar uma criminologia sob a perspectiva de gênero, adequada ao ponto de vista das mulheres, deixando de lado as noções de universalidade, objetividade e neutralidade que tradicionalmente guiavam os estudos dos processos de

criminalização e vitimização das mulheres (impregnados por valores masculinos, como diversas filósofas feministas alegam). Em síntese, Mendes propõe pensar a condição feminina nesses processos a partir do paradigma da epistemologia feminista, privilegiando a teoria do ponto de vista feminista de Harding¹ – que Janack analisa com relativa profundidade na terceira seção do verbete.

A epistemologia feminista, como se poderá notar, desdobra-se em uma ampla variedade de tópicos e conceitos explorados pela autora de forma satisfatória para um texto cuja intenção é o de oferecer um panorama a potenciais interessados. As tradutoras agradecem a Marianne Janack e a *Internet Encyclopedia of Philosophy* pela acolhida favorável da tradução e publicação deste verbete no Brasil, e em especial pela facilidade de aquisição dos direitos autorais.

Epistemologia Feminista

A epistemologia feminista é um desdobramento da teorização feminista sobre gênero e de interesses epistemológicos tradicionais. A epistemologia feminista é uma abordagem mais ou menos organizada da epistemologia e não uma escola ou uma teoria particular. Sua diversidade espelha a diversidade da epistemologia em geral, bem como a diversidade de posições teóricas que constituem os campos de estudos de gênero, de mulheres e teoria feminista. O que é comum a epistemologias feministas é uma ênfase na saliência epistêmica

¹ Soraia da Rosa Mendes, *Criminologia Feminista: novos paradigmas*, 2017, p. 158.

do gênero e o uso do gênero como uma categoria analítica em discussões, críticas e reconstruções de práticas, normas e ideais epistêmicos. Embora a epistemologia feminista não seja caracterizada de modo fácil e simples, as abordagens feministas da epistemologia tendem a compartilhar uma ênfase nos modos nos quais os sujeitos epistêmicos são particulares e concretos, ao invés de abstratos e universais. As epistemologias feministas levam a sério os modos nos quais os sujeitos epistêmicos estão imersos nas relações sociais que são geralmente hierárquicas e também histórica e culturalmente específicas. Ademais, as epistemologias feministas assumem que os modos pelos quais os sujeitos epistêmicos são constituídos como sujeitos particulares são significativos para a discussão de problemas epistemológicos relativos a garantias, evidências, justificação e construção de teorias, como também para a nossa compreensão de termos como “objetividade”, “racionalidade” e “conhecimento”.

Índice

1. Introdução
2. Críticas da Racionalidade e de Dualismos
3. Estudos Feministas sobre a Ciência
 - a. Epistemologias Feministas Naturalizadas
 - b. Estudos Culturais da Ciência
 - c. A Teoria do Ponto de Vista (*Standpoint theory*)

4. A Psicologia do Desenvolvimento, a Teoria da Relação de Objetos e a Questão dos “Modos de Conhecimento das Mulheres”
5. Abordagens Hermenêuticas, Fenomenológicas e Pós-Modernas
6. Teoria Feminista das Virtudes Epistêmicas
7. Pragmatismo e Epistemologias Feministas
8. Referências e leituras adicionais

1. Introdução

Os temas característicos dos engajamentos feministas com a epistemologia não são necessariamente exclusivos às epistemologias feministas, uma vez que também ocorrem nos estudos mais gerais sobre a ciência, bem como em epistemologia social. No entanto, epistemologias feministas distinguem-se pelo uso do gênero como uma categoria de análise e reconstrução epistêmica. Abordagens feministas em epistemologia geralmente têm suas fontes em uma ou mais das seguintes tradições: estudos feministas da ciência, epistemologias naturalistas, estudos culturais da ciência, feminismo marxista e trabalhos relativos às e sobre as ciências sociais, teoria da relação de objetos e psicologia do desenvolvimento, teoria das virtudes epistêmicas, pós-modernismo, hermenêutica, fenomenologia e pragmatismo. Muitos projetos epistemológicos feministas incorporam mais de uma dessas tradições. Para os fins deste verbete, no entanto, teóricas particulares foram alocadas nessas categorias claramente

arbitrárias. A ressalva aqui é que cada teórica em particular poderia ter sido igualmente incluída sob um número diferente de diferentes categorias.

2. Críticas da Racionalidade e Dualismos

Os trabalhos de Susan Bordo² e Genevieve Lloyd³ analisam os modos nos quais metáforas da masculinidade operam na construção das ideais de racionalidade e objetividade. Valendo-se das discussões feministas da teoria da relação de objetos (Bordo) e do papel do imaginário simbólico e da metáfora nos projetos epistemológicos modernos, tanto Lloyd quanto Bordo argumentam que as operações do imaginário simbólico estão implicadas na metafísica da subjetividade e da objetividade, bem como na caracterização de problemas epistêmicos que derivam dessa metafísica. O resultado do trabalho feito por essas historiadoras feministas é que os ideais de razão, objetividade, autonomia e desinteresse que operam nas pressuposições sobre a investigação, bem como a ideia que problemas epistemológicos “perenes” são neutros em relação ao gênero, revelam-se agora como conectados com e constitutivos de relações de gênero.

As análises de Bordo e Lloyd fornecem recursos para feministas que trabalham em estudos sobre ciência, bem como àquelas que trabalham no interior das tradições analíticas anglo-americanas. Grande parte do trabalho em epistemologia feminista é influenciado por essas críticas, e a ênfase especial de

² Susan Bordo, *The Flight to Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture*, 1990.

³ Genevieve Lloyd, *The Man of Reason: “Male” and “Female” in Western Philosophy*. Minneapolis, 1984.

Lloyd no papel cognitivo da metáfora é ponto de partida para boa parte do trabalho feminista sobre o papel dos aspectos “afetivos” e “literários” na cognição e, mais em geral, na filosofia.

O trabalho de Susan Hekman⁴ propõe que os dualismos natureza/cultura, racional/irracional, sujeito/objeto e masculino/feminino subscrevem projetos epistemológicos modernos e que a epistemologia feminista deveria visar desestabilizar e desconstruir tais dualismos. Hekman argumenta que essa desestabilização pode ocorrer somente se as feministas recusarem as pressuposições dicotômicas do projeto moderno, incluindo a dicotomia masculino/feminino e seu papel na atribuição de identidade. Assim, o objetivo da epistemologia feminista é tanto erradicar a epistemologia enquanto uma preocupação constante com questões como verdade, racionalidade e conhecimento, quanto implodir as categorias de gênero.

Críticos da epistemologia feminista indiciam que as críticas feministas da racionalidade equivalem a uma valorização da irracionalidade, uma acusação que erra na identificação do alvo dessas críticas. Se nossos ideais de racionalidade devem ser questionados e reconstruídos, então, presumivelmente, nossos ideais de irracionalidade serão também reconstruídos, uma vez que a premissa operante das análises de Bordo, Lloyd e Hekman é a de que a dicotomia racionalidade e irracionalidade auxilia a constituir o dualismo masculino/feminino e vice-versa. Assim, o que as críticas consideram como uma

⁴ Susan Hekman, *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*, 1990.

valorização da irracionalidade parece sê-lo somente se aquelas dicotomias permanecerem colocadas.

3. Estudos Feministas sobre a Ciência

Grande parte do trabalho inicial em epistemologia feminista surgiu de críticas feministas da e comprometidas com a ciência. Esse trabalho geralmente enfatiza os modos nos quais a ciência tem sido marcada por viés de gênero, não somente pelo fato que as mulheres são seriamente subrepresentadas nas ciências, mas também pelos modos nos quais pressuposições sobre comportamento de gênero desempenham o papel de evidência nas teorias dominantes e amplamente aceitas em campos como antropologia, biologia e psicologia^{5 6 7 8 9}.

A coletânea de Harding e Hintikka¹⁰ apresenta trabalhos pioneiros especialmente sobre ciência e epistemologia, mas também inclui trabalhos iniciais que representam uma das contribuições centrais e únicas da epistemologia feminista: a incorporação da teoria moral e política em discussões sobre ciência e epistemologia.

⁵ Ruth Bleier, *Science and Gender: A Critique of Biology and its Theories on Women*, 1990.

⁶ Donna Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, 1988.

⁷ *Idem*, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, 1989.

⁸ Evelyn Fox Keller, *A Feeling for the Organism*, 1983.

⁹ *Idem*, *Reflections on Gender and Science*. New Haven, 1984.

¹⁰ Sandra Harding e Merrill Hintikka, *Discovering Reality: Feminist Perspectives in Epistemology, Metaphysics, Methodology and Philosophy of Science*, 1983.

O reconhecimento de que o processo de pesquisa e construção de teorias científicas envolve essencialmente apelos a valores extra científicos foi posteriormente desenvolvido por teóricas subsequentes, ampliando as primeiras críticas ao viés de gênero na ciência. Ao invés de afirmar que valores e política sempre comprometem a pesquisa científica, teóricas feministas como Nelson¹¹, Longino¹² e Harding^{13 14 15} argumentam que tais valores sempre operam em avaliações de evidência, justificação e construção de teorias, e que tentar desenvolver uma epistemologia para a ciência que a faria menos propensa ao viés de gênero requer o reconhecimento dos modos nos quais os valores entram no processo de raciocínio científico. Teóricas feministas, assim, voltaram sua atenção para o desenvolvimento de epistemologias que permitiriam uma avaliação crítica dos valores que são compartilhados e, sendo assim, muitas vezes invisíveis para os pesquisadores nas ciências. O trabalho de Nelson, valendo-se de Quine, desenvolve uma abordagem holística para questões sobre evidência e justificação, enfatizando os modos nos quais o conhecimento é conservado por comunidades e não por sujeitos epistêmicos individuais que seriam membros passíveis de abstração de tais comunidades. Helen Longino argumenta pelo valor do pluralismo na construção de modelos científicos como um meio de tornar os valores e os pressupostos de comunidades científicas acessíveis à avaliação crítica. Harding utiliza análises marxistas para desenvolver uma versão feminista da teoria do ponto de vista [*Standpoint theory*].

¹¹ Lynn Hankinson Nelson, *Who Knows: From Quine to a Feminist Empiricism*, 1990.

¹² Helen Longino, *Science as Social Knowledge*, 1990.

¹³ Sandra Harding, *The Science Question in Feminism*, 1986.

¹⁴ *Idem*, *Whose Science? Whose Knowledge?* 1991.

¹⁵ *Idem*, *Is Science Multicultural? Postcolonialisms, Feminisms, and Epistemologies*, 1998.

O que essas abordagens das pesquisas feministas sobre ciência enfatizam é que a boa ciência não é uma ciência livre de valores, uma vez que valores não são possíveis de serem erradicados do processo de pesquisa científica e da construção de teorias. Em vez disso, elas argumentam que a boa ciência é a ciência que pode avaliar criticamente os valores e pressupostos que operam epistemicamente na construção de teorias científicas e nos modos nos quais os problemas científicos são formulados. A boa ciência é a ciência que pode desenvolver mecanismos para avaliar criticamente não apenas os resultados da pesquisa, mas também os modos nos quais aqueles resultados dependem de uma série de suposições e fatos carregados de valores e de teoria.

Parte do problema com essas abordagens (com exceção das epistemologias do ponto de vista, que são discutidas em mais detalhes abaixo), entretanto, é que elas têm poucos recursos teóricos para lidar com questões a respeito de como tal diversidade pode ser incorporada à teorização científica e como pode ser possível, em princípio, excluir grupos com comprometimentos ou valores que são, face à isso, anticientíficos (por exemplo, mágicos) ou mesmo inaceitáveis (por exemplo, a “ciência nazista”). Se o valor do pluralismo é tal que ele permitiria a reflexão crítica necessária para assegurar que os valores e comprometimentos que fazem parte da pesquisa científica tornem-se visíveis, então sob que bases se poderia excluir, por exemplo, o criacionismo? A epistemologia feminista que se vale dos estudos sobre ciência revelou os modos nos quais quem conhece são os indivíduos em comunidades, e como tais comunidades operam com uma variedade de comprometimentos valorativos que tornam o conhecimento possível. No entanto, a questão acerca do pluralismo metodológico permanece difícil.

a. Epistemologias Feministas Naturalizadas

As epistemologias feministas naturalizadas desenvolveram-se como um modo de dar conta do fato de que os sujeitos epistêmicos estão localizados em "espaços epistêmicos" bem como dos modos pelos quais o conhecimento é mais bem entendido por meio de uma comunidade do que por um modelo individual. O naturalismo é definido aqui como um enfoque epistemológico em abordagens causais do conhecimento e, no caso do naturalismo feminista, essas abordagens causais incluem ainda fatores sociais, políticos e históricos. Primeiramente, o naturalismo feminista busca enfatizar os modos nos quais fatores históricos e culturais podem possibilitar ao invés de distorcer o conhecimento. O naturalismo feminista é, ele mesmo, uma categoria vagamente organizada, com algumas abordagens privilegiando o naturalismo científico e outras colocando a ciência no escopo mais amplo dos empreendimentos epistêmicos humanos. As abordagens naturalistas feministas de Hankinson Nelson¹⁶ e Louise Antony¹⁷ tentam desenvolver o naturalismo quineano por vias que são consistentes com *insights* feministas acerca da relevância epistêmica das relações sociais e de gênero; outras epistemólogas feministas, tais como Elizabeth Potter¹⁸ ¹⁹, valem-se de trabalhos sociológicos e históricos (no caso de Potter, especificamente o trabalho sobre Robert Boyle) para desenvolver abordagens naturalistas de construção e escolha de teorias. O trabalho de Alison Wylie²⁰ desenvolve análises feministas naturalistas das práticas científicas em arqueologia. O trabalho de

¹⁶ Hankinson Nelson, *Who Knows: From Quine to a Feminist Empiricism*, 1990.

¹⁷ Louise Antony e Charlotte Witt (eds.), *A Mind of One's Own: Feminist Essays on Reason and Objectivity*, 1993.

¹⁸ Elizabeth Potter, *Good Science and Good Philosophy of Science*, 1995.

¹⁹ *Idem*, *Gender and Boyle's Law of Gases*, 2001.

²⁰ Alison Wylie, "The Engendering of Archaeology: Refiguring Feminist Science Studies", 1999.

Lorraine Code^{21 22 23 24} também pode ser caracterizado como uma forma de epistemologia feminista naturalizada; esse trabalho está discutido em maior detalhe abaixo, na seção acerca de teoria das virtudes epistêmicas. Nancy Tuana²⁵ desenvolveu o conceito de “epistemologias da ignorância” de Charles Mill, observando os modos nos quais a ignorância, e não o conhecimento, é construída em estudos de sexualidade e em programas de educação social em escolas públicas.

Do mesmo modo que abordagens naturalizadas não feministas, abordagens feministas naturalizadas frequentemente falham ao focar no status normativo da construção de teorias, pois tradicionalmente o impulso naturalista está em fornecer uma abordagem descritiva do conhecimento. No entanto, sem um apelo aos modos nos quais o sexismo, o racismo ou a homofobia podem deformar práticas de conhecimento, a epistemologia feminista pareceria ter poucos recursos para argumentar que as condições históricas e culturais atuais deveriam ser alteradas, já que não há como mostrar que elas são inerentemente duvidosas ou questionáveis. As epistemologias feministas naturalizadas diferem em quão seriamente consideram esse problema. Algumas teóricas tomam muito seriamente o desafio por ele apresentado, enquanto outras argumentam que isso somente é um problema se assumirmos uma distinção forte entre descritivo/prescritivo ou entre fato/valor. As que consideram seriamente a questão, geralmente oferecem soluções que ou enfatizam o valor do pluralismo

²¹ Lorraine Code, *Epistemic Responsibility*, 1987.

²² *Idem*, *What Can She Know? Feminist Theory and the Construction of Knowledge*, 1991.

²³ *Idem*, *Rhetorical Spaces: Essays on Gendered Locations*, 1995.

²⁴ *Idem*, “What is Natural about Naturalized Epistemology?”, 1996.

²⁵ Nancy Tuana, *Coming to Understand: Orgasm and the Epistemology of Ignorance*, 2003.

nas empreitadas epistêmicas ou argumentam que a distinção entre o normativo e o descritivo é menos clara do que as suas oponentes naturalistas pensam, fornecendo assim às feministas naturalistas os recursos normativos que permitem uma crítica interna. Além disso, feministas naturalistas comumente sublinham que teorias científicas motivadas por *insights* feministas frequentemente acabaram sendo mais empiricamente confiáveis do que aquelas que alegam ser neutras do ponto de vista normativo.

b. Estudos Culturais da Ciência

Os estudos culturais sobre a ciência começam com a suposição de que a ciência é uma prática e que as práticas incluem componentes normativos e descritivos que não podem ser facilmente separados uns dos outros. Os estudos culturais feministas sobre a ciência enfatizam a importância de comprometimentos epistemológicos não-relativistas e a importância de usar versões revisadas de conceitos normativos como “objetividade” e “evidência”. No entanto, tais estudos reconhecem que, na medida em que a ciência é uma prática, seus conceitos e seu teor normativo são estabelecidos em interações práticas com o mundo material, uma posição que requer que esses conceitos sejam revisados de modo que não estejam comprometidos com as teorias representacionais da mente e da verdade. Karen Barad²⁶ utiliza uma análise da prática do uso do microscópio de tunelamento de varredura (*scanning tunneling microscope*) para enfatizar os modos nos quais os limites entre sujeito e objeto são relativamente

²⁶ Karen Barad, “Agential Realism: Feminist Interventions in Understanding Scientific Practices”, 1999.

permeáveis e para mostrar os modos pelos quais a própria observação é uma forma de prática. Seu "realismo agencial" procura preencher a lacuna entre as epistemologias descritivas e as normativas por um lado, e entre o realismo ingênuo e as abordagens construtivistas sociais dos objetos científicos por outro.

O trabalho de Donna Haraway²⁷ sobre os saberes situados enfatiza os modos pelos quais a ciência é uma forma governada por regras de "contar histórias" que visam alcançar a verdade, mas a ideia de verdade que ela usa aqui não é a da realidade em si, senão uma realidade que é produzida pelas práticas materiais humanas. Assim, ela argumenta que "fatos" são de fato "artefatos" da investigação científica. Isso não os torna falsos, mas os torna ligados a processos de produção e necessidades humanas. Não obstante, eles até certo ponto mantêm uma independência ontológica; esse é o *insight* central da analogia com outros tipos de artefatos.

c. A Teoria do Ponto de Vista (*Standpoint theory*)

A epistemologia do ponto de vista feminista foi inicialmente desenvolvida nas ciências sociais, principalmente em ciência política, com o trabalho de Nancy Hartsock²⁸, e em sociologia, por Dorothy Smith. Como uma metodologia para as ciências sociais, enfatizam-se os modos pelos quais os grupos sociais e politicamente marginalizados estão em posição de privilégio epistêmico face às estruturas sociais. Valendo-se de Hegel e Marx, teóricas feministas das ciências

²⁷ Donna Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, 1988.

²⁸ Nancy Hartsock, *The Feminist Standpoint Revisited and Other Essays*, 1998.

sociais argumentam que aqueles que estão “fora” dos grupos sociais e políticos dominantes devem aprender não apenas como se dar bem em seu próprio mundo, mas também como se dar bem na sociedade dominante. Assim, eles têm um status de “*outsider*” em relação aos grupos dominantes que lhes permite ver coisas sobre as estruturas sociais e como elas funcionam que os membros do grupo dominante não podem ver.

Em filosofia, essa posição teórica foi desenvolvida mais minuciosamente por Sandra Harding^{29 30 31}. Harding argumenta que “começar a pensar” a partir da vida dos marginalizados levará ao desenvolvimento de novos conjuntos de perguntas e prioridades de pesquisa, já que os marginalizados desfrutam de um certo privilégio epistêmico que lhes permite ver os problemas de forma diferente ou ver problemas onde os membros de um grupo dominante não veem. Harding enfatiza, no entanto, que não é necessário ser membro de um grupo marginalizado para ser capaz de começar a pensar a partir desse ponto de vista. Ela argumenta que Hegel não era um escravo e Marx não era um membro do proletariado, mas ambos foram capazes de se identificar com o ponto de vista do escravo e com o do proletariado. Assim, eles foram capazes de começar seu pensamento a partir de vidas muito diferentes das suas.

O conceito de “ponto de vista” dos marginalizados é tanto o que coloca a epistemologia do ponto de vista à parte de um pluralismo geral quanto o conceito que forneceu os maiores desafios às teóricas feministas do ponto de vista. Não se ocupa o “ponto de vista feminista”, por exemplo, simplesmente em virtude de ser

²⁹ Sandra Harding, *The Science Question in Feminism*, 1986.

³⁰ *Idem*, *Whose Science? Whose Knowledge?* 1991.

³¹ *Idem*, *Is Science Multicultural? Postcolonialisms, Feminisms, and Epistemologies*, 1998.

mulher; o ponto de vista feminista é uma realização, em vez de algo com que se nasce. A pessoa chega a ocupar o ponto de vista feminista envolvendo-se no pensamento crítico sobre sua experiência e sua relação com estruturas sociais e políticas mais amplas. Do mesmo modo, não é preciso ser mulher para ocupar o ponto de vista feminista. É possível se identificar com esse ponto de vista, como Hegel e Marx fizeram. No entanto, a alegação de que a marginalização social confere privilégio epistêmico parece depender de um conceito de identidade que precisa estar fundamentado na experiência de marginalização social, o que levou a acusações de que a epistemologia do ponto de vista não pode evitar assumir um grande grau de comunalidade nas experiências de grupos marginalizados. Isso também levou a acusações de que a epistemologia do ponto de vista deve apelar para uma experiência “essencial” das mulheres ou para uma experiência marginalizada “essencial”. Tal apelo, implicando que há condições necessárias e suficientes para tais experiências, é considerado ilegítimo por muitas teóricas feministas e pós-modernas porque eles levam a implicar que há algo sobre a experiência que é “natural” ou “dada” e que pode servir como um papel fundacional na construção da identidade. Essas teóricas suspeitam da alegação de que há algumas experiências que todas e apenas as mulheres vivenciam e que podem servir como base para a identificação com esse grupo, argumentando que a categoria de “mulher” é ou muito fraturada ou muito regulativa para realizar o trabalho de que teóricas feministas do ponto de vista e teóricas da identidade necessitam.

