

# **CORPOS QUE ARDEM**

**ÉTICA E FEMINISMOS NAS ARTES VISUAIS**



**Gregory da Silva Balthazar**  
**Fabiana de Amorim Marcello (Orientadora)**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**GREGORY DA SILVA BALTHAZAR**

**CORPOS QUE ARDEM:  
ÉTICA E FEMINISMOS NAS ARTES VISUAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

**ORIENTADORA:  
DRA. FABIANA DE AMORIM MARCELLO**

**IMAGEM DA CAPA:**  
*True is Beauty* de Marco Cochrane (2013).  
Escultura de haste de aço inoxidável, malha de aço inoxidável e metal cortado por jato d'água, 1676 cm.  
Burning Man Festival - EUA.  
Fonte: <http://www.marcocochranesculpture.net/truth-is-beauty/>

**PORTO ALEGRE  
2018**

### CIP - Catalogação na Publicação

Balthazar, Gregory da Silva  
Corpos que ardem: ética e feminismos nas artes  
visuais / Gregory da Silva Balthazar. -- 2018.  
199 f.  
Orientadora: Fabiana de Amorim Marcello.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-  
Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. imagem. 2. ética. 3. feminismos. 4.  
subjetividade. 5. gênero. I. Marcello, Fabiana de  
Amorim, orient. II. Título.

**GREGORY DA SILVA BALTHAZAR**

**CORPOS QUE ARDEM:  
ÉTICA E FEMINISMOS NAS ARTES VISUAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Aprovado em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**DRA. FABIANA DE AMORIM MARCELLO - ORIENTADORA**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

**DRA. ANA PAULA VOSNE MARTINS**  
Universidade Federal do Paraná

---

**DRA. Daniela Queiroz Campos**  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

**DRA. ROSA MARIA BUENO FISCHER**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

**DR. LUÍS HENRIQUE SACCHI DOS SANTOS**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## ***DOS ARCO-ÍRIS EM MEU CAMINHO***

---

*Imagine, eu tive tantos arco-íris em minhas nuvens. Eu tive muitas nuvens. Porém, eu tive tantos arco-íris. É uma das coisas que faço quando subo no palco, quando me coloco a traduzir, quando vou ministrar minhas aulas, quando vou dirigir um filme, é que trago todos que já foram gentis comigo: preto, branco, asiático, hispânico, nativo-americano, gay, hétero, todo mundo. Eu digo: 'Venha comigo, eu vou ao palco. Venha comigo, eu preciso de você agora'. [...] então, eu nunca senti que não tive ajuda.*

Maya Angelou, 2011.

Poetisa, atriz, cantora, escritora, diretora e professora, Dra. Angelou – como gostava de ser chamada – se maravilhou com a possibilidade de imaginarmos o inelutável lugar do outro na jornada da vida, provocando-nos a pensar o outro – seja ele quem for – como um arco-íris em meio às carregadas nuvens que se apresentam ao longo de nosso caminho. Escolhi *iniciar* este *marco final* de uma vereda lembrando não das muitas nuvens que cobriram estes quatro anos de caminhada, mas, antes de tudo, de como trouxeram, de modo paradoxal, muitos arco-íris que fizeram possível enfrentar as tempestades vividas e, assim, alcançar a luz quente do sol. São, pois, muitos os arco-íris a agradecer, singularmente pelos muitos modos como coloriram paisagens, muitas vezes, tão cinzas.

Em primeiro lugar, agradeço à Fabi, minha *Ori*. Não há como resumir o profundo modo como ela marca (e marcou) cada etapa do doutorado, ou mesmo as muitas dimensões em que se desdobraram a nossa relação. Talvez, se assim o pudesse, diria que a nossa relação se constituiu ora como uma pintura impressionista – com pinceladas leves e soltas, decompondo as cores para dar a ver certa luminosidade – e ora como uma pintura expressionista – com pinceladas pastosas e angulosas, deixando ver a força do traço em cada energética cor

empregada. Com efeito, à *Ori*, em suas múltiplas possibilidades de cores e pinceladas, agradeço pela rigorosa e atenta orientação, ensinando-me um outro modo de pensar, pesquisar e escrever. Há, ainda, uma dimensão muito mais íntima, possivelmente refletida em uma de muitas cenas que vivemos: quando ela foi ao meu encontro em um dos dias mais cinzentos por que passei na vida, fazendo-se, ali, como um arco-íris que espantava com cores as minhas lágrimas, as minhas dores, os meus medos diante do desconhecido. Das muitas formas como me marcou, agradeço por me fazer uma pessoa mais forte diante das muitas nuvens da vida, mostrando-me, de diferentes formas, que para ser forte é imprescindível a gentileza, o afeto e a ética para com o outro. Três palavras que, graças à Fabi, me permitiram compreender o fundamental caráter ético-político da docência, trazendo-me, pois, clareza para que tipo de professor e orientador desejo ser.

Os meus mais sinceros agradecimentos se direcionam, também, à minha *mãe do saber*, à *sôra* Margaret. Se mostrando incansável, ensinou-me a dar os primeiros passos na pesquisa e, em todos os momentos, proporcionados pelo orientando de iniciação científica rebelde que fui, jamais se esquivou da árdua tarefa de me orientar, me guiar, me ensinar. Mais do que isso, a *sôra* me tornou um pesquisador inquieto, mostrando-me que a mudança pode ser potente, vibrante e instigante.

Agradeço às professoras que compõem a banca de avaliação deste trabalho e que me acompanham de diferentes formas nessa caminhada afetivo-acadêmica. À Ana Paula, agradeço por me inspirar e me desafiar há tantos anos com seu compromisso com a crítica e o pensamento feminista. À Rosa Maria, agradeço por me mostrar como o mais singelo gesto se faz potente a uma docência comprometida com a transformação do pensamento. Ao Luís, agradeço pelas muitas risadas em tantos cafés e por ter me ajudado a construir uma docência que talvez possa chamar de abjeta. À Daniela, que há muito conheci, ainda mestranda, agradeço por ter aceito contruir um reencontro. À Rosa Blanca, agradeço pelas considerações no projeto, pela amizade e por ter me ajudado na imersão no campo dos estudos feministas em artes.

Agradeço às professoras da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul que, por um breve momento que seja, se fizeram importantes para o desenvolvimento desta pesquisa ou de minha docência. À Célia e à Tania,

agradeço pelo carinho e amizade, mas, sobretudo, por terem me acolhido no início da minha trajetória na FACED e me ensinado tanto sobre educar na e para a diversidade. À Dag, minha primeira e última professora na FACED, agradeço por cada sorriso carinhoso em meio às minhas inúmeras dúvidas e por me mostrar como o ato mais político pode se fazer no *chão* de uma sala de aula de formação de professoras. À Adri, que nunca foi minha professora, agradeço por ter se tornado uma amizade inesperada e, especialmente, por me mostrar como, apesar das adversidades (ou, talvez, por causa delas), é possível dar materialidade à famosa frase do Foucault: *viver a vida como obra de arte*. Agradeço, ainda, às professoras do Grupo de Estudos de Educação e Relações de Gênero – sobretudo ao Fernando, à Rosi e à Sandrinha –, cujo apoio, carinho e exemplo foram fundamentais para a minha formação.

Agradeço, ainda, à equipe tão querida e amada da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Educação. À Ciça, pelas muitas conversas, pelos muitos ensinamentos na COMPÓS e, acima de tudo, pelas muitas risadas. À Rose, pelo *salve* cheio de afeto com que me recebia todos os dias, enchendo minha alma de energia. Ao Ed, amigo querido, que aguentou tantas reclamações, sempre com um abraço e uma palavra de carinho. Além disso, não posso deixar de agradecer pelos inúmeros furtos de cafés, de biscoitos integrais e, por ventura, de algum doce.

Não há palavras para agradecer às três mulheres de força que me acompanham desde sempre: minha avó, Nina, meu eterno porto seguro, pois graças ao seu carinho e apoio é que foi possível escrever cada linha deste trabalho; minha mãe, Leticia, que rompeu, por seus filhos, com todas as barreiras impostas pela vida, tornando-se o meu maior exemplo de determinação e coragem; minha tia, Mari, minha segunda mãe, com quem aprendi o poder de ser diferente. À minha irmã, Mi, que é o coração da família e foi a primeira pessoa a me apoiar na decisão de trilhar esta caminhada. Ao meu irmão, Phefo, que, dentre todas as pessoas em minha vida, foi o que mais realizou sacrifícios para que a minha felicidade fosse algo possível. Ao meu pai, Idimilson, por estar presente, mesmo quando longe. À minha prima-irmã, Ju, companheira de uma vida, minha melhor amiga. Ao tio Bruno, meu outro pai, pelo amor. Ao Gui, por me ensinar o que é *cremosa*, mas também por esse primo-irmão que amo. À minha prima, Pati, por ser afeto onde há dissidência. À Rô, *esta certa*

*magia, uma força que nos alerta*, e que colocou o Jhonnys em nossas vidas. À Ethi e ao Di, por serem essas cunhas *maras* que tanto amo. À Clarinha, que, mesmo ainda não tendo chegado, enche a vida da minha família (e especialmente a do meu irmão) de luz, pois é força renovadora. Às tias das minhas filhas felinas, Ká e Sib, por anos de amizade, mas, sobretudo, por terem sido (e se feito) minha família quando eu mais estava perdido; foram vocês que me ajudaram a reencontrar o caminho.

Às amigas que as muitas universidades pelas quais passei me deram. À Catha, por ter me encontrado na rodoviária e dançado comigo até às 4h30 da manhã. À Vane, pelas inúmeras *indiadas* cheias de amor e risadas pela vida, sem contar que é minha quituteira preferida. À Carla, minha *best friend*, com quem aprendi a desfrutar as delícias e as dores de ser quem sou. À Ju, que mesmo longe, sempre tem um tempo ao acordar para me dar um conselho e rir dos desastres da minha vida. À Carminha, por ser uma amiga de partilhar doenças, choros, sonhos e alegrias. Ao Gustavo – vulgo Will, o a... –, que foi uma das melhores coisas que o doutorado me deu. Ao Lucas, *my twisted sister, my person*, por partilhar comigo a subjetividade *princesa da Disney*. Ao Giba, pelas inúmeras noites de choro e risos em que tentávamos entender a vida com mais filosofia. À Pâm, por ter partilhado docência, bancas, cafés, enfim, a vida ao se fazer minha amiga. À Dani, por todas as dores partilhadas e, também, o tanto de cervejas. À Nessa, pessoa que passa com intensidade. À Carol, por ser essa hetera que tanto me faz rir da vida. Além disso, não conseguiria ter passado por estes quatro anos sem as colegas que se tornaram – em meio a choros, cafés e risos – amigas tão amadas do grupo de pesquisa e que levarei para a vida: Dai, Taila, Júlia, Indira, May, Dani, Carlota, Tati e Socorro; mas, especialmente, queria agradecer à Ju, colega e amiga, foi com ela que dividi o mais pesado e por isso, dividido, se fez algo leve de carregar. Não posso deixar de nomear a Gabi, a Mari, o Tiago, a Bruna e a Bianca pelo tanto de festa, mesa de bar e discussões teórico-políticas.

Às amigas que a vida fora da academia me deu, mas que estiveram tão presentes nestes quatro anos. Ao Diego, amigo que a vida leva e traz, mas que nunca está longe para dizer um *really, queen?*. À Desi, que é minha antítese e, paradoxalmente, meu ponto de equilíbrio. À Val, pois *somos o mesmo sangue*, minha irmã. À Ju, minha mexicana loira, pelos muitos xingões que me deu e que levou, pois deles muitas vezes tirei forças que achava que não existiam mais. Ao Shel, por ser



meu amigo em nossa diferença, fazendo da diferença amor – mesmo se irritando um pouco por eu ser um amigo grudento. À Cella, que me recebeu literalmente de braços e peitos abertos, momento em que nasceu um amor genuíno. Ao Juh, por ter logo cedido ao meu apressado *eu te amo*. À Rê, por dividir as agruras da vida de bolsista, sempre com um sorriso e um abraço fofo. Ao Luiz, por me cuidar noite após noite. À Lili, pelo jeito sempre doce de me olhar. Ao Mathias, de quem podia dizer muito, mas basta dizer obrigado por atravessar a rua e me abraçar. À Lali, um reencontro de muito amor.

Às minhas eternas pinguins que, por tantas vezes, aguentaram os meus choros e as risadas abaixo de vinho. Ao André, prof. que tanto dividiu vários problemas, mas sempre com um sorriso. À Dani, uma mulher que me inspira a continuar. À Silvia Helena, cujos vários chutes nas aulas selaram a nossa amizade. À Bel, com quem divido os sonhos despertados por divas, filmes e musicais. À Marcinha, por sempre abrir literalmente o maior e mais iluminado sorriso que já vi. À Pati, a pessoa mais leve e linda que conheci. Afinal, sempre teremos aquela pergunta a responder: *que horas são, gurias?*

Agradeço, enfim, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pelos nove anos de bolsa de estudos, possibilitando-me a realização da Iniciação Científica, do Mestrado e do Doutorado.

Por fim, gostaria de retomar as palavras da Dra. Angelou: é preciso estarmos preparados para sermos um arco-íris na vida de alguém, um outro que “pode não se parecer com você, que talvez possa não chamar a Deus com o mesmo nome que você chama Deus [...]. E talvez não dance suas danças, nem fale sua língua. *Mas seja uma bênção para alguém*”. Cada uma das pessoas aqui nomeadas – ou não, certamente por uma falha da memória (sou quase a Dory) – foram esta bênção da qual fala Maya Angelou, pois, como arco-íris, encheram de cores os meus caminhos – mesmo aqueles mais cinzentos – durante os últimos quatro anos. Por isso, meu mais sincero e carinhoso obrigado!

*Meu amor, não mais deixes escapar  
Nenhum desejo no teu olhar  
De pecados proibidos, esquecidos.  
[...]  
Não mais deixes o azul dos dias nos calar  
Pois nesse mundo algo há  
De valer a pena [...].*

Johnny Hooker, 2015.

*La revolución es la  
armonía de la  
forma y del color  
y todo está, y se  
mueve, bajo una  
sola ley - la vida [...].*

Frida Kahlo, 1947.

## RESUMO

Esta tese trata das potencialidades subjetivas de gênero pulsantes no diálogo entre os feminismos e as artes visuais. Partindo da constatação de que o campo da educação tem trabalhado a imagem quase singularmente como instrumento de uma vontade de saber que educa normativamente os corpos, esta tese é, sobretudo, uma aposta teórico-metodológica sobre uma outra forma de nos relacionarmos com as imagens, qual seja: pensar a relação com a imagem como um lócus fértil a uma educação ética do olhar. Com efeito, e fundamentado em Michel Foucault, Georges Didi-Huberman e Judith Butler, objetivamos, com este estudo, problematizar como algumas práticas artísticas contemporâneas colocam em questão, na e pela relação do olhar, as formas como, hoje, o gênero é percebido, vivido e pensado dentro de uma onto-epistemologia normativa do humano. Para tanto, as proposições lançadas neste trabalho são desenvolvidas a partir da análise de três artistas contemporâneas – Yasumasa Morimura, Maria Lídia Magliani e Judy Chicago –, pois, como argumentamos, reverberam, em seu conjunto, como os feminismos nos convocam a transformarmos e criarmos eticamente nossas subjetividades.

**Palavras-chave:** imagem; ética; subjetividade; feminismos; gênero.

## **ABSTRACT**

This thesis covers the potential of the dialogue between feminisms and the visual arts to gender subjectivities. During the development of this study, we have been observing that the field of Education has worked with image almost singularly as an instrument of a will to knowledge that normatively educates the bodies; otherwise, this thesis proposes to think the image as a fertile locus to an ethical education of the eye. Based on Michel Foucault, Georges Didi-Huberman and Judith Butler, we aim to problematize how some contemporary artistic practices call into question the ways in which gender is understood, lived and thought within a normative onto-epistemology of the human. For that, the ideas launched in this work are established on the analysis of three contemporary artists - Yasumasa Morimura, Maria Lúcia Magliani and Judy Chicago -, because we believe that feminisms call us to transform and create ethically our subjectivities.

**Keywords:** image; ethic; subjectivity; feminisms; gender.

## RESUMEN

Esta tesis trata de las potencialidades subjetivas de género pulsantes en el diálogo entre los feminismos y las artes visuales. Partiendo de la constatación de que el campo de la educación ha trabajado la imagen casi singularmente como instrumento de una voluntad de saber que educa normativamente los cuerpos, esta tesis es, sobre todo, una apuesta teórico-metodológica sobre otra forma de relacionarnos con las imágenes, a saber: pensar la relación con la imagen como un locus fértil a una educación ética de la mirada. Con efecto, y fundamentado en Michel Foucault, Georges Didi-Huberman y Judith Butler, tenemos como objetivos, con ese estudio, problematizar cómo algunas prácticas artísticas contemporáneas cuestionan, en y por la relación de la mirada, las formas como, hoy, el género es percibido, vivido y pensado dentro de una onto-epistemología normativa del humano. Por lo tanto, las proposiciones lanzadas en este trabajo son desarrolladas a partir del análisis de tres artistas contemporáneas – Yasumasa Morimura, Maria Lúcia Magliani y Judy Chicago –, puesto que, como argumentamos, reverberan, en su conjunto, cómo los feminismos nos convocan a transformarnos y crear éticamente nuestras subjetividades.

**Palabras claves:** imagen; ética; subjetividades; feminismos; género.

## RESUMO

La presente tesi si occupa delle potenzialità soggettive di genere pulsanti nel dialogo tra i femminismi e le arti visive. Partendo dalla constatazione che il campo dell'educazione lavora l'immagine quasi singolarmente come strumento di una voglia di sapere che educa normativamente i corpi, questa tesi è, essenzialmente, una scommessa teorico-metodologica su un altro modo di ricollegarci alle immagini, ossia: pensare il rapporto con l'immagine come un locus fecondo per un'educazione etica dello sguardo. Infatti, e basato su Michel Foucault, Georges Didi-Huberman e Judith Butler, obiettiviamo, con questo studio, problematizzare come alcune pratiche artistiche contemporanee mettono in questione, nel e per il rapporto dello sguardo, le forme come oggi il genere va compreso, vissuto e pensato dentro di una onto-epistemologia normativa dell'umano. Pertanto, le proposizioni lanciate in questo lavoro sono sviluppate dall'analisi di tre artiste contemporanee – Yasumasa Morimura, Maria Lúdia Magliani e Judy Chicago –, dato che, siccome abbiamo argomentato, rispecchiano, nel loro insieme, come i femminismi ci chiamano a trasformare e creare eticamente le nostre soggettività.