4. A Psicologia do Desenvolvimento, a Teoria da Relação de Objetos e a Questão dos “Modos de Conhecimento das Mulheres”

Acusações similares de “essencialismo” foram atribuídas a epistemologias feministas que recorrem à psicologia do desenvolvimento e à teoria da relação de objetos para desenvolver normas epistêmicas. Essa vertente tem sido mais influente no desenvolvimento de epistemologias morais feministas, mas também teve alguma influência nas epistemologias desenvolvidas no espírito da linhagem de estudos científicos em epistemologia feminista. O trabalho inovador de Carol Gilligan³² em Psicologia do Desenvolvimento Moral em *In a Different Voice* deu origem a uma variedade de epistemologias morais feministas que enfatizaram o caráter relacional e o afeto envolvidos no raciocínio moral para contrabalançar a ênfase tradicional no processo de raciocínio dedutivo, que leva o sujeito que raciocina de um princípio moral para um julgamento moral particular. Em *In a Different Voice* levanta-se a questão de se e como o raciocínio está vinculado à criação de filhos, através da qual as crianças desenvolvem afiliações de gênero e passam a vivenciar ideais de gênero. Gilligan argumenta que o processo de raciocínio moral que leva em conta relacionamentos na determinação da ação moral correta em uma dada situação, processos que teóricos do desenvolvimento infantil caracterizaram como “imaturos” ou menos desenvolvidos do que os processos de raciocínio que operam dedutivamente, são simplesmente complementares e não necessariamente inferiores. As críticas de Gilligan ao trabalho de Kohlberg, no entanto, vinculam esses estilos de raciocínio ao sexo: os estudos de Kohlberg sobre desenvolvimento e raciocínio moral

³² Carol Gilligan, *In a Different Voice*, 1982.

utilizam quase exclusivamente meninos. As respostas dadas pelas meninas, que muitas vezes quando colocadas frente a um conflito moral invocam a importância de manter relacionamentos e enfatizam negociações, são caracterizadas por Kohlberg e sua equipe de pesquisa como sendo anteriores no desenvolvimento dedutivo que caracteriza as respostas dos meninos. Gilligan conjectura que as meninas têm limites mais permeáveis de *self* e estão geralmente mais preocupadas com a manutenção dos relacionamentos como resultado de sua educação e que isso pode explicar os diferentes “estilos de raciocínio” que parecem corresponder a diferenças de gênero.

Essa conjectura pode encontrar suporte na teoria da relação de objetos. A teoria da relação de objetos enfatiza o fato de que as distinções cognitivas subjacentes à teoria dos objetos físicos, o processo de aprender a distinguir entre o *self* e o outro e os processos de aprendizagem da linguagem e das normas morais evoluem conjuntamente e estão ligados entre si de vários modos de tal forma que se reforçam mutuamente. Aprender sobre objetos está ligado a aprender sobre o que faz de alguém um *self* e não uma coisa, e está, portanto, ligado às teorias da mente e da intencionalidade; aprender sobre a permanência de objetos físicos no tempo e no espaço depende do desenvolvimento de um sentido de um “eu” que permanece e se mantém inalterado, mesmo quando as percepções mudam. As feministas enfatizam o fato de que, enquanto todos os desenvolvimentos cognitivos mencionados anteriormente estão ocorrendo, o desenvolvimento e o fortalecimento de ideais e normas de gênero também estão ocorrendo, sobrepondo-se e ajudando a constituir as distinções cognitivas. Assim, os ideais e virtudes cognitivos passam a ser saturados com e parcialmente constitutivos de normas morais e de gênero.

A psicologia do desenvolvimento e a teoria da relação de objetos, no entanto, são vistas por algumas epistemólogas feministas como problemáticas, na medida em que assumem certos tipos de experiências comuns na criação de filhos que transcendem as diferenças de classe e raça. Além disso, a alegação de que as mulheres raciocinam de modo diferente dos homens, independente de qual seja a fonte dessa diferença, é considerada errada e politicamente retrógrada. A virtude dessas abordagens, no entanto, é que elas permitem que as epistemólogas feministas afirmem que o gênero do sujeito que raciocina é epistemicamente significativo, o que, por sua vez, pode dar suporte ao reclame quanto ao fato de que as mulheres estejam ausentes de certos estudos. Diferentemente da prática da filosofia ou da ciência, isso significa que diferentes modos de pensar sobre problemas ou questões também podem estar ausentes como um resultado dessa exclusão.

Alguns dos modos pelos quais a psicologia do desenvolvimento e a teoria da relação dos objetos contribuíram para as epistemologias feministas nas ciências e na filosofia moral, no entanto, dependeram menos das alegações empíricas de que existem diferenças de raciocínio entre homens e mulheres. Essas abordagens levam a sério os modos pelos quais certos aspectos da cognição e do raciocínio humano foram vinculados às mulheres e muitas vezes desvalorizados como um resultado, e elas tomam essa relação simbólica como o ponto de partida para a investigação epistêmica. Nessa linha, as epistemólogas feministas analisam os modos pelos quais o testemunho opera epistemicamente, enquanto também está inscrito em relações sociais particulares que não são geralmente claras a agentes e aos sujeitos que raciocinam. Da mesma forma, as epistemologias feministas têm procurado encontrar um lugar para o afeto, os

relacionamentos e o cuidado, tanto no raciocínio moral quanto nas práticas epistêmicas de modo mais geral. Esse ramo da epistemologia feminista é abordado a seguir na seção sobre teorias das virtudes epistêmicas.

5. Abordagens Hermenêuticas, Fenomenológicas e Pós-modernas

Os modos pelos quais as abordagens filosóficas continentais moldaram as epistemologias feministas são tanto complicados como bastante difundidos, e até mesmo as epistemólogas feministas que escrevem primariamente na tradição anglo-americana foram frequentemente influenciadas pelas tendências críticas típicas do pensamento continental. Isso não é verdade apenas para as epistemologias marxistas-feministas descritas acima, mas também para os estudos feministas sobre ciências em geral e das epistemologias feministas que se baseiam na psicologia do desenvolvimento e na teoria feminista das virtudes epistêmicas. Não é incomum encontrar filósofas feministas que são formadas primariamente na tradição “analítica” anglo-americana e que se valem do trabalho em hermenêutica, fenomenologia e pós-modernismo, enquanto feministas que localizam seu trabalho nessas tradições frequentemente também cruzam essa fronteira. De modo similar, o pragmatismo feminista (discutido abaixo) geralmente se baseia tanto na tradição analítica anglo-americana quanto na tradição continental. É seguro dizer que essas categorias, nunca estáveis na filosofia não feminista, são ainda mais vagamente definidas na filosofia feminista.

As epistemologias feministas que se desenvolvem a partir da tradição continental, muitas vezes tomam como ponto de partida a necessidade de revisualizar e reconstruir o projeto epistemológico de modo mais geral. Valendo-se de Foucault, Gadamer e Habermas, entre outros, Linda Martín Alcoff³³ ³⁴ argumenta pela reorientação de projetos epistemológicos que podem levar em conta a natureza política das reivindicações de verdade e produção de conhecimento, além de poder fornecer recursos para a reconstrução de conceitos epistêmicos normativos, como racionalidade, justificação e conhecimento.

As epistemologias feministas continentais enfatizam os modos pelos quais as práticas, normas e produtos epistêmicos (por exemplo, conhecimento) não são neutros, mas são, de fato, produzidos por e parcialmente constitutivos das relações de poder. Entretanto, a alegação de que práticas e produtos do conhecimento não são neutros não equivale à alegação de que eles são falsos ou distorcidos, uma vez que todas as práticas e produtos do conhecimento estão enredados nas relações de poder. O ideal de neutralidade, tomado como essencial para as boas práticas de conhecimento, é, na verdade, uma construção política. Assim, uma reconstrução de termos de valor epistêmico deve ser uma reconstrução que reconheça a natureza política da epistemologia e das práticas epistêmicas. Teóricas feministas acrescentam a essa abordagem teórica uma ênfase nos modos pelos quais o gênero é uma outra camada, diferente, de relações de poder.

³³ Linda Martín Alcoff e Elizabeth Potter (eds.), *Feminist Epistemologies*, 1993.

³⁴ Linda Martín Alcoff, *Real Knowing*, 1996.

O outro aspecto das tradições filosóficas continentais que tem sido usado pelas feministas para introduzir e desenvolver uma análise da relevância epistêmica do gênero tem sido a tradição fenomenológica e sua ênfase no “corpo vivido” (*lived body*). Os trabalhos de Gail Weiss e Elizabeth Grosz³⁵, entre outros, baseiam-se na fenomenologia para reenquadrar a investigação epistemológica, bem como desenvolver sua teoria do corpo para enfraquecer os dualismos de oposição que Genevieve Lloyd³⁶, Susan Bordo³⁷ e Susan Hekman³⁸ identificam como implicados em normas e ideais de gênero.

O trabalho feminista na tradição continental também levou a uma avaliação crítica da centralidade da epistemologia na filosofia e a uma crítica concomitante das feministas que insistem em localizar seu trabalho no campo da epistemologia. Um argumento relacionado será abordado a seguir na seção sobre epistemologia feminista pragmatista. O impulso teórico oriundo da tradição continental, ao contrário do que surge o pragmatismo, está ligado à análise da verdade como um instrumento de dominação, como parte da constituição e manutenção de práticas hegemônicas ou como um movimento estratégico para eliminar conflito e resistência. Essa não é uma posição na qual há concordância entre as teóricas feministas que trabalham na tradição continental, mas a crítica da epistemologia tem sido um dos desenvolvimentos mais importantes surgido dos compromissos feministas com essa tradição, e essa crítica assumiu uma

³⁵ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies*, 1994.

³⁶ Genevieve Lloyd, *The Man of Reason: “Male” and “Female” in Western Philosophy*, 1984.

³⁷ Susan Bordo, *The Flight to Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture*, 1990.

³⁸ Susan Hekman, *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*, 1990.

forma única. Assim, um aspecto da epistemologia continental feminista é o ataque à própria epistemologia, incluindo a epistemologia feminista.

6. Teoria Feminista das Virtudes Epistêmicas

As teorias da virtude epistêmica geralmente enfatizam os modos nos quais a epistemologia e a teoria do valor se sobrepõem. No entanto, versões feministas dessas teorias focam nos modos em que relações de gênero e poder entram em jogo tanto na teoria do valor e na epistemologia quanto, especificamente, nos modos pelos quais os sujeitos são construídos na interação entre afirmações de conhecimento, relações de poder e teoria do valor.

O trabalho das feministas em história da filosofia levou a críticas de pressupostos filosóficos sobre o que constitui a virtude epistêmica, particularmente aquelas virtudes consideradas determinantes da razão e da objetividade. O trabalho de Bordo³⁹ e Lloyd⁴⁰ examina os modos nos quais “masculinidade” e “feminilidade” operam simbolicamente em discussões filosóficas de relações conceituais supostamente dicotômicas, por exemplo: racional/irracional; razão/emoção; objetividade/subjetividade e universalidade/particularidade.

Esses engajamentos críticos com a história da filosofia estabeleceram os alicerces para tentativas feministas de reconfigurar as virtudes epistêmicas de modo a permitir a reintegração de faculdades ou aspectos do conhecimento que

³⁹ Susan Bordo, *The Flight to Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture*, 1990.

⁴⁰ Genevieve Lloyd, *The Man of Reason: “Male” and “Female” in Western Philosophy*, 1984.

foram excluídos das análises das virtudes epistêmicas por causa de seu alinhamento, no “imaginário” da filosofia, com as mulheres ou com as forças da irracionalidade.

O trabalho de Lorraine Code^{41 42 43 44} defende, entre outras coisas, a saliência epistêmica do testemunho, da fofoca e das operações afetivas e políticas de acordo com as quais as identidades são construídas e mantidas. Code e outras feministas que trabalham nessa área enfatizam os modos nos quais as forças sociais e políticas moldam nossas identidades enquanto autoridades epistêmicas e agentes racionais e como essas, por sua vez, levam a uma compreensão diferente da responsabilidade epistêmica.

O trabalho de Code também influenciou o desenvolvimento de outra vertente da epistemologia feminista. Essa vertente pode ser caracterizada como uma versão do naturalismo que se ocupa dos modos em que os paradigmas epistemológicos tradicionais derivam de casos de crenças empíricas simples e incontroversas. Por exemplo, crenças como “eu sei que estou vendo uma árvore” deformam a paisagem epistêmica. Isso inclui uma crítica ao paradigma do conhecimento como conhecimento proposicional e uma crítica relacionada ao suposto individualismo dos fins epistêmicos. Além disso, essa virada naturalista na epistemologia feminista discorda da preocupação epistemológica tradicional com o problema do ceticismo, na maioria dos casos simplesmente ignorando-o enquanto questão epistemológica, em vez de argumentar contra sua

⁴¹ Lorraine Code, *Epistemic Responsibility*, 1987.

⁴² *Idem*, *What Can She Know? Feminist Theory and the Construction of Knowledge*, 1991.

⁴³ *Idem*, *Rhetorical Spaces: Essays on Gendered Locations*, 1995.

⁴⁴ *Idem*, “What is Natural about Naturalized Epistemology?” 1996.

importância. O problema do ceticismo é frequentemente considerado um problema principalmente para epistemologias individualistas que também assumem que o conhecimento é essencialmente proposicional e que deve ser explicado em termos de estados mentais individuais. Uma vez que muitas teóricas feministas da virtude epistêmica rejeitam todas ou a maioria dessas suposições, o problema do ceticismo não pode ter qualquer relevância e é consequentemente ignorado em virtude de seu *status* de pseudoproblema.

7. Pragmatismo e Epistemologias Feministas

Para as abordagens feministas pragmatistas, o problema do ceticismo torna-se também um pseudoproblema, mas isso em virtude da grande mudança forjada no pensamento filosófico sobre o conhecimento na esteira de Darwin e dos pragmatistas. Os primeiros pragmatistas como John Dewey e William James já reconheciam que os termos-chave usados no discurso epistemológico exigem revisão: termos como "crença" em oposição a "emoção" ou "desejo". Questões sobre verdade, referência e teorias representacionais da crença e do conhecimento são todas radicalmente desestabilizadas por pensadores pragmatistas. O desenvolvimento do tema por Richard Rorty no século XX levou-o a concluir que a epistemologia está morta e que com isso a filosofia pode melhorar.

Pragmatistas feministas compartilham essa suspeita com relação à epistemologia, embora continuem a trabalhar em questões relacionadas ao

conhecimento. Entretanto, teóricas como Charlene Haddock Seigfried⁴⁵ argumentam que, como a epistemologia faz uso de termos inutilizados pelas pragmatistas feministas, elas deveriam considerar-se como praticando algo distinto da epistemologia.

O pragmatismo feminista tem sua própria versão de uma epistemologia naturalizada, mas é um naturalismo que, como o naturalismo encontrado nas teorias feministas da virtude epistêmica, resiste à redução à psicologia cognitiva ou à neurociência. Em vez disso, e de modo similar às teorias feministas da virtude epistêmica, ele começa com os problemas cotidianos do conhecimento que ocorrem nas encruzilhadas com a experiência comum. O conhecimento e seus problemas apresentam-se do mesmo modo que outros problemas sociais: como oportunidades de aprimoramento e aperfeiçoamento da vida.

A peça epistêmica básica das abordagens feministas pragmatistas é o organismo em vez da mente ou do corpo. A “experiência” é mais complexa que os estados sensoriais, pois é o modo pelo qual o organismo interage com seu mundo, um mundo que inclui não apenas objetos, mas também instituições sociais, relacionamentos e política. Como resultado, as demandas de conhecimento já estão implicadas com valores, políticas e corpos.

As abordagens feministas pragmatistas de questões sobre conhecimento, portanto, compartilham muito com considerações naturalizadas da epistemologia, mas a ideia de ciência que opera nelas é a ciência tal como caracterizada por Charles Sanders Peirce, William James e John Dewey, em vez da

⁴⁵ Charlene Haddock Seigfried, *Pragmatism and Feminism: Reweaving the Social Fabric*, 1996.

caracterização de ciência tal como aparece na tradição analítica da filosofia. Existem, é claro, diferenças entre Peirce, James e Dewey em suas caracterizações de ciência, mas é justo entender suas visões como subscritas por uma compreensão da ciência como um modo de interagir com o mundo que também está enredado em valores e empreitadas humanas. As epistemologias feministas pragmatistas compartilham essa compreensão da ciência, enfatizando seu projeto libertador e seu papel no melhoramento dos problemas sociais.

Assim, os projetos epistemológicos feministas pragmatistas procuram manter nossas empreitadas de conhecimento fiéis ao impulso libertador ao passo que reconfiguram os problemas do conhecimento em termos que levam a sério os *insights* da teoria evolucionista, da psicologia empírica humanista e da compreensão do sujeito de conhecimento como um organismo cujas empreitadas de conhecimento são consideradas como parte em um mundo tanto material quanto social.

8. Referências e leituras adicionais

JANACK, Marianne. *Feminist Epistemology*. In: The Internet Encyclopedia of Philosophy. ISSN 2161-0002. Disponível em: <https://www.iep.utm.edu/fem-epis/#H6>. Acesso em: 13 mai. 2020.

ALCOFF, Linda Martín. *Real Knowing*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.

Epistemologia feminista coerentista.

ALCOFF, Linda Martín; POTTER, Elizabeth (Eds.). *Feminist Epistemologies*. New York: Routledge, 1993.

Antologia clássica.

ANTONY, Louise; WITT, Charlotte (Eds.) *A Mind of One's Own: Feminist Essays on Reason and Objectivity*. Boulder, CO: Westview Press, 1993.

Antologia clássica.

BARAD, Karen. Agential Realism: Feminist Interventions in Understanding *Scientific Practices*. In: BIAGIOLI, Mario (Ed.). *Science Studies Reader*. New York: Routledge, 1999. p. 1-11.

BENJAMIN, Jessica. *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. New York: Pantheon Books, 1988.

Teoria psicanalítica feminista.

BLEIER, Ruth. *Science and Gender: A Critique of Biology and its Theories on Women*. New York: Pergamon Press, 1984.

BORDO, Susan. *The Flight to Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture*. Albany: SUNY Press, 1990.

CAINE, Barbara; GROSZ, Elizabeth; DE LEVERVANCHE, Marie. *Crossing Boundaries: Feminisms and the Critique of Knowledge*. Boston: Allen and Unwin, 1988.

CODE, Lorraine. *Epistemic Responsibility*. Hanover, NH: University of New England Press, 1987.

Teoria feminista das virtudes epistêmicas.

CODE, Lorraine. *What Can She Know? Feminist Theory and the Construction of Knowledge*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

CODE, Lorraine. *Rhetorical Spaces: Essays on Gendered Locations*. New York: Routledge, 1995.

Ensaio coletado.

CODE, Lorraine. What is Natural about Naturalized Epistemology? *American Philosophical Quarterly*, v. 33, n. 1, p. 1-22, 1996.

DURAN, Jane. *Toward a Feminist Epistemology*. Savage, MD: Rowman and Littlefield, 1991.

DURAN, Jane. The Intersection of Pragmatism and Feminism. *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, v. 8 n. 2, p. 159-171, 1993.

DURAN, Jane. The Possibility of a Feminist Epistemology. *Philosophy and Social Criticism*, v. 21, n. 4, p. 127-140, 1995.

GILLIGAN, Carol. *In a Different Voice*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994.

GUNEW, Sneja (Ed.) *Feminist Knowledge: Critique and Construct*. New York: Routledge, 1990.

Uma antologia que inclui trabalho de feministas que se valem de trabalhos da filosofia francesa e alemã do século XX para abordar questões epistemológicas feministas.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, v. 14, p. 575-599, 1988.

HARAWAY, Donna. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge, 1989.

HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.

HARDING, Sandra. *The Science Question in Feminism*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

HARDING, Sandra. *Whose Science? Whose Knowledge?* Ithaca: Cornell University Press, 1991.

HARDING, Sandra. *Is Science Multicultural? Postcolonialisms, Feminisms, and Epistemologies*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1998.

HARDING, Sandra; HINTIKKA, Merrill (Eds.). *Discovering Reality: Feminist Perspectives in Epistemology, Metaphysics, Methodology and Philosophy of Science*. Dordrecht: D. Reidel, 1983.

Antologia antiga e clássica.

HARTSOCK, Nancy. *The Feminist Standpoint Revisited and Other Essays*.

Boulder, CO: Westview Press, 1998.

HEKMAN, Susan. *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*.

Boston: Northeastern University Press, 1990.

KELLER, Evelyn Fox. *A Feeling for the Organism*. New York: W. H. Freeman,

1983.

Os primeiros trabalhos clássicos sobre Barbara McClintock.

KELLER, Evelyn Fox. *Reflections on Gender and Science*. New Haven: Yale

University Press, 1984.

LLOYD, Genevieve. *The Man of Reason: "Male" and "Female" in Western*

Philosophy. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

LONGINO, Helen. *Science as Social Knowledge*. Princeton: Princeton University

Press, 1990.

MENDES, Soraia da Rosa. *Criminologia Feminista: novos paradigmas*. 2. ed. São

Paulo: Editora Saraiva, 2017.

NARAYAN, Uma. The Project of Feminist Epistemology: Perspectives from a

Non-Western Feminist. In: BORDO, Susan; JAGGAR, Allison (eds.)

Gender/Body/Knowledge. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989. p.

256-69.

NELSON, Lynn Hankinson. *Who Knows: From Quine to a Feminist Empiricism*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.

NELSON, Lynn; NELSON, Jack (eds.) *Feminism, Science, and the Philosophy of Science*. Dordrecht: Kluwer, 1996.

POTTER, Elizabeth. *Good Science and Good Philosophy of Science*. *Synthese*, v. 104, p. 423-439, 1995.

POTTER, Elizabeth, *Gender and Boyle's Law of Gases*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2001.

SEIGFRIED, Charlene Haddock. *Pragmatism and Feminism: Reweaving the Social Fabric*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

TANESINI, Alessandra. *An Introduction to Feminist Epistemologies*. Malden, MA: Blackwell, 1999.

Análises muito minuciosas e úteis de diferentes epistemologias feministas.

TUANA, Nancy (Ed.) *Feminism and Science*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1989.

TUANA, Nancy. Coming to Understand: Orgasm and the Epistemology of Ignorance. *Hypatia*, v. 19, n. 1, p. 1-35, 2003.

TUANA, Nancy; MORGEN, Sandra (Eds.) *Engendering Rationalities*. Albany: SUNY Press, 2001.

Antologia multidisciplinar.

WEBB, Mark Owen. Feminist Epistemology and the Extent of the Social.

Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy, v. 10, n. 3, p. 85-98, 1995.

WYLIE, Alison. The Engendering of Archaeology: Refiguring Feminist Science Studies. In: BIAGIOLI, Mario (Ed.) *Science Studies Reader*. New York: Routledge, 1999. p. 553-568.

Referência para citação desta tradução

SECCO, Gisele; VACCARI, Rafaela. Verbete *Epistemologia Feminista*, por Marianne Janack. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 601 – 635, novembro de 2020.

> *Reflexão sobre os negros*, de Olympe de Gouges

> *Reflection on blacks*, by Olympe de Gouges

por Marcelo de Sant'Anna Alves Primo

Doutor em Filosofia (UFBA). Professor de Filosofia do Colégio de Aplicação (UFS) e Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (UFS). E-mail: marceloprime_sp@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-7406-5371.

> Tradução recebida em 25.05.2020 e aceita em 28.08.2020.

A violência com a qual se afirmou a supremacia dos valores brancos, a agressividade que impregnou o confronto vitorioso desses valores com os modos de vida ou de pensamento dos colonizados fazem com que, por uma justa contrapartida, o colonizado tenha um riso irônico quando se evocam diante dele esses valores.

Frantz Fanon, *Os condenados da terra*

I can't breathe.

George Floyd, cidadão negro pisoteado e sufocado por um policial branco em Minneapolis.

Apresentação

Olympe de Gouges publica as *Réflexions sur les hommes nègres* no ano de 1788. Com ideias abolicionistas, a autora aborda a condição dos escravos negros no Século das Luzes, em um contexto de profusão do ideário dos progressos da razão em todos os campos do saber. Ela evidencia, porém, que os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade ainda estavam bastante aquém de serem praticados ao pé da letra.¹ A autora vislumbrara a mesma temática ainda em 1783 com a peça teatral *Zamora et Mirza ou l'Heureux Naufrage*, que abre alas para o adentramento de Olympe na literatura e já evidencia todo o seu engajamento político. Em meio à atmosfera de liberdade da palavra, predominante nos *salons* e com o teatro sendo inevitável como objeto de reflexão e contenda, o assunto do

¹ Só para situarmos, o decreto de abolição da escravatura nas colônias surge em 1794, sendo a escravidão posteriormente restabelecida por Bonaparte em 1802 e definitivamente abolida em 1848.

preconceito racial era polêmico mesmo no bojo de uma época *iluminada*, ainda mais quando a respectiva crítica da escravidão negra advinha da pena de uma mulher. Concluindo o prefácio da edição de 1792 — a última versão do texto — ela diz que redigiu a peça teatral como uma justificativa a seus detratores, “que os odiosos Colonos tinham proscrito e apresentado como uma obra incendiária”². O teor antiescravagista da peça foi perceptível na medida em que, pela primeira vez na história do teatro, personagens principais eram escravos negros, seja nos decoros e nos costumes, seja nas maquiagens e nos figurantes — aspectos que deram muito mais autenticidade à representação cênica do drama. Através da peça, Olympe defende publicamente a abolição da escravatura, dando contorno “em algumas linhas [a] todos os vergonhosos preconceitos sobre o racismo, fundados sobre a crença na maldição divina que a Igreja Católica jamais colocará fim”³.

Iniciando as *Réflexions*, Olympe assevera: “sempre me interessei pelo destino deplorável da raça negra”⁴. À medida que seu entendimento acerca das coisas mundanas se desenvolvia e se ampliava, na primeira vez em que viu uma mulher negra pôs-se a pensar e indagar-se sobre a cor da mulher que avistara. Questionamentos feitos a outrem alimentaram cada vez mais a sua curiosidade,

² Trecho retirado de uma conferência proferida por Geneviève André-Acquier, em razão de uma homenagem a Olympe de Gouges na cerimônia de entrega de diplomas aos nomeados e promovidos na ordem das Palmas Acadêmicas, em 17 de abril de 2014, na prefeitura de Montauban. Disponível em: http://web.ac-toulouse.fr/automne_modules_files/pDocs/public/r26109_61_olympe_de_gouges_et_la_question_de_lesclavage_des_noirs.pdf. Acesso em: 26 nov. 2019.

³ Olivier Blanc, *Olympe de Gouges: des droits de la femme à la guillotine*, 2014, p. 90.

⁴ GOUGES, Madame de. “Réflexions sur les hommes nègres”. In: *Esclavage des noirs ou l'Heureux Naufrage*. Tome I. Paris: Cailleau, 1788. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Esclavage_des_noirs_ou_l%E2%80%99Heureux_Naufrage, p. 14-19. Acesso em: 26 nov. 2019.

já que só lhe respondiam que pessoas negras eram irracionais e amaldiçoadas pelos deuses. Quanto mais o tempo passava, mais Olympe entendia que não era natural a escravidão infligida aos negros e que a única razão dessa injustiça era a sede de poder e os interesses particulares dos brancos:

Na medida em que crescia, percebi claramente que o preconceito e a força as condenavam àquela escravidão terrível, na qual a natureza não participava de forma alguma; e que os poderosos e injustos interesses dos brancos eram os únicos responsáveis pelo fato⁵.

Convencida sucessivamente da verdade sobre a condição dos escravos, Olympe inspira-se em tal episódio para a sua *première* nos espetáculos teatrais franceses com uma peça advinda de sua imaginação. Se o interesse despertado nos homens pelo destino dos escravos levou a esforçarem-se para amenizarem o fardo da escravidão nos negros, todavia, nenhum sequer cogitou que eles representassem em um tablado a sua própria condição, com seus trajes e sua cor da pele, como Olympe tinha em mente — se não esbarrasse na proibição imposta pela *Comédie Française*:

Convencida por um longo tempo dessa verdade e dessa terrível situação dos escravos, inseri sua história na primeira peça que surgiu da minha imaginação. Muitos homens se interessaram pelo destino dos escravos e se esforçaram para aliviar seu fardo, porém nenhum pensou em deixá-los subir ao palco com suas roupas típicas e sua cor como eu planejava fazer, se a *Comédie Française* não tivesse se oposto⁶.

Mais importante do que a própria peça e a recepção da mesma pelos *Comédiens* e pelos espectadores, Olympe levanta uma questão fundamental: no que tange ao fato da escravidão negra, “quando nos ocuparemos em mudar essa realidade, ou [em] ao menos tentar amenizá-la?”⁷. Tais questionamentos a

⁵ *Ibidem*, p.13.

⁶ *Ibidem*, p.13-14.

⁷ *Ibidem*, p.14.

respeito de como seria possível tirar os negros da condição desumana de escravos não tardaram a encolerizar os proprietários coloniais.⁸ Fazendo parte das raras mulheres que participavam da *Société des Amis des Noirs*, Olympe foi acusada por seus ferrenhos opositores de ser uma “donzela escritora de maus romances sobre o Congo”⁹. Para a autora, as pessoas são iguais em todos os cantos do planeta e toda a miséria propalada pela escravidão foi iniciada quando ela se tornou um comércio, devido à ganância e à avidez dos brancos colonizadores pelo lucro nas ilhas mais inóspitas. Motivados pela cobiça do que poderia ser extraído nesses lugares, os colonos alteravam completamente o curso das coisas aonde chegavam. Sendo assim,

pais passaram a repudiar seus filhos, filhos a sacrificar seus pais, irmãos a brigar, e os derrotados foram vendidos como gado no mercado. À que me refiro? Que a escravidão se tornou um comércio nos quatro cantos do mundo¹⁰.

⁸ Segundo Olivier Blanc, “esses primeiros movimentos filantrópicos terminaram inquietando seriamente os proprietários coloniais. Em 1789, para se opor aos esforços dos Amigos dos Negros, eles formaram um clube [que] fazia suas reuniões no hotel de Massiac, na praça das Vitórias, em Paris. Toda a sociedade crioula, muito poderosa, aí se encontrava periodicamente para exercer uma espécie de pressão sobre a Assembleia Nacional que, ela mesma, contava muitos deputados proprietários coloniais” (*Op. Cit.*, p. 90-91).

⁹ *Ibidem*, p. 91.

¹⁰ Olympe de Gouges, *Op. Cit.*, 1788, p. 14. Holbach, em 1772, n’*A moral universal*, já desferia duras críticas ao tráfico de escravos e às leis que permitiam esse tipo de *comércio*: “Assim a razão humana, desenvolvendo-se com o tempo, curou pouco a pouco as nações da sua barbárie e as conduziu a alguns usos mais equitativos, mais conformes à moral e ao interesse do gênero humano. Essa moral clama a todos os habitantes do mundo que, ricos ou pobres, poderosos ou fracos, ditosos ou desgraçados, eles são da mesma espécie e têm direitos iguais à equidade, à beneficência e à piedade de seus semelhantes. Porém, sua voz não se fez ouvir por esses mesmos europeus, quando sua avidez os transplantou para um novo mundo. Vós os vedes, nessas regiões, comandar como verdadeiros tiranos alguns negros desgraçados, que um comércio odioso compra como vis animais para revender a senhores impiedosos que lhes fazem sentir as crueldades e os caprichos dos quais a insolência, a impunidade e a avareza podem tornar capaz. Esse tráfico abominável é, no entanto, autorizado pelas leis de nações que se dizem humanas e civilizadas, ao passo que um sórdido interesse faz que elas, evidentemente, ignorem os direitos mais sagrados da humanidade” (2014, p. 743). Em um tom ainda mais radical, Frantz Fanon, em *Os condenados*

É importante lembrar que, em 1789, a colônia francesa das Índias Ocidentais de São Domingos correspondia a dois terços do comércio externo da França, sendo o maior mercado individual para o tráfico negreiro da Europa. Este constituía um dos pilares econômicos da maior colônia do planeta no século XVIII, um orgulho francês que atiçava a inveja de outras nações imperialistas e era sustentado pelos trabalhos forçados de quinhentos mil escravos.¹¹ O espanto de Olympe — a respeito do tratamento de seres humanos como mercadorias — se deve aos brancos não conseguirem compreender que eles em nada são superiores aos negros, e que é nessa diversidade que a natureza se mostra perfeita. Desferir investidas contra essa evidente pluralidade racial é querer negar a sua obra. Como a ampla e rica gama de espécimes de animais, plantas e minerais diferentes que a natureza engendrou, em relação à cor das pessoas não seria diferente. Dessa forma, “por que o dia não discute com a noite, o sol com a lua, ou as estrelas com o céu? Tudo é diferente, é diverso, e é nisto que reside a

da terra, afirma: “Essa opulência europeia é literalmente escandalosa, pois foi construída sobre as costas dos escravos, alimentou-se do sangue dos escravos, vem em linha direta do solo, e do subsolo desse mundo subdesenvolvido. O bem-estar e o progresso da Europa foram constituídos com o suor e os cadáveres dos negros, dos árabes, dos índios e dos amarelos. Isso, decidimos não esquecer jamais” (2005, p. 122-123).

¹¹ Contudo, em seu livro *Os jacobinos negros*: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos, Cyril Lionel Robert James comenta: “Em agosto de 1791, passados dois anos da Revolução Francesa e dos seus reflexos em São Domingos, os escravos se revoltaram. Em uma luta que se estendeu por doze anos, eles derrotaram, por sua vez, os brancos locais e os soldados da monarquia francesa. Debelaram também uma invasão espanhola, uma expedição britânica com algo em torno de sessenta mil homens e uma expedição francesa de semelhantes dimensões comandada pelo cunhado de Bonaparte. A derrota da expedição de Bonaparte, em 1803, resultou no estabelecimento do Estado negro do Haiti, que permanece até os dias de hoje. Essa foi a única revolta de escravos bem-sucedida da História, e as dificuldades que tiveram de superar colocam em evidência a magnitude dos interesses envolvidos. A transformação dos escravos que, mesmo às centenas, tremiam diante de um único homem branco, em um povo capaz de se organizar e derrotar as mais poderosas nações europeias daqueles tempos é um dos grandes épicos da luta revolucionária e uma verdadeira façanha” (2010, p. 15).

beleza da Natureza. Por que então destruir sua obra?"¹². A humanidade sendo o que há de mais belo originado pela natureza, não acusa de bárbaras as raças que exploram os brancos, e estes, por sua vez, em relação aos negros, são "igualmente cruéis com pessoas cujo único meio de resistência é a submissão"¹³.

Ao final do escrito, Olympe chega ao ponto nevrálgico do conteúdo revolucionário das *Réflexions*: quando a submissão do escravo começa a esmorecer, se inflama o sentimento de revolta, explodindo dentro dele e levando-o a agir. É intolerável que colonos, sustentados pela labuta dos que os servem, castiguem sem parar, sem levar em conta tratá-los melhor.¹⁴ Dessa forma, é permitido pensar em mudar o seu destino, melhorar suas condições de vida e fazer com que eles usufruam bem da liberdade que lhes for atribuída. Ironicamente Olympe, quando diz ser leiga em política, declara que os poucos que preveem que uma liberdade mais ampla colocaria em pé de igualdade os negros e os brancos — os primeiros sendo, a partir de então, donos de seus próprios destinos — poderiam eles mesmos conduzir suas vontades e empenharem-se mais em seus ofícios. Sairiam das malhas da intolerância e, gozando dos mesmos direitos que os outros, seriam mais sábios e humanos.¹⁵ Denunciando audaciosamente a situação dos negros escravizados nas colônias, Olympe o fez no pior momento, isto é, no seio das grandes diatribes promovidas pelos proprietários coloniais contra os defensores da abolição.

¹² Olympe de Gouges, *Op. Cit.*, 1788, p. 15.

¹³ *Ibidem*, p. 15.

¹⁴ Holbach argumenta na mesma linha de raciocínio: "Essa humanidade deveria fazê-las sentir que os homens negros são homens, sobre cuja liberdade os homens brancos não têm o direito de atentar, mas, pelo menos, deveriam tratar com bondade, quando o destino os submete ao seu poder" (2014, p. 743).

¹⁵ Olympe de Gouges, *Op. Cit.*, 1788, p. 15.

De tudo o que foi acima considerado, o que intentamos mostrar neste texto introdutório à presente tradução — penso que seja a primeira diretamente da língua francesa — é que, à luz da sua entrada inaugural na *Comédie Française* com uma peça cuja crítica ao tráfico negreiro era ferrenha e, mesmo entendendo que suas apreciações, boas ou más, sejam devidas ao acaso, Olympe, através do teatro, pôde manifestar sua sensibilidade e seu apoio incondicional à abolição da escravidão: “Mais do que ninguém, devo me interessar pelo destino desses desafortunados Negros, porque faz cinco anos desde que escrevi uma peça baseada em sua história trágica”¹⁶.

¹⁶ *Ibidem*, p. 16.

Reflexão sobre os negros

Olympe de Gouges

(Fevereiro de 1788)

A raça negra sempre me interessou em seu deplorável destino. Com dificuldade meus conhecimentos começavam a se desenvolver, e em uma idade na qual as crianças não pensam nisto, o aspecto de uma negra, que vira pela primeira vez, me levou a refletir e a fazer questões sobre a sua cor. As pessoas que eu pude então interrogar não satisfizeram a minha curiosidade e o meu raciocínio. Tratavam-lhes como pessoas brutas, como seres que o céu tinha amaldiçoado. Mas, avançando com a idade, vi claramente que era a força e o preconceito que os tinham condenado àquela horrível escravidão da qual a natureza não tinha parte alguma; e que o injusto e poderoso interesse dos brancos tinham-no feito.

Convencida desde muito tempo dessa verdade e de sua horrível condição, tratei a sua história na primeira obra dramática que saiu de minha imaginação. Vários homens ocuparam-se de sua sorte. Trabalharam em adocicá-la, mas nenhum pensou em apresentá-la em cena com os costumes e a cor tal como eu tentei, se a *Comédie Française* não tivesse se oposto. Mirza tinha conservado sua linguagem natural e nada era mais terno. Pareceu-me que deixava a obra mais interessante esse drama e todos os especialistas concordaram, exceto os da *Comédie Française*. Não nos ocupemos mais da minha peça tal como foi recebida. Eu a apresento ao público.

Retornemos ao episódio dos negros: quando se ocuparão em mudá-lo ou, ao menos, amenizá-lo? Não conheço nada da política dos governos, mas eles são justos e jamais a Lei Natural foi melhor ouvida. Trazem uma visão favorável sobre todos os primeiros abusos. O homem é igual em toda parte. Os reis justos não querem escravos; sabem que eles têm súditos submissos e a França não abandonará os infelizes que passam desta para melhor em seu pesar, desde que o interesse e a ambição foram habitar as ilhas mais desconhecidas. Europeus ávidos do sangue e do metal, que a cupidez chamou de ouro, mudaram a natureza nesses climas felizes. O pai desconheceu o seu filho, o filho sacrificou o seu pai, os irmãos combateram entre si e os vencidos foram vendidos como gado no mercado. O que afirmo? Tornou-se um comércio nos quatro cantos do mundo.

Um comércio de homens! Grande Deus! E a natureza não estremece! Se eles são animais, não somos como eles? E em que os brancos se diferem dessa espécie? É na cor, porque o insípido loiro não quer ter a preferência sobre o moreno que a tem sobre o mulato? Essa tentação é tão surpreendente como a do negro ao mulato. A cor do homem é nuançada, como em todos os animais que natureza fez, assim como as plantas e os minerais. Por que o dia não disputa com a noite, o sol com a lua e as estrelas com o céu? Tudo é variado e esta é a beleza da natureza. Por que então destruir a sua obra?

A humanidade não é a sua mais bela obra de arte? O otomano faz com os brancos o que nós fazemos com os negros: não o tratamos, entretanto, como bárbaro e inumano, e exercemos a mesma crueldade sobre os homens que não têm outra resistência senão a submissão. Mas, quando essa submissão é uma vez deixada, o que é produzido pelo despotismo bárbaro dos habitantes das Ilhas e

das Índias? Revoltas de todo tipo, carnificinas que o poder das tropas não fazem aumentar, envenenamentos e tudo o que o homem pode fazer quando está revoltado. Não é atroz aos europeus, que conseguiram por sua indústria habitações consideráveis, desferir golpes de dia e à noite nos infortunados que ainda cultivariam seus campos férteis, se eles tivessem mais liberdade e doçura?

Sua sorte não é das mais cruéis, seus trabalhos também penosos, sem que se exerça sobre eles, pela menor falha, os mais horríveis castigos? Fala-se em mudar sua sorte, em propor os meios de amenizá-la, sem temer que esta espécie de homens faça mau uso de uma liberdade plena e subordinada.

Eu não entendo nada de política. Auguram que uma liberdade generalizada tornaria os homens negros tão essenciais quanto os brancos: que, depois de tê-los deixado mestres de seu destino, eles seriam donos de suas vontades. Que eles poderiam criar os filhos perto de si e seriam mais compenetrados e zelosos em seus trabalhos. O espírito de partido não os atormentaria mais, o direito de se elevarem como os outros os tornaria mais sábios e mais humanos. Não se teria mais de temer conspirações funestas. Seriam cultivadores livres de suas terras, como os camponeses na Europa. Não deixariam os seus campos para migrarem para as nações estrangeiras.

A liberdade dos negros fará alguns desertores, mas muito menos do que os habitantes das campinas francesas. Com dificuldade, os jovens aldeões conseguiram a idade, a força e a coragem para direcionarem-se à Capital e lá conseguir o nobre emprego de lacaios ou porteiros. Há cem criados para um posto, enquanto que nos campos faltam cultivadores.

Esta liberdade multiplica um número infinito de ociosos, de infelizes, enfim, de maus sujeitos de todo tipo. Que seja colocado um limite sábio e salutar a cada povo. É a arte dos soberanos e dos Estados republicanos.

Meus conhecimentos naturais poderiam me fazer encontrar um meio seguro, mas eu me guardarei de apresentá-lo. Precisaria ser mais instruída e mais esclarecida sobre a política dos governos. Eu disse, não sei nada, e é por acaso que eu submeto minhas boas ou más observações. O destino desses infortunados deve me interessar muito mais do que a qualquer um, visto que faz cinco anos que concebi um tema dramático sobre a sua deplorável História.

Tenho somente um conselho para dar aos *Comédien-Français* e é o único favor que lhes pedirei na vida: é o de adotar a cor e os trajes negros. Jamais uma ocasião foi tão favorável e espero que a representação desse drama produza o efeito que deve ser esperado, em favor dessas vítimas da ambição. Os trajes acrescentarão muito para o interesse desta peça. Eles emocionarão a pena e o coração de nossos melhores escritores. Meu objeto será alcançado, minha ambição satisfeita e a *Comédie* se elevará ao invés de rebaixar-se por causa da cor.

Sem dúvida, a minha felicidade seria muito grande se eu visse a representação de minha peça como eu a desejo. Este fraco esboço demandaria um quadro tocante para a posteridade. Os pintores que teriam a ambição de aí colocarem seus pinceis poderiam ser considerados como os fundadores da humanidade mais sábia e mais útil. Estou certa de que a sua opinião beneficiaria a fraqueza desse drama em favor do tema.

Realizem então a minha peça, senhoras e senhores. Ela esperou bastante tempo por sua vez. Aqui está ela publicada, vocês quiseram; mas todas as nações comigo pedem-vos a representação, persuadida de que elas não me desmentirão. Esta sensibilidade que assemelha-se ao amor próprio no outro além de mim não é senão o efeito que causam no meu coração todos os clamores públicos em favor dos negros. Todo leitor que bem me apreciou será convencido desta verdade.

Mas com vocês, senhoras e senhores, devo me justificar depois de querer passar ridículo a respeito de Molière e a respeito do Sr. Mercier, que considero e estimo muito, visto que ele, antes de mim, foi muito maltratado por vocês, mas é um homem honesto. Ele não conhece as adulações e as baixeiras de todos os literatozinhos e não me espanta que não souberam apreciá-lo. Não duvido que, malgrado todas as ofensas que devo ter contra vocês, não estejam em condições de fazer justiça quando o querem bem. Mas é preciso convir que frequentemente vocês não o querem. O falso agrada-lhes o caráter, e frases bem polidas ao seu talento. As distinções dramáticas lhes escapam e é, entretanto, o que melhor deveriam reter.

Enfim, passo aos meus últimos avisos. Eles me custam caro e creio, a esse preço, poder dá-los. Adeus.

Senhoras e senhores, após as minhas observações, representem a minha peça conforme o seu julgamento a respeito. Não irei aos ensaios. Transfiro todos os direitos para o meu filho. Possa ele fazer um bom uso e preservar-se de se tornar um autor da *Comédie Française*. Creio eu, ele jamais rabiscará em literatura. Contudo, eu jamais pude impedi-lo de entregar-se ao impulso geral. A filha de Noyon tornou-se uma autora repentinamente. As belas ações do

Monsenhor Duque de Orleans excitaram a sua pena. Confesso que contribuí em alguma coisa nas anedotas e, sem o objetivo que reina nessa bagatela, esta produção não seria sustentável e eu poderia deixá-la sob o anonimato. Todavia, estando convencida que é lastimavelmente escrita, eu a coloquei no final de meu último volume.