**Parole chiave:** immagine; etica; soggettività; femminismi; genere.

## SUMÁRIO

<b>NÃO VÊS QUE ARDO?</b> .....	15
<b>A FUGACIDADE DAS FALENAS</b> .....	30
<i>UM CORPO SOB O OLHAR MASCULINO</i> .....	34
<i>A IMAGEM-SABER QUE NOS CONFORMA</i> .....	42
<i>DLANTE DAS IMAGENS COMO FALENAS: BALIZAS PARA OUTRO CAMINHO INVESTIGATIVO</i> .....	50
<b>SOB UM CÉU DE ESTRELAS</b> .....	63
<i>ESTRELAS SINGULARES</i> .....	66
<i>(DES/RE)MONTAGENS DE CONSTELAÇÕES</i> .....	75
<b>O QUE SUPORTAMOS PENSAR?</b> .....	88
<i>POR UM ÉTHOS CRÍTICO FEMINISTA</i> .....	92
<i>ENTRE O OCEANO E A MONTANHA</i> .....	100
<b>A SOLIDÃO DO CORPO</b> .....	121
<i>PARTILHAR UMA EXISTÊNCIA PRECÁRIA</i> .....	124
<i>EXISTÊNCIAS PARTILHADAS</i> .....	135
<b>DEMORAR-SE NO IMPOSSÍVEL</b> .....	146
<i>DLANTE DA IMAGEM, É POSSÍVEL IMAGINAR?</i> .....	150
<i>APESAR DE TUDO, É PRECISO OLHAR A DOR DOS OUTROS</i> .....	160
<b>SOMOS ESTRELAS OLHANDO DE VOLTA PARA O CÉU</b> .....	176
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA</b> .....	183

## IMAGENS

<b>Imagem 1 - <i>Marcha contra políticas conservadoras do ex-primeiro ministro Mariano Rajoy</i> .....</b>	<b>16</b>
<b>Imagem 2 - <i>Propaganda de Plásticos Vélon (1947)</i>.....</b>	<b>32</b>
<b>Imagem 3 - <i>Der Tod der Kleopatra de Hans Makart (1875)</i>.....</b>	<b>37</b>
<b>Imagem 4 - <i>Demoiselles d'Avignon de Pablo Picasso (1907)</i>.....</b>	<b>39</b>
<b>Imagem 5 - <i>Annuntiatio de Fra Angelico (1440-1441)</i>.....</b>	<b>52</b>
<b>Imagem 6 - <i>Dyketactics de Barbara Hammer (1974)</i>.....</b>	<b>57</b>
<b>Imagem 7 - <i>Painel 46 do Bilderatlas Mnemosyne de Warburg (1927-1929)</i>....</b>	<b>78</b>
<b>Imagem 8 - <i>Universidade de Barcelona (2017)</i>.....</b>	<b>89</b>
<b>Imagem 9 - <i>Portrait (Futago) de Yasumasa Morimura (1988)</i>.....</b>	<b>103</b>
<b>Imagem 10 - <i>Olympia de Édouard Manet (1863)</i>.....</b>	<b>104</b>
<b>Imagem 11 - <i>After Elizabeth Taylor 1 de Yasumasa Morimura (1996)</i>.....</b>	<b>107</b>
<b>Imagem 12 - <i>Cleopatra de Joseph L. Mankiewicz (1963)</i>.....</b>	<b>108</b>
<b>Imagem 13 - <i>Sem título de Maria Lídia Magliani (1976)</i>.....</b>	<b>137</b>
<b>Imagem 14 - <i>Diálogo II de Maria Lídia Magliani (1967)</i>.....</b>	<b>138</b>
<b>Imagem 15 - <i>Cabide Escudo de Maria Lídia Magliani (1978)</i>.....</b>	<b>142</b>
<b>Imagem 16 - <i>Mulheres sendo conduzidas à câmara de gás do crematório V de Auschwitz produzida por um membro do Sonderkommando</i>.....</b>	<b>150</b>
<b>Imagem 17 - <i>Detalhe da imagem 16</i>.....</b>	<b>151</b>
<b>Imagem 18 - <i>Double Jeopardy de Judy Chicago e Donald Woodman (1992)</i>...</b>	<b>162</b>
<b>Imagem 19 - <i>Liberation (sexto painel do políptico Double Jeopardy) de Judy Chicago e Donald Wooldman (1992)</i>.....</b>	<b>166</b>
<b>Imagem 20 - <i>Libertação do campo de Ravensbrück (1945)</i>.....</b>	<b>168</b>
<b>Imagem 21 - <i>Libertação do campo de Buchenwald (1945)</i>.....</b>	<b>168</b>
<b>Imagem 22 - <i>Sewing Circle (primeiro painel do políptico Double Jeopardy) de Judy Chicago e Donald Wooldman (1992)</i>.....</b>	<b>169</b>
<b>Imagem 23 - <i>Detalhe do painel Who Controls Our Human Destiny? de Judy Chicago e Donald Wooldman (1992)</i>.....</b>	<b>170</b>
<b>Imagem 24 - <i>O Rapto das Mulheres Sabinas de Peter Paul Rubens (1635)</i>.....</b>	<b>172</b>



# **NÃO VÊS QUE ARDO?**

---

introdução



Imagem 1 - Marcha contra políticas conservadoras do ex-primeiro ministro Mariano Rajoy  
Barcelona - Espanha.  
Fonte: <https://goo.gl/7wTc7m>

Imaginemos:<sup>1</sup> na praça central de uma cidade qualquer da Espanha moderna, as pessoas se reúnem, amontoando-se em frente a um amplo palanque de madeira preparado, na noite anterior, para o grande teatro inquisitorial. Sob a luz pálida do sol da manhã, as personagens da peça adentram, uma a uma, esse palco de morte diante dos olhares curiosos e cochichos da plateia. No palanque, observamos, à esquerda, a figura do magistrado, com olhar tão imperturbável quanto, justamente por isso, alheado em relação ao drama melancólico que corre à sua frente; para ele, o espetáculo do auto-de-fé não era mais do que um mero trabalho processual. No

---

<sup>1</sup>A cena, tal qual proposta por nós, é uma releitura livre da descrição realizada por Robert Hughes (2003) do quadro intitulado *Auto-da-Fé da Inquisição* ou *Tribunal da Inquisição*, pintado por Francisco de Goya entre 1812-1819.

canto oposto do palanque, um leitor, com voz baixa, porém precisa, dava início ao *autillo* – a leitura formal dos crimes das acusadas ante o tribunal da Santa Inquisição. Mais à frente, clérigos se apertam em longos bancos de madeira. Entre eles, dois dominicanos em seus hábitos brancos - a tão temível ordem *Domine Canes*, os cães de Deus. No centro da cena, a imponente figura do Inquisidor-Chefe, em suas longas vestes pretas e uma pesada cruz de ouro sobre o peito. Diante do palco do tribunal, encontramos quatro mulheres amontoadas em pequenos bancos de madeira, usando o *coroza* vermelho e o *sambenito* (o saco bendito), que leva o nome de cada acusada. Ambos os símbolos – *coroza* e *sambenito* – sentenciam o destino daqueles corpos frente ao poder punitivo da Santa Inquisição: a fogueira. A fogueira é acesa. O fogo arde. Corpos consumidos. Corpos dilacerados pela dor. Por fim, a morte. A bruxaria foi expurgada. Os *sambenitos* expostos na paróquia daquela pequena cidade espanhola, como símbolos da vitória cristã contra a heresia da bruxaria.

Por que iniciar este trabalho falando das feiticeiras, das bruxas, ardendo em fogueiras? Explicamos: é porque as tomamos como inspiração na tarefa de delinear a metáfora que intitula esta tese: *corpos que ardem*. Inicialmente, e com efeito, uma primeira aproximação com o conceito de ardência pode ser encontrado nas reapropriações contemporâneas que os feminismos fazem da imagem da bruxa: *somos las nietas de las brujas que no pudiste quemar*, diz a máxima feminista que se espalhou nas ruas e nas redes sociais na última década (Imagem 1). Em outros termos, tomamos como ponto de partida a ressignificação de um modelo subjetivo que, por séculos, foi discursivamente utilizado para alijar as mulheres da esfera pública e da ação política, no sentido de reconstruí-lo como resistência à fogueira simbólica que queima a imagem de uma subjetividade sem lugar no mundo. Trazer, então, as reivindicações dos feminismos sobre a imagem da bruxa diz de um desejo de problematizar uma forma de resistência<sup>2</sup> que não deixa de ser também aquela

---

<sup>2</sup> Importa, aqui, dizer que a ardência a que nos referimos não diz das bruxas históricas, perseguidas ao longo do medievo e da modernidade. Afinal, e como colocou Norma Telles (2008), estas mulheres, em sua maioria, eram mulheres do povo, extirpadas do direito à vida por terem ocupado o lugar de transmissoras dos saberes populares. Em um mundo em que o pensamento era visto como ameaça ao *status quo*, a queima das bruxas históricas significou a queima dos símbolos e vestígios de ordens discursivas não-hegemônicas que se teciam, se multiplicavam e se enraizavam entre as mulheres camponesas. Se estas mulheres exerceram resistências, eram, em muitos sentidos, resistências às misérias cotidianas de uma vida marcada pela mais dura pobreza.

entre a vida e a morte, qual seja: como os feminismos nos convocam a fazer da nossa existência um elemento irreduzível à ordem do discurso de gênero.

Após mais de um século de atuação política feminista e seu impacto transformador na produção do conhecimento<sup>3</sup>, os feminismos têm se (re)fortalecido como movimento social internacional, isto é, em uma espécie de “nova relação que o feminismo estabelece consigo e nas imagens de si que projeta para o mundo” (Rago, 2008, p. 281). Assim dito - e mesmo compreendendo que as “feministas estão em uma ótima posição para saber que a desconstrução do sexismo e do racismo não acarreta automaticamente sua ruína” (Braidotti, 2002, s./p.) - autoras como Ana Paula Martins (2016), Margareth Rago (2013) e Rachel Soihet (2012) têm nos convocado a questionar não somente como a crítica feminista tem buscado romper com as diferentes formas de sujeição impostas às mulheres. Antes, e inseparável desta dimensão, é preciso, hoje, problematizar como os feminismos têm proposto, a nós, outras *artes de fazer* no cotidiano – utilizando o termo de Michel de Certeau (1994, p. 45). Este trabalho se inscreve, então, neste recente movimento – e por isso ainda merecedor de atenção – de problematização das *artes feministas da existência*: as maneiras pelas quais os feminismos deslocaram, em um investimento cultural radical, a ordem moral, desconstruindo e, mais centralmente, sugerindo outras possibilidades de pensarmos e vivermos o gênero (Rago, 2008).

Assim posto, foi, então, nos trabalhos de Michel Foucault que encontramos algumas pistas para definirmos com maior clareza os rumos desta pesquisa. Mais especificamente, referimo-nos a como o trabalho de Foucault (1987, p. 341) nos coloca, a todo tempo, diante de uma urgente questão: “[...] que é preciso eu ser, eu que penso e que sou pensamento, para que eu seja o que não penso, para que meu pensamento seja o que não sou?”. Diante desta problemática, o filósofo francês nos concerne com a fundamental tarefa filosófica de uma *ontologia do presente*: a urgência inelutável de nos questionarmos sobre o que somos e o que podemos vir a ser neste exato momento, neste nosso presente. Se pudéssemos resumir as proposições a serem lançadas nesta tese, é, pois, nos termos desta urgência de

---

<sup>3</sup> Conforme Celi Regina Pinto (2010), os feminismos possuem, em comparação a outros movimentos sociais, uma característica muito particular, a saber, é um movimento que integra militância e teoria. Este fenômeno é fruto, pelo menos em um primeiro momento, do tipo social de militante que impulsionou o feminismo da segunda metade do século XX: mulheres de classe média, educadas, principalmente, na área das humanidades, da crítica literária e da psicanálise.

*pensarmos de outro modo* a relação que estabelecemos com as verdades de gênero do nosso tempo.

Contudo, e propondo aqui uma relação mais direta dos feminismos com as míticas feiticeiras, os últimos trabalhos de Foucault são profundamente sintomáticos da violência de seu pensamento e convidam-nos a questionar o que somos, também com violência, em uma “linha *feiticeira*” – “uma linha onde estão em jogo a vida e a morte” (Deleuze, 2013, p. 133, grifos nossos). Tal como descreve Deleuze, foram nos últimos anos de vida que Foucault mostrou, de modo mais incisivo, como seu percurso investigativo esteve implicado com um tipo de problematização singular do conceito de subjetivação, na medida em que direcionado para uma “busca *prática* de um outro modo de vida, de um novo estilo” (Ibidem, p. 136, grifos meus).

Pensar com violência, em uma linha de feiticeira, foi, para o próprio Foucault, uma forma de resistência frente ao poder; uma postura ética, criadora e transformadora da vida em *obra de arte*, fazendo do próprio pensamento elemento promotor de uma estética da existência na contemporaneidade. De que forma? A partir de um trabalho, tão árduo quanto lento, de compor relações de força consigo mesmo, de “fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder” (Ibidem, p. 127). Para Deleuze, o interesse de Foucault, instaurado a partir do estudo da filosofia greco-romana, reside em pensar hoje nossas possibilidades de vida ou nossos processos de subjetivação a partir das seguintes questões: “será que temos maneiras de nos constituirmos como ‘si’, e, como diria Nietzsche, maneiras suficientemente artistas, para além do saber e do poder: ‘será que somos capazes disso, já que de certa maneira é a vida e a morte que aí está em jogo?’” (Ibidem, p. 128). Entendemos que pensar outros modos de vida exige, de nós, que operemos na violência mesma do pensamento, naquilo em que ele pode dar a ver do jogo entre a vida e morte, naquilo em que pode nos permitir outras maneiras de existir. Neste sentido, a presente tese tem por objetivo problematizar, a partir das considerações de Michel Foucault e dos estudos feministas pós-estruturalistas, a maneira como as práticas feministas podem potencializar experiências de gênero situadas, então, nessa linha de feiticeira que coloca em jogo, de modo radical, outras possibilidades de existência.

Assim - ao colocar em primeiro plano a ideia de que os feminismos como um movimento que, em sua pluralidade de abordagens, buscam desestabilizar, em uma linha feiticeira, os modos como nos fazemos sujeitos de gênero e de sexualidade na cultura -, uma e mesma pergunta passou a nos acompanhar enquanto procedíamos a elaboração desta pesquisa: como balizar uma linha possível de abordagem desta temática tão ampla? Como transformar um *tema* em um *problema* de pesquisa?

Para dar a ver a construção de nossa problemática, é preciso retomarmos uma série de indagações enfrentadas quando na docência de cursos de formação continuada ofertados pelo governo federal para professoras e professores da rede pública de educação básica atuantes no Rio Grande do Sul.<sup>4</sup> Ao trabalhar com questões sobre diversidade de gênero e de orientação sexual na escola, fomos confrontados, pelas alunas e alunos, sobre as formas como a bibliografia básica disponibilizada, por nós, sobre educação, imagem e gênero constitui os artefatos imagéticos dos quais mais nos valíamos em aula como pedagogias culturais. Sob esta perspectiva específica do campo dos estudos culturais em educação, levávamos os artefatos imagéticos à sala de aula no sentido de argumentar o modo como, em seu conjunto, sustentam e reforçam o aparato das redes de saber-poder implicado em uma cultura política de gênero normativa, conformando, pois, os seres humanos às verdades hegemônicas que visavam (e visam) sua transformação em corpos dóceis – em sujeitos mulheres (e também homens) produtivos ao social.

Ao mesmo tempo, no entanto, frequentemente, as alunas e os alunos questionavam sobre por que “utilizar somente imagens ‘normatizadoras’?”, sugerindo se não havia “imagens que mostrassem algo diferente”. Com estas aparentemente singelas (e, talvez, por isso mesmo potentes) questões, íamos sendo, de algum modo, desestabilizados, desarmados, desta posição muito específica de

---

<sup>4</sup> Referimo-nos, especialmente, ao Curso de Especialização a Distância em Educação para a Diversidade, voltado a professoras e professores da rede pública de educação básica, promovido, entre os anos 2012 e 2014, pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em parceria com diferentes órgãos do Ministério da Educação, nomeadamente: a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão (SECADI) e a Universidade Aberta do Brasil (UAB). É importante destacar que, contando com financiamento do Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação (FNDE), o curso de especialização fez parte do Programa de Educação Continuada de Professores do Ministério da Educação, criado e executado pelos governos de Luís Inácio da Silva e de Dilma Rousseff para a qualificação das professoras e professores que atuam nas escolas da rede básica de educação. Sobre alguns desdobramentos do curso ora citado sobre a visão das professoras e dos professores da rede básica sobre diversidade cultural, ver o trabalho de Célia Caregnato, Pâmela Marques e Gregory Balthazar (2014).

sujeito: a docência. Mesmo inscritos numa posição teórica pós-estruturalista – ligada, sobretudo, a um conceito de gênero pós-identitários e ao pensamento foucaultiano –, não conseguíamos, em aula, que julgávamos tão “subversivas” e cheias de imagens, dar a ver formas de resistência ou, pelo menos, modos de ser, talvez, não tão implicados às normas de gênero.

Diantes dessas questões, problematizar os modos de subjetivação de gênero na cultura da imagem em sua articulação com o campo da educação é, antes de tudo, assumir uma tarefa política frente a uma urgência do presente: o enfrentamento dos fascismos de nosso tempo e, de modo mais específico, o lugar central da escola nessa discussão. No momento mesmo em que se fala da crise e da falência da educação, a escola nunca esteve tão viva e na ordem do dia, tendo em vista, sobretudo, os modos como se tornou um (se não, o principal) lócus de disputas políticas e discursivas travadas em torno de projetos como o *escola sem partido* ou a retirada do termo gênero dos planos nacional, estaduais e municipais de educação (Paraíso, 2018). Neles, há uma aposta sobre um sentido muito específico de educação que há muito se tem (ou melhor, se tinha) como superado: a educação como um processo eminentemente técnico, que seria mais bem realizado na ausência de discussões políticas em uma aparente neutralidade (Seffner, 2016).

A emergência de um investimento, cada vez maior, de setores ultraconservadores da sociedade sobre políticas públicas em educação é um desdobramento da centralidade da escola pública no desenho de um projeto político autoritário. Importa, ainda, dizer que quando falamos em um fascismo em nível macropolítico estamos, a um só tempo, nos referindo a um fascismo micropolítico, isto é, o fascismo que se faz corpo e está em todos nós. (Foucault, 2013). Na esteira de Foucault, concebemos que as configurações macropolíticas marcadamente fascistas – como os projetos políticos aqui citados – são, portanto, um desdobramento do nosso amor pelo poder, dos modos como vivemos, nós mesmos, uma vida fascista. Por que, entretanto, trazemos estas considerações? Qual sua relação com a temática da imagem no campo da educação?

Como proposto por autoras como Fabiana Marcello (2013) e Inés Dússel (2009), a escola investiu, por muito tempo, em uma correspondência das imagens à ordem do saber, em uma educação que nos constitui como sujeitos videntes a partir

de uma primazia do saber sobre o olhar. Nela e por meio dela, buscamos na imagem, tão somente, a segurança e o conforto daquilo que já sabíamos nomear, em uma relação que vê a (e na) imagem como uma representação da realidade que nos rodeia. No âmbito das discussões de gênero, Susana Rangel (2009) mostrou como as imagens presentes em escolas de educação infantil são portadoras de uma gramática binária, educando os indivíduos a se tornarem sujeitos das formas instituídas de gênero e de sexualidade.

Com efeito, a escola contemporânea nos educa, como sujeitos do olhar, a tomar algo na relação com as imagens, em ver nelas aquilo que supostamente devemos e precisamos ser dentro de uma cultura política de gênero marcadamente andro e heterocêntrica (e, mais particularmente, em nosso tempo, fascista). Nada mais sintomático dessa relação do que a aposta dos setores ultraconservadores a uma educação tecnicista, de modo que o currículo escolar, do qual as imagens são parte intrínseca, atue, singularmente, na manutenção da ordem do discurso, buscando ensinar o já sabido, afirmar o já dito e reforçar os modos normatizadores de se fazer sujeitos em nossa cultura. Em nosso cotidiano (sobretudo, na escola), as falas autoritárias são como “cacos colados à força para formar uma imagem mental sobre o mundo ao redor, um objeto, algo que se poderia tentar conhecer, mas que não é preciso conhecer, por que está dado de antemão, na ficção do autoritário, do já conhecido” (Tiburi, 2015, p. 26).

Nossa constituição como sujeitos do olhar, marcada pela ordem do saber, está, portanto, intimamente vinculada à constituição de uma subjetividade fascista (seja na ordem do gênero, da sexualidade, de raça, de classe, da religião, etc), pois as imagens, sob o olhar do fascista, reforçam o fechamento à possibilidade de pensar diferente do que se é; o que nada mais é do que o fechamento ao outro e a todas as dimensões que, nele, ultrapassem as verdades absolutas que constituem o olhar fascista. Para Márcia Tiburi (Ibidem), o fascista tem, na negação do outro, a produção e afirmação da verdade que lhe sustenta como sujeito; o que, necessariamente, passa pela destruição das imagens que podem, de algum modo, não afirmar o já dito, ou seja, imagens que podem tensionar uma movimentação do pensamento para além dos horizontes conhecidos. Afinal, todo o investimento dos setores ultraconservadores sobre a educação demonstra que, para além da normatização, a



escola (e, por extensão, as imagens) possui uma potência subversiva e transformadora que precisa, a todo custo, ser negada, silenciada.

Em meio às disputas sobre que imagens podemos ver e quais imagens a escola pode mostrar, lembramos o recente cancelamento da exposição *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira*, inaugurada em 15 de agosto de 2017 e que ocorreria até o dia 8 de outubro de 2017 no Santander Cultural, em Porto Alegre/RS. A exposição era composta de 270 obras de 83 artistas brasileiras e brasileiros, como Adriana Varejão, Candido Portinari, Ligia Clarck e Leonilson. Conforme Glaudivelino Fidelis, curador da exposição, em entrevista ao jornalista e vereador David Miranda, *queermuseu* é um marco no campo das artes brasileiras, mas também em âmbito internacional:

É a maior exposição Queer e que aborda questões de gênero, de identidade de gênero, expressão de gênero, diferença e diversidade que o Brasil já teve. Mas não é só isso. Essa é a primeira exposição desta escala, neste assunto, na América Latina. Escrevi isso na argumentação do projeto, quando ele estava começando. É importante dizer que ela é uma das poucas do mundo. Tivemos antes uma exposição em Washington, que foi uma exposição mais específica e histórica focada em retratos, mas tinha temática Queer muito importante. Antes disso, tivemos no Museu Internacional de Arte em Varsóvia, na Polônia, muito grande, muito importante, que percorreu desde a arte grega até a arte contemporânea. E agora, recentemente, paralela à nossa, nós tivemos uma exposição da Tate Modern, em Londres, uma exposição histórica da arte Queer, que cobre um período específico da arte britânica e, nesse sentido, tem a ver com o enquadramento da nossa. A exposição Queer Museu não é concentrada apenas num determinado período, mas concentrada em arte brasileira (2017, s./p.).<sup>5</sup>

Apesar da importância singular da exposição apontada por Fidelis, o dia 09 de setembro de 2017 foi marcado, após dois dias e meio de debates, pela decisão de suspensão e, no dia seguinte, do fechamento da exposição por parte do Santander Cultural<sup>6</sup>; alegando, em nota, ter por objetivo “incentivar as artes e promover o

---

<sup>5</sup> A entrevista se encontra disponibilizada no blog do vereador David Miranda (PSOL/RJ) <<https://goo.gl/dCHQ2h>>.

<sup>6</sup> O fechamento da exposição teve grande impacto na mídia e nas redes sociais no Brasil, como é possível observar em jornais digitais e impressos de grande circulação (a exemplo, da reportagem *Após protesto, mostra com temática LGBT em Porto Alegre é cancelada* publicada no dia 10 de setembro de 2017 na Folha de São Paulo - <https://goo.gl/83bzLL>; e outras tantas reportagens rapidamente acessíveis na internet), mas também uma repercussão internacional em um tom muito

debate sobre as grandes questões do mundo contemporâneo, e não gerar qualquer tipo de desrespeito e discórdia”, tendo assim “[escutado] as manifestações e entendemos que algumas das obras da exposição *Queermuseu* desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas”<sup>7</sup>. O fechamento decorreu da pressão iniciada no dia 06 de setembro por integrantes do Movimento Brasil Livre (MBL), alegando que algumas obras faziam apologia à pornografia, à pedofilia e à zoofilia, bem como com claros ataques à fé cristã. Segundo (Fidelis 2017, s./p.) “essa cruzada que o MBL deflagrou em direção à exposição quer dizer para nós o que nós podemos ver, o que não podemos ver, o que eles acham moral ou imoral, o que eles acham que faz parte dos bons costumes”.

O movimento travado contra a exposição foi, em nosso entendimento, um ato autoritário de censura, marcado, utilizando um termo de Márcia Tiburi (2015), por um “consumismo da linguagem”: os modos como os meios de comunicação de massa, como as redes sociais e a imprensa, se tornam um espaço de uma liberdade de expressão individual sem bases éticas, estabelecendo uma compreensão demagógica de fatos que passam a figurar como uma verdade incontestável. Neste esvaziamento político da linguagem, há uma lógica de distorção, em que os discursos fascistas se estruturam a partir de uma vitimização invertida: não mais uma arte que questiona a homofobia impetrada por uma heteronorma, como foi o caso da obra *Criança Viada* de Ana Paula Valadão, mas, no esvaziamento político da crítica, a obra seria uma ameaça à heteronorma por, segunda a leitura distorcida, afirmar a pedofilia e uma homossexualidade imposta.

Em um recente manifesto político, Márcia Tiburi<sup>8</sup> nos fala da censura às artes como uma perversa lógica que se aproxima do frenesi da antiga caça às bruxas: se o imagem da bruxa é legada à fogueira como tropo da marca histórica de sua abjeção, as artes, por sua vez, têm sido foco de uma espécie de inquisição moralista por nos convocar a movimentar o que somos para além das verdades hegemônicas de nosso

---

mais crítico à censura que na mídia brasileira (como exemplo, a reportagem *Brazilian queer art exhibition cancelled after campaign by right wing protesters* publicada no dia 12 de setembro pelo jornal britânico The Guardian - <https://goo.gl/UxKM2m>; e a reportagem *Gender diversity art show closed over protests in Brazil* publicada no dia 11 de setembro no Washington Post - <https://goo.gl/cfmck7>).

<sup>7</sup> A nota do Santander Cultural pode ser lida na íntegra na página do centro cultural no facebook: <https://goo.gl/8PmpJC>

<sup>8</sup> Referimo-nos ao manifesto publicado no canal do Jornalista Livres <<https://goo.gl/Ms4hm9>>.

tempo. Assim, as mentiras e as distorções criadas sobre as artes são parte, portanto, de uma narrativa politicamente tendenciosa para sustentar a censura das imagens, o que nos mostra como, na esteira de Didi-Huberman (2012), as imagens nunca estiveram tão presentes e, ao mesmo tempo, nunca sofreram tanta destruição. Mais centralmente, e diante destas execrações moralizantes, “cada vez que dispomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desaparecimento” (Ibidem, p. 210). Nisto, a imagem se aproxima das míticas bruxas queimando em fogueiras, uma vez que, para chegarem até nós, para persistirem vivas, as imagens sobrevivem à censura desta espécie de autos-da-fé da cultura. Se, como propomos problematizar aqui, as imagens têm a potência de nos fazer pensar em uma linha feiticeira, é, como colocou Didi-Huberman (Ibidem), porque ardem diante do nosso olhar. Ardem por aquilo que tocaram como um aparecimento. Ardem por aquilo que as escapa como desaparecimento. A ardência da imagem é, assim, sua sobrevivência à destruição. Se algo consome a imagem como a fogueira das bruxas, é preciso falar de suas cinzas: aquilo que na imagem sobreviveu, ou melhor, aquilo que na imagem resistiu às chamas.

Diante de nossos olhos, restam as cinzas de tudo que rodeou e ardeu na imagem. As cinzas são as marcas de sua historicidade. Cinzas que são memórias da destruição, do clarão e do silêncio da disritmia da imagem: sua aparição, seu desaparecimento, sua reaparição como toque do real. É, pois, na imagem incandescente, em sua ardência como ente sobrevivente, que objetivamos problematizar as potencialidades de algumas práticas artísticas que dialogam com os feminismos. Em tempos de censura e de destruição das artes, é urgente ver, entre as cinzas do que o fogo destruiu, as dores de *corpos que ardem* irredutíveis à sua consumação, à sua dilaceração, à sua destruição promovida pelo pensamento fascista; como uma crise não apaziguada que se faz brasa, se faz ardência, se faz resistência.

Assim, falar aqui em corpos que ardem nas artes que reverberam a crítica feminista é uma aposta teórico-metodológica sobre o conceito mesmo de imagem, no sentido de problematizar sua potência a uma educação ética do olhar. De modo mais preciso, afirmamos que problematizar o lugar em que as imagens ardem é, por extensão, tensionar os modos como hoje nos constituímos como sujeitos do olhar –

o que exige, inspirados em Rosa Fischer (2009), considerar, nos termos de uma filosofia da imagem, a experiência do olhar como fundamental para a construção de uma educação que privilegia possíveis resistências às redes de saber-poder contemporâneas. Em outros termos, realizar o presente debate tomando como base uma analítica da imagem indica uma aposta sobre os modos pelos quais o próprio conceito de educação se vê ampliado – nesse caso, sugerir como as imagens artísticas (mas, certamente, não só) possuem a potência de nos convocar a questionar os modos como somos ensinados a sermos sujeitos das verdades de nosso tempo e, ao mesmo tempo, sugerir, igualmente, “condições e possibilidades infinitas, imprevisíveis e indefinidas de nos transformarmos e de sermos diferentes do que somos” (Ibidem, p. 94).

No sentido de problematizarmos, mesmo que de modo contingente, o caráter sobrevivente das imagens como potência a uma educação ética do olhar, metodologicamente tentamos combinar imagens que, em sua (dis)semelhança, tocam como brasas de tempos idos, presentes e vindouros algumas dimensões da crítica feminista. Com efeito, e seguindo a leitura de Daniela Campos (2017), o exercício que dá corpo a tese é o ato de colocar em diálogo certo conjunto de imagens, tendo como critérios de escolha – que, como demonstraremos, se configuram como eixos de análise – a aleatoriedade, a vitalidade e o ritmo de imagens singulares que, juntas, ardem reverberando as potencialidades subjetivas promulgadas pelos feminismos.

Como o modelo subjetivo das bruxas, os corpos das imagens da arte podem ter – e é nisso que apostamos – a potência de mobilizar nosso pensamento a uma linha feiticeira, convocando-nos a desafiar, mesmo no momento em que olhamos as chamas de sua destruição, os regimes de verdade de nosso tempo. Assim, não entendemos a *chama* como algo que destrói a potência de afirmação de outras subjetividades de gênero e sexualidade, mas, antes, como aquilo mesmo que a ela insistentemente resiste: uma característica muito particular da imagem de nos convocar, justamente, a afirmarmos a vida para além dos regimes de verdade que nos instituem. Dar conta das intenções da pesquisa aqui apresentadas, implicou, ao menos, organizar a discussão teórica a partir de três conceitos fundamentais: *imagem*, *ética* e *subjetivação*. Não estamos propondo que se tratam de conceitos

estanques. De modo algum. Antes, os três estão articulados pelo (e, a um só tempo, articulam o) conceito de gênero que constitui, de modo transversal, as discussões aqui realizadas. Em seu conjunto, estes conceitos se encontram marcados, sobretudo, pela visão de dois autores e uma autora: Georges Didi-Huberman, Michel Foucault e Judith Butler.

Sendo assim, na primeira seção deste trabalho, problematizamos os modos pelos quais o conceito de imagem vem sendo debatido hoje, no seio dos estudos de gênero em educação. Para tanto, metodologicamente, analisamos a produção do GT 23 – Gênero, Sexualidade e Educação da ANPEd, que elege a *imagem* como objeto central, atentando para o modo como as autoras e os autores operam com este conceito, instituindo-o sob os marcos do que chamamos de uma *imagem-saber*. Discutimos como a imagem, construída como instrumento que educa normativamente nossos corpos, acaba por instituir-se como uma ferramenta decisiva para o debate sobre as pedagogias de gênero e sexualidade, mas, ao mesmo tempo, para a construção e fortalecimento de uma espécie de *mística feminina* contemporânea. Com isso, sugerimos outras relações teórico-metodológicas com as imagens, problematizando-as no lugar de onde nos convidam a criar outros modos de viver o gênero e a sexualidade.

Na segunda seção, apresentamos um caminho metodológico possível, no sentido de pensar *como* experimentar e construir as análises dos materiais, bem como apresentamos os critérios de escolha do *corpus* empírico da pesquisa. Já de início, importa dizer que apontamos a arqueogenealogia de Michel Foucault como um caminho possível para justificarmos os critérios singulares de escolha de três artistas contemporâneas que consideramos potentes para pensarmos problemáticas caras a presente pesquisa: 1) os autorretratos do artista japonês Yasumasa Morimura são trazidos pelas formas como tensionam os modos binários como somos constituídos como sujeitos de gênero, sugerindo-nos criar novas formas de viver e pensar o gênero; 2) as pinturas da artista brasileira Maria Lídia Magliani colocam em questão os modos individualizantes e hedonistas que vivemos os corpos (e, mais singularmente, o gênero), no sentido de nos convocar a problematizar como as relações com o outro são, inelutavelmente, fundantes daquilo que somos; 3) as fotopinturas da artista estadunidense Judy Chicago dão a

ver como nossa educação como sujeitos do olhar nos impede de imaginarmos as dores de vidas distantes de nós, de modo que mobilizam, aqui, uma discussão sobre a urgência de nos responsabilizarmos eticamente pela vida dos outros. Dito isso, um segundo movimento se fez necessário: como reunir junto imagens de artistas que são, por excelência, heterogêneas (advém de tempos e lugares diferentes)? É, aqui, diante da tarefa de organizar um diálogo entre as imagens, que nos dedicamos a experimentar a montagem, proposta por Georges Didi-Huberman, como um exercício teórico-metodológico de problematizar como, juntas, as imagens nos convocam a imaginar seus sentidos infinitos e irreduzíveis à ordem do saber.

Na terceira seção, situamos o conceito de crítica de Michel Foucault – naquilo que ele nos instrumentaliza a tensionar as verdades hegemônicas das quais somos sujeitos – no interior da discussão dos estudos feministas e, mais especificamente, em suas possíveis articulações com o conceito de gênero. Partindo disso, procuramos delinear como os feminismos construíram um *êthos* particular, radicado na possibilidade crítica radical às relações assujeitadoras que estabelecemos, hoje, com as verdades hegemônicas sobre o corpo e o gênero. Para tanto, discutimos duas obras do artista japonês Yasumasa Morimura, na medida em que encontramos pontos de ressonância entre essas imagens e alguns dos pressupostos do que chamamos *êthos* crítico feministas. Mais centralmente, para além de uma discussão dos feminismos como uma forma de militância política, problematizaremos os feminismos como uma prática filosófica, isto é, como potência de nos fazer pensar diferentemente daquilo que somos.

Na quarta seção, buscamos desenvolver o conceito de rosto de Judith Butler como um operador decisivo de uma condição precária que desumaniza certas existências em nome da manutenção dos modos atomizados com que vivemos os corpos em tempos fascistas. Com efeito, e problematizando a condição precária dos corpos que não se enquadram às normas de gênero, trazemos a debate as pinturas de Maria Lídia Magliani, pois, nelas, acreditamos que pulsam elementos que nos constroem ao dar a ver como as relações que tecemos com os outros nos constituem de modo intransponível e inelutável. Com isso, e se trazemos a obra de Magliani, desejamos apostar na potência das imagens em nos sugerir possibilidade de repensarmos, conjuntamente, o próprio sentido do que nos faz humanos.

Na quinta e última seção, debateremos sobre a capacidade das imagens em nos convocar, na relação mesma de olhar, ao que chamamos de uma *responsabilização ética pela vida do outro*. Assim, e inspirados em Georges Didi-Huberman e Judith Butler, uma discussão sobre o conceito de cegueira epistemológica, como um tipo de retórica do inimaginável presente nas imagens do sofrimento e da dor humana em tempos de guerra. Munidos destas questões, analisamos três imagens que compõem *Holocaust Project*, da artista americana de Judy Chicago, selecionadas por sua capacidade em nos convocar a nos afastarmos desta *cegueira epistemológica* que nos ensina um tipo particular de apagamento, qual seja, aquele vinculado às práticas de, até hoje, (não) olharmos a experiência das mulheres nos campos de concentração. Ao fazer isso, direcionamo-nos a um exercício empático à dor e ao sofrimento das mulheres imputados pelo nazismo, direcionando-nos a uma dimensão mais ampla: a de nos responsabilizarmos por uma condição precária que tem o gênero como elemento fundante.

Por fim, e inspirados na máxima feminista que abriu a presente introdução, esta tese se constitui como um exercício de problematizarmos as imagens de corpos que, como as imagens das feiticeiras, fazem de sua abjeção, de sua negação, de sua execração um ato de resistência, de afirmação da vida, à cultura política de gênero que as legaram à morte. Imagens que nos lançam uma perigosa e urgente questão: “como se, da imagem cinza, eleva-se uma voz – ‘*Não vês que ardo?*’” (Didi-Huberman, 2012, 216, grifos meus). Neste sentido, e se falamos em corpos que ardem, esta tese se inscreve como um esforço de pensar as maneiras como o diálogo entre a crítica feminista e as artes visuais podem, em algum sentido, nos provocar a pensar em uma linha feiticeira. Enfim, as imagens como potência de reinscrição dos corpos em outros regimes de verdade, como organizadoras de deslocamentos dos pontos de referência que normatizam e/ou constituem a moral, a sexualidade, os modelos de feminilidade e, principalmente, de corporeidade.

# **A FUGACIDADE DAS FALENAS**

---

primeiro capítulo

30

---



*Havia uma estranha discrepância entre a realidade de nossa vida de mulher e a imagem à qual nos procurávamos amoldar, imagem que apelidei de mística feminina [...].*

Betty Friedan, 1963.

Iniciar esta seção com uma passagem de uma das obras basilares dos feminismos contemporâneos diz, certamente, do lugar político e, porque não, teórico de onde desejamos falar, de onde desejamos escrever sobre as relações que estabelecidas entre algumas práticas artísticas e a crítica feminista sobre o corpo. Mais do que isto, partir de um dos conceitos motores da segunda onda feminista<sup>9</sup> – a saber, o de *mística feminina* – para explorar os caminhos iniciais desta pesquisa se faz sintomático das contribuições que, em alguma medida, buscamos oferecer às discussões dos estudos feministas, especialmente em suas interfaces com o campo da educação. Assim, uma primeira pergunta seria: o que, efetivamente, (re)pensar a ideia, tão cara, de *mística feminina* tem a contribuir para um estudo proposto para questionar os modos de subjetivação dos corpos na cultura da imagem?

---

<sup>9</sup> Em *Os Tempos das Mulheres*, Julia Kristeva (1981) estabeleceu três gerações, três momentos, do movimento feminista, entendido mais como um “espaço de significação” – um espaço corporal e mental – do que aquele marcado em termos cronológico: primeiramente, o movimento de mulheres, como o sufrágio e o feminismo existencialista, voltou-se à luta por direitos iguais aos homens nos diferentes campos do social, identificando-se, a partir de uma abordagem universalizante, com valores ontológicos da racionalidade dominante dos estados-nações; a segunda geração, pós-1968, foi constituída por uma defesa radical da diferença entre os sexos. Ali, sobretudo, as mulheres estavam “essencialmente interessadas na especificidade da psicologia feminina e suas realizações simbólicas”, procurando “dar uma linguagem para a experiência intersubjetiva e corporal silenciada pela cultura no passado”; a terceira geração diz respeito a uma atitude, da qual Kristeva compartilhava, que percebe a diferença sexual como pertencente à metafísica, cujo ponto focal repousa em uma “desmassificação da problemática da *difference*”, isto é, no entendimento de que a luta entre os sexos, a própria diferença, pudesse (e possa) ser (re)conhecida “no próprio lugar em que opera com máxima intransigência, em outras palavras, na própria identidade pessoal e sexual, para que possa ser desintegrada em seu próprio núcleo”. Sobre as três ondas dos feminismos, ver Alice Echols (1989); Stacy Gillis, Gillian Howie e Rebecca Munford (2004); Anette Goldberg (1987); Mônica Karawejczyk (2013); Céli Regina Pinto (2003); e Joan Scott (2002).