Existem autores que mantêm sempre o mistério a menos que tenham sucesso. Não vejo desonra em um escrito medíocre e esse merece indulgência tanto pelo objetivo como pelo tema, mas ele retocou seu plano da filha de Noyon e com um de seus amigos fizeram uma ópera-cômica que creio ser suscetível de algum sucesso. Contudo, devo mostrar ao público o autor e convir ainda que as piores coisas são de meu estilo. Ocupei-me uma hora no máximo e aí não tinha refletido. Meu filho não foi o mais sábio e a minha mediocridade neste gênero não fez senão enfraquecer o seu primeiro ensaio. Então, para ele exijo indulgência e para mim o maior rigor. Eu me antecipo às sanções honrosas e, para que o meu leitor então queira me perdoar, eu peço-lhe para lembrar de Zamor e Mirza e do século dos grandes homens. Ele logo esquecerá que, como madrasta, eu me enganei sobre ser boa mãe.

Referências

ANDRÉ-ANQUIER, Geneviève. *Olympe de Gouges et la question de l'esclavage des noirs*, Disponível em: http://web.ac-toulouse.fr/automne_modules_files/pDocs/public/r26109_61_olympe_de_gouges_et_la_question_de_lesclavage_des_noirs.pdf. Acesso em: 26 nov. 2019.

BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges: des droits de la femme à la guillotine*. Paris: Tallandier, 2014.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOUGES, Madame de. *Réflexions sur les hommes nègres*. In: *Esclavage des noirs ou l'Heureux Naufrage*. Tome I. Paris: Cailleau, 1788. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Esclavage_des_noirs_ou_l%E2%80%99Heureux_Naufrage, p. 14-19. Acesso em: 26 nov. 2019.

HOLBACH, Barão de. *A moral universal ou os deveres do homem fundamentados na sua natureza*. Tradução de Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

JAMES, Cyril Lionel Robert. *Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos*. Tradução de Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2010.

Referência para citação desta tradução

PRIMO, Marcelo de Sant'Anna Alves. *Reflexão sobre os negros*, de Olympe de Gouges. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 636 – 650, novembro de 2020.

> *Na sala de sessão*, por Lettice Galbraith¹

> *In the Séance Room*, by Lettice Galbraith

por Marina Pereira Penteado

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação de Estudos de Literatura da mesma instituição e tradutora de dois contos do volume *Vitorianas Macabras* (2020), publicado pela editora brasileira Darkside. E-mail: mahhhp@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6325-548X.

> Tradução recebida em 10.05.2020 e aceita em 28.08.2020.

¹ Conto de Lettice Galbraith. Publicado pela primeira vez em 1893 e ainda não traduzido no Brasil.

O Dr. Valentine Burke estava sentado sozinho perto do fogo. Ele havia terminado suas rondas e nenhum paciente tinha perturbado seu momento reflexivo após a refeição. A casa estava bem quieta, uma vez que os empregados já estavam dormindo, e apenas o ruído ocasional de alguma carruagem e o tamborilar da chuva caindo na vidraça das janelas quebravam o silêncio da noite. O brilho animado do fogo e a luz suave da lâmpada amarelada contrastavam agradavelmente com a neblina melancólica que preenchia a rua lá fora. Havia decantadores de bebida destilada na mesa, ao lado de um sifão e de caixas de cigarro. Valentine Burke gostava de seus confortos materiais. O mundo e a carne detinham total atração sobre ele e ele não se importava de trabalhar por seus pequenos prazeres.

A rotina comum de sua profissão o entediava. Que ele eventualmente poderia ter sucesso como um médico de mulheres era certo. Para um jovem com pouca influência e menos dinheiro ainda, ele estava indo excepcionalmente bem, mas Burke era ambicioso e tinha personalidade. Ele se aventurara na física e tinha escrito um artigo sobre o futuro do hipnotismo que havia atraído considerável atenção. Era dono de um forte magnetismo e não tinha objeção quanto a exposições semiprivadas de seu poder. Em várias salas ele já era visto como o apóstolo da revolução que estava por vir que substituiria o presente sistema de encomendas de correio e comunicação telegráfica por desintegração da matéria e precipitações cerebrais. Nesse segmento da sociedade que se interessava pelo ocultismo, Burke tinha visto uma oportunidade de se tornar um grande sucesso.

Enquanto isso, como um homem não pode viver apenas de lisonjas, o médico precisava ganhar a vida, e ele não tinha intenção alguma de fazer isso com

o trabalho de suas próprias mãos. Era um jovem astuto, que sabia bem como investir o que tinha a seu favor. No caso, seu capital era a sua boa aparência, algo que ele estava prestes a investir em um opulento casamento. A sorte certamente estava do seu lado quando trouxeram a srta. Elma Lang ao círculo mágico da Sociedade para o Ressurgimento do Misticismo Oriental. A srta. Lang era órfã e tinha total controle de sua fortuna de trinta mil libras. Era bonita o suficiente e extremamente suscetível. Burke viu sua chance e se jogou com tanta determinação que, antes de se passar um mês, seu noivado com a herdeira já havia sido anunciado e a data do casamento marcada para um futuro próximo. Havia vários candidatos para a mão da Srta. Lang. No entanto, logo ficou evidente que o médico era o favorito. Os cavalheiros devotos ao misticismo, na maior parte, não davam muita importância para a aparência e eram descuidados com seus cabelos. Seus trajes eram ousados e, perto deles, Valentine Burke, que era bonito, bem aprumado e admiravelmente bem vestido, parecia ter bastante vantagem. Elma Lang o adorava e nunca se cansava de o admirar. Ela o enchia de pequenas lembranças suas. Suas fotos – em porta retratos caros – ficavam espalhadas pelo quarto dele e, em sua mão, reluzia o anel com uma pedra de diamante que ela o havia dado de presente de noivado.

Burke sorria agradavelmente enquanto assistia o fogo reluzindo em suas várias facetas coloridas. “Eu tive sorte”, disse em voz alta; “consegui este casamento com muita habilidade. Em tempo também, pois minha imagem não aguentaria mais um ano. Devo ficar bem agora se –”, ele parou abruptamente e seu sorriso sumiu. “Se não fosse por aquele outro acontecimento infeliz! Que tolo – que maldito tolo eu fui de não deixar a menina em paz e que tola ela foi de confiar em mim! Por que ela não cuidou melhor dela mesma? Por que o velho não

cuidou dela? Para brigar sobre o cavalo que havia sumido ele teve força – algo que foi astutamente administrado, é importante frisar. Acho que mesmo esse *cher papa* me exonera de qualquer participação no desaparecimento dela; e a sorte parece estar do meu lado também. O corpo aparecer só agora é um golpe de sorte. Me pergunto quem é, de fato, a pobre moça encontrada?”.

Ele procurou sua caderneta e pegou um recorte de jornal. Tinha o título em letras garrafais, “DESAPARECIMENTO MISTERIOSO DE UMA JOVEM DAMA” – “Acredita-se que o corpo encontrado ontem pela polícia em Muddlesham Harbour é o da Srta. Katherine Greaves, cujo desaparecimento misterioso no último janeiro virou uma grande sensação. A Srta. Greaves, filha de um conhecido médico de Templeford, Worcestershire, tinha ido para Muddlesham visitar a irmã casada, proprietária da casa de onde ela desapareceu de repente. Apesar dos mais vigorosos esforços por parte de sua aflita família, auxiliada por detetives aptos, seu destino até esse momento permanece coberto de mistério. Ontem, após o resgate do corpo, a polícia de Muddlesham imediatamente comunicou à família da Srta. Greaves, que identificou as roupas. Agora era suposto que a infeliz menina havia se jogado no porto em um momento de temporária insanidade. Resultado, acredita-se, de um caso de amor desastroso”.

Valentine Burke leu o parágrafo com cuidado e guardou-o novamente na caderneta com um sorriso cínico.

“Quão belamente crédulos estão a polícia, a família e o nobre público britânico. A pobre Kitty está praticamente morta – para o mundo. Que pena –” Ele hesitou e encarou o carvão flamejante. “Teria nos poupado muitos problemas”, ele continuou depois de uma longa pausa, “e eu odeio problemas”.

Seus dedos brincavam distraidamente com um envelope do qual ele havia pego um pedaço de papel – uma carta descuidada, borrada, manchada e escrita rapidamente em um pedaço de papel fino e vagabundo. Ele olhou para ela uma ou duas vezes e a jogou no fogo. O papel se encolheu e se retorceu, caindo no piso da lareira, onde ficou queimando lentamente. Uma cinza quente havia caído fora da lareira e o médico, esticando seu pé, a chutou para perto do carvão quente. Pequenas faíscas vermelhas rastejaram como vagalumes pelos cantos queimados, tremeluziram e morreram. O papel não incendiava, estava úmido – molhado de lágrimas de uma mulher. “Fui tolo”, ele murmurou com convicção. “Não era bom o suficiente e poderia ter me arruinado”. Ele se virou para a garrafa e encheu seu copo, medindo cuidadosamente a bebida. “Não sei se já estou fora de perigo”, ele continuou enquanto preenchia o copo com água gaseificada. “O dinheiro está acabando e as mulheres são desatenciosas pra burro. Se Kitty colocasse na cabeça de aparecer aqui seria –”. A frase permaneceu inacabada, cortada pelo som que vinha de baixo. Alguém havia tocado o sino da noite.

Burke largou o copo e se inclinou para frente, atentamente escutando. O toque tímido, quase depreciativo, era completamente diferente das chamadas imperativas por ajuda médica. Imediatamente seguindo esses pensamentos francos, surgiu uma impressão incômoda de medo iminente. Ele teve certeza que não era um paciente; e se não era um paciente, quem seria? Tinha uma sacada atravessando a janela. Ele pisou silenciosamente e se debruçou no gradil. Pela centelha irregular de luz que vinha dos postes da rua ele podia ver a figura escura de uma mulher nos degraus abaixo e, abafado pelo tamborilar da chuva, ele imaginou ter escutado um choro suprimido. Com um olhar rápido para se assegurar que ninguém estava por perto, o médico correu para o andar de baixo

e abriu a porta. Um redemoinho de chuva entrou pelo saguão. A mulher estava inclinada contra um dos pilares, aparentemente inconsciente. Burke tocou seu ombro. “O que você está fazendo aqui?”, perguntou asperamente. Ao escutar sua voz, a mulher deu um pequeno grito e repentinamente deu um passo para frente, tropeçando no umbral e caindo pesadamente por cima dele.

“Val, Val”, ela gritou desesperadamente. “Achei que nunca lhe encontraria. Me leve para casa, me leve para casa. Estou tão cansada – e ah, com tanto medo!”.

A última palavra morreu num choro lamentoso. Então, suas mãos relaxaram e caíram ao lado do seu corpo nervosamente.

Em uma emergência como essa, o Dr. Burke agiu rapidamente. Fechou a porta da rua e levantando a jovem quase desmaiada em seus braços, carregou-a até a sala de consulta e a deitou no sofá. Não havia nenhum toque de ternura na forma como ele manipulava a forma inconsciente. Ele nunca havia se importado muito com ela. Quando no seu melhor, uma figura delicada e com uma expressão justa, ele havia feito amor com ela, *pour passer le temps*, na chatice de uma cidadezinha pequena. Ela tinha correspondido seu interesse e quase antes de seu capricho ser satisfeito, ele estava cansado dela. Sua devoção o nauseava. Burke a olhava com um estremecer de repulsa agora. A luz irrompia friamente no rosto branco, marcado por dor e miséria. Toda a beleza da juventude tinha desaparecido. O cabelo curto, com os cachos desmanchados pelo ar úmido da noite caía sobre a testa fina. Havia rugas perto dos olhos fechados e nos cantos pendentes da boca. A pele estava estirada severamente nas bochechas e parecia amarela, como cera descolorida. Seus olhos notaram todos os defeitos no rosto e na figura, enquanto parava e pensava o que deveria fazer com ela.

Ele sabia, ninguém sabia tão bem, quão rápido um escândalo incipiente poderia prejudicar um profissional. Uma vez que sua história verdadeira com Katharine Greaves tivesse na rua, sua carreira estaria praticamente arruinada. Ele começou a se dar conta da gravidade da situação. Existiam dois futuros à sua frente. Um, brilhante, com as belezas do amor e da prosperidade; o outro, escurecido pela pobreza e pela desgraça. Ele se imaginava o marido de Elma Lang, com todas as vantagens resultantes de possuir uma esposa charmosa e uma grande fortuna, e amaldiçoou sua sorte por ter mandado esse escombros de mulher para atrapalhar sua felicidade. A esta altura, ela tinha se recuperado parcialmente e seus olhos se abriram com o dolorido levantar de pálpebras típicos de pacientes nervosos quando recuperam consciência. Com seu cabelo bagunçado e suas roupas ensopadas de chuva, ela tinha a aparência de um corpo morto. O espetáculo, por pior que parecesse, fascinou Burke e ele ligou o gás, virando o candelabro para iluminar completamente o rosto da jovem.

“Ela parece alguém que se afogou”, ele pensou. “Quando ela estiver realmente morta parecerá assim”. A ideia possuiu sua mente. “Se ela estivesse morta, se ela ao menos estivesse morta!”.

Quem poderia confiar na descrição de uma mulher imoral e desertada, mas – os mortos não contam histórias. Se ao menos ela estivesse morta! Essas palavras se repetiram várias e várias vezes, martelando em seu cérebro. Por que ela não morre? Sua vida já tinha terminado, estava estragada, arruinada. Não tinha nada a sua espera além de vergonha e sofrimento. Ela estaria melhor morta. Por que (de repente ele riu forte, uma risada infeliz), ela já estava morta. Seu corpo havia sido encontrado pela polícia, identificado por seus próprios familiares. Ela deveria ter se afogado, então por que não fazer disso uma realidade? Uma luz

estranha iluminou o belo rosto do médico. Se alguma mulher o visse naquele momento, teria hesitado em confiar sua vida nas mãos dele. Ele olhou para sua visitante indesejada com um sorriso maléfico.

Ela tinha recuperado a consciência agora e estava agachada no canto no sofá, chorando e tremendo.

“Não fique bravo comigo, Val, por favor, não fique bravo. Esperei até ter dinheiro suficiente para minha passagem e não ousei ficar lá mais nenhum minuto. Era tão solitário e você nunca vem me ver agora. Fazem dez semanas desde nosso último contato e você não responde minhas cartas. Estava com tanto medo sozinha daquele jeito. Comecei a achar que você havia se cansado de mim. Claro que sei que isso é bobagem. Você me ama tanto quanto amava antes. Você só está muito ocupado e odeia escrever cartas”. Ela pausou, esperando por algumas palavras reconfortantes, mas ele não disse nada, apenas a encarou fixamente com um olhar frio.

“Você viu os jornais”, ela continuou, batendo os dentes. “Eles acham que estou morta. Desde que li isso tenho tido pensamentos horríveis. Fico me vendo afogada; acho que vou morrer, Val – e eu não quero morrer. Estou tão – tão assustada. Achei que você fosse me pegar em seus braços e me tranquilizar como você costumava fazer e eu me sentiria a salvo. Ah, por que você não fala comigo? Por que me olha desse jeito? Val, querido, não faça isso, não faça isso, não posso suportar”.

Seus imensos olhos aterrorizados estavam fixos nos dele, fascinados pelo seu olhar firme e resolutivo. Ela tremia violentamente. Suas palavras vinham com dificuldade, em pequenas arfadas.

“Você nunca disse que estava feliz em me ver. É verdade, então, que você não me ama mais? Você está cansado de mim e não irá se casar mais comigo. O que devo fazer? O que devo fazer? Ninguém se importa comigo, ninguém me quer e não existe mais nada para mim além de morrer”.

Ainda nada de resposta. Teve um longo silêncio enquanto os olhos dos dois se encontraram – os dele, frios, firmes, dominantes; os dela, vacilando e lutando em vão para resistir o poder do mais forte. Em pouco tempo a luta desigual terminou. A moça sentava rígida e ereta, com suas mãos agarradas no braço do sofá. A luz da consciência havia se apagado de seus olhos azuis, os deixando fixos e apáticos. Burke atravessou o piso e parou em frente a ela.

“Onde está sua bagagem?”, perguntou autoritariamente.

Ela respondeu de uma maneira fraca e mecânica, “na estação”.

“Você deixou nela algo com o seu nome – alguma das minhas cartas?”.

“Não, não tem nada – lá”.

“Você guardou algumas das minhas cartas. Onde elas estão?”.

“Aqui”. Sua mão procurou distraidamente por seu bolso.

“Me dê elas – todas”.

Ela obedeceu mecanicamente, alcançando-o três envelopes, depois de separá-los cuidadosamente de sua bolsa e de seu lenço.

“Me dê as outras coisas”. Ele abriu a bolsa. Ao lado de poucos xelins, tinha apenas um cartão de visita no qual um endereço havia sido escrito a lápis. O médico rasgou o cartão e jogou-o no fogo. Então, seus olhos encararam os da jovem à sua frente. Bem devagar ele sussurrou algumas palavras em seu ouvido,

repetindo elas várias vezes. O horror abjeto em seu rosto teria tocado qualquer coração, menos o do homem que estava a sua frente. Nenhuma alma viva, tirando os “sensitivos” com quem ele estava desenvolvendo experimentos, ouviram essas palavras, mas elas ficaram registradas por um poder maior do que o da corte criminal, como evidências condenatórias para serem produzidas um dia contra o homem que havia prostituído seus dons espirituais para fins egoístas.

Na luz cinza da manhã fria de novembro um guarda do parque, perto do canal Regent, se assustou com um grito agudo e penetrante. Se apressando na direção do barulho ele viu, através dos galhos sem folhas, uma figura se afogando na água escura. O guarda era um rapaz destemido, cuja coragem havia sido reconhecida mais de uma vez pela *Humane Society*, e que começou a acelerar o passo em direção ao local onde tinha visto a forma escura, mas antes de ter corrido aproximadamente dez metros, passos mais rápidos o passaram e um homem gritou, enquanto corria, “alguém no canal”. “Acho que é uma mulher. É melhor você conseguir ajuda”.

“Ele era bem destemido”, assegurou o guarda do parque uns dias depois, quando recontou a história para um seleto círculo de amigos no bar perto do parque, onde havia ocorrido o inquérito. “Não que eu tenha ficado para trás, mas num sou mais como antigamente e ele parecia ser sido lançado de uma catapulta. Tinha tirado a jaqueta e se jogado na água antes que você pudesse dizer “Gerônimo!”. Por duas vezes achei que ele tinha tirado a moça de perigo, e duas vezes ela o havia puxado para baixo. Na terceira, achei que já era para eles. Então, o camarada médico apareceu na superfície quase morto, mas com a moça nos seus braços”.

“Sinto dizer que ela morreu”, me disse enquanto eu a pegava de seus

braços, ‘mas não iremos perder tempo’, e ele se preparou e seguiu as instruções para ressuscitar os – aparentemente - afogados enquanto eu ia buscar um conhaque. Não serviu para nada. A moça já tava dura como uma tábua. ‘Se ela tivesse ficado quieta eu poderia tê-la salvado’, falou ele, meio triste, ‘mas ela lutava tanto’, e suas mãos estavam, como pude bem ver, arranhadas e machucadas onde ela tinha o agarrado”.

O Dr. Burke e o guarda do parque foram as testemunhas principais do inquérito. Não houve jeito de identificar a mulher morta. O júri deu o veredicto de *felo-de-se* e o médico legista congratulou o médico por sua tentativa corajosa de resgatar a pobre pária.

Os jornais também lhe deram um paragrafozinho bacana intitulado “Suicídio convicto no Regent’s Park. Conduta valente de um médico renomado”, que fizeram os olhos escuros de Elma Lang se encherem de lágrimas de alegria enquanto ela lia os elogios ao seu amado.

“Você é tão corajoso, Val, tão bondoso”, ela exclamou, “e estou tão orgulhosa de você. No entanto, você correu um risco terrível”.

“Sim”, ele respondeu seriamente, “teve uma hora que achei que estava tudo acabado para mim. Aquela pobre menina quase conseguiu afogar nós dois. Ainda assim, não foi nada de mais, você sabe, qualquer outra pessoa teria feito o mesmo”.

“Não, não teria. Não adianta tentar fingir que você não é um herói, Val, por que você é. Como deve ter sido terrível quando ela o agarrou tão desesperadamente. Poderia ter custado a sua vida”.

“Me custou o meu anel”, ele respondeu pesarosamente. “Está caído no

fundo do canal neste momento, a menos que um peixe aventureiro tenha o engolido – era o seu primeiro presente”.

“Não importa”, ela replicou impulsivamente, “posso te dar outro amanhã. O que mais importa além de você estar a salvo?”.

Burke a tomou em seus braços e beijou o lindo rosto que se inclinava em sua direção. Ela era sua agora, comprada pelo preço da vida de outra mulher. Ah! Ele queria esquecer a pressão daqueles dedos rijos e o olhar vidrado medonho daqueles olhos mortos embaixo da água.

“Vamos deixar esse assunto de lado”, ele falou delicadamente. “Não é agradável e, como você sabe, nada mais importa além de eu estar a salvo” – ele completou baixinho “consideravelmente seguro agora”.

A carruagem parou na porta. Na sala, a Sra. Burke estava esperando seu marido. Com frequência ela esperava por ele durante os quatro anos que haviam decorrido desde o casamento. Esses quatro anos, em grande medida, pareciam a realização das ambições de Burke. Ele tinha dinheiro, era popular, almejado, um líder reconhecido da nova escola de Filosofia, uma autoridade em fenômeno psíquico e ídolo das mulheres “espertas” que transitavam por essas novas teorias e falavam loquazmente sobre assuntos que estavam muito além de suas debilitadas compreensões. Socialmente, o Dr. Burke era um grande sucesso. Se, como um marido, ele não supria as expectativas de Elma, ela nunca havia admitido. Ela era uma esposa admirável, se interessava nos estudos dele e o auxiliava materialmente no seu trabalho literário. Externamente, eles eram um casal devoto. O mundo nada sabia da barreira indefinível que separava marido e mulher; de uma certa desconfiança que havida crescido no coração de Elma, fruto

de um sentimento instintivo que lhe dizia que seu marido não era o que parecia. Algo, que ela não sabia o quê, pairava entre eles, e ela havia percebido que ele estava sempre escondendo alguma coisa. Ela segurava em sua mão um maço de folhas que havia preparado para ele nas séries de sessões que, por um mês, haviam ficado na boca de toda a cidade. Uma médium de poder extraordinário havia passado como um meteoro no firmamento da sociedade londrina e o fenômeno tinha deixado perplexo tanto os cientistas quanto os ocultistas. O espiritualismo triunfou. Um comitê de teste tinha sido formado, do qual Dr. Burke foi, unanimemente, eleito presidente, mas até o momento as tentativas de expor as supostas fraudes não haviam sido bem-sucedidas.

Era para a casa da madame Delphine que os Burkes estavam indo hoje à noite. A sessão começava às dez horas e os ponteiros do relógio já apontavam para nove e quarenta e cinco quando o doutor se apressou para dentro da sala.

“Pronta?”, perguntou ele. “Venha, então. Onde estão as notas?”.

Ele deu uma olhada rápida nelas enquanto descia as escadas.

“Eu e Falconer ficamos lá a tarde inteira”, explicou enquanto se dirigiam para a casa da madame Delphine. “Apenas tive tempo de pegar algo para comer no clube antes de me vestir. Nós tomamos as mais elaboradas precauções. Se algo não puder ser provado esta noite –” ele pausou.

“Bem?”, disse ela ansiosamente.

“Nós seremos a piada de Londres”, ele concluiu enfaticamente.

“O que você realmente acha disso?”.

“Uma fraude, é claro; mas o difícil será provar”.

“A Sra. Thirlwall diz que a quinta aparição ontem a noite era seu marido. Vi ela hoje, estava consideravelmente cansada”.

“Ela é uma imbecil histérica”.

“Mas sua teoria admitia a possibilidade de materialização da intensa –”.

Burke se inclinou para trás na carruagem, rindo condescendentemente.

“Minha querida criança, eu tinha que dizer algo”.

“Valentine”, ela lamentou, “é tudo mentira o que você diz e escreve? Você não acredita em nada?”

“Certamente. Acredito em matéria e em mim mesmo, também acredito que vários idiotas existem para o benefício de uma minoria que sabe usar o cérebro. Quando eu vir alguma razão para mudar o que acredito, não irei hesitar em fazer isso. Se, por exemplo, eu estiver convencido de ter visto com meus próprios olhos uma pessoa que eu sei estar morta, me converterei ao espiritualismo. Mas nunca verei”.

A sala de estar estava cheia quando eles chegaram na casa da madame Delphine e dois assentos estavam reservados para o médico e sua esposa. Burke e seus colegas sussurraram alguns comentários entre si e logo depois a médium passou os avisos sobre como a audiência deveria respeitar as regras da sessão para, então, dar início aos trabalhos daquela tarde no estilo de sempre. Instrumentos musicais foram ouvidos de diferentes partes da sala, pequenos dedos tocavam os rostos dos observadores. Perguntas escritas nos pedaços de papéis e colocadas dentro da caixa lacrada recebiam respostas do mundo espiritual que condiziam com as questões, assegurava quem estava lá. A assistente da médium alcançou um desses papeizinhos em branco para Burke,

pedindo que ele o preenchesse.

O médico se deu conta de que se ele perguntasse algo sobre o qual não soubesse a resposta no momento, mas que pudesse verificar depois, ele estaria a salvo da possibilidade de cair nas mãos de algum hábil telepata. Assim, escreveu em um papel “o que eu estava fazendo a esta hora quatro anos atrás? Dê as iniciais da minha companhia, se é que eu tinha alguma no momento”.

Ele não tinha a menor ideia de onde estava exatamente na data em questão, mas uma conferida rápida no diário batido que andava sempre com ele iria verificar ou refutar a resposta.

O pedaço de papel foi dobrado, lacrado e colocado na caixa. Depois de um tempo, a médium declarou que as respostas estavam prontas. A caixa foi aberta e os pedaços de papel, numerados na ordem que haviam sido entregues, foram devolvidos aos seus donos. Burke notou que não haviam novas dobras no seu e que o lacre estava, claro, intacto. Ele abriu e assim que seus olhos viram o que estava escrito ele sobressaltou-se e olhou de relance para a médium.

Embaixo de sua pergunta estava escrito com uma tinta que mal tinha secado ainda:

Na quarta-feira, 17 de novembro de 1885, você estava na estrada Abbey, número 63. Apenas eu estava com você. Você me hipnotizou. – K. G.

A letra era de Katharine Greaves.

O médico estava chocado. Nos vários interesses e distrações da sua vida diária ele havia completamente esquecido a data daquela trágica visita. Tentou lembrar o dia exato do mês e da semana. Lembrou agora que foi em uma quarta-feira e agora era uma segunda. Fazendo as contas, chegou na segunda-feira –

segunda, dia 17. Quatro anos atrás nessa noite, Kitty estava viva. Estava morta agora e, ainda assim, aqui na sua frente estava um pedaço de papel com a sua letra. Ele ficou sentado encarando os caracteres, perdido em seus pensamentos. A letra familiar trouxe de volta com uma força irresistível a memória daquele encontro doloroso. Sugeriu outro perigo muito sério também. Burke não acreditava nem por um momento que a resposta para sua pergunta havia sido ditada pelo espírito desencarnado de sua vítima e ficou obsessivamente tentando descobrir como seu segredo poderia ter vazado. Quem poderia ser essa mulher que sabia, como ela saberia daquela passagem obscura de sua vida que ele acreditava ter escondido de todo o mundo? Seria apenas um blefe na tentativa de atingir algum ponto fraco seu ou era deliberadamente planejado com o objetivo de extorquir-lhe dinheiro?

Ele estava tão imerso em suas reflexões que as manifestações seguiram ao seu redor despercebidas. As cortinas escuras que serviam para separar a sala em dois ambientes se abriram e uma criança vestindo um robe branco passou por elas. Ela foi imediatamente reconhecida por uma das pessoas da mesa – uma mulher muito tensa que claramente angustiou todos que a escutavam com suas súplicas fervorosas sobre sua criança morta voltar a vida. Outras manifestações seguiram essa e a audiência ficou cada vez mais excitada. Burke ficou indiferente a tudo isso, com seus olhos fixos no papel a sua frente até que sua esposa o tocou delicadamente.

“Qual o problema, Val?”, ela sussurrou, tentando ler o papel por cima do ombro do marido. “A sua resposta está correta?”.

Ele se virou na direção dela bruscamente, amassando a mensagem em sua mão. “Não”, falou em alto e bom tom. “É uma grande farsa. Essa pessoa não estava

lá”.

“Calma”. Ela colocou sua mão no braço dele o contendo. “Não fale tão alto. É um ponto ao nosso favor, de qualquer forma. O Sr. Falconer propôs um novo teste. Ele perguntou se um objeto material, algo que tenha sido perdido não importa quando, poderia ser recuperado pelos espíritos. A madame deu uma resposta favorável e, como o Sr. Falconer não conseguia pensar em nada no momento, tive a brilhante ideia de pedir para ele perguntar pelo seu anel de diamante – aquele que você perdeu quando tentou salvar a vida daquela pobre menina”.

Burke deu um salto, se recompôs e sentou novamente tentando se controlar. Ninguém tinha nada contra ele. Tentou se convencer, em vão, de que se a madame Delphine realmente tinha conhecimento dos fatos que ocorreram entre ele e Katharine Greaves, ela não poderia saber da conclusão medonha. Seus nervos estavam a flor da pele e seus olhos perambulavam sem expressão pela sala semi-iluminada, como se procurassem algo. Um silêncio repentino tomou conta da audiência. Uma corrente de ar gelada passou pela sala de sessão. A Sra. Burke se arrepiou da cabeça aos pés e chegou mais perto de seu marido. De repente, o silêncio foi quebrado por um grito de horror. Saiu dos lábios da médium que, como uma segunda bruxa de Endor, viu mais do que esperava ver e se curvou acometida de terror na cadeira na qual ela estava presa por cordas ajustadas pelo comitê de teste. A presença que tinha aparecido em frente a cortina preta não era nenhum fantasma camarada, mas uma mulher em trajes visguentos e escuros, uma mulher com olhos arregalados, congelados em um olhar petrificado que não se alterava. Era uma visão medonha. Toda a agonia concentrada de uma morte violenta estava estampada em sua face tenebrosa.

Das vinte pessoas que olhavam, nenhuma conseguiu se mover ou falar.

Lentamente a “coisa” terrível deslizou para frente, mal tocando o chão, com um braço estendido e com um pequeno objeto brilhante na palma aberta da mão – um anel de diamante!

Ela se mexia devagar e o segundo ou dois que levou para atravessar o espaço entre a cortina e os assentos da audiência pareceram horas para o homem que sabia por quem ela havia vindo.

Valentine Burke estava rígido em sua cadeira. Ele estava alheio à presença de espectadores, alheio mesmo a sua própria existência. Tudo havia sido engolido por um suspense agonizante demais para palavras, a expectativa arrepiante do que estava prestes a acontecer. A “coisa” chegava cada vez mais perto e agora estava próxima dele. Ele podia sentir a umidade mortífera do seu hálito e aqueles olhos terríveis o encaravam. Os lábios distorcidos abertos formavam uma palavra. Era a voz de uma consciência culpada ou aquela voz realmente ecoava pela sala? – “Assassino!”, ela dizia.

A agonia durou por um minuto inteiro, então, algo caiu no chão sem tapete e tilintou. O som fez os espectadores petrificados ficarem conscientes de tudo que era mundano. Se deram conta que aquela “coisa” havia desaparecido.

Eles se mexeram furtivamente, olhando uns para os outros, até que alguém falou. Era a Sra. Burke. Ela havia tentado, em vão, atrair a atenção do marido e agora se virava para Falconer, que sentava ao seu lado.

“Me ajude a tirá-lo daqui”, ela falou.

O médico não se mexia, seus olhos estavam fixos como se ele ainda estivesse sendo confrontado pela presença sobrenatural.

Alguém havia ligado o gás. Duas pessoas do comitê estavam soltando a médium, que estava quase desmaiada de medo. Falconer abriu a porta e mandou um criado que estava passando pelo saguão no momento preparar uma carruagem.

Quando ele voltou para a sala de sessão o médico ainda estava na mesma posição. Levou um momento até conseguirem fazer com que ele voltasse a si e, assim que isso aconteceu, Burke pareceu recuperar os sentidos. Ele levantou imediatamente e se preparou para acompanhar sua esposa. Enquanto saíam de seus assentos, Falconer olhou para o anel de diamante que se encontrava despercebido no chão. Quando ia pegar, alguém parou sua mãe e o impediu.

“Deixe isso”, disse a sra. Burke, em um sussurro cheio de medo. “Pelo amor de Deus, não toque nisso”.

Marido e mulher voltaram para casa em silêncio. Sem dizer uma palavra o médico dispensou a carruagem e abriu a porta de entrada da casa. O fogo estava queimando vigorosamente no escritório. A criada havia deixado uma bandeja com sanduíches, vinho e bebida na mesinha lateral. Burke serviu um pouco de conhaque e o bebeu puro. Seu rosto ainda estava branco, mas ele havia recuperado razoavelmente sua compostura habitual.

A Sra. Burke afrouxou seu manto e se sentou exausta em uma cadeira próxima do fogo. Uma melancolia profunda era visível na sua atitude. Uma ou duas vezes o médico a olhou e abriu seus lábios como se fosse falar, mas desistiu e manteve o silêncio. Meia hora se passou assim. Finalmente, Burke acendeu uma vela e saiu da sala. Quando retornou, ele carregava em sua mão uma garrafa pequena. Ele havia voltado a si completamente e examinou cuidadosamente a

expressão conturbada de sua esposa.

“Beba um pouco de vinho”, disse, “e depois é melhor que você vá para a cama. Você parece completamente exausta”.

“O que é isso?”, ela apontou para a garrafa que estava na mão dele.

“Um remédio para dormir. Apenas um pouquinho de morfina e brometo. Eu aconselharia você a tomar um também. Francamente, a performance de hoje foi suficiente para testar até os nervos mais fortes. Os meus precisam se acalmar com uma boa noite de sono e não tenho a menor intenção de correr o risco de ter insônia”.

Ela subitamente levantou de sua cadeira e agarrou seu braço.

“Val”, exclamou compassivamente, “não tente me enganar. Querido, eu consigo aguentar qualquer coisa se você apenas confiar em mim e contar a verdade. O que é isto que está entre nós? Qual o sentido daquela visão horrível?”.

Por um momento ele hesitou, mas logo se recompôs e respondeu gentilmente – “Minha querida menina, você está alarmada e não é por menos. Vamos esquecer isso”.

“Não posso, não posso”, ela interrompeu freneticamente. “Preciso saber o que significa. Sempre achei que tinha algo. Valentine, eu imploro, por tudo que você acredita ser sagrado, me diga a verdade antes que seja tarde demais. Eu posso perdoar quase – quase qualquer coisa, se você tiver coragem de me dizer, mas não me deixe descobrir por mim mesma”.

“Não tem nada para ser dito”.

“Você não vai confiar em mim?”.

“Estou te dizendo que não existe nada para contar”.

“Essa é sua resposta final?”.

“Sim”.

Sem mais nenhuma palavra ela deixou a sala e foi para o quarto. Burke seguiu-a logo depois. Seus nervos estavam suficientemente abalados já, a ponto de ele não desejar ficar sozinho. O médico fumou um cigarro em seu quarto e tomou o remédio para dormir antes de deitar. Os efeitos do sonífero duraram várias horas e ele só acordou quando já era dia. Se sentiu fraco, cansado e sua cabeça doía. Seguiu deitado por mais uns minutos naquela condição sonolenta entre o sonho e o despertar. Então, se deu conta de que sua esposa não estava no quarto. Olhou para seu relógio e viu que já eram nove e meia. Esperou ela retornar por uns minutos, mas ela não voltou. Imediatamente se levantou e abriu as cortinas. Enquanto a luz entrava no quarto foi golpeado pela sensação de que o ambiente estava diferente. Primeiro, não tinha certeza que mudança era a que havia ocorrido, mas gradualmente percebeu a ausência de objetos femininos. A penteadeira estava sem seus assessórios prateados. Uma ou duas gavetas estavam abertas e vazias. A escrivaninha estava limpa e a mala de roupas de sua esposa havia desaparecido do seu lugar habitual. O primeiro impulso de Burke foi de chamar uma empregada e fazer perguntas, mas enquanto ele se esticava para alcançar o sino seus olhos pousaram em uma carta, conspicuamente arrumada no centro de uma pequena mesa. Estava escrita com a letra de Elma. A partir daquele momento Burke sabia que algo tinha acontecido e ele estava preparado para o pior. A carta era curta, havia sido escrita com firmeza, apesar das manchas azuladas de tinta, que indicavam que ela havia chorado.

Quando você ler isto [ela escreveu], já terei deixado você para sempre. A única reparação em seu poder é se abster de qualquer tentativa de me seguir. De fato, você dificilmente desejará isso quando eu lhe falar que sei de tudo. Disse ontem a noite que não aguentaria a tortura de não saber. Meus medos eram tão terríveis que senti que deveria saber a verdade ou morrer. Implorei para você confiar em mim, mas você me afastou com uma mentira. Será que eu seria culpada se usasse contra você um poder que você mesmo me ensinou? Nas últimas quatro horas eu ouvi dos seus próprios lábios toda a história de Katharine Greaves. Você confessou inconscientemente, no seu sono, cada detalhe dessa tragédia horrível, e eu que te amo – Deus sabe o quanto! – tenho que suportar a agonia de saber que meu marido é um assassino e que a minha maldita fortuna forneceu o motivo para seu crime. Graças a Deus não tenho nenhum filho para carregar a maldição do seu pecado, para herdar a natureza do pai! Eu nem sei bem o que estou escrevendo. Estou sem chão e para cada canto que olho não consigo ver nada além de uma densa escuridão. A única coisa que resta para nós dois é a morte.

Sua esposa miserável,

ELMA

A partir do momento que Burke havia aberto a carta, sua decisão já estava tomada. Ele possuía a exata mescla de coragem física e covardia moral que induz um homem ferido na batalha da vida a terminar o conflito se retirando da arena. Ele havia aproveitado o melhor da vida e não tinha mais nada que valesse a pena. Sua crença em uma vida futura era muito vaga para causar-lhe qualquer

ansiedade e, fisicamente, medo era uma palavra que ele não entendia. Assim, Burke calmamente colocou fogo na carta de sua esposa com um fósforo e jogou-a na lareira. Fumou um cigarro enquanto assistia a carta queimar e com cuidado escondeu os pedaços chamuscados entre as cinzas. Então, retirou da penteadeira uma caixinha polida, abriu-a e tirou o revólver. Estava carregado em todas as seis câmaras.

Burke terminou seu cigarro devagar e jogou a bituca fora. Ele nunca hesitou. Não tinha arrependimento algum pela vida que estava deixando. Como Elma havia dito, só tinha uma saída para ele agora – e ele tomou-a.

Referência

GALBRAITH, Lettice. In the Séance Room. In: GALBRAITH, Lettice. *New Ghost Stories 1893*. Europe: Hansenbooks, 2019.

Referência para citação desta tradução

PENTEADO, Marina Pereira. *Na sala de sessão*, por Lettice Galbraith. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 651 – 673, novembro de 2020.

> Ensaaios Visuais

> Visual Essays



> Da janela à moldura

> From window to frame

por Ana Carolina Tavares Sousa

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAVi/UFPel), vinculada à linha de pesquisa *Processos de criação e poéticas do cotidiano*, com apoio da agência de fomento CAPES/CNPq. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Rio Grande - FURG. Dedicar-se a investigar as relações historicamente instituídas entre a mulher e a loucura em diálogo com narrativas artísticas e literárias de autoria feminina. E-mail: anatavaresfotografia@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5492-8483.

> Ensaio visual recebido em 21.06.2020 e aceito em 09.07.2020

Sobre o Ensaio Visual

Este ensaio apresenta a série *Da janela à moldura* (2020), desenvolvida a partir de reflexões acerca da posição social reservada às mulheres em um contexto ocidental de meados do século XIX e início do XX. Fortemente associado a princípios cristãos, o discurso patriarcal impunha-se com vigor na medida em que era permanente e incansavelmente naturalizado.

Dentre as estratégias de poder e controle a que se recorria para o exercício da dominação masculina, encontrava-se a reclusão doméstica. Reclusão esta que não incidia somente na restrição do acesso, da circulação e da ocupação do espaço público, mas coibia desobediências e estigmatizava todo e qualquer comportamento considerado desviante.

No âmbito da história da arte, busco referências em pinturas que remontam ao período mencionado. As obras, em sua maioria de autoria masculina, trazem à tona a languidez circunscrita por uma silhueta feminina em meio a um cômodo da casa. O espaço da vida privada, assim como da tela, se impõe como território da mulher, lugar de confinamento, monotonia e silêncio.

Dito isso, a série de que trata o presente ensaio resulta de um processo de manipulação digital realizado em reproduções de pinturas datadas da época referenciada¹. Ao extrair a figura feminina da imagem, pretendo desassociar sua presença dos limites domiciliares, além de subverter representações historicamente instituídas no campo da arte.

Cada um dos oito trabalhos que compõem a série abarca três elementos, são eles: uma imagem da pintura original, um pequeno texto com alguns dados

¹ Nos casos de obras sem data de registro, tomou-se como referência o intervalo de tempo entre o nascimento e o falecimento do autor.

da obra escolhida; e uma segunda imagem (em maior tamanho) resultante de um processo de apropriação e manipulação.

A série tem como ponto de partida uma pintura na qual a personagem retratada encontra-se debruçada sobre o parapeito de uma janela. No ambiente envidraçado, cuja amplidão e assepsia se impõem, a mulher inclina-se sutilmente, projetando-se para fora através da abertura. A escolha se deu justamente pelo gesto da moça, gesto este que nos convida a olhar para fora, para além das paredes do ambiente doméstico, lugar por excelência destinado à presença feminina.

Além dos trabalhos de abertura e fechamento da série, os demais são apresentados de acordo com o critério de identificação de elementos comuns entre as pinturas selecionadas. Nesse sentido, formaram-se três pares de obras os quais contém, respectivamente, os seguintes objetos: flores, livros e instrumentos musicais.

Por fim, foi escolhida uma obra que retrata a personagem feminina em primeiro plano. Essa pintura não nos revela o cômodo como um todo; percebemos a casa reduzida a uma das paredes e a um móvel de apoio. Este cenário é utilizado apenas como mero fundo para a figura da mulher. Aqui, janelas e paredes não se encontram erguidas próximas ao corpo, mas ainda se faz necessário o rompimento da moldura.

Assim, *Da janela à moldura* propõe uma reflexão acerca do *lugar* que, por longos séculos, foi destinado às mulheres de modo a silenciar suas existências e suas expressões. Da casa ou da tela, da janela ou da moldura, o corpo feminino insiste em insurgir-se na série aqui apresentada.



Figura 1

Vilhelm Hammershøi, *Woman at the high window*, 1913.

Disponível em: <https://cutt.ly/OuXqIz1>.

Acesso em: 19 jun. 2020.





Figura 2

Francis Coates Jones, *Flowers in the window*, s/d.

Disponível em: <https://cutt.ly/CuXwgHk>.

Acesso em: 18 mar. 2020.





Figura 3

Charles Courtney Curran, *Memories*, 1924.

Disponível em: <https://cutt.ly/kuXwNQQ>.

Acesso em: 18 mar. 2020.