Em meados de 1960, uma célebre ativista feminista estadunidense, Betty Friedan (1971, p. 11), trouxe para o debate o conceito *mística feminina* – então erigido como uma resposta a um “problema sem nome” que acometia as donas de casa estadunidenses no pós-guerra, cujos “problemas e alegrias de suas vidas [...] simplesmente não se adaptavam à imagem da americana moderna”. Naquele momento, há quase 60 anos, a ideia de *mística feminina* traduzia os diferentes modos de atuação de um modelo de feminilidade sob o qual as mulheres estadunidenses deveriam se conformar: o modelo da *modern woman*. Nas palavras de Betty Friedan (Ibidem, p. 17-18), o modelo da americana moderna preconizava que “seu papel [da mulher] era procurar realizar-se como esposa e mãe”. Emergia daí uma dissonância entre as experiências cotidianas das donas de casa e a *mística*, que assumia a forma de uma insatisfação com as possibilidades subjetivas então sugeridas e contra as quais estas mulheres precisavam lutar sozinhas.

**Imagem 2 - Propaganda de Plásticos Vélon (1947).**  
**Propaganda veiculada na revista americana Life.**  
**Fonte:**  
<http://longstreet.typepad.com/thesciencebookstore/>  
 2010/09/



No período em que Betty Friedan escreveu a obra *The Feminine Mystique*, as imagens – sejam aquelas da arte pictórica, de uma fotografia em uma revista feminina, de um filme, um programa televisivo, de uma propaganda ou mesmo da literatura – passavam a ser compreendidas como um elemento decisivo para tornar a *mística* o “centro querido” e “intocável” (Ibidem) da cultura estadunidense de meados do século XX, sobretudo considerando o que isso representava na construção da própria imagem da família americana e do *american way of life*. Nesta

perspectiva, então, as *imagens* cumpriam um papel fundamental na manutenção da mística feminina: elas integravam o aparato das redes de saber-poder aí implicados, conformando indivíduos e transformando-os em sujeitos mulheres (e também homens) no interior de um regime de verdade hegemônico. A construção histórica da imbricação entre as imagens e a mística repousou sobre um pressuposto: a mística, por meio das imagens, tornava-se parte dos corpos, limitando as subjetividades. Neste sentido, e por extensão, podemos dizer que a mística feminista foi, enquanto uma das obras precursoras dos estudos feministas estadunidenses, um dos primeiros movimentos conceituais a questionar o lugar das imagens como um *instrumento pedagógico produtor de e produzido em* uma cultura política de gênero marcadamente falocêntrica.

Nesta seção, mais do que pensar diretamente sobre o conceito de imagem tal como articulado na obra de Betty Friedan, interessam-nos, singularmente, os desdobramentos desta aposta sobre o conceito de imagem na produção mais recente dos estudos feministas<sup>10</sup>, no campo da educação. Mais precisamente, é, portanto, partindo da ideia das imagens como um instrumento que nos educa dentro da ordem discursiva de uma, talvez, outra mística feminina que desejamos explorar o conceito de imagem que se efetiva no seio da crítica feminista hoje, em nossa área.

Para tanto, nossa argumentação será orientada por três discussões centrais: inicialmente, procuramos apontar, ainda que apenas de forma a situar mais amplamente o caráter histórico da problemática deste texto, para as primeiras aproximações entre os estudos feministas e o conceito de imagem, na tentativa de trazer para o debate os tensionamentos promovidos sobre esta relação pela história da arte feminista. Tal discussão faz-se importante na medida em que, acreditamos,

---

<sup>10</sup> Sublinhamos, desde já, que não tomamos estudos feministas como mero sinônimo das discussões sobre gênero e sexualidade. Apostamos, antes, na implicação inclusive epistemológica desta imbricação, como já apontada por Guacira Louro (2008). Se entendemos os efeitos do redimensionamento do político empreendido pelos feminismos desde a década de 60 – ainda que erigidos a partir de marcos teóricos distintos –, claramente percebemos que a incorporação, sobretudo, do conceito de gênero se vincula a uma demanda mais ampla dos estudos feministas. Neste caso, falamos de uma incorporação que se efetiva, pelo menos, desde a década de 70, e que responde, em grande medida, a uma demanda histórica do campo, neste caso, ligada à possibilidade de qualificar as possíveis formas de atuação política também por meio do empreendimento de “esforços mais consistentes na produção de conhecimento e desenvolvimento sistemático de estudos que tivessem como objetivo não só reconhecer e denunciar, mas, sobretudo, romper com a homogeneidade e a linearidade com que a subordinação social e a invisibilidade política de mulheres, no plural, vinham sendo tematizadas” (Meyer, 2004, p. 2). Sobre a incorporação do conceito de gênero, em suas distintas abordagens, ao campo dos estudos feministas, ver Dagmar Meyer (2004).

a historiografia estadunidense e inglesa produzida pelas autoras feministas consideradas referências no campo, constitui-se até hoje como um marco a partir do qual uma compreensão específica sobre a produção do corpo generificado e sexualizado foi efetivada pelas imagens ao longo do tempo – neste caso, prioritariamente, pelas imagens da arte e pelos lugares que os pintores, na qualidade de sujeitos de um olhar masculino, reservaram ao corpo feminino.

Em seguida, e buscando mostrar como, atualmente, uma certa noção de mística feminina se encontra não apenas presente, como fortalecida pelas imagens que permeiam nosso cotidiano – e, com efeito, nossas pesquisas –, analisamos a produção brasileira divulgada na Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação vinculada ao GT de Gênero, Sexualidade e Educação, desde sua criação, atentando para os trabalhos que, da mesma forma, buscam problematizar a relação entre imagem, gênero e sexualidade. Assim, no caso dos textos da ANPEd, importa-nos discutir como os estudos de gênero e sexualidade em educação vêm travando relações de força com as imagens e, neste movimento, constituindo-as sob a ordem de uma *imagem-saber* sustentada a partir dos pressupostos de uma espécie de mística feminina contemporânea. Por fim, e articulando as discussões de Georges Didi-Huberman (nos termos de uma filosofia da imagem) àquelas lançadas por Judith Butler (no que concerne aos marcos – *frames* – de gênero e sexualidade), buscamos argumentar sobre os efeitos teórico-metodológicos desta associação singular das imagens à ordem do saber. Nossa intenção é debater que o que chamamos de *imagem-saber* pode contribuir, mas também, em alguma medida, criar desafios para o projeto crítico dos estudos feministas. Assim sendo, menos do que nos restringirmos ao âmbito da *imagem-saber*, cremos na necessidade de sugerir uma relação outra com as imagens, qual seja, aquela vinculada aos modos como, diante das imagens, podemos ser provocados por um *não-saber* – e, portanto, convidados diferentemente a movimentar (e, por que não, transformar) o que somos enquanto sujeitos de gênero e sexualidade.

Pode-se dizer, de certa forma, que, na história da arte, os primeiros trabalhos dedicados a pensar a relação entre as imagens e o corpo feminino foram produzidos em consonância com a emergência, nos anos de 1970, de um movimento político nas artes que atualmente conhecemos por *arte feminista* – cujo termo, de fato, é tão difuso como pouco tangenciável.<sup>11</sup> Em 1971, Linda Nochlin (1988b, p. 146) denunciou, em seu célebre artigo *Why have there been no great women artist?*, como o campo da história da arte esteve marcado por um olhar masculino, branco e ocidental. Mais do que isso, a autora partiu desta questão para problematizar a necessidade não apenas de pensar a *questão das mulheres*<sup>12</sup>, mas de transformá-la em um catalizador, em um instrumento intelectual de cunho interdisciplinar capaz de apontar tensionamentos cruciais para o enfrentamento do sexismo que constituiu a própria arte e sua história.

---

<sup>11</sup> Os anos 1970 observaram a emergência do conceito *arte feminista*. Mas isso não sem tensionamentos. Afinal, e como pergunta Kathy Battista (2013, p. 1), “o que é uma obra de arte feminista?”. Segundo a autora, a prática artística feminista não pode ser compreendida nos mesmos sentidos de outros movimentos artísticos (como o expressionismo abstrato, o cubismo, o dadaísmo...): “não há um único estilo, meio de expressão ou aparência para as obras feministas”. Desafiando as grandes classificações artísticas, a expressão *arte feminista* se refere muito mais a uma preocupação política de artistas com suas obras do que a um movimento temporalmente e esteticamente coeso, “levando-nos a questionar se o termo arte ‘influenciada pelo feminismo’ não seria mais apropriado” (Ibidem). Contudo, assim como Battista (2013), escolhemos utilizar o termo *arte feminista* por uma questão de inscrição e alinhamento a um campo de pesquisa: os estudos feministas.

<sup>12</sup>A *Querelle des Femmes* foi, durante os séculos XV e XVI, um debate literário e filosófico predominantemente masculino acerca das capacidades intelectuais e amorosas das mulheres, mas que contou com pensadoras como Christine de Pisan (1364-1430) e Isabel de Villena (1430-1460). Com a emergência da segunda onda feminista, a questão das mulheres integrou militância e teoria, constituindo-se, em um primeiro momento, no questionamento do silêncio que recobria a participação histórica das mulheres como agentes e objetos das ciências humanas. No caso específico da história e da história da arte, por exemplo, demonstrou-se, inicialmente, como o silêncio foi parte basilar da construção do lugar social reservado às mulheres ao longo da história, o que as relegou a uma posição secundária e subordinada à figura masculina e aos limites do espaço privado. Logo, o silêncio da historiografia sobre as experiências das mulheres no passado foi percebido como uma consequência natural de sua opressão social, ou seja, sua ausência dos lugares públicos e de seus documentos e obras teve por resultado o desaparecimento das mulheres do relato histórico ligado ao campo. Com as proposições lançadas a partir do surgimento do eixo categorial gênero, as historiadoras e historiadoras da arte passaram a defender que, na verdade, “um contrassenso afirmar a ausência pura e simples das mulheres das dimensões religiosas, sociais, políticas, da arte, da criação, de todos os seus domínios, uma vez que se tenha em mente a historicidade absoluta das relações sociais” (SWAIN, 2008, p. 30). Os estudos feministas evidenciaram, ao se apresentarem enquanto crítica epistemológica dos vieses sexistas do saber e de sua pretensa neutralidade, como o silêncio sobre as mulheres na história, para além de uma ausência nos documentos, foi um *ato político*. Sobre as formas como o feminismo transformaram as ciências humanas, de maneira mais ampla, ver: Bonnie Smith (2003); Carmem Kummer (2013); Gregory da Silva Balthazar (2011); Griselda Pollock (2003); Guacira Lopes Louro (2011); Heloisa Buarque de Holanda (1994); Joan Scott (1992); Linda Nochlin (1998); Londa Schienbinger (2001); Maria Izilda Matos (2000); Michelle Perrot (2005); Miriam Adelman (2009).

Sob esta perspectiva, a historiografia feminista da arte apontou para como o engendramento do fazer artístico concedeu ao corpo feminino um lugar tão recorrente quanto específico nos sistemas de artes, uma vez que esses sistemas atendiam às necessidades, aos desejos e às fantasias masculinas (Nochlin, 1988a). Para Linda Nochlin, o século XIX foi exemplar no processo de engendramento das imagens do corpo feminino, tendo em vista o lugar que os “mitos sexuais” ocuparam nesse período. As artes, para a autora, não se constituíram como uma espécie de “complô masculino”, mas como um reflexo dos lugares sociais reservados aos sexos: “a imagem do homem é de poder, possessão e dominação, a da mulher de submissão, passividade e disponibilidade” (Nochlin, 1988b, p.146) – dicotomia atestada e reforçada pelo sistema acadêmico oitocentista. As imagens dos corpos femininos atendiam, neste sentido, a demandas universalizantes sobre o feminino na modernidade, frequentemente colocando em cena o poder e a supremacia dos homens sobre as mulheres.

Desta discussão mais ampla, destacamos um elemento decisivo: pode-se dizer que, acima de tudo, os regimes visuais demarcavam, retificavam, com maior vigor, o lócus ocupado pelas mulheres nos discursos sobre a diferença sexual: “feminino igual ao corpo, sexualidade igual ao corpo feminino”, como interpretou Teresa de Lauretis (1984, p. 149-150). Em outras palavras, o século XIX foi palco da consolidação de uma austera cultura política de gênero, em que “cientistas e homens cultos da época [esforçavam-se] em entender a especificidade feminina ou, melhor dizendo, a natureza da mulher, para formular seus discursos a respeito das relações entre homens e mulheres, definindo seus lugares e estabelecendo seus papéis” (Martins, 2004, p. 36).

Ao objetivar as mulheres, grande parte da crítica indicava que *os* artistas – no masculino – produziam imagens marcadas por conotações específicas sobre o corpo e a natureza femininos: algo passivo, disponível, *possível* e impotente. Com a emergência da misoginia oitocentista, as práticas culturais, ao enfatizar a taxionomização da humanidade em dois sexos hierarquicamente desiguais, traziam à baila códigos de feminilidade correntes no período – o que, por consequência, demarcava qual era o papel dos homens nos jogos de poder travados com seu *outro*, as mulheres.

O homem está ausente das imagens, mas é seu discurso, sua visão, sua posição de dominação que dão significado às imagens. O artista individual não se expressa simplesmente, mas é, ao invés disso, o utilizador privilegiado da linguagem de sua cultura, que preexiste a ele como uma série de códigos reforçados historicamente, sinais e sentidos que ele manipula ou até transforma, mas nunca pode existir fora deles (Parker & Pollock, 1981, p. 116).

Neste fragmento do clássico livro de Rozsika Parker e Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, observamos como a objetivação das mulheres nada mais foi do que fruto das fantasias masculinas, um produto e uma prática instituidora de redes de força de gênero e de sexualidade. Para além destas marcas, Griselda Pollock (2003, p. 135) demonstrou como, ainda, outros marcadores sociais (como o discurso racial, por exemplo) se entrelaçaram com o gênero, fazendo as representações dos corpos femininos, como as pinturas oitocentistas da rainha Cleópatra VII do Egito, um perigoso signo das ideologias de dominação masculinas ocidentais (Imagem 3). Nesta perspectiva, e numa análise das imagens do corpo de Cleópatra considerando esses marcadores, tais pinturas estariam inextricavelmente atravessadas por vetores de uma lógica de dominação colonial e de gênero, cumprindo um papel político fundamental na manutenção dos discursos



emergentes sobre as diferenças humanas no século XIX.

*Imagem 3 - Der Tod der Kleopatra de Hans Makart (1875). Óleo sobre tela, 191x254 cm. Staatliche Kunstsammlungen. Fonte: <https://goo.gl/SJKPdv>*

Se trazemos estas discussões aqui é porque nosso objetivo é mostrar, historicamente, as complexas relações que tramam imagem e formas específicas de

produzir, a um só tempo, o corpo feminino e a diferença sexual pela arte – algo evidenciado também por Loponte (2002). Sublinhamos que tais relações não apenas dão a ver como são constituídas as marcas de gênero e sexualidade, mas, igualmente, nosso olhar e nossas formas de analisar, até hoje, as imagens.

Assim, entendemos que a prática do “pênis como pincel”, utilizando a metáfora de Carol Ducan (1977), não foi um sintoma exclusivo da austeridade dos discursos da diferença sexual oitocentista. Com a emergência das vanguardas artísticas na segunda metade do século XIX, o conceito de beleza e uma forma hegemônica de representar o corpo feminino que marcou a produção artística nas Academias de Belas Artes foram sistematicamente abandonados, mas não desapareceram; ao contrário, assumiram uma nova forma de expressão (Steiner, 2002).

Carol Ducan (1977, p. 48) destacou como, nos movimentos das vanguardas, artistas como Munch, Klimt e Moreau mantiveram certa relação com uma concepção de beleza e de sexualidade em voga na pintura acadêmica, mas observou também, a partir do século XX, uma mudança radical: as representações do corpo feminino tornavam-se “bestiais, carnívoras e visualmente grotescas”.

Em imagens de femininos monstruosos de Picasso, de Rouault, dos surrealistas e de Kooning, o medo das mulheres e as fantasias masculinas de inferioridade foram projetadas, objetivadas e universalizadas. [...]. As mulheres de *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, apesar de fisicamente mutiladas e nuas (vulneráveis), encaram agressivamente o espectador, são impenetravelmente mascaradas e dispostas com pontas afiadas, perigosos corpos-videntes (Ibidem).

*Femmes fatales*. Avatar da modernidade, o corpo cubista das prostitutas de Picasso evidencia um paradoxo: o medo e o fascínio do corpo feminino. Para Anna Chave (1994), o paradoxo da pintura de Picasso permitiu à crítica feminista fraturar as normas de gênero das quais essa pintura é símbolo, uma vez que as senhoritas de Avignon não são simplesmente figuras impotentes dadas ao deleite masculino. Por meio disto, a historiadora pontuou como, particularmente nas últimas décadas, uma audiência masculina tem chamado atenção para o caráter ameaçador e terrível dos



traços dos corpos cubistas das prostitutas retratadas por Picasso – uma perturbação que pode, aliás, ser potente aos feminismos (Imagem 4).



**Imagem 4 - *Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso (1907).**  
Óleo sobre tela, 243.9 x 233.7 cm  
The Museum of Modern Art, New York - Estados Unidos  
Fonte:  
[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79766](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766)

Para além da compreensão acerca da própria imagem e da multiplicação de seus sentidos, importa pensar como, de distintas formas, o corpo feminino acaba por constituir-se, em grande medida, como um paradigma da arte ocidental, tendo assumido, especialmente nos dois últimos séculos, um lugar fundamental para a manutenção de uma cultura política de gênero marcadamente androcêntrica. Lynda Nead (1990, p. 334) chamou atenção para a necessidade de pensar os corpos femininos na arte não somente como testemunhos da sexualidade masculina e feminina, mas também como frutos de toda uma indústria cultural. A autora refere-se a uma linguagem e, de modo mais amplo, às instituições que fundamentam e/ou criam definições particulares de gênero e sexualidade. Em suma, a história da chamada *arte feminista* demonstrou como a arte e a historiografia da arte instituem gênero e sexualidade, mas também destacou, por outra via, os modos como o gênero e a sexualidade estruturam, enquanto fenômenos culturais, o próprio campo artístico e sua história (Parker & Pollok, 1981).

Com que fins, precisamente, trazemos estas considerações? Entendemos que gênero e sexualidade não são concebidos por estas autoras somente como categorias sociais da diferença humana, mas como uma espécie de *doxa* que opera simbolicamente em diferentes espaços do social. Ou seja, se o gênero e a sexualidade

foram por muito tempo estudados como um dos efeitos da dominação e da normalização, fez-se necessário entender de que maneira eles são parte estruturante de instituições e formas de pensar (Martins, 2011).

Neste âmbito, é sabido o quanto os estudos feministas têm se debruçado sobre como o gênero opera como organizador do social, destacando como diversas instituições e práticas são constituídas e constituem o conceito. Inscreve-se, neste pressuposto, uma articulação intrínseca do gênero com o campo educação, tendo em vista as complexas formas como os processos culturais veiculam saberes e valores, tornando-se partícipes dos processos de subjetivação dos indivíduos (Martins, 2011; Meyer, 2003; Scott, 2012). De fato, o campo da educação também vem se esforçando em questionar a íntima relação entre as imagens e a racionalidade masculina, assumindo, para isso e como ponto privilegiado de sua crítica, a tarefa de entender que as imagens, tal como propôs Guacira Louro (2008), exerceram e exercem *pedagogias de gênero e sexualidade*.

Dito isto, perguntamo-nos, de modo especial, sobre *o lugar das imagens* nas pesquisas e análises que vêm orientando estas discussões no campo da educação. Para tanto, foi realizado um levantamento dos trabalhos apresentados no *Grupo de Trabalho (GT) 23 – Gênero, Sexualidade e Educação*, vinculado à *Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPEd)*, desde sua criação, como Grupo de Estudos (GE), em 2003, até o 37º encontro da ANPEd, em 2015. A escolha pela imersão neste expressivo conjunto de textos se deu, em um primeiro momento, pela centralidade da ANPEd no que diz respeito à visibilidade e circulação de pesquisas sobre o campo da educação, em nível nacional. Além disso, conforme já analisado por Márcia Ferreira, Georgina Nunes e Márcia Klumb (2013, p. 901), percebe-se uma presença ainda muito rarefeita tanto de artigos vinculados ao campo da educação nas revistas feministas como, igualmente, de artigos sobre gênero e sexualidade nas revistas de educação. Assim sendo, delimitamos o levantamento à ANPEd por considerar, na esteira de Cláudia Maria Ribeiro e Constantina Xavier Filha (2015), o GT 23 um ponto de referência e de encontro de pesquisadoras e pesquisadores que, até o momento de criação do então GE, desenvolviam, muitas vezes de forma isolada, pesquisas e práticas pedagógicas voltadas para o tema do gênero e da sexualidade. Deste modo, o GE 23 – tornado GT em 2005 – se constituiu como um “espaço

legitimado no interior da mais importante associação brasileira de educação, para constituir uma rede que ampliasse as possibilidades para as visibilidades e para o fortalecimento do campo, marcando uma consolidação acadêmica e política” (Ibidem, p. 2).

Assim, metodologicamente, e considerando um universo de cento e sessenta e quatro (164) trabalhos apresentados nos mais de dez anos de história do GT 23, encontramos doze (12) comunicações que, em alguma medida, voltam suas análises para a cultura da imagem. Destas, apenas nove (09) comunicações tomam efetivamente a imagem como material empírico, e, portanto, é esta última amostra que nos serve para o debate. Assim, se assumirmos, então, apenas os critérios de seleção dos textos, alguns dados já mereceriam nossa atenção: pouco mais de 5% dos trabalhos apresentados no GT tomam as imagens como elemento de análise central – o que talvez nos aponte uma demanda investigativa importante, considerando a prevalência das imagens hoje, em nosso cotidiano e nossos modos de existir. Além disso, apesar da pluralidade destes textos, as imagens foram estudadas, em grande medida, por meio de um amplo, mas semelhante arcabouço teórico dos estudos feministas e dos estudos culturais em educação – neste caso, aqueles comprometidos com as proposições pós-estruturalistas. Se pudéssemos resumir as proposições investigativas em jogo, talvez fosse possível dizer que as autoras e autores demonstraram, a partir de uma pluralidade de regimes de visualidade (filmes, novelas, jogos eletrônicos, propagandas, *game shows*), como as imagens, entendidas como artefatos culturais, operam como potentes pedagogias culturais na contemporaneidade, transmitindo saberes e valores, palavras e conselhos, que nos interpelam cotidianamente e, assim, ensinam modos normativos de ser e de viver gênero e sexualidade.

Também merece ser dito, a título de primeiras considerações analíticas sobre os trabalhos do GT 23, que, diferentemente das críticas da história da arte, *o autor* – no masculino – não vem se configurando como um dado relevante nos debates em educação (no caso da história da arte, as imagens eram, antes de tudo, frutos do desejo e do fascínio de um artista, não por acaso homem, e expressavam uma cultura masculinizada mais ampla) – o que, por certo, confere às análises ligadas ao campo da educação uma marca importante. Assim colocado, é possível afirmar que, de

acordo com as perspectivas teóricas mais frequentemente assumidas, as imagens não se configuram, de modo isolado, como resultado dos desejos e intenções de um sujeito individual, mas, antes, como efeitos de uma rede discursiva mais ampla que atravessa os sujeitos e práticas.

A partir deste panorama geral dos trabalhos do GT 23, gostaríamos de problematizar – levando em consideração, de modo singular, a pluralidade teórico-metodológica e a constante autocrítica que têm acompanhado a produção do GT 23 e do próprio campo dos estudos feministas (Ribeiro & Xavier Filha, 2015) – o lugar que estas autoras e autores construíram para as imagens, perguntando, sobretudo, sobre as implicações teórico-metodológicas estabelecidas nesta relação. Tal empreendimento tem como intuito apontar algumas contribuições e, quem sabe, alguns desafios que estas perspectivas sobre as imagens nos impõem para a edificação de uma cultura filógina.

#### ***A IMAGEM-SABER QUE NOS CONFORMA***

Ao iniciarmos um caminho analítico para pensar a relação entre imagem e os estudos de gênero em educação, é importante mencionar uma marca decisiva presente, direta ou indiretamente, nas produções do GT (e, por certo, do campo): a ideia de que, como propõe Guacira Louro (2008, p. 18), desde os anos 1990, não nascemos corpos de gênero e sexualidade, mas apreendemos, paulatinamente, ao longo da vida, a viver e estar dentro de uma norma de gênero e sexual. Com efeito, atentamos para o fato de que o campo da educação, no Brasil, se distanciou de uma perspectiva de que gênero e sexualidade são algo que possuímos naturalmente, em direção à ideia de como, antes, a cultura nos sugere, anuncia e promove modos de fazer-se homens e mulheres, bem como possibilidades de experienciar o desejo sexual: “a inscrição dos gêneros – feminino ou masculino – nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma cultura [...]. As possibilidades das sexualidades – das formas de expressar os desejos e os prazeres – também são sempre socialmente estabelecidas” (Louro, 2003, p. 11).

Deste ponto específico – de que fazemo-nos um gênero e uma sexualidade por meio uma complexa *pedagogia* –, é que gostaríamos de problematizar as análises realizadas em educação considerando um elemento central: a presença do que chamamos *imagem-saber*, que diz, nomeadamente, do trabalho, bastante disseminado entre as pesquisas do GT 23, de vincular as imagens a uma espécie de *mística feminina* contemporânea. Para chegarmos à ideia de *imagem-saber*, tomamos os trabalhos da ANPEd considerando três movimentos interrogativos: qual conceito de corpo esses trabalhos dão a ver? A que esse corpo nos convoca em termos de produção de sujeito? Que formas de resistência são possíveis diante das imagens desses corpos?

Ao pensar o conjunto de textos apresentados na ANPEd, é possível identificar um esforço conjunto em questionar o lugar dos corpos em uma certa economia política de gênero e sexual. Neste movimento, uma pergunta parece persistir: de que corpo os textos da ANPEd falam? Falam do corpo da criança enredado pelo amor romântico na tela do cinema (Pereira, 2010); do corpo hipersexualizado de personagens como Minie (Schwengber, 2013), dos corpos de Barbie (Roveri, 2007) e de Lara Croft (Mendes, 2005) em propagandas e videogames; do corpo da adolescente que agrada, entre o recato e a erotização, o olhar masculino em *reality shows* (Soares, 2006); do corpo masculino, viril e malandro, exaltado em novelas (Ribeiro& Siqueira, 2005); do corpo abjeto que se assujeita à norma em desenhos da Disney (Sabat, 2004); falam de um corpo inseparável da imagem que lhes conforma.

Mais precisamente, e prioritariamente sob o conceito de *pedagogias de gênero e sexualidade*, como já mencionado, os textos questionam as imagens dos corpos no espaço em que se fazem dotados de valores emblemáticos de nossa cultura, exprimindo e comunicando sentidos particulares de gênero e sexualidade. Sob esta compreensão, um conjunto variado de imagens foi trazido como parte do sistema de representação do corpo feminino de nosso tempo: campanhas publicitárias “sintomáticas de nossa cultura” (Schwengber, 2013, p. 4); videogames que humanizam a personagem principal por meio de “ligações culturais e sociais [...] impressas no sujeito [a personagem] e em seu corpo” (Mendes, 2005, p. 3); desenhos infantis que se constituem como “reprodução de códigos sociais, valores, hábitos e

comportamentos socialmente aceitos” (Sabat, 2004, p. 1); imagens televisivas de um *reality show* concebidas como “‘via de acesso’ a um tipo de juventude” (Soares, 2006, p. 1). Em suma, as imagens apresentadas nas comunicações em questão instituem um conjunto de saberes voltados para a docilização dos corpos e atuam, decisivamente, como uma espécie de *arcabouço* contemporâneo de saberes.

Diante das imagens, portanto, estaríamos frente a um sintoma de nosso tempo. Ou, em outras palavras, talvez pudéssemos dizer, valendo-nos das discussões do filósofo Georges Didi-Huberman (2015), que estejamos frente à *eucronia da imagem*. Para o autor, a eucronia corresponde ao entendimento da imagem como fonte de uma época, ou, ainda, nesta perspectiva, as imagens seriam irremediáveis efeitos de um contexto específico, das marcas de um tempo, de uma cultura. A eucronia se refere, portanto, à imagem como representação de um mundo: as imagens reapresentam – reforçam, fortalecem e, por isso, constroem – o mundo do qual são fruto, tornando-o algo sempre na ordem do presente; ela compõem-se de traços culturais de um tempo muito específico, qual seja, o tempo de sua produção. No caso das imagens estudadas no GT 23 da ANPEd, a eucronia dá a ver um corpo particular somente construído porque as imagens são aqui, decisivamente, uma espécie de *arcabouço* contemporâneo de saberes.

Assumindo esta particularidade como vetor de debate, a imagem-saber seria uma forma de tornar presente um tipo de saber – o que implica, nas mesmas análises, considerar suas relações constitutivas com as relações de poder. A imagem-saber seria, então, parte da mecânica do poder ou, mais especificamente, e retomando o conceito usado no início deste texto, da mecânica do que Betty Friedan chamou de mística feminina, atualizando-a e, portanto, mostrando como hoje ela ainda se faz decisiva. Ou seja, o que estes trabalhos indicam é que parece persistir uma mística feminina e, ainda, que ela opera de distintas formas: na produção do corpo perfeito de Barbie, pois a boneca “impõe uma significação corporal construída sob os moldes higienistas e eugênicos” (Roveri, 2007, p. 4); no corpo sedutor de meninas-adolescentes, “carregado de sexualidade” e em como “são convocadas ao prazer por meio do desejo e da fantasia dos garotos” (Soares, 2006 p. 7); no corpo da personagem Lara Croft, criado para ser possuído pelo olhar masculino e ser modelo para o olhar feminino (Mendes, 2005); do corpo de Minnie, que teve seus

traços infantis transformados em uma imagem reveladora da “disponibilidade corporal feminina de Minnie e da objetivação do corpo enquanto objeto de desejo sexual” (Schwengber, 2013, p. 6).

Como se observa, a mística feminina assume aqui outras e novas configurações. Certamente, ela não atua mais pela égide da *modern woman* querelado por Betty Friedan, mas dissemina, ensina, com uma nova roupagem, códigos de gênero e sexualidade hegemônicos na contemporaneidade; códigos aos quais nossos corpos precisam se conformar e a partir deles se constituir. A imagem-saber dá a ver, assim, o corpo educado ou, bem mais do que isso, ela sugere toda uma rede de saber-poder contemporânea que visa à educação de indivíduos, constituindo-os em sujeitos de um corpo generificado e sexuado.

Com efeito, a imagem-saber seria algo semelhante ao que Foucault (1988, p. 109) denominou de *focos locais de saber-poder*, na medida em que “veiculam formas de sujeição e esquemas de conhecimentos”. Sendo assim, podemos dizer que as estudiosas e os estudiosos em educação – mas também em história da arte, como vimos – assumem como tarefa fundamental questionar o lugar dos *corpos* em certa economia política que sustenta certos modos de viver gênero e sexualidade como verdades hegemônicas sob as quais devemos nos fazer sujeitos. Os textos defendem, em alguma medida, que o corpo esteve e está, diante dos diferentes suportes imagéticos estudados, mergulhado em um campo político. Nos textos do GT 23, a mística contemporânea se traduz, portanto, sob o signo deste investimento político sobre os corpos, em que as imagens são percebidas, trabalhadas, analisadas como um dos modos pelos quais as normas de gênero e sexuais nos constituem e pelos quais nos constituímos como sujeitos. Construídas como um *instrumento da norma*, as imagens transformam-se, nas comunicações ora analisadas, num elemento decisivo de uma tecnologia política do corpo.

Nas análises empreendidas no GT 23, compreende-se como estes *focos locais de saber-poder*, visíveis pelas imagens, nos produzem como sujeitos de um corpo generificado e sexuado que em muito se aproxima do pressuposto desenvolvido por Judith Butler (2004) a partir de Foucault: o corpo, a um só tempo, como *ocasião* e como *condição* do poder. No primeiro sentido – *corpo como ocasião do poder* –, Maria Schwengber (2013, p. 1) demonstrou, por exemplo, como as imagens promovem a

“produção de corpos generificados”, marcando as práticas imagéticas como parte de uma “maquinaria pedagógica” que “capta” os corpos em sua materialidade de forma “sutil” e “envolvente”. O corpo como ocasião do poder seria, portanto, um resultado da inscrição do poder, isto é, o poder produz o corpo no ato mesmo em que age sobre ele.

No segundo sentido – *corpo como condição do poder* –, percebemos que as imagens, a exemplo de Barbie, são produzidas para “seduzir” as meninas, ensinando-as a necessidade de “se apoderarem desse corpo de plástico e desejá-lo para si mesmas” (Roveri, 2007, p. 7), ou seja, as redes de saber-poder investidas na imagem são, também, interdependentes da própria experiência dos indivíduos, convocando-os a uma relação de força consigo mesmos e com outrem para, assim, construírem seus corpos no ato mesmo em que tecem tais relações. O corpo como condição do poder é, portanto, o lugar de onde o poder também emana, de onde ele emerge.

Em suma, a imagem-saber se organiza por meio de um movimento que faz do gênero e da sexualidade fenômenos socioculturais que *constituem a (ocasião) e são constituídos a partir da (condição)* materialidade dos corpos. No entanto, interessamos, como já mencionado, propor, a partir disso, uma outra questão: a que esta imagem-saber nos convoca e, mais propriamente, a que tipo de *sujeito* ela dá lugar?

Os movimentos analíticos dos textos, ao inscreverem as imagens sob a égide do que chamamos de imagem-saber, dizem respeito a uma questão particular da *relação do sujeito com a verdade*. Dizendo de outro modo, e como desdobramento do conceito de imagem recorrente neste panorama da produção acadêmica do GT, os trabalhos da ANPEd se lançam, quase que uníssonos, em pensar as imagens como pedagogias culturais e, sobretudo, como, nesta condição, participam ativamente no processo de *sujeição* dos indivíduos às normas de gênero e sexualidade hegemônicas.

Ao retomarmos as discussões destes trabalhos de modo a tornar mais claro como um conceito particular de imagem se articula a um tipo de relação do sujeito com a verdade, observamos algumas singularidades: Wânia Fernandes e Vera Helena Siqueira apresentaram, na ANPEd de 2006, o papel cultural do cinema como aquele de “disciplinarização histórico-social sobre os corpos” (Ibidem, p. 7). Em



entrevistas com mulheres entre 60 e 80 anos de idade sobre suas experiências de juventude com filmes, as autoras constataram que o cinema “serviu como elemento estruturante para a (re)construção, (re)produção e circulação de regimes de verdades na construção da identidade de gênero dessas mulheres”. Com efeito, o cinema se configurou, na análise das autoras, como uma “instância pedagogizante, contribuindo para a perpetuação de estereótipos sociais relativos aos comportamentos femininos/masculinos, divulgando modelos e naturalizando diferenças” (Ibidem, p. 15).

De modo semelhante, Ruth Sabat demonstrou, em trabalho apresentado em 2004, como os filmes infantis reafirmam a “heterossexualidade como a sexualidade normativa” (p. 1); ali, as imagens seriam parte de uma “economia de saberes” (p. 9) em nossa sociedade, organizando a norma heterossexual por meio de sentidos que encontram eco em diferentes grupos sociais. Outro exemplo pode ser visto pelo trabalho de Fernanda Roveri (2007), centrado no estudo sobre a Barbie. Ali, entende-se que toda a estrutura imagética que envolve a Barbie convida as meninas a “consumir[em] os signos de gênero e sexualidade apresentados pela boneca, que vertiginosamente ensina e produz certas formas de pensar, de agir, de estar e se relacionar com o mundo” (Ibidem, p. 4). Nesta mesma direção, Rosângela Soares (2005) demonstrou, na análise de programa de TV para jovens, como “o programa *Fica Comigo* parece estar ajudando a instituir um tipo de jovem cuja sexualidade é central; assim, torna-se possível afirmar que há uma pedagogia amorosa/sexual exercida sobre a juventude por esse programa” (Ibidem, p. 2). Em suma, o que demarcamos, nestes trabalhos, é o afastamento de uma noção linear entre a imagem e seus efeitos; ou, o que seria equivalente, o afastamento de uma noção de *influência* (ou seja, como se as imagens, em si, pudessem isoladamente produzir sujeitos desta ou daquela forma), porém em prol de outra noção, que indica a participação decisiva das imagens (em sua condição de *sintomas* de um tempo, ou de uma espécie de *arcabouço* de verdades contemporâneas, como vimos) nos regimes discursivos que buscam, antes de tudo, educar os sujeitos dentro de certas concepções hegemônicas de como viver o gênero e a sexualidade, concebidas e construídas, em nossa cultura, como verdades universais e já naturalizadas.

Assim, nos trabalhos analisados, percebe-se, que, frequentemente, o lugar de resistência é marcado por algo outro, que não a imagem (em outras palavras, a imagem não é tomada, ela mesma, como forma de resistência). É, pois, antes, um sujeito que vem a ocupar este lugar – geralmente, a professora ou o professor: “as imagens teriam que entrar no planejamento do/a professor/a como forma de experiência dialógica” (Schwengber, 2013, p. 11); pois os/as “educadores/as estabelecem uma relação mais crítica com as representações veiculadas pelo discurso cinematográfico” (Siqueira & Fernandes, 2006). Em outras palavras, as imagens “não são artefatos a serem banidos [de nosso] cotidiano” (Sabat, 2004, p. 10), mas algo a ser incorporado ao cotidiano escolar, como elemento de crítica da cultura na qual estamos inseridos.

O fato de a capacidade de resistência se encontrar situada no exterior da imagem implica a presunção de um sujeito cognoscente, capaz de se apropriar, se assenhorar, da verdade das imagens – isso ao submetê-las a um olhar crítico para delas extrair, mediante as marcas históricas e culturais que supõe conhecer e combinar, o que elas sugerem, postulam, fazem circular. As professoras e os professores são, portanto, de algum modo, convocadas e convocados a utilizar os diferentes produtos imagéticos em sala de aula, visando, sobretudo, ocupar um lugar de mediadoras e mediadores capazes de intervir criticamente frente a esta espécie de mística, transformando a relação que os indivíduos estabelecem com as imagens.