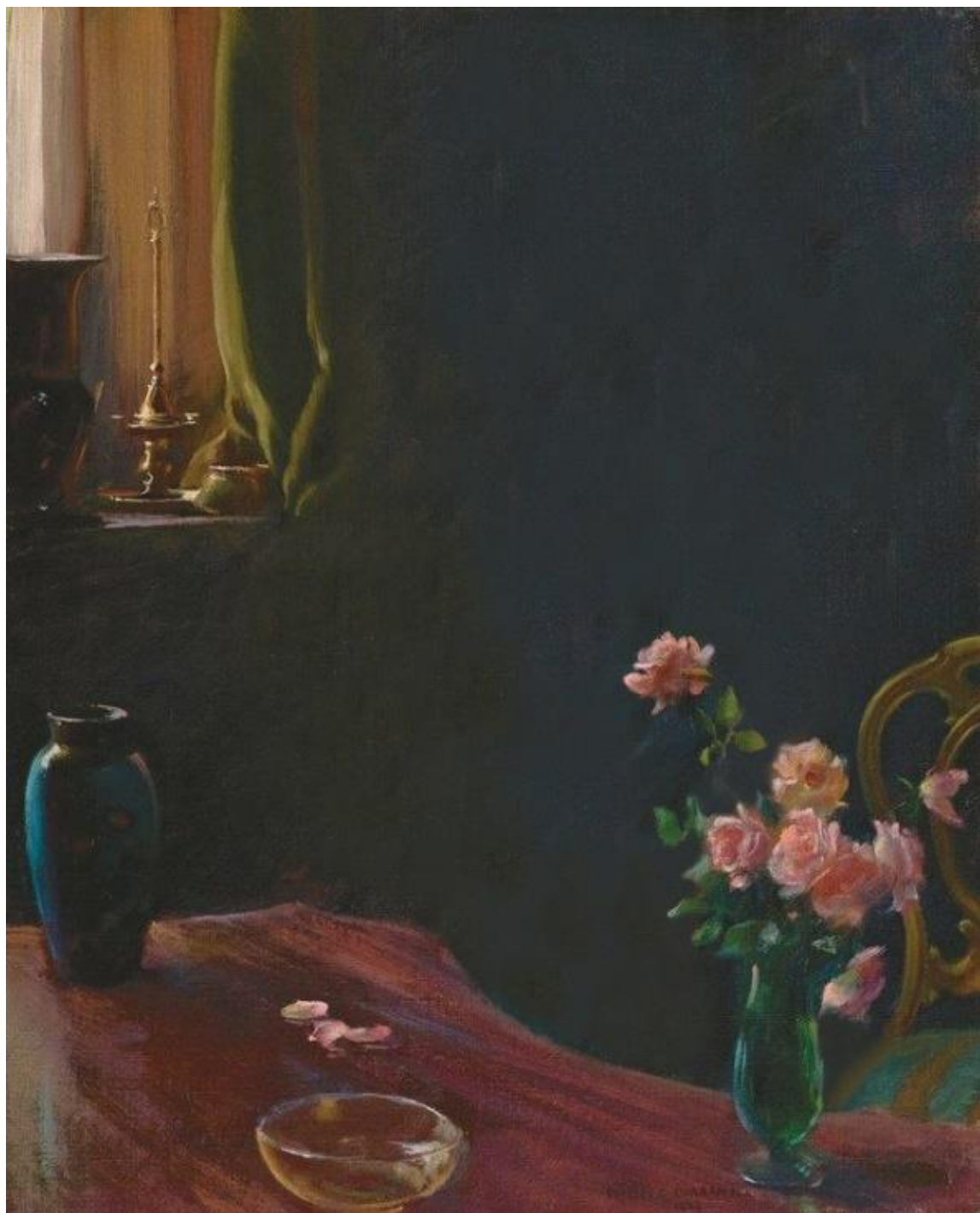




Figura 4

Vilhelm Hammershøi, *Interior, Strandgade 30*, 1900.

Disponível em: <https://cutt.ly/wuXeRhX>.

Acesso em: 18 mar. 2020.



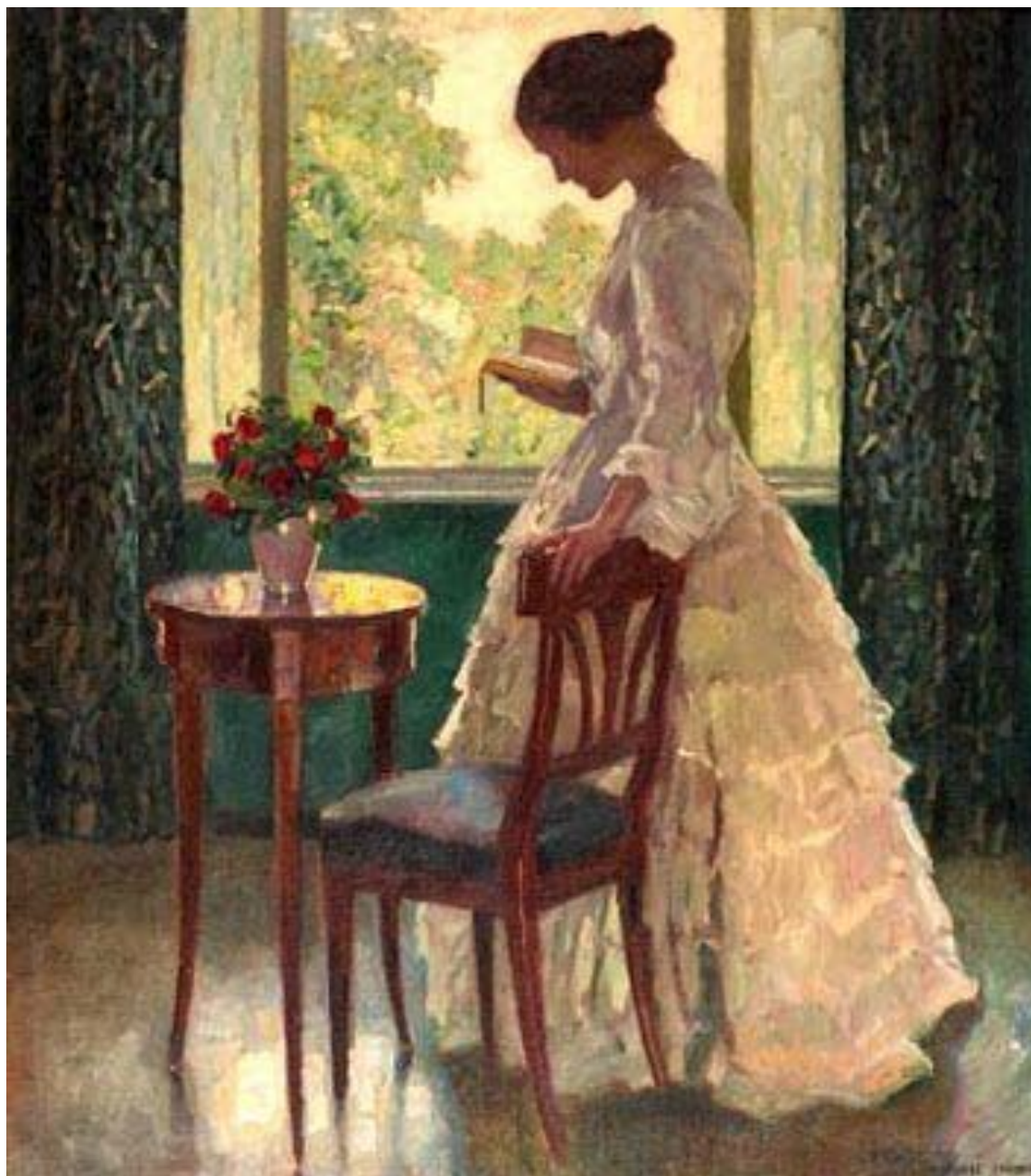


Figura 5

Ernst Liebermann. A lady reading a book, s/d.

Diponível em: <https://cutt.ly/eoNWAbx>.

Acesso em: 03 mar. 2020.





Figura 6

Carl Vilhelm Holsøe, *Woman in an interior, s/d.*

Disponível em: <https://cutt.ly/voNRHJD>.

Acesso em: 09 abr. 2020.





Figura 7

Vilhelm Hammershøi. Interior, *With Piano and Woman in Black*.

Strandgade 30., 1901.

Disponível em: <https://cutt.ly/auXiqhh>.

Acesso em: 19 jun. 2020.



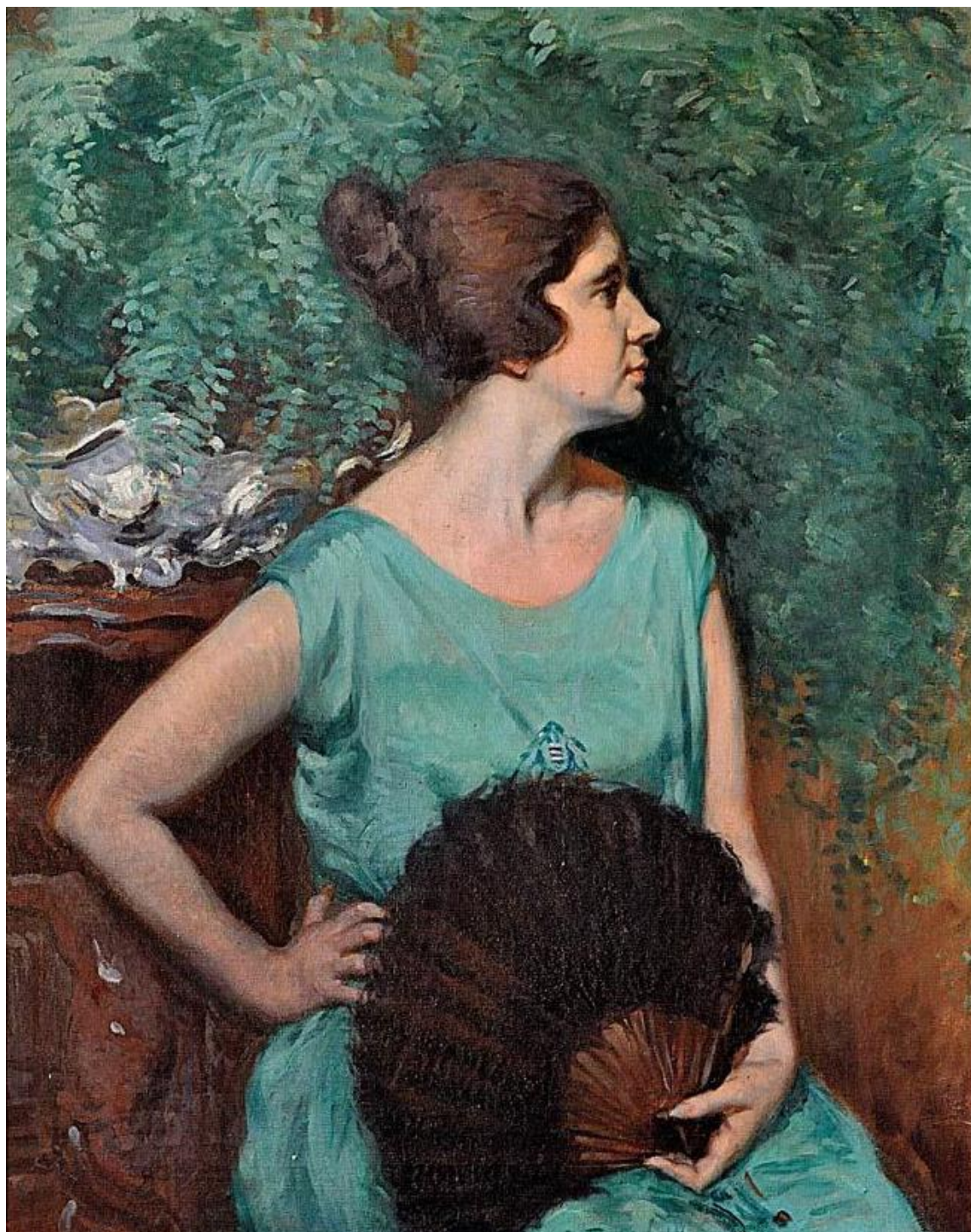
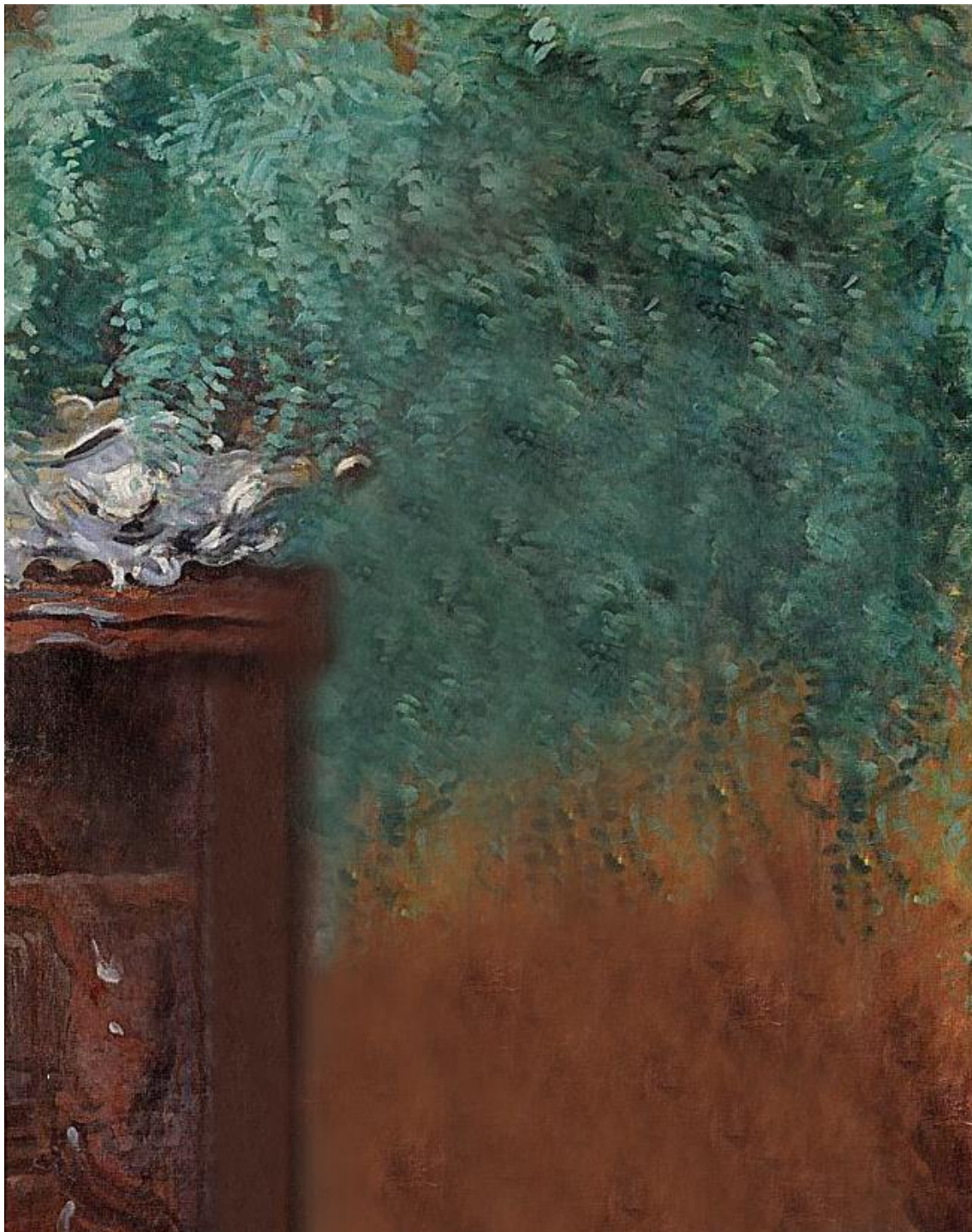


Figura 8

Leopoldo Gotuzzo, *Dora Gotuzzo*, 1923.
Disponível em: <https://cutt.ly/SuXoHQr>.
Acesso em: 19 jun. 2020.



Referência para citação deste ensaio visual

SOUSA, Ana Carolina Tavares. Da janela à moldura. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 675 – 694, novembro de 2020.

> Auto-operação

> Self-operation

por Ana Paula da Cunha

Ana Paula da Cunha (1993) vive e trabalha em Porto Alegre/RS com atuação em transplataformas. Mestranda em Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS, desenvolve uma reconfiguração de gêneros, hibridizando estruturas de atuação e evidenciando a característica conceitual da arte. Sua produção perpassa linguagens como instalação, vídeo, performance, gravura e pintura. Principais exposições: Mostra de vídeos Ao lado dela do lado de lá (Instituto Goethe - 2017); Cor maravilha (Fotogaleria Virgilio Calegari - 2018), individual selecionada pelo edital IEAVi (RS); Balbúrdia, com a instalação Luz-cor (Pinacoteca Barão do Santo Ângelo - 2019). E-mail: anapaula3003@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0240-5779.

> Ensaio visual recebido em 05.06.2020 e aceito em 26.06.2020.

Sobre o Ensaio Visual

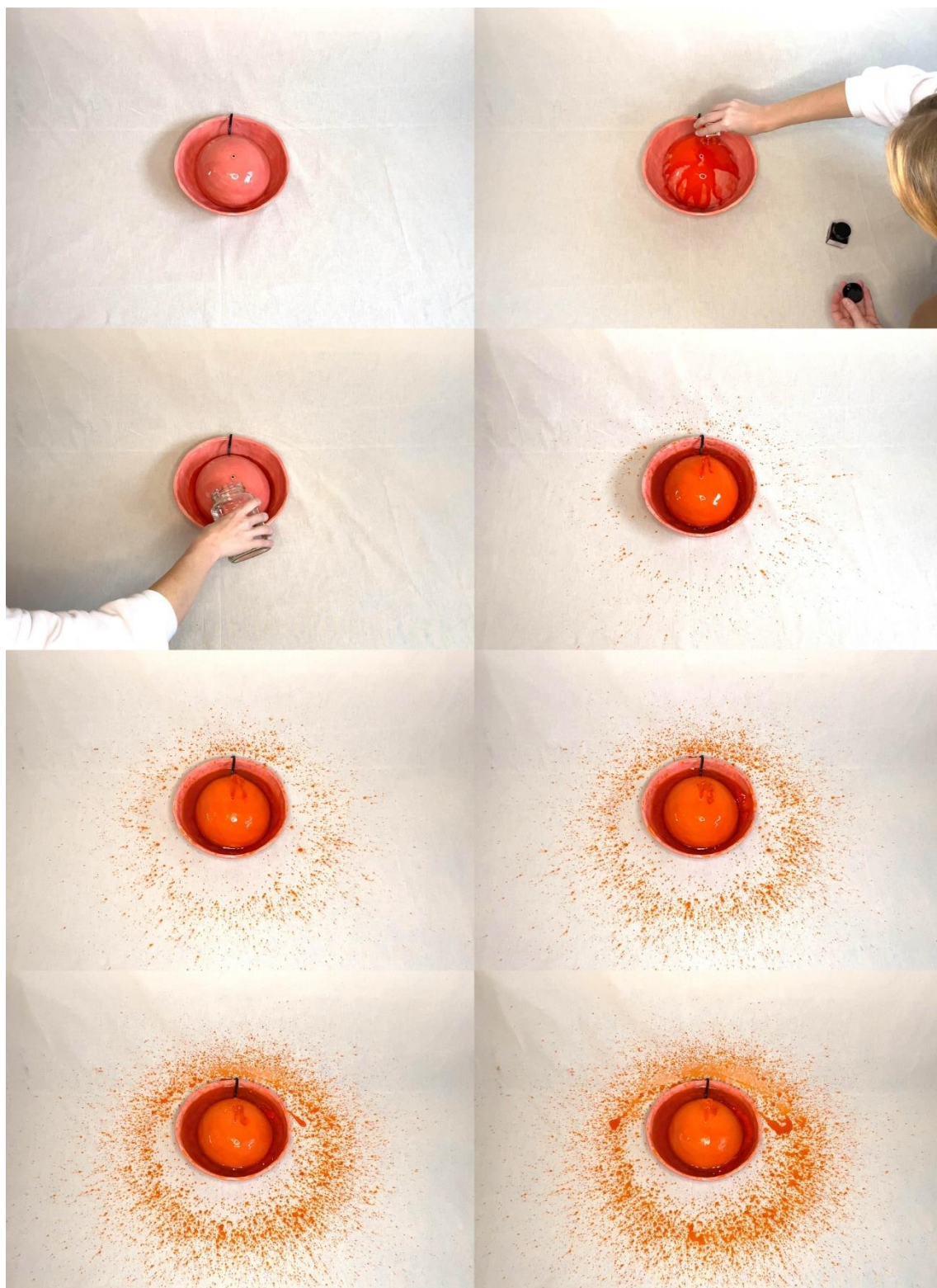
Auto-operação manifesta uma co-presença de feminismos, a partir do eixo de pensamento que contrapõe a noção de sexo como biológico a ideia de gênero como construção sociocultural. Os trabalhos apresentados refletem tanto um tempo existencial, subjetivado, íntimo e interiorizado, quanto o âmbito comunicacional, maquínico e exteriorizado da produção sensível.

*Se o biopoder tem que ir para dentro e através do
corpo (passer à l'intérieur du corps), o espaço do
corpo tem que ser estendido, inflado, aberto e
ampliado para se tornar um sistema de comunicação.*

Paul Preciado, 2019





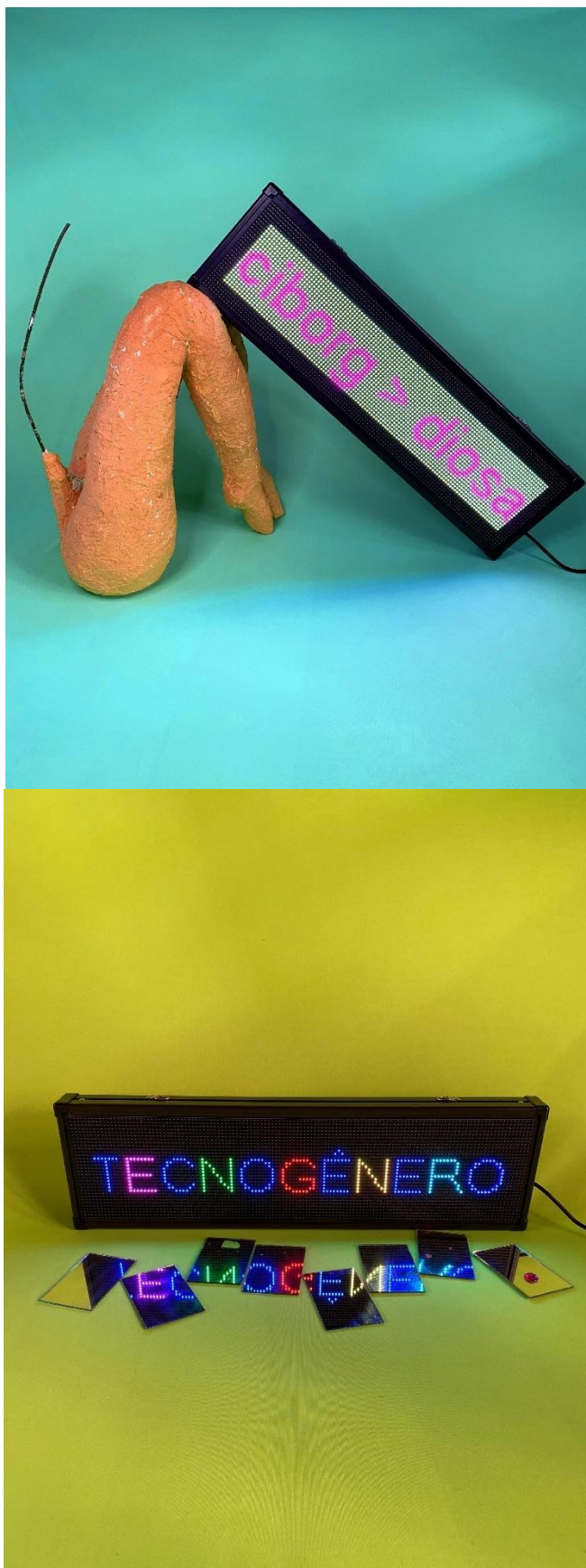


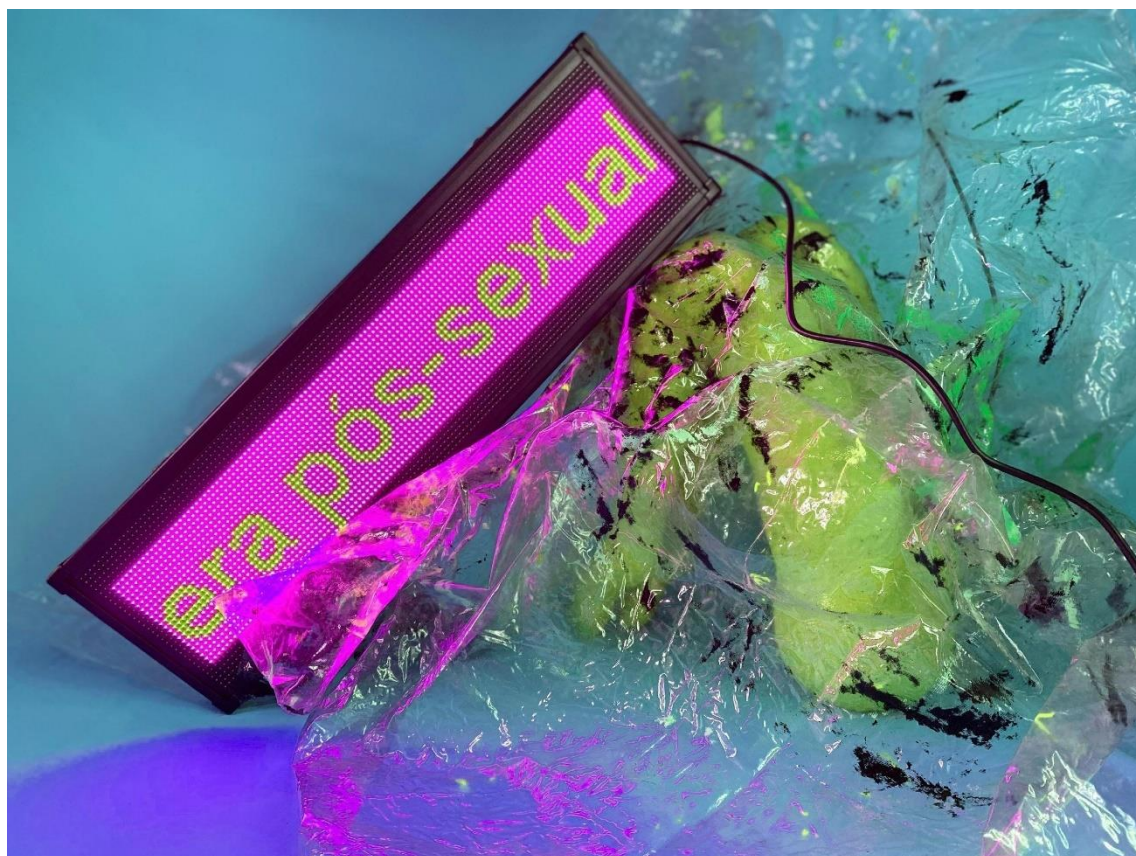












Referência para citação deste ensaio visual

DA CUNHA, Ana Paula. Auto-operação. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 695 – 707, novembro de 2020.

> Lugares

> Places

por Christine Gryscek

Mestranda em Psicologia Social e Institucional (UFRGS) e em Escrita Criativa – Letras (PUCRS), bolsista CAPES. Foca seus projetos de pesquisas nas intersecções entre literatura, arte, estudos de gênero e linguagem, criando narrativas e poéticas visuais com o substrato dos pressupostos teóricos estudados e redigidos. Estudou Artes Visuais (UEL-PR) e Literatura (I.C. Fapergs / CNPq PPGL- PUCRS). Trabalhou na Oficina de Criatividade do HPSP (RS), onde foi (2015-2017) oficinaira, psicóloga (PUCRS) e arquivista (UFGRS). Tem um livro, artigos, capítulos e ilustrações publicadas. email: christinegryscek@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7712-7542.

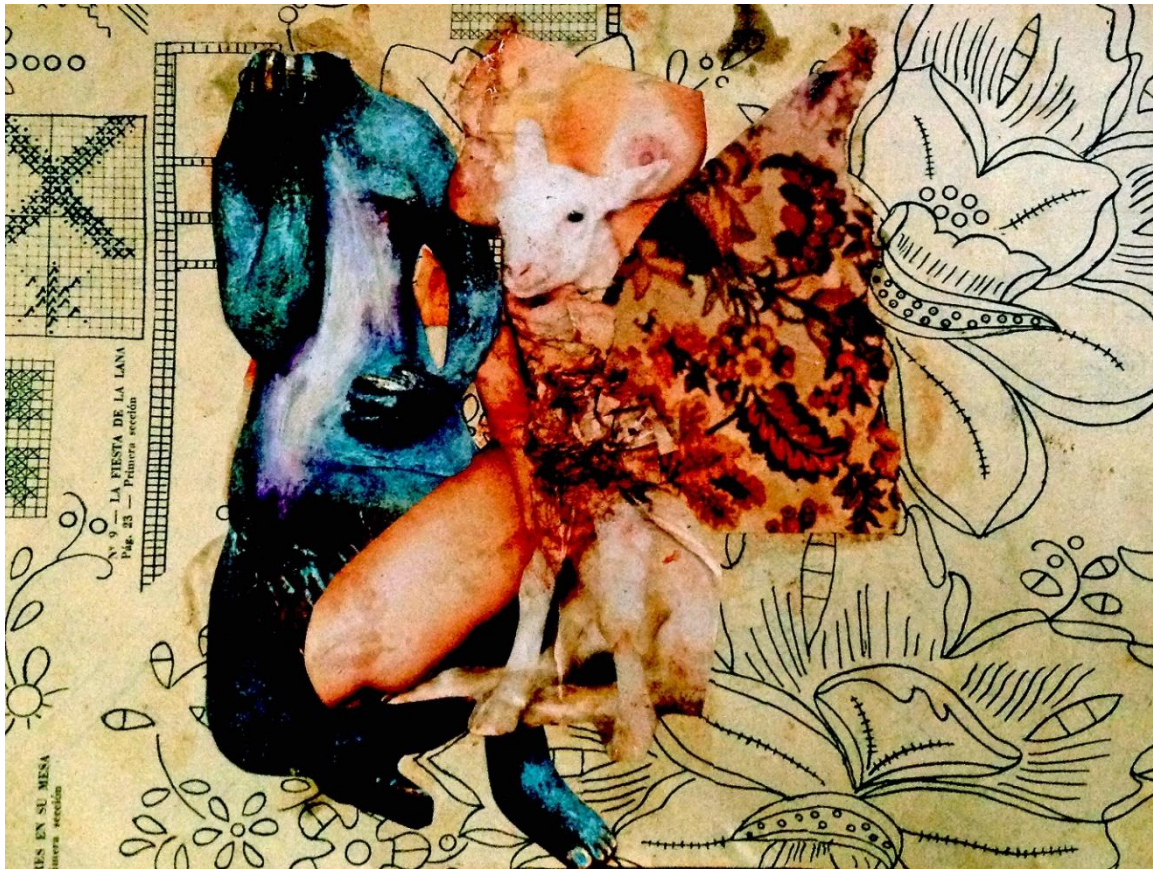
> Ensaio visual recebido em 07.06.2020 e aceito em 26.06.2020.

Sobre o Ensaio Visual

As imagens produzidas e registradas aqui neste ensaio visual são resultado das reflexões sobre os processos históricos de políticas de apagamento dos discursos e das práticas artísticas das mulheres, bem como as ressonâncias e as patologias sociais resultantes dessas intercepções. Questiona, então, a reservada figura do feminino, o feminino abjeto, a objetificação das mulheres e a histeria.

*O lugar para onde estou indo, por que estes
obstáculos –
O corpo desta mulher,
De saias chamuscadas e máscara mortuária
Pranteada por figuras religiosas, por crianças com
grinaldas.*

Sylvia Plath













Referência para citação deste ensaio visual

GRYSCHEK, Christine. Lugares. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 708 – 717, novembro de 2020.

> Dentro e fora

> In and out

por Dani Amorim

Mestranda em Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS), na linha de pesquisa Poética de Processos Híbridos, e Especialista em Poéticas Visuais (Universidade Feevale). Participa de exposições, coletivas e individuais, desde 2010. Lecionou na Escola de Fotografia Artística (2016-2018) e integrou o Programa Público de Performance Península (2018-2019). Atualmente, integra o coletivo de arte feminista *La Concha* e o grupo de pesquisa *OM-LAB* (UFRGS-CNPq). Sua pesquisa versa sobre controle social, autonomia, proteção e presença em relação ao corpo feminino. E-mail: naosoudani@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0073-8254.

> Ensaio visual recebido em 21.06.2020 e aceito em 26.06.2020.

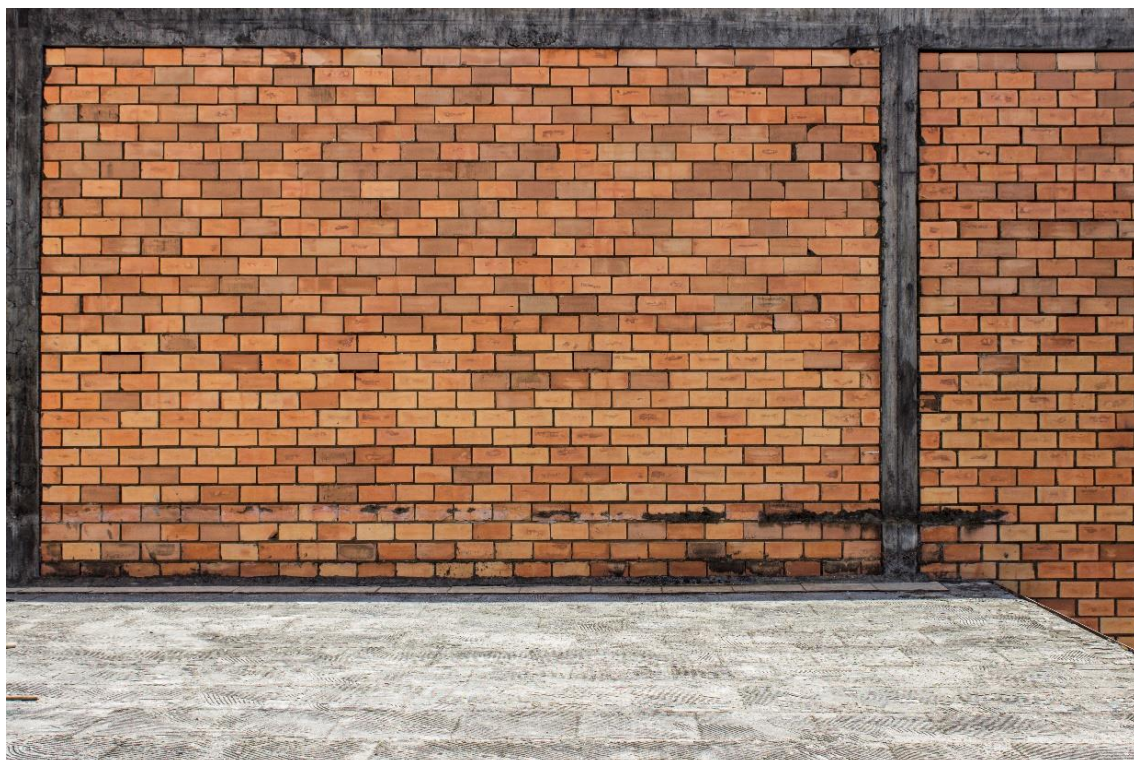
Sobre o Ensaio Visual

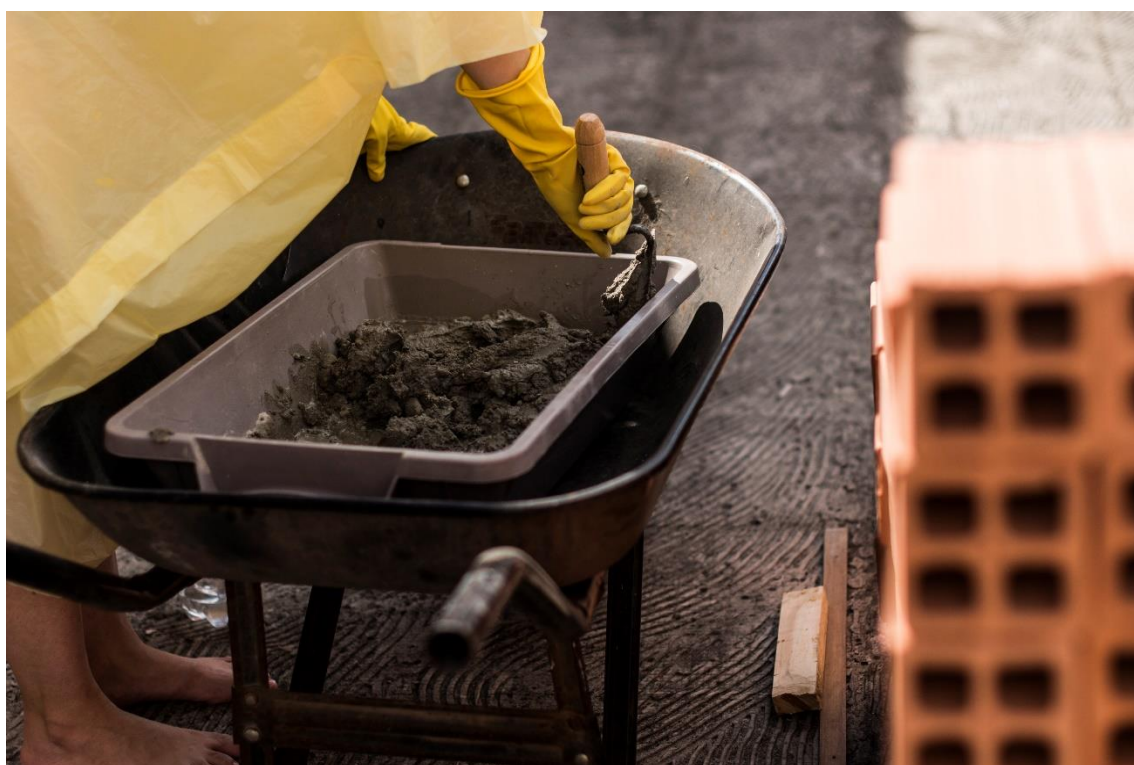
O mês era abril, o clima instável e o período, pandêmico. O muro, que já fazia parte da minha pesquisa como um espaço na cidade que delimita, protege e ao mesmo tempo recebe manifestos, se mostrou a mim como um invólucro do que está dentro. Ainda, este muro reside no lado de dentro de um terreno residencial, a céu aberto.

Pensando em sua função de proteção, e no fato de estar do lado de dentro, comecei a refletir sobre as *proteções* impostas às mulheres e como são falsas. Nós, mulheres, desde crianças recebemos certas regras de conduta que devemos seguir para que nossos corpos não sejam violados, como se isso fosse nos livrar de todo o mal. O fato é que não livra, e o lar é um dos lugares mais violentos para mulheres.

A partir dessas reflexões, decidi construir um muro diante deste já existente, vestida com uma capa, que também tem a função de proteger. Foram necessárias catorze horas, divididas em quatro dias espaçados ao longo de duas semanas, além de 60 kg de argamassa e 108 tijolos para que eu sentisse que ele chegou no ponto ideal. Este muro, destituído de sua função de separar o dentro e o fora, reside ao mesmo tempo dentro e fora.

Este ensaio traz o registro dessa ação que trata sobre proteção, por um lado, a partir do controle dos corpos femininos – as falsas proteções –, e, por outro, em paralelo, a partir da autonomia – as proteções que construímos todos os dias de forma independente.



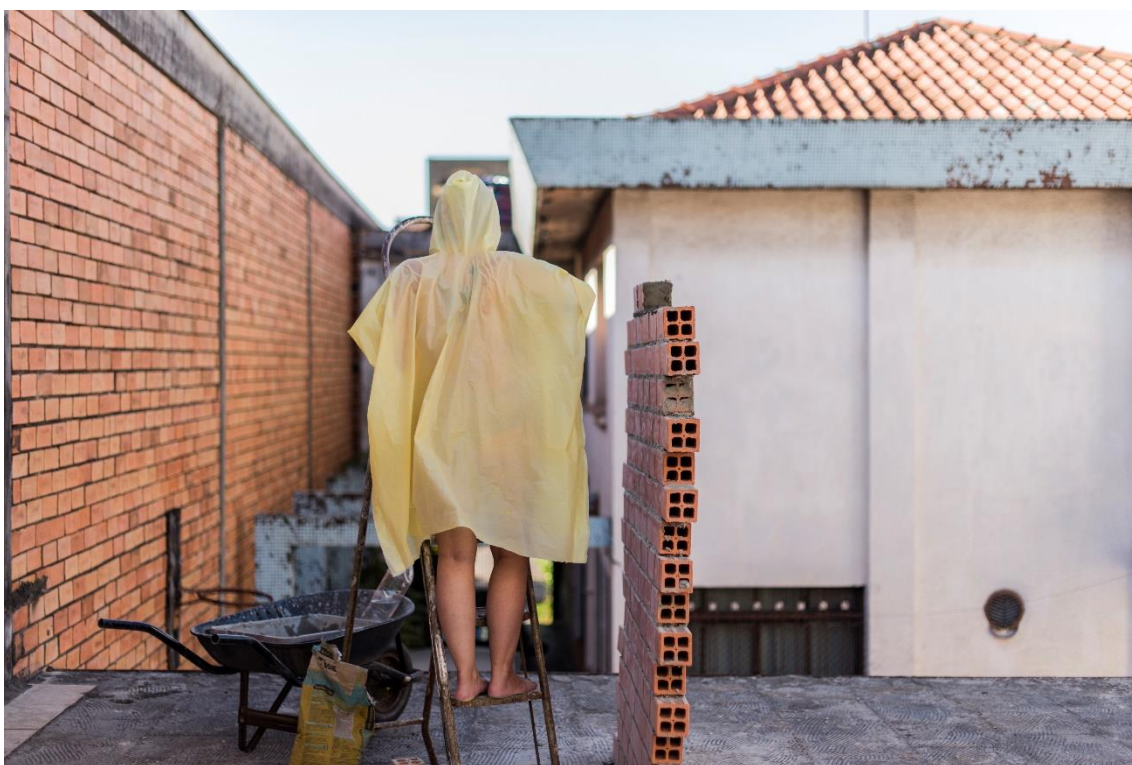














Referência para citação deste ensaio visual

AMORIM, Dani. Dentro e fora. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 718 – 728, novembro de 2020.

> Dobrar para desconhecer

> Fold to unknown

por Diane Sbardelotto

Mestra em Educação na linha de pesquisa Filosofias da Diferença, temática Poéticas Transversais, pelo Programa de Pós Graduação em Educação – PPGEdu da UFRGS (2018). Artista visual e Professora de Arte, Bacharel e Licenciada em Artes Visuais pela Unochapecó (2009) e UFRGS (2016). Realizou diversas exposições individuais, entre elas *Mal passado* (IAB, Porto Alegre, 2018) e *O nômade e o sedentário* (Fundação Badesc, Florianópolis, 2016) e participou de coletivas, como *O que pode um corpo* (Ieavi, CCMQ, Porto Alegre, 2017), tratando de temáticas tais como a mulher no ambiente rural, corpo e roupa. Integra o grupo de pesquisa ARTEVERSA da UFRGS. E-mail: dianesbardelotto@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3424-8189.

> Ensaio visual recebido em 21.06.2020 e aceito em 26.06.2020.

*... as dobras variam, e cada dobra vai diferindo.
Não há duas coisas pregueadas do mesmo modo,
nem dois rochedos, e não existe uma dobra regular
para uma mesma coisa. Nesse sentido, há dobras
por todo lado, mas a dobra não é universal. É um
“diferenciador”, “um diferencial”.¹*

Este ensaio visual desdobra-se de uma pesquisa poética de mestrado² na qual o corpo da pesquisadora-artista é tornado objeto de si em experimentação. Essa experimentação se dá a partir da produção de uma série de *fotodobragens*³ intitulada *Mulher dobrada* (2016-2019), realizada em um ambiente rural de origem⁴. Com isso, busca pensar os processos de subjetivação do feminino. O conceito filosófico de *dobra*⁵ presente nos estudos de filosofia de Michel Foucault (2010) e Gilles Deleuze (1992, 2012) é aberto ao ato físico de dobrar e redobrar o

¹ Gilles Deleuze, *Conversações*, 1992, p. 194.

² *Fotodobragens, moldes e repetições para um corpo continuar*, orientada por Paola Zordan no Mestrado em Educação do PPGEdu/UFRGS, defendida em 2018.

³ Método criado para a pesquisa, o qual compreende performances para fotografias em que o corpo em ação e a autora das fotos são a mesma pessoa.

⁴ Tigrinhos, Santa Catarina, Brasil.

⁵ De maneira ampla, *dobra* é o conceito utilizado por Gilles Deleuze para pensar processos da formação da subjetividade humana como desdobramentos da “força sobre si mesma”. Ele é formulado a partir de escritos de Foucault sobre os duplos e as “técnicas de si”, e também de estudos sobre Leibniz e as dobras no traço barroco. Para Deleuze, o mundo existiria dobrado, a vida seria uma dobra aberta em constante flexão para o *dentro* e para o *fora*. O dentro formado a partir de uma curvatura para o interno, derivada das relações com o externo, e o fora, onde acontece o choque com o poder. Esse movimento de vergadura se multiplicaria de maneiras heterogêneas infinitesimalmente. A experiência subjetiva só poderia ser analisada no meio, no *entre*, no *acontecimento*, onde escapa aos saberes constituídos e poderes dominantes. O trabalho artístico aqui apresentado não pretende ilustrar o conceito deleuziano de dobra, e nem seria possível. Apenas pensa com ele e mobiliza, através de uma poética visual, experimentações do próprio corpo em um ato singular de dobrar-se.