Assim colocado, se pudéssemos, frente às proposições aqui realizadas, resumir as contribuições pulsantes nos textos da ANPEd – e da história da arte feminista – aos estudos feministas, poderíamos pensar nas formas como estes trabalhos movimentaram uma crítica aos modos de subjetivação de gênero e sexualidade dos corpos. Observa-se como ali se efetiva, ainda que nem sempre diretamente, uma aposta também teórica sobre o próprio conceito de imagem, qual seja: *tomar a imagem como enunciadora das verdades de nosso tempo, evidenciando, por meio disto, a falácia dessas verdades, a ficcionalidade de sua imutabilidade*. Em outras palavras, os estudos da ANPEd assumem, em muitos sentidos, um importante lugar na luta contra o poder, expondo-o lá onde ele mostra sua violência, combatendo-o no espaço mesmo em que ele foi historicamente inventado, no terreno sobre o qual ele se produz e – por isso mesmo – se revela ficção.

Contudo, e a partir das conclusões suscitadas pela leitura destes textos, podemos perguntar, afinal: que outras formas possíveis de análise de imagens seria possível ainda criarmos, para além destas, mais recorrentes, que privilegiam a tarefa de fazer com que as relações de poder-saber sejam efetivamente visíveis; de fazer com que possam aparecer, ferindo-as lá onde se mostram tão sedutoras e, por isso, mais ardilosas na produção de corpos e sujeitos de um determinado tipo?

A pergunta, por certo, não é nova. Aliás, no campo dos estudos de gênero e educação, e das mais diferentes formas, algumas autoras têm argumentado em favor de um outro caminho possível para pensar as imagens para além da ideia de sua participação na manutenção de uma mística feminina. Patrícia Balestrin e Rosângela Soares (2012, p. 95) nos provocam, por exemplo, por meio do campo da antropologia visual, a “pensar (sobre) outros modos de viver, de estar, de se fazer sujeito de uma cultura, pensar (sobre) outras formas de conhecer e mesmo outras formas de pensar”. Por meio de uma etnografia da tela, as autoras tensionaram a imagem cinematográfica como um texto que podemos, em um exercício antropológico visual, *ler*. Esta leitura, por um lado, pode estar radicada na caracterização, mais uma vez, das formas hegemônicas de constituição da imagem e, com efeito, dos sujeitos – como é o caso, para as autoras, do filme brasileiro *O Céu de Suelly*, sobretudo no tocante aos códigos de maternagem que o filme ensina em seu viés “moralista” (Balestrin & Soares, 2012, p. 106). Mas, por outro lado, as autoras, ainda que de forma apenas anunciativa, apontam que as imagens também podem nos convidar a deslocarmos nosso olhar e ver outros ângulos e perspectivas. Neste caso, para elas, o *mesmo* filme poderia dar a ver *outras* possibilidades de entender o gênero pela imagem, indicando um alargamento dos modos de ser mulher por meio de outras contingências e desafios (Ibidem) – para além, portanto, de seu caráter normalizador.

Somado a isso, Cláudia Ribeiro e Constantina Xavier Filha (2015, p. 17) convidam-nos a um importante desafio no que se refere às discussões propostas no GT 23: “a de pensarmos se o conceito de gênero não traz à discussão a desconstrução do binarismo do masculino e feminino de forma relacional” – algo que, para as autoras, poderia ser problematizado a partir de discussões teóricas ainda incipientes no GT, tais como aquelas favorecidas pelo pensamento de Judith Butler

e pelos estudos *queer*. Para isso, as autoras lançam questões a nós aqui centrais: “Como repensar conceitualmente gênero? Resignificá-lo? Construí-lo e desconstruí-lo em nossos estudos?” (Ibidem).

Instigados por estas proposições e pelos resultados da análise dos materiais, enfatizamos a importância teórico-metodológica de pensarmos além da *imagem como veiculadora das verdades hegemônicas* (além, portanto, de uma imagem-saber) e do quanto este elemento poderia nos sugerir uma possível *resignificação do gênero*. Talvez, como efeito desta proposta, seja possível pensar a imagem no interior de nossas investigações também como sendo, ela mesma, possibilidade de resistência. Neste sentido, então, haveria um importante deslocamento conceitual a ser enfatizado e empreendido: não mais – ou não apenas – tendo o sujeito como elemento facilitador, por meio da crítica, das formas de resistência, mas tomando a imagem como situada nas margens de novas possibilidades de pensamento e de criação. E é sobre estes elementos que trataremos a seguir.

50

---

**DIANTE DAS IMAGENS COMO FALENAS:  
BALIZAS PARA OUTRO CAMINHO INVESTIGATIVO**

Se cremos ser importante apontar para outras relações possíveis a serem estabelecidas com as imagens, torna-se fundamental indicar os deslocamentos incluídos nesta aposta. Para isso, gostaríamos de mostrar os efeitos teóricos implicados numa concepção de imagem-saber e no quê ela se sustenta, nos termos de uma filosofia da imagem. Neste caso, e com base nas discussões realizadas acerca dos trabalhos analisados, isso implicaria perguntar como, ao valer-se de uma imagem como sinônimo de saber, estas discussões acabam, em alguma medida, por inventar o próprio objeto que buscam desconstruir.

De algum modo, pode-se dizer que o que sustenta o conceito de imagem-saber está radicado em certa hegemonia do *visível* – entendido aqui como volume primeiro de algo que se coloca diante de nosso olhar; como materialidade pura, sob a qual nosso olhar se choca no instante de contato com a imagem (Didi-Huberman,

2010). Assim considerado, o visível inscreve-se no tangível, tornando o próprio ato de ver correspondente a uma experiência tátil com a imagem. O visível, nesta discussão, nos permite acesso ao volume primeiro das imagens, consola nosso olhar, confortando-nos sob um sentimento de efetivamente algo saber, de súbito, sobre aquilo que vemos.

Qual o lugar que o visível assume na história do olhar, sobretudo o olhar que direcionamos às imagens sobre corpos? A categoria do visível se desdobrou, na história da arte e em outras áreas de estudos da imagem, como uma exigência teórica de tom universalizante, convocando-nos a discernir e a reconhecer o que está ali, na imagem, dado a ver. Ou seja, a hegemonia do visível pressupõe, como consequência, um saber sobre as imagens: um saber conquistado pelo que se verifica e se reconhece diante de nossos olhos.

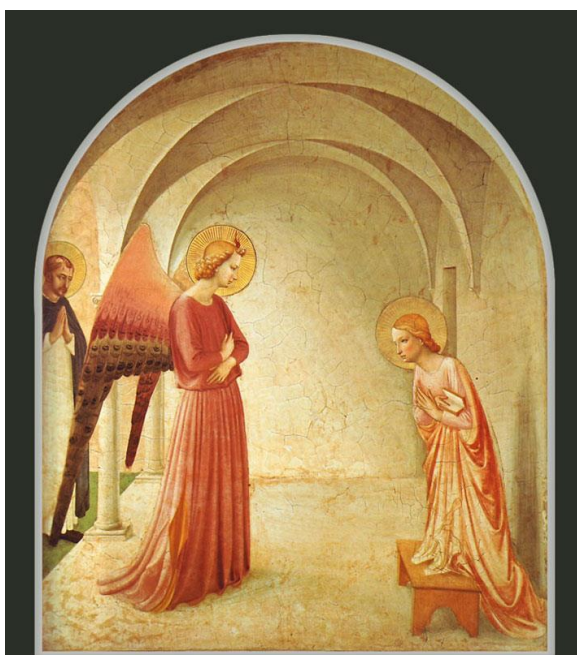
Este tipo particular de experiência para com a imagem não é novo. Ao contrário, o visível encontra suas condições de possibilidade desde o Renascimento, sustentado pela produção da imagem como *mimese* e cujo corolário pode ser resumido pela “analogia da janela”, ou seja, como mundo, a um só tempo, interior e exterior ao que se vê. Instaura-se ali, no século XV, uma ruptura decisiva tanto para a arte, como – e talvez sobretudo – para os nossos modos de olhar, qual seja, a perspectiva e o viés *matemático* da imagem, nos quais a centralidade do olhar do espectador, como fator decisivo para a organização e disposição dos elementos na pintura, atua mediante uma concepção racional do espaço e, com efeito, do mundo representado.

Em seu tratado *Da Pintura*, datado de meados do século XV, Leon Alberti sistematizou a metáfora renascentista da janela como uma forma de organizar uma técnica de *perspicere* (perspectiva) – no sentido de ver através de –, em que, utilizando regras geométricas de composição da imagem, a pintura deveria ser concebida, pelo artista, como um quadrângulo marcado por linhas perpendiculares, considerada por ele como “uma janela aberta através da qual [se pudesse] olhar atentamente aquilo que será pintado” (Alberti, *Da Pintura*, Livro I, Capítulo II, Parágrafo 19). Em uma leitura do texto de Alberti, Panofsky (1972, p. 120) mostra como a metáfora da janela exigia do artista uma abordagem direta da realidade, então, *a única preocupação do artista deveria ser o que se faz realmente visível do*

*outro lado da janela*. Em suma, a pintura deixaria a ordem do divino medieval e passaria à ordem do profano; como fruto da racionalidade deveria, portanto, dar a ver o real do mundo humano.

A partir disso, o visível se tornou, pouco a pouco, um marcador decisivo ao estruturar (e ser estruturado) por metodologias das mais diversas, como a iconologia e a semiologia, que possuem grandes reverberações nas análises contemporâneas de imagem. Um exemplo disso é analisado por Didi-Huberman (2013), que mostrou como a tipologia analítica de Erwin Panofsky *fundou*<sup>13</sup> um método de análise imagética na história da arte, marcado por uma concepção unitária e totalizante de imagem – algo que encontra suas bases na hegemonia do visível renascentista. Ou seja, a exigência do visível instaurou, paulatinamente, a partir de Panofsky, a ordem do discurso em história da arte, espalhando-se, em meados do século XX, a outros campos do conhecimento que buscavam pensar a imagem sob tal aposta teórica.

*Imagem 5 - Annunziata de Fra Angelico (1440-1441).*  
Afresco  
Museo del Convento di San Marco, Florença - Itália  
Fonte:  
[http://www.museumsinflorence.com/musei/museum\\_of\\_san\\_marco.html](http://www.museumsinflorence.com/musei/museum_of_san_marco.html)



Panofsky organizou, nos anos 1930, um método para analisar as imagens por meio de três dimensões específicas – a *descrição pré-iconográfica*, a *análise iconográfica* e a *interpretação iconológica* –, daí a atenção que Didi-Huberman dá ele, em sua discussão. Mais precisamente, Didi-

Huberman demonstrou como a iconologia ternária fundada por Panofsky entregou

---

<sup>13</sup> Se grifamos o termo *fundou*, é, pois, compreendemos, com Daniela Campos (2016), que Panofsky sistematizou na língua inglesa a iconografia do historiador da arte alemão Aby Warburg. Contudo, e diferentemente do exercício iconográfico warburgiano de fechar os olhos diante do que nos escapa na imagem (como mostraremos ao longo desta seção e da seção metodológica), a iconografia de Panofsky nos demanda que deixemos os olhos abertos, quase arregalados, para ver e nomear *todos* os sentidos da imagem. Além disso, importa dizer que o escopo epistemológico reiterado por Panofsky é, como mostramos brevemente, é fruto das proposições de uma nova relação com o conhecimento artístico e com as formas de olhar emergente no Renascimento.

a imagem à “tirania” dos conceitos de visível, legível e invisível. Em um exercício de exemplificação desta tirania conceitual, Didi-Huberman analisou, justamente na tentativa de demonstrar seus problemas, o afresco *Anunciação*, de Fra Angelico, datado dos anos de 1440 (Imagem 5).

Frente à *Anunciação* de Fra Angelico, a imagem vai, no instante em que o nosso olhar se choca com ela, se fazer gradativamente *visível* diante de nossos olhos. No âmbito do visível, o nosso olhar tenta nomear a qualquer preço o que caracteriza o afresco como *um autêntico* Fra Angelico: a marca de suas pinceladas, a estrutura dimensional por ele utilizada e, mesmo, a sua inscrição em um estilo pictórico da toscana do século XV (Ibidem). Imagem olhada e, em sua dimensão primeira, passível de ampla compreensão. De algum modo, estaríamos operando, aqui, com a dimensão “pré-iconográfica” de Panofsky (2004, p. 58): aquela que qualquer pessoa encontra condições de reconhecer e, quando frente a uma dessemelhança, recorre a livros e/ou especialistas para poder nomear a dimensão visível, reconhecível, da imagem: “estamos, na verdade, lendo o que vemos, de conformidade com o modo pelo qual os objetos e fatos são expressos por formas que variam segundo as condições históricas” (Ibidem, p. 58).

Além disso, o afresco se fará visível, igualmente, porque algo nele “terá sabido evocar ou ‘traduzir’ para nós unidades mais complexas, ‘temas’ ou ‘conceitos’, como dizia Panofsky, história ou alegorias: *unidades de saber*” (Didi-Huberman, 2013, p. 20, grifos meus). Isto é, o afresco emerge, diante de nosso olhar, como um plano plenamente visível, imbricando o âmbito do visível ao legível: imagem, portanto, como algo a ler, como forma de dar sentido, pela palavra, à sua dimensão visível. Lemos, antes de tudo, a história da imagem, sua eucronia – ou seja, não lemos uma mulher e um anjo: lemos Maria no ato da anunciação. Ante a imagem, reconhecemos sua origem, seu ponto de nascimento possível, inscrevendo-a em um contexto mais amplo de criação por sua temática – o renascimento italiano, com suas predileções por textos religiosos. É pela comparação, portanto, entre a imagem e documentos escritos do mesmo período que a legibilidade do visível emerge como possibilidade. Assim sendo, o que está implicado, neste nível da metodologia de Panofsky (2004, p. 58), é que a “análise iconográfica” possui “familiaridade com temas específicos e

conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral”.

No entanto, há um problema inarredável na proposição ternária de Panofsky: o conforto da certeza, de poder fazer legível tudo o que é visível na imagem, esmaece frente à forma como “esse afresco se apresenta como uma história muito pobre e sumária” (Didi-Huberman, 2013, p. 21). Ou seja, a iconografia de Panofsky atribuiria, assim, uma certa “aridez” a obra de Fra Angelico, e isso por duas razões. Em uma primeira dimensão, os limites minimalistas da obra não nos permitiriam situar a cena pintada em um lugar histórico específico, como a cidade de Nazareth, nem nos permitiriam, diante do anjo de lábios fechados de Fra Angelico, imaginar a própria anunciação (a fala) do nascimento de Jesus, tendo, inclusive, uma figura destoante com a cena bíblica – a presença de São Pedro ao fundo. Em uma segunda dimensão, o caráter singelo da arte de Fra Angelico também não nos permitiria reconhecer, em seu afresco, as marcas artísticas dos quatrocentos, como, por exemplo, a complexificação exacerbada dos espaços, pinceladas mais realistas ou referências cronológicas de objetos do período (já que, em certa medida, Fra Angelico rompe com isso). Em suma, tais elementos, em seu conjunto, não nos permitiriam, como videntes ordinários, ver o *invisível*, o *inefável*, da imagem pintada por Fra Angelico. No entanto, aquilo mesmo que escapa ao olho do indivíduo comum torna-se foco de atenção do olhar clínico do *historiador* da arte. Por meio dele, o invisível, o inefável, devem ganhar corpo e nome, não se deixando, pois, escapar. Antes disso, o invisível deve torna-se visível mediante a inteligibilidade da análise. O analista, como sujeito cognoscente, foi, como colocou Panofsky (2004, p. 62), o único capaz de realizar a “análise iconológica”, pois precisamos de uma percepção de “um clínico em seus diagnósticos” para efetivamente nos “assenhormos” de tudo o que da imagem nos escapa e, assim, fazer o invisível visível; inserindo a imagem em uma lógica eurônica de se fazer história.

Diante desse debate, Georges Didi-Huberman (2013, p. 135) nos mostra como o movimento crítico panofiskiano, na história da arte, esteve implicado com uma vontade de compreender a significação particular das imagens, situada na possibilidade de “toda a forma visível já [trazer] o ‘conteúdo conceitual’ de um objeto ou de um acontecimento; todo objeto, todo fenômeno visível já [trazer] sua



consequência interpretativa”. Em outras palavras, existiria, nesta forma de compreender a imagem, uma intersecção entre o ato de ver e o ato de saber, em um movimento que busca desvelar pelo olhar – não qualquer olhar, mas o olhar de um clínico, um olhar-que-sabe do sujeito cognoscente – o sentido mesmo que existiria nas imagens. A análise das imagens repousaria, portanto, no *visível* e, com efeito, no que se pode *saber* por meio dela; enfim, nos termos de nossa discussão, falaríamos de uma *imagem-saber*.

Inspirados em Georges Didi-Huberman, entendemos que a imagem-saber que se faz presente nos textos que debatemos anteriormente é sintomática de uma exigência de descrever o que reconhecemos na imagem, sua verossimilhança com o presente. A imagem se torna e é tomada, conseqüentemente, como superfície plenamente visível. No entanto, o perigo pulsante desta concepção reside, justamente, no momento em que a imagem é submetida à vontade de saber daquelas e daqueles que dela se ocupam para efetuar suas análises; no momento em que estas e estes criam um objeto específico sob a presença do visível, qual seja, *as imagens como instrumentos inarredáveis de uma espécie de mística feminina contemporânea*.

Os últimos trabalhos de Judith Butler podem, talvez, nos dar algumas pistas para compreendermos a relação que estabelecemos entre saber e imagem no campo do feminismo. Nos termos de Judith Butler (2009), o nosso olhar é organizado por marcos (*frames*)<sup>14</sup> que nos permitem reconhecer as formas hegemônicas de viver o gênero e a sexualidade. Mas, ao mesmo tempo, os marcos (*frames*) também acabam por reduzir o visível a elas: “os marcos (*frames*) não exibem simplesmente a realidade, mas participam ativamente de uma estratégia de *contenção*, produzindo e aplicando o que irá contar como realidade” (Ibidem, p. xii, grifos nossos). Nesta perspectiva, eles instrumentalizam certas versões de realidade, “sempre jogando algo fora, sempre mantendo algo fora, sempre desrealizando e deslegitimando versões alternativas da realidade [...]” (Ibidem). Mais precisamente, os marcos (*frames*) educam o nosso olhar por meio de categorias, convenções e normas, dando-nos as condições ontológicas de, antemão, saber reconhecer e, mais do que isso,

---

<sup>14</sup> Para os distintos usos do termo *frame*, a autora se vale do sentido polissêmico que o termo possui em inglês com o intuito de pensar nas várias formas como os *frames* funcionam na organização dos modos de se fazer sujeito em nossa cultura. Com efeito, uma vez que não temos tradução literal do termo em português, tentamos respeitar a abordagem de Judith Butler, trazendo sempre uma tradução *possível* do termo e, por isso, acompanhada da palavra original.

nomear o que vemos. Em outras palavras, o nosso olhar é marcado (*framed*) pelas verdades existentes de nosso tempo, por certas versões da realidade estabelecidas – inclusive academicamente – pelas normas de gênero e sexualidade e do que, a partir delas, é desejável discutir, problematizar.