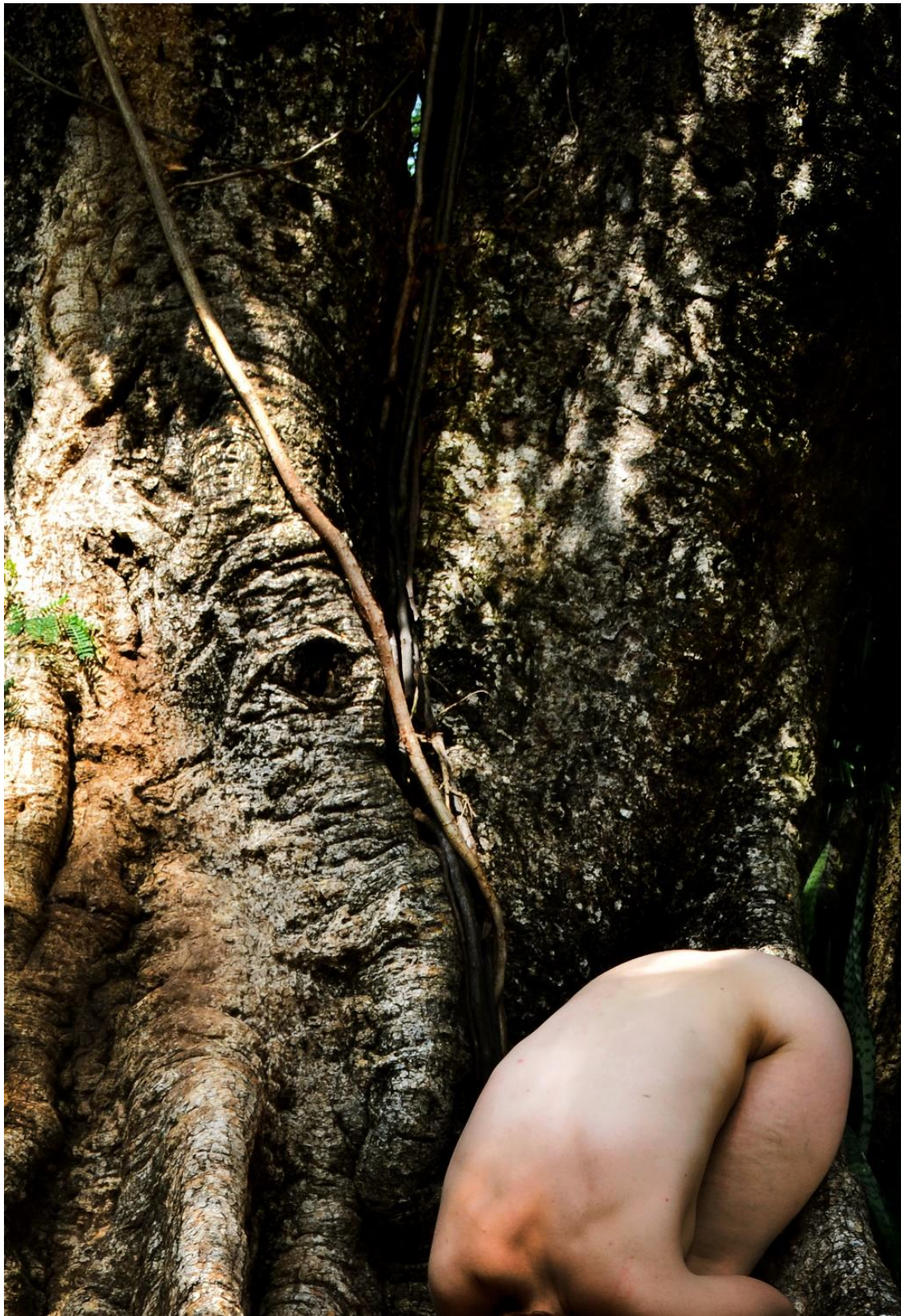
corpo ao meio. Um corpo definido em múltiplas formas, que pertence, mas, por vezes, destoa de seu ambiente. Um corpo que nasce nos diferentes ambientes, aos quais sempre volta, como os ciclos das plantas e a persistência de suas paisagens. Um corpo que, em uma poética, pode criar novas relações e voltar diferente. Fechado em si, protege-se do que é externo. Ao mesmo tempo, seu exercício particular é exposto ao outro, espectador. De dentro e para fora do próprio corpo, através da imagem, o gesto repetido de dobrar-se ao meio testa sua resistência. Entre a ductilidade e a quebra, movimento e inoperância; entre a continuidade e a ruptura, pertencimento e estranheza. No *entre*, visa a desafiar a anatomia e o olhar identificador do *corpo de mulher* conhecido, através de uma mulher que olha para si.













Referências

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. Campinas: Papirus, 2012.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos e escritos, v. 5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 144-162.

Referência para citação deste ensaio visual

SBARDELOTTO, Diane. Dobrar para desconhecer. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 729 – 738, novembro de 2020.

> Uma reza para o que há de vir

> A prayer for what it is to come

por Marina de Moraes Taffarel

Graduada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS). E-mail: marinamtaffarel@gmail.com. ORCID 0000-0002-8105-5577.

por Raísa Inocência

Doutoranda em Filosofia pela Universidade de Toulouse Jean Jourès (UT2J), no Laboratório TRANSMIS, na linha de pesquisa de Descolonização do Pensamento. E-mail: inocencia.raisa@gmail.com. ORCID 0000-0002-7520-5436.

> Ensaio visual recebido em 21.06.2020 e aceito em 26.06.2020.

Não há nenhuma dúvida de que a caça às bruxas foi
uma iniciativa política prioritária.

Silvia Federici¹

¹ "Il ne fait alors aucun doute que la chasse aux sorcières ait été une initiative politique majeure".
Silvia Federici, *Caliban y la sorcière: Femmes, corps et accumulation primitive*, p. 269. Tradução
nossa.

A partir da coleta e organização de correspondências digitais cotidianas trocadas por nós – duas mulheres que nunca se encontraram ao vivo, mas que trabalham a distância juntas há mais de um ano –, este ensaio visual especula uma desarticulação, num sentido cognitivo, da língua e da linguagem colonizante, partindo da escrita através de si como exercício de inscrição no mundo, como forma de insurreição e cura. São criados diálogos com escritos de Gloria Anzaldúa, Maria Lugones e outras, organizando imagens e poemas, banhos e levantes, asé e escuridão.

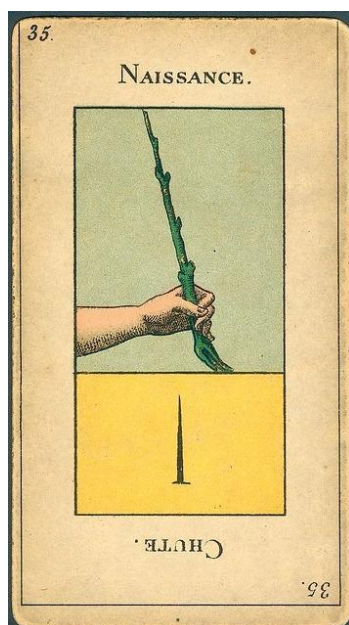


Figura 1
Marina, *Nascimento*, Carta de tarot, 2020.

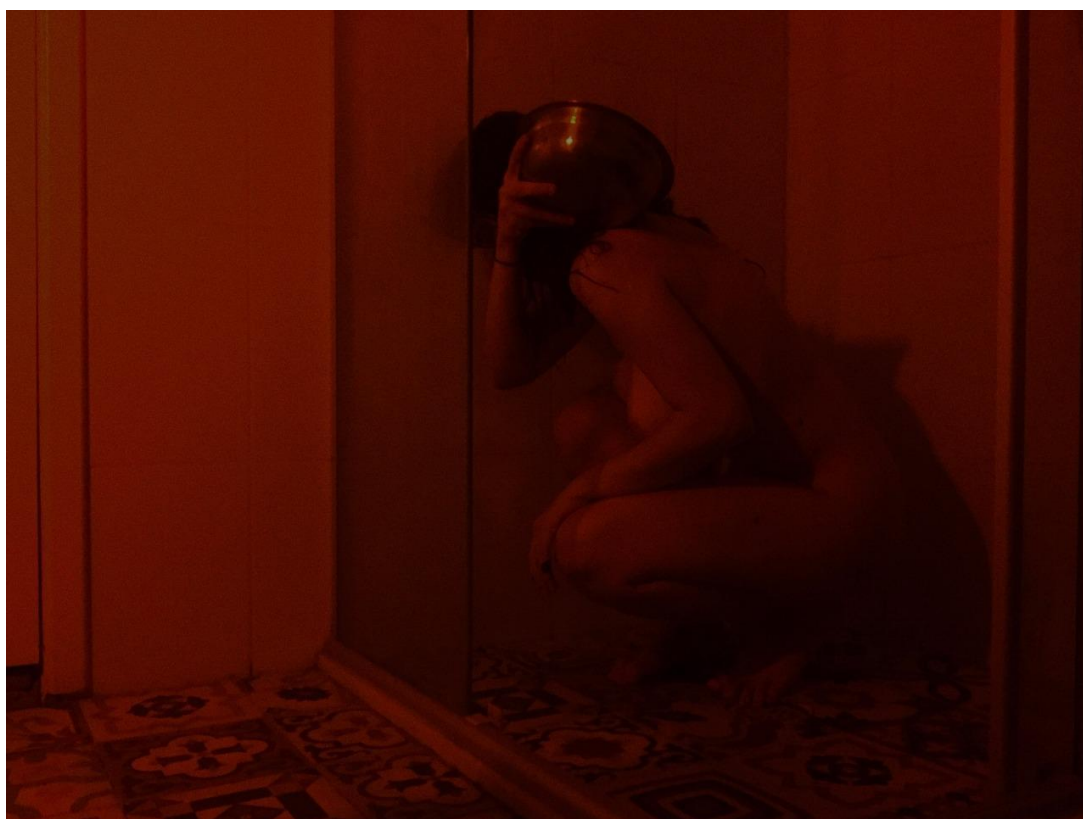


Figura 2
Marina, *Banho*, 2020.



Figura 3
Raísa, *Banho*, 2020.

Iemanjá minha mãe Ìyá que guia e cuida de minha cabeça

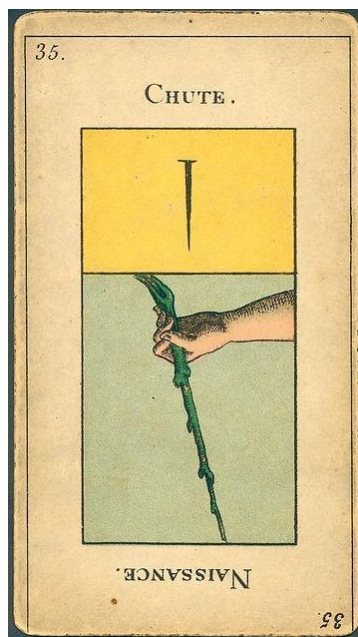


Figura 4
Marina, *Carta de tarot*, 2020.

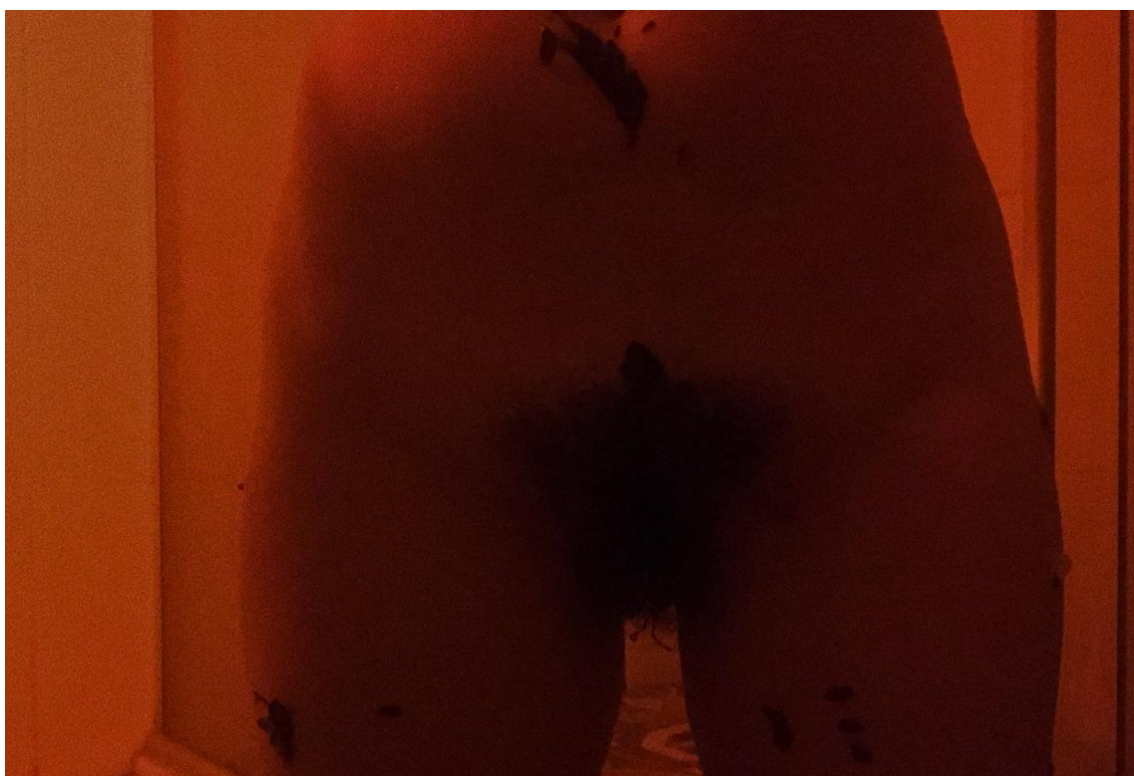


Figura 5
Marina, *Banho*, 2020.



Figura 6
Raísa, *Banhos*, 2020.

Sem folha não tem orixá,

Desde que converso com Marina, percebo que existe um caminho, uma estratégia, que nomeamos com a ludicidade do jogo, mas também com o ritmo que atribuímos ao oráculo.

O primeiro momento de meditação na problemática que se coloca, o que se espera responder – meu caso, casa. Em seguida, o jogo, a técnica, o ato da ação, o agir propriamente dito. Para finalmente ver a resposta do jogo: como o jogo de búzios, ele inscreve uma mensagem.

Ontem, quando fiz o banho, o fiz sabendo dessa temporalidade, da tentativa e erro da ciência, da espera e de observar os enredos a que devo me consagrar. É de uma entrega e de uma presentificação que estamos falando. Não me demoro. Chego, disponho os ingredientes no círculo que escolhi, porque tem árvore, porque tem lixo, porque tem pintura de mar, odoyá minha mãe Iemonja (que tem tantos nomes diferentes).

Uma hora a taça de vinho cai e quebra, e mancha tua mãe ou aquilo que a presentifica (figura bordado). Lavei-a, rezando, rezando por casa, rezando por casa que seja casa, não roommate, eu quero uma casa! E olha que já teve situações que a perdi porque me afobei. Ora, quem neste mundo pandêmico não tem sintomas de pânico? Só se for um lord pra não se sensibilizar.

Daí rezo, rezo como uma rezadeira, das minhas raízes, da minha avó que viva me dá bença e uns conselhos da hora, quando ela acha o rapaz feio ela diz que ele esconde a beleza hahaha. Dar e banalizar o bem, a generosidade...

Não são promessas de político se você cuida a si mesmo de antemão e depois tenta espalhar como o vento espalha o alimento de abelhas e que frutifica de flores, mais flores, mais plantas.

Somos dessas, né, Marina? Plantadoras de sonho policultura de imaginários...

Banho de Raísa, do pescoço para baixo em cima de lençóis e imagens de casa:

1 pitada de Manjerição

1 punhado de Boldo plantado em casa

1 pitada de Alecrim

1 cápsula de óleos essenciais para alergia

Imaginar Iemanjá com vinho, que de ritual, o vinho e o bordado (presentificação das forças), ocorreu assim a reza.

Primeiro dia do Inverno e do Verão.

Um oráculo e dois banhos –

Para desatar, desatar nossa escrita de nós, desnortear-se, para criar outro caminho como guia. Raísa me escreveu:

Tenho que te agradecer

Pois você me instigou algo necessário,

De rezar pro que há de vir.



Figura 7
Marina, *Noite*, 2020.

Escolho o oráculo que *pressagia* uma gravidez:

Rezo pela gravidez da noite,
vou esperar mamãe ir dormir.

Daqui pra frente rezo para o mundo escurecer,
rezo para que possamos nos lançar na escuridão.

O jardim de noite,
cerco-me de sombras sem mais clarezas, certezas.

Fechar clareiras.

Não consigo parar de me perguntar:
como criamos outra cognição?

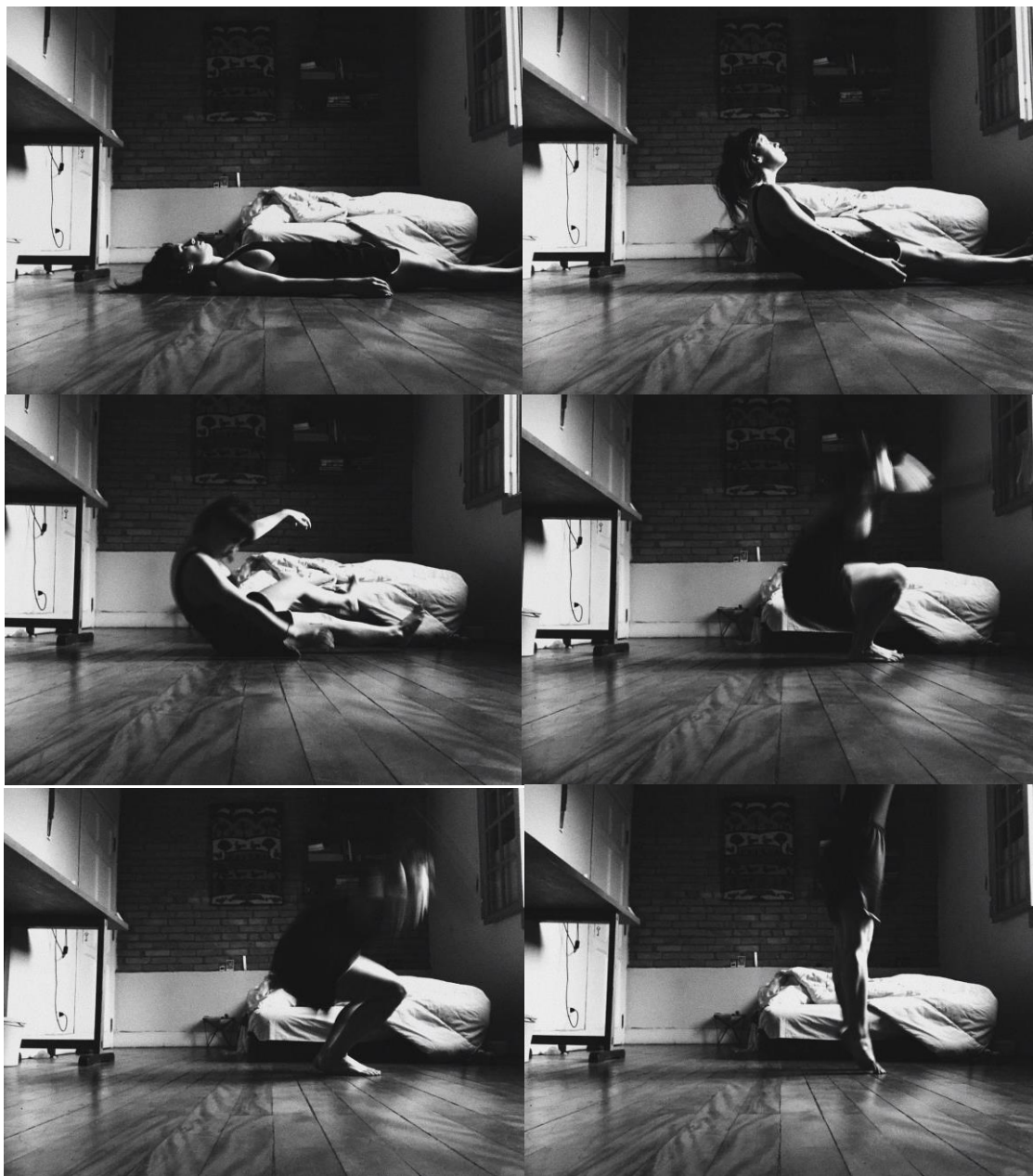


Figura 8
Marina, *Levante*, 2020.

Tem dias que não sei como fazer pra levantar da cama, como levantar do sofá, como levantar da cadeira, como levantar do chão. Tem dias, porém, que eu fico pensando em como o meu levantar todos os dias, ainda que com dificuldade, é um levante em si, uma grande e enorme micro revolução. Nesses dias eu fico pensando na escrita.

esqueça o quarto só pra si - escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. [...] enquanto lava o chão, ou as roupas, escute a palavra ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída de compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever².

² Gloria Anzaldúa, *Falando em línguas*: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo, 2000, p. 233.



Figura 9
Marina, Levante, 2020.

Raísa, lavo a louça e escrevo sobre a importância da gente escrever, escrevo sobre a dificuldade que temos de escrever, escrevo para falar sobre as tantas voltas que dou para adiar a escrita. Escrevo afirmando e perguntando como fazemos para continuar inscrevendo-*nas* no mundo, pois nossa escrita é um levante em si. Escrevo para poder escrever, escrevo pra dizer: escrevam, escrevam toda hora, escrevem em todo lugar, escrevam na cozinha enquanto lavam a louça.



Figura 10

Raísa, *Banho*. Atelier Bidouillages. Montalivet, 2019.



Figura 11

Raísa, *Banho*. Atelier Bidouillages. Montalivet, 2019.

Banho político de proteção ao amor. Para Starhawk³, Glória, Maria e todas
as mulheres do fim do mundo.

Acompanhada por Oxum, gestora e Ìyá, em conhecimento e em palavra
que nos dá a *matripotência*⁴.

que dê frutos,

fertilidade,

pro que há de vir

com a escrita de si reconhecida

Asé.

³ Starhawk, *Réver l'obscur: femmes, magie et politique*, 2019.

⁴ Oyèrónkẹ Oyěwùmí, *Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions*, 2016.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 21 jun. 2020.

FEDERICI, Silvia. *Caliban et la Sorcière: femmes, corps et accumulation primitive*. Paris: Entremonde Senonevero, 2014.

LUGONES, Maria. *Género y descolonidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2008.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. In: OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. *What Gender is Motherhood?*. Gender and Cultural Studies in Africa and the Diaspora. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016. p. 57-92.

STARHAWK. *Rêver l'obscur: femmes, magie et politique*. Paris: Cambourakis, 2019.

Referência para citação deste ensaio visual

TAFFAREL, Marina de Moraes; INOCÊNCIO, Raísa. Uma reza para o que há de vir. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 739 – 755, novembro de 2020.