No caso dos estudos feministas, o discurso normativo de gênero e sexualidade é reconhecível, legível, discernível, na visibilidade das imagens, uma vez que nosso olhar está marcado (*framed*) pelas próprias normas que procuramos problematizar na mística feminina. Neste prisma, as imagens são, sob nossa vontade de saber, frequentemente construídas, e mesmo selecionadas em nossas pesquisas, a partir de um ideal normativo que permite com que reconheçamos, em sua dimensão visível, algo que corresponde àquilo que as normas nos *permitem* nomear. Em suma, *as imagens só são visíveis, legíveis, pois as próprias normas nos permitem reconhecer, ler e nomear aquilo que vemos em seu volume primeiro – neste caso, os pressupostos da mística.*

A crítica feminista constrói um ideal sobre as imagens (sua capacidade de fazer ver a mística), mas, ao fazer isso, arrisca-se a sujeitar o seu objeto (a imagem) a esse ideal. Nos termos de Didi-Huberman, na história da arte, sujeitar a imagem a um ideal correspondeu a fazer dela um objeto, “imaginando-o, vendo-o ou prevendo-o – em suma, dando-lhe forma e inventando-o por antecipação” (Didi-Huberman, 2013, p. 115-116); isso corresponde a situar-se “*diante dos poderes de invenção de um discurso sobre o objeto que ele pretende descrever*” (Ibidem, grifos nossos).

Deriva desta questão conceitual um pressuposto importante: permanecer no nível do visível, na ordem do olhar emoldurado (*framed*) pelas normas, é assumir um ato inarredável de exclusão daquilo que, nas imagens, nos escapa, daquilo que nelas *não se faz visível, não se faz, justamente, saber*. Ora, pautar-se na reconhecibilidade, no visível, não denuncia apenas como as imagens são frutos de uma vontade de saber, educando-nos a um tipo de conformação aos modos de viver o gênero e a sexualidade, mas, ao mesmo tempo, constrói as próprias imagens por uma vontade de saber outra – neste caso, relativa aos enfrentamentos travados pelos estudos feministas contra a lógica hegemônica de viver os corpos. Ou seja, num movimento circular, é pela norma que deduzimos um saber sobre as imagens, mas

fazemos da própria crítica da norma – *a partir das imagens, por causa das imagens* – algo irremediavelmente edificado mediante a ordem do discurso que acrítica busca romper.

E haveria como suscitarmos um outro olhar sobre as imagens? Acreditamos que sim e destacamos, por exemplo, como artistas ligadas à segunda onda feminista de 1960-70 reivindicaram o valor do sentido erótico do corpo feminino para as próprias mulheres, desafiando a lógica de um corpo dado ao olhar e ao deleite masculino. Para a historiadora da arte Anna Chave (2010), houve, neste período, uma preocupação das artistas de que suas obras fossem reutilizadas para agendas masculinas mais conservadoras, na contramão, portanto, dos objetivos políticos de suas propostas artísticas. Frente a este risco (de ter a imagem apropriada por e situada em outro regime de sentido), artistas como Barbara Hammer ou Laura Cottingham, buscaram expor seus trabalhos em canais subculturais acessíveis unicamente a uma audiência feminina. Outras artistas, como Catherine McKinnon e Andrea Dworkin, produziram uma arte com uma postura anti-pornô, com o objetivo de questionar o caráter sexista das imagens que fazem do corpo feminino um objeto para o olhar e o prazer masculinos; já artistas, como Deborah Bright e Annie Spinkle, reivindicaram um pornô positivo, construindo filmes como instrumento do ativismo feminista, isto é, da reivindicação do corpo e do prazer para as próprias mulheres.



*Imagem 6 - Dyketactics de Barbara Hammer (1974).*  
Filme experimental - duração: 4min09seg  
San Francisco - Estados Unidos  
Fonte da imagem: <http://barbarahammer.com/photography/>  
Fonte do filme: <https://vimeo.com/101192467>

Em uma chave de leitura butleriana, poderíamos pensar que as relações aqui brevemente descritas entre artistas e arte foram, em algum sentido, mediadas, orquestradas, pelas formas como nossas visões de mundo, nossos modos de ver, são marcados (*framed*) pelas normas de gênero e sexualidade. Ou seja, foi na luta travada com essas formas de enquadramento (*frames*) que emergem na espessura

do visível que as artistas produziram suas obras. Nelas, e a partir delas, um outro espaço de visibilidade se constituiu – justamente aquele que não se dá a ver de imediato. Neste caso, pode-se dizer que as artistas *operaram sobre* as imagens hegemônicas sobre os corpos femininos *não* para delas produzir um saber. Antes disso, até mesmo porque inscritas em um campo distinto – a arte –, elas operam ali mesmo, nos vazios, nas frestas que também as imagens *a princípio normalizadoras* (como as imagens pornô) possuem, agutizando-os.

O que vemos, portanto, é aquilo que Didi-Huberman já pontuava, ou seja, que há uma alternativa aos modos conformados de ver, aos modos que antecipam (e por isso, muitas vezes, acabam por produzir) os sentidos das imagens – e que, por certo, poderiam ser tomados por nós, em nossas investigações, inclusive sugerindo formas de ressignificação do gênero, como proposto pelas discussões de Ribeiro e Xavier Filha (2015), já mencionadas. Essa alternativa:

[...] se baseia na hipótese geral de que as imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis –, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos deslocados, de não-saberes produzidos e transformados (Didi-Huberman, 2013, p. 25).

Para isto, no entanto, somos convocados, como pesquisadoras e pesquisadores, a um outro movimento de olhar (e, ainda, quem sabe, a um outro movimento de selecionar as imagens em nossas pesquisas): “um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que se percebe”. Antes disso, trata-se de um olhar que, “primeiro, se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir [...]” (Ibidem).

Se a imagem não precisa ater-se à dimensão do saber, como se daria, então, sua análise? Se, ao mesmo tempo, nossos modos de olhar para ela não mais se voltam na perspectiva de clarificar e descrever os sentidos que ali se tecem, como se daria a construção do que sobre ela podemos dizer? Mais uma vez, é Didi-Huberman quem nos oferece uma potente metáfora para pensarmos sobre o conceito de imagem, qual seja, o da *imagem-falena* (em alusão à espécie de borboletas noturnas). Pensar

na imagem como falena implicaria apostar, de início, em sua dinâmica de movimento e, ainda, de efemeridade: é na abertura e fechamento contínuos das asas de uma falena que nos defrontamos menos com suas formas exatas e definíveis e mais com sua leveza e movimento. Podemos, assim, junto ao autor, assumir que os sentidos da imagem se dariam justamente neste espaço que não nos é reconhecível de imediato, mas que emerge como fugacidade:

Se realmente quisermos ver as asas de uma falena, primeiro, temos que matá-la e, depois, conservá-la em uma vitrine. Uma vez morta, e somente então, podemos contemplá-la tranquilamente. No entanto, se quisermos conservá-la viva – o que, no fundo, seria muito mais interessante –, somente veremos as asas fugazmente, por pouco tempo, num piscar de olhos. Isto é a imagem. A imagem é uma falena. Uma imagem é algo que vive e que só nos mostra sua capacidade de verdade numa cintilação (Didi-Huberman, 2007, p. 19).

Por extensão, entendemos que um gesto de análise implicado em nos assenhorearmos da imagem pelo saber, pelo visível que podemos ler por meio dos marcos (*frames*) da reconhecibilidade, só é possível mediante a morte das imagens. A imagem morre sob nossos alfinetes, suas cores esmaecem sob nossa lupa analítica e sua potencialidade, neste momento de aparição da imagem, fugaz como o voo da falena, se perde sob nossa vontade de saber, deixando-nos no âmbito do visível.

Nas duas formas de abordar a imagem (a que mata a falena ou a que a conserva viva), relações de força sobre ela se impõem: de um lado, aquelas que, por se organizarem em torno de um saber *sobre a* imagem, apelam àquilo que ela tem de normalizador – o que implica, como vimos, conceber a resistência como algo que não está ali, na imagem, mas concentrado, por exemplo, no sujeito que a olha. De outro lado, no entanto, as relações de força podem se dar *na* imagem, ou seja, ela mesma pode ser tomada como palco de disputas de forças, possibilitando não apenas a sugestão da pedagogia normatizadora, mas a emergência de espaços vazios, de frestas de sentido e da potência que reside no não-saber. Neste caso, então, a resistência não se localiza prioritariamente fora da imagem, mas, antes, a constitui como tal; em outras palavras, a imagem pode ser, ela mesma, resistência.

Como possibilidade de escapar às estruturas da imagem-saber, portanto, lançamo-nos a um entendimento sobre as imagens que, sob a metáfora da falena, não as concebe apenas como transmissoras de saberes visíveis e legíveis. Antes disso, busca problematizar os espaços de não-saber das imagens, em um ato de nos entregarmos – ao desvencilharmos as imagens das malhas do saber – à *visualidade* [e não ao imediatamente visível] *da imagem*: “seu poder de olhar, de ser olhada e de nos olhar ao mesmo tempo, de nos cercar, de nos concernir” (Didi-Huberman, 2013, p. 207). O exercício de nos entregarmos a um não-saber sobre a imagem, permite-nos nos deslocar da modalidade do visível, preconizando apenas em nos deixar apreender pela própria imagem, para que ela se abra em sua *dimensão visual* – neste lugar em que nos provoca a romper limites e certezas, a desafiar, resistir, a relações assujeitadoras com a verdade. Ao abrir a imagem, encontramos, talvez, uma rasgadura que “engendra incessantemente produções visuais que não fazem cessar a ‘falta’ mas que, muito pelo contrário, a engastam e a sublinham” (Ibidem, p, 203). Assim, focar na potência da rasgadura nos permite pensar a imagem enquanto acontecimento, condensando, deslocando e transfigurando uma proliferação de sentidos possíveis, guiando-nos a possibilidades de resistências.

Apostar nas relações de força que se exercem na imagem significa também apostar que a resistência emerge do risco do não reconhecimento – algo que exige outra forma de enfrentar os modos como os discursos sobre gênero e sexualidade se exercem sobre os corpos que não se conformam às verdades existentes. Significa, assim, sustentar que as imagens carregam uma potência de romper com o que marca (*frame*) um contexto, possibilitando, por exemplo, a criação por seu caráter de aparição em outros contextos (como vimos nas imagens das artistas mencionadas). Ao exceder os marcos (*frames*), as imagens possibilitam, no próprio ato de constituir outros marcos possíveis, certo afrouxamento dos mecanismos de controle, em um constante desfazer das normas. Frente à imagem como falena sugerida por Didi-Huberman (2007), um outro modo de abordagem, então, se impõe: a de se deixar conduzir pelo que *não* se vê e, portanto, *não* se sabe.

Ao tomar como centro do debate algumas proposições da historiografia da arte feminista e, mais especialmente, os trabalhos apresentados no GT 23 da ANPEd, buscamos indicar alguns percursos pelos quais os estudos feministas têm estabelecido uma relação crítica com as imagens, tendo como foco a crença em sua ativa participação na manutenção e revitalização de uma espécie de mística feminina contemporânea. Para tanto, assumimos como fundamento da discussão a análise dos textos apresentados no GT que tinham a imagem como vetor central de debate, indicando, a partir disso, o modo como, em seu conjunto, eles acabam por movimentar algumas discussões singulares em torno daquilo que nomeamos de uma *imagem-saber*. Podemos dizer que, ao sustentar a ideia de imagem-saber, os trabalhos do GT 23 vêm realizando três apostas teórico-metodológicas: 1) a inscrição da imagem sob a ordem do saber, dando a ver um conceito de imagem que, como fruto da mística, produz os corpos a partir das normas de gênero e sexualidade; 2) a ideia de que os sentidos da imagem-saber colocam em jogo uma relação específica dos indivíduos com as verdades de nosso tempo, sistematizando, a partir disso, que as imagens são práticas educativas normatizadoras sob as quais e pelas quais nos constituímos como sujeitos das verdades hegemônicas de gênero e sexualidade; 3) a ênfase numa relação assujeitadora com as verdades pulsantes na imagem-saber, tendo como resultado o pressuposto de que as formas de resistência possíveis não se efetivariam *na* imagem, mas *fora* dela.

Tais considerações nos levaram ao cerne das discussões de Georges Didi-Huberman: aquela que nos mostra o desejo de permanecermos no volume primeiro da imagem, em sua dimensão visível e, com isso, nos permitindo tecer, com a imagem, uma relação intermediada pela ordem do saber. Na articulação com as problemáticas lançadas por nossa discussão, entendemos, com Judith Butler, que tal ordem do saber se vincula a certos marcos (*frames*) normativos de gênero e sexualidade, que demarcam (*frame*) os modos como olhamos o visível da imagem. É por meio dos marcos (*frames*) de gênero e sexualidade que podemos, de antemão, reconhecer e nomear o que pulsa no volume primeiro da imagem.

No entanto, ao sermos convidados por outras autoras também vinculadas ao GT 23 (Balestrin & Soares, 2012; Ribeiro & Xavier Filha, 2015) a pensar em outras relações possíveis com as imagens, sugerimos, a partir da metáfora da falena de

Didi-Huberman, o investimento na potência das imagens de nos convocar a outras escolhas teórico-metodológicas. Com efeito, diante das imagens, estaríamos frente à possibilidade de nos desfazermos de nossa vontade de saber. Se, como afirma Foucault (2014, p. 252), entendemos que “devemos não somente nos defender [das relações de poder], mas também nos afirmar [...] como força criadora”, a metáfora da falena nos permite pensar que a resistência não emerge exclusivamente como descrição das relações de saber-poder, mas, igualmente, como possibilidade de invenção, de criação e de transformação de nós mesmos. Ou seja, as imagens, em nossas pesquisas, e dependendo do modo como as escolhemos para compor nossas problemáticas, poderiam nos permitir experienciar outras formas de resistência, provocando-nos, pelo não-saber, a nos reinscrevermos diferentemente nos regimes de verdade dos quais somos sujeitos – por exemplo, em um processo de transformação do pensamento que torne as normas de gênero e sexual mais diluídas e porosas.



# **SOB UM CÉU DE ESTRELAS**

63

---

segundo capítulo

*[...] para escrever, temos que sujar as mãos.*

Chimamanda Ngozi Adichie, 2013.

Diante da página em branco, a difícil tarefa de produzir escrita, em sujar, como nos convidou a escritora nigeriana Chimamanda Adichie, não somente o branco da folha, mas nossas mãos, nossos corpos, nossas subjetividades. Enfim, nós mesmos mexidos, transformados, por aquilo que escrevemos. Inspirados em Michel Foucault, a escrita é, aqui, problematizada como um modo de mobilizarmos o nosso pensamento, em um movimento de transformação do que somos. Nas palavras de Foucault, a escrita de seus livros se construiu como um exercício de “fazer [de si] mesmo, e de convidar os outros a fazerem [consigo] [...] uma experiência do que somos, do que é não apenas nosso passado, mas também nosso presente, [...] de tal forma que saíssemos transformados” (Foucault, 2013a, p. 192).

Na esteira de Foucault, não é, de modo algum, nova a reflexão, no campo da educação, da escrita como um modo alternativo de criação de formas outras de pensar, dizer e, potencialmente, de relacionarmo-nos conosco e com os outros (Fischer, 2005; Loponte, 2006; Meyer & Paraíso, 2012). Com efeito, o presente texto é um exercício de definirmos as marcas teórico-metodológicas que guiam a escrita desta pesquisa, pensando-as, antes de tudo, como um ato ético e político que assumimos diante do mundo. No âmbito deste trabalho, dizer dos marcos teórico-metodológicos é fruto do desejo de problematizarmos os modos de subjetivação de gênero na cultura da imagem; mais especificamente, imagens do campo das artes

visuais que, em alguma dimensão, estabelecem diálogos com a crítica dos feminismos contemporâneos. De modo particular, o nosso desafio é sugerir alguns delineamentos teórico-metodológicos que nos permitem propor, como anunciado na seção anterior, uma escrita que se afaste da dimensão educacional disciplinadora dos corpos em direção à proposição de possíveis aprendizagens de resistências, de zonas de respiro, de espaços de criação pulsantes nas e pelas imagens.

Contudo, este é um trabalho infinito, como disse Foucault (1987) ao pensar a relação da irreduzibilidade da imagem à palavra, e desta àquela. Afinal, “por mais que se diga o que se vê, o que se vê não está jamais no que se diz, e por mais que se faça ver por imagens, metáforas, comparações o que se vai dizer, o lugar onde elas resplandecem não é aquele que os olhos percorrem, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem” (Ibidem, p. 25). Em outros termos, Foucault fala de uma força na imagem que perturba a possibilidade mesma de, pela palavra, sabermos nomear tudo que vemos, “não por incompetência de quem olha, mas por resistência da própria imagem, que desdobra os ditos que se fazem sobre ela sempre em novas possibilidades” (Marcello, 2005, p. 56). Nos termos de uma questão, assumimos o desafio de problematizarmos: como propor uma metodologia que se traduz, minimamente, como o infinito da tarefa diante da imagem? Como, mais especificamente, construir uma metodologia que faça com que essa tarefa nos permita apreender as imagens justamente onde nos escapam, no espaço em que se tecem relações de não-saber que são potência à vida?

Sob o prisma dessas proposições, lançamo-nos ao trabalho quase mudo de ensaiarmos uma metodologia que nos coloque na fronteira da ação/passividade diante do constrangimento que a imagem nos provoca ao escapar, como um clarão, da ordem da palavra, do saber. Inicialmente, e considerando essas proposições, buscamos apontar, na presente seção, alguns critérios de escolha das três artistas que trazemos para análise: Judy Chicago, Maria Lúcia Magliani e Yasumasa Morimura. Mais especificamente, o primeiro movimento desta discussão pode ser resumido em uma e mesma questão: como e por que escolhemos, em uma pesquisa em educação, os materiais visuais que propomos analisar nesta tese? A partir disso, o esforço foi evidenciar, em um segundo momento, como a dimensão singular de escolha de cada artista a compor as análises é o que dá corpo a um critério mais

geral da escolha do *corpus* empírico. Para dar conta disso, argumentamos sobre os delineamentos de uma *arqueologia do saber das imagens* (Didi-Huberman, 2012), isto é, um exercício genealógico de pensar sobre e com imagens na tessitura do conceito de montagem proposto por Georges Didi-Huberman. Assim sendo, a aposta metodológica que fazemos reside em como a montagem nos permite afastarmo-nos da ideia de imagem-saber em direção a um conceito de imagem que se faz irreduzível à ordem do saber, sugerindo-nos a possibilidade de apreendermos, mesmo que de forma contingente, aquilo que nas imagens nos escapa e nos convoca a transformar o pensamento. Mais centralmente, como mostraremos, falar em montagem, neste trabalho, é uma aposta em como as imagens, dispostas em seu conjunto, colocam em circulação questionamentos urgentes da crítica feminista aos modos como nos constituímos como sujeitos de gênero e sexualidade hoje.

### ***ESTRELAS SINGULARES***

Se apostamos, como dito acima, na escrita como um modo de implicação de nós mesmos, é porque ela se constitui, para nós, como uma tarefa de impregnar, como nos convidou a pensar Rosa Fischer (2005, p. 117), cada dito e escrito que produzimos com a “paixão daquele que cria”. Escrever, portanto, seria uma ato ético-político pelo e no qual podemos problematizar como o que estudamos “tem a ver com nossa vida, com aquilo que amamos e que se faz carne viva em nós” (Ibidem). Frente a tal proposição, é preciso recuperar uma memória de uma experiência vivida em nossa trajetória docente, pois é dela que emerge as problematizações iniciais que, de modo decisivo, nos possibilitam pensar nesta tese.

O objetivo de problematizar possíveis resistências aos modos de sujeição de gênero sugeridos pela e na cultura da imagem emergiu, como dito na introdução, de questionamentos vividos em sala de aula. Com efeito, foram as inúmeras intervenções de nossas alunas sobre o caráter normativo das imagens que nos levaram, quase de modo presciente, a uma e mesma pergunta lançada recentemente por Silvio Gallo (2016, p. 16): “o que pode uma imagem?”. Levando em consideração o lugar quase onipresente das imagens em nossa cultura, tal como diversas autoras e autores têm apontado (Didi-Huberman, 2012; Alloa, 2015; Sontag, 2004), Gallo

nos convocou a desafiar os sentidos tão enraizados, nas sociedades ocidentais, de uma correspondência quase incontornável entre o conceito de imagem àquele de representação, sob o qual a “imagem informa, conforma, induz ao não-pensamento” (Ibidem, p. 20). Das questões levantadas pelas e pelos discentes do curso de especialização àquelas propostas por Gallo, estamos, mais uma vez, diante de uma proposição sobre o conceito de imagem que buscamos, aqui, nos afastar: a *imagem-saber*. Como mostramos na seção anterior, o conceito, por nós proposto, de imagem-saber diz, pois, de um movimento teórico-metodológico que inscreve a imagem na ordem do discurso de gênero, como um objeto incômodo que educa normativamente nossos corpos: “as imagens não seriam nada – somente simulacros sem vida – e seriam tudo – a realidade da vida alienada” (Rancière, 2015, p. 192), pois, diante delas, tornamo-nos-íamos, singularmente, indivíduos assujeitados às verdades hegemônicas de nosso tempo.

Assumir uma visão crítica sobre a ideia de imagem-saber é um exercício de delinear uma aposta outra sobre o conceito de imagem, de modo que pudéssemos falar, nos termos de Silvio Gallo (2016, p. 23), em uma “imagem-pensamento”: uma imagem que, na relação conosco, no ato mesmo de olhar, “delira e cria”. Falamos, com efeito, de um entendimento sobre a imagem que privilegia as dimensões que, nela, nos convocam a tensionar as verdades das quais somos sujeitos, o que, para nós, se constitui como um gesto de nos abriremos à potência da imagem em “desconstruir e, em seguida, renovar nossa linguagem e, por conseguinte, o nosso pensamento” (Didi-Huberman, 2015a, p. 306).

Diante, pois, de uma compreensão de imagem que nos convoca a pensarmos diferentemente daquilo que somos – e, mais especificamente, daquilo que somos enquanto sujeitos de gênero e sexualidade –, debruçamo-nos, como já enunciado anteriormente, sobre produções artísticas que se articulam, em alguma medida, com o pensamento feminista contemporâneo. Ora, tal escolha não foi gratuita, uma vez que, inspirados em trabalhos como o de Luana Tvardovska, compreendemos como:

Desenham-se outras configurações de pensamento e de linguagem por meio da arte com proposições feministas: fundamentadas em registros do corporal, da autobiografia e da memória, artistas contemporâneas desconstroem as compreensões metafísicas e

essencialistas que buscam delimitar o que é ‘uma mulher’ (2013, p. 4).

Diante do convite de problematizarmos as múltiplas possibilidades de transformação de nós mesmos que se tece na relação das artes visuais com a crítica feminista, uma pergunta derradeira se impõe a nós: com que critérios escolhermos os materiais imagéticos a serem analisados? Primeiramente, importa dizer que o critério mais geral de escolha do *corpus* imagético que compõe a análise do presente trabalho foi, justamente, como propôs Luana Tvardovska, uma inquietante singularidade: o fato de se apresentarem como uma espécie de *sintoma da história contemporânea, capaz de perturbar certezas que instituem certas formas de vivermos os corpos* – e, por isso mesmo, potentes para desestabilizar as verdades que sustentam nossa inscrição sob uma onto-epistemologia de gênero e sexualidade.

Falar em desestabilização do gênero é, acreditamos, problematizá-lo em seu caráter cultural e historicamente construído. Em outros termos, as imagens que trazemos ao debate tornam visível, em alguma dimensão, a *historicidade* dos modos como, em nossa cultura, nos tornamos sujeitos de um sexo, de um gênero e de uma sexualidade. De alguma maneira, encontramos-nos, novamente, diante de outra experiência vivida, por nós, para construir um caminho que nos aponta para alguns critérios possíveis: nossa formação no campo da história. Certamente, não pensamos tal percurso formativo como monolítico, no sentido que imprimiria em nossa carne, em nosso pensamento, uma marca universal e inalterável. Antes disso e distantes daquele primeiro lugar epistemológico de formação da graduação – referimo-nos à história social, inscrita dentro das epistemologias das teorias críticas –, a história se constitui, para nós, como uma forma de pensar, insinuando-se como mobilizadora de uma constante ação sobre nosso pensamento e, portanto, de transformação de nossa escrita.

É, pois, na e pela arqueogenealogia foucaultiana que a história se fez, em nós, uma forma de pensamento sempre inquieto, em um movimento de encontrar, como ensinou Rosa Fischer, nos muitos ditos e escritos de Foucault:

[...] um ponto de encontro com nós mesmos, com aquilo que escolhemos como objeto, com aquilo em que nós investimos nossa vida, nosso trabalho, nosso pensamento; tem a ver com uma

entrega, nossa entrega a um tema, a um objeto, a um modo de pensar, que assumimos como pesquisadores (2005, p. 121).

Fazer a forma de pensamento de um autor habitar nossa escrita não é um exercício de apropriação inquestionadora, como se fosse possível *aplicar* o pensamento de Foucault em nossa pesquisa. Antes disso, é tomar o método genealógico foucaultiano como *inspiração* de uma escrita sempre inconformada com o conforto do já sabido. Assim sendo, não estamos falando do lugar da fixidez da “história dos historiadores”, como colocou Foucault (2013b, p. 284), mas, sim, de uma história “que reintroduzir o descontínuo em nosso próprio ser”, enfim, que “dividirá nossos sentimentos; dramatizará nossos instintos; multiplicará nosso corpo e o oporá a si mesmo”. Como um *riso* frente às pretensões de alcançar *a verdade sobre passado*, a genealogia foucaultiana coloca, de muitos modos, o fato histórico em rasura, propondo-nos problematizar a infinitude de uma miríade de acontecimentos como um *descontinuum* que, de algum modo, nos toca e nos convoca ao pensamento.

Como um segundo critério de seleção, portanto, inspiramo-nos na pequena antologia de existências breves proposta, por Foucault (2010), em *A vida dos homens infames*. Nela, Foucault nos provoca a seguir um critério talvez considerado apócrifo para uma *História com H maiúsculo*, aquele que não segue “outra regra mais importante do que meu gosto, meu prazer, uma emoção, o riso, a surpresa, um certo assombro ou qualquer outro sentimento, do qual teria dificuldade de explicar, talvez, em justificar a intensidade” (Ibidem, p. 199). Alinhado à desestabilização do caráter fixo do gênero nas e pelas imagens, este segundo critério de escolha se constitui por um levantamento inicial de artistas que produziram imagens que, em alguma dimensão, nos provocaram uma profusão de sentimentos muito particulares. Diante de uma espécie de *curadoria pessoal* – tomamos como inspiração a ideia de que compor/criar uma metodologia com e por imagens é, também, um ato curatorial, tal como proposto por Fabiana Marcello (2013) –, fomos tomados, muitas vezes, por um certo embaraço de não conseguirmos explicar, claramente, pragmaticamente, quais razões por escolher esta ou aquela imagem. Ao mesmo tempo, o embaraço se fez um critério decisivo para nossa curadoria. Afinal, apostamos em um conceito de imagem que nos escapa a todo momento,

constrangendo-nos por um estranhamento que desestabiliza o pensamento ao suspender o que acreditávamos saber de antemão.

Assim, imbuído-nos de um levantamento realizado, primeiramente, em nossas memórias afetivas com algumas artistas, seguido de um levantamento mais sistematizado em catálogos de exposições, nos arquivos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e da Pinacoteca da Prefeitura de Porto Alegre, em livros, artigos de estudiosas da chamada *arte feminista* e na internet (acessando sites de museus, de artistas, críticas de jornais nacionais e internacionais, entre outros). Ao todo, este levantamento, produzido ainda no primeiro semestre do curso de doutorado, contou com um número de setenta e duas (72) artistas – homens, mulheres, trans, gays, lésbicas, não-binários, etc. – que, de algum modo, nos provocaram uma mudez, um estranhamento por talvez, diante delas, não sabermos nomear a razão pela qual estavam, ali, reunidas sob nossa curadoria.

Em um esforço de permanecermos nas rachaduras, nos espaços vazios, das imagens, experimentamos, sob a necessidade de decupagem do levantamento inicial, um trabalho recolhido e silencioso de olhar de forma intensa e de ser, por nossa vez, olhados – como propôs Didi-Huberman (2010) – pelas muitas imagens que nos faziam (re)pensar alguma dimensão existencial nossa que tem relação com um *viver feminista*. Dessa experiência de olhar e de ser olhado de um *entre-lugar* do gênero – um corpo culturalmente masculino questionando dimensões femininas em si –, decidimos trazer às discussões da tese a obra do fotógrafo japonês **Yasumasa Morimura**.

Morimura nasceu em Osaka – principal cidade da província de mesmo nome, localizada na ilha Honshu na região central do arquipélago nipônico – em 1951, formando-se na Universidade Municipal de Belas Artes de Kyoto em 1978. Na década de 1980, Morimura se alcançou à cena internacional com autorretratos que reiam as obras dos chamados *grandes mestres* das belas-artes do *Ocidente*, tornando-se, assim, um dos artistas contemporâneos japoneses mais conhecido no circuito internacional de artes.

Conforme a crítica de arte de Lissa Brennan (2013), Morimura produziu, ao longo da vida, mais de trezentos autorretratos que podem ser agrupados em três grandes séries: produzida entre 1985 e reaparecendo em obras de 2013, a série



*Daughter of Art History* é um conjunto de autorretratos que tomam de empréstimo pinturas que compõem o cânone das *belas artes do Ocidente*, com um enfoque muito específico nas representações femininas que *os grandes mestres* – incluindo, sob este epíteto, apenas poucas artistas mulheres, como Frida Kahlo e Cindy Sherman – produziram desde o renascimento até a arte contemporânea; a série *Actor/Actresses* foi produzida ao longo dos anos 1990, formando um conjunto de autorretratos que refazem personagens femininas interpretadas por atrizes icônicas do cinema hollywoodiano – por exemplo, Cleópatra de Elizabeth Taylor e Scarlett O'hara de Vivien Leigh; por fim, a série *Requiem*, iniciada em 2000, marca o fim do feminino como questão central na obra de Morimura, formando, assim, um conjunto de autorretratos e filmes produzidos a partir de performances que (re)criam figuras masculinas importantes historicamente, como Albert Einstein, e ficcionalmente, como o Hitler de Chaplin.

A primeira pergunta que talvez possa emergir (e é a ela e por causa dela que decidimos por analisar o trabalho de Morimura) é: o que um artista homem tem em relação aos feminismos? Em imagens de si que se embaralham a imagens de outros, os autorretratos de Yasumasa Morimura se alinham à crítica contemporânea a um sujeito coerente e universal, mas, centralmente, as séries *Daughter of Art History* e *Actor/Actress* de Morimura dialogam com a proposição feminista, tão conhecida por nós, de que *o sujeito* é sempre masculino. Convocando-nos a um olhar pelo desconforto que se tece, a um só tempo, *entre* o real e o irreal do eu/outro, os autorretratos colocam em xeque o próprio centro subjetivo de nossa cultura (presumidamente branco, masculino e heterossexual), bem como os modos como os sujeitos que não ocupam esse lugar são legados às margens da cultura e recebem a marca da particularidade, da diferença (Louro, 2003).

Ao mesmo tempo que questiona um *sujeito universal masculino*, a tensão causada pela perturbação das certezas entre centro e margem nas imagens de Morimura nos leva a outra questão tão (se não, mais urgente): os modos como os feminismos tentaram (e, muitas vezes, ainda tentam) tornar a margem que o feminino ocupa um novo centro onto-epistemológico, edificando um sujeito dos feminismos que busca, por sua vez, a mesma coerência e estabilidade do conceito de sujeito que as feministas procuram se distanciar. Com efeito, as imagens de

Morimura nos colocam, a todo o tempo, diante de um outro não-saber incômodo: o caráter histórico das formulações feministas que sustentam o sujeito *mulheres*, colocando-nos – no encontro de muitas posições de sujeitos, lugares aparentemente inabitáveis em um mesmo corpo – diante da potência da incerteza e do deslocamento da própria noção dos feminismos como, prioritariamente, um movimento social identitário.

Diante da crítica ao caráter unitário de um sujeito, outro incômodo se fez presente: como o sujeito não pode, sozinho, fornecer os fundamentos de seu próprio surgimento, mas, antes, como nos convida a pensar Judith Butler (2005), é na relação que estabelecemos com o outro que possibilita, a nós, nos reconhecermos como sujeitos. Diante de tal tarefa, trouxemos a debate algumas obras da artista **Maria Lídia Magliani**.

Magliani (1946- 2012) é originária da cidade de Pelotas e começou sua produção artística na Escola de Artes da UFRGS, onde se formou em 1966. No mesmo ano, realizou sua primeira exposição na Galeria Espaço, em Porto Alegre, com a ajuda do seu professor e orientador, Ado Malagoli. Ao longo de sua trajetória artística, Magliani mudou-se para diferentes cidades – Porto Alegre, São Paulo, Tiradentes e Rio de Janeiro -, produzindo e expondo por mais de quarenta anos diversos trabalhos em gravura, desenho e escultura, mas a pintura foi seu modo mais expressivo de arte (Rosa & Presser, 2000, p. 332). Na década de 1970, Magliani passou a se ocupar com figurações dos corpos femininos, temática que se tornou corrente até o fim de sua vida. É importante mencionar que um silêncio recobre a obra de Magliani, uma vez que, até o momento, nenhuma pesquisa sobre ela foi realizada. Mesmo com o esforço de amigos na proposição de exposições, a violência da estética da artista gaúcha, o modo como nos constrange ao denunciar a (des)humanização que vivemos, fez com que o público e o mercado de arte negassem suas telas.

Assim, e de modo específico, foram, justamente, algumas mudanças estéticas que marcaram as poéticas de Magliani nos anos 1970 que se fizeram, de imediato, uma urgência ao nosso olhar, pois, segundo o crítico Jacob Klintowitz (apud autoria não identificada, 1979, s./p.), a obra desta artista gaúcha “expressa um grito pungente da condição humana”. Com efeito, e pensando na intransponível relação

com o outro, escolhemos duas séries de Magliani – *Objeto de Cena e Brinquedos de Armar* –, cuja composição dos corpos femininos expressa uma luta contra os modos que, hoje, nossas subjetividades são dilaceradas e fragmentadas por uma cultura fascista marcadamente individualizante e que tem o gênero como elemento decisivo.

Em um esforço de oferecer um critério de escolha, é, pois, os modos como as figuras femininas de Magliani carregam o peso “da solidão do ser humano” (Bulhões, 1987, p. 4) que nos fazem trazê-la a debate. Mais centralmente, a escolha por Magliani se dá pelo modo como suas obras nos dão a ver as misérias que amargam a vida do outro e, neste mesmo movimento, somos levados a olhar com afeto este outro, pois em seu corpo vemos pedaços de nós mesmos. É, pois, pela violência estética dos corpos pintados por Magliani que tentaremos sugerir a nossa suscetibilidade ao outro e deste para nós como um recurso ético para uma convivência democrática radical. Em outros termos, escolhemos as imagens de Magliani pelos modos como nos sugerem, de muitos modos, afastarmo-nos do hedonismo e do narcisismo que marcam os modos de sermos sujeitos hoje, em direção de problematizarmos o valor ético das relações intersubjetivas como matéria primária para a criação e afirmação de possibilidades de viver mais solidárias e libertárias.

Pensando nos silêncios que recobrem a crítica de Magliani e no sentido de propor uma resposta ética à desumanização de certas vidas em nossa cultura, trataremos para a análise a artista estadunidense **Judy Chicago**. Nascida em 1939, na cidade de Chicago – capital do estado de Illinois, Estados Unidos –, a artista começou seus estudos no campo das artes visuais na *University of California Los Angeles*. Após uma década entre formação e práticas artísticas, Chicago se tornou, nos anos 1970, com sua instalação *The Dinner Party* (1974-1979), uma das pioneiras do que viria a ser conhecido como *arte feminista* – um movimento de artistas mulheres que visava, a partir de diferentes suportes artísticos e estilos estéticos, questionar o caráter androcêntrico da sociedade e, de modo particular, das artes. Nas mais de 60 décadas de trabalho, Judy Chicago se dedicou a diferentes projetos artísticos marcados por diversas poéticas visuais – da instalação à pintura, da performance às tapeçarias –, bem como se dedicou ao ensino de artes do final dos anos 1960 até o início dos anos

2000. No âmbito do ensino, Chicago é reconhecida por ter fundado o primeiro e o segundo *Feminist Art Program* nos EUA, respectivamente na *California State University* entre 1969-1971 e, com o auxílio de Miriam Shapiro, na *California Institute of the Arts* entre os anos de 1971-1973.

A série que elegemos para debate é *Holocaust project: from darkness into light*, um conjunto de imagens (tecelagem, fotopinturas, vitrais, audiovisual) que explora o esquecimento das mulheres nas narrativas históricas sobre o holocausto. Importou, para nós, como critério de escolha, as imagens do projeto de Judy Chicago que dão a ver, sobretudo, a dor e o sofrimento vividos por mulheres nos campos de concentração nazista. Como dito, a arte de Chicago se inscreve como parte de uma tarefa que muitas artistas, escritoras e estudiosas feministas assumiram: “tornar visível o que estava escondido, de reencontrar traços e de se questionar sobre as razões do silêncio que envolvia as mulheres enquanto sujeitos da história” (Perrot, 1995, p. 20). Contudo, a escolha por *Holocaust Project* não reside, tão somente, na importante e necessária crítica às formas generificadas como até mesmo os saberes sobre o horror do holocausto retificam o lugar de outridade das mulheres. Há, imbricado a esta dimensão, um convite: é possível, diante de tais imagens, fazermos do olhar um ato de responsabilização por uma dor que não é nossa?

Com essa apresentação das artistas, desejamos, à maneira de Foucault, dar a ver as intensidades *singulares* que experimentamos diante de cada imagem. Se falamos de *singularidades*, é, pois, apostamos que cada imagem se constitui como uma espécie de estrela, isto é, em cada uma, brilha, de modo muito particular, uma espécie de vazío em que a vida pulsa como possibilidade de criação. Com efeito, pensamos os critérios por nós expostos – e que serão explorados com maior acuidade nas seções analíticas – como tais *singularidades* que habitam as imagens e que, de algum modo, nos constroem por um estranhamento incontornável, convocam-nos a transformar o ato de olhar “numa espécie de entrega, de deixar-se levar, de suportar um olhar em relação à intensidade de uma evidência” (Fischer & Marcello, p. 18). Porém, é imperativo questionar: o que e como as singularidades das imagens, colocadas em diálogo por nossa curadoria pessoal, dão a ver? Afinal, relendo a questão lançado por Gallo, o que podem, juntas, nossas imagens, nossas estrelas?

## ***(DES/RE)MONTAGENS DE CONSTELAÇÕES***

Escolher escrever sobre o que nas imagens nos escapa e nos constrange, em um exercício de tentar apreender as resistências que pulsam na e pela imagem, nos coloca diante de uma série de questões: como colocar em diálogo imagens que, aparentemente, não têm relações umas com as outras? Mais do que isso, como esse diálogo nos permite escapar do gesto da traduzibilidade da imagem-saber? Como foi dito anteriormente, este trabalho se inscreve, como grande parte da produção no campo da educação, em uma zona de interface de campos do conhecimento (artes visuais, filosofia da imagem, ética, filosofia política, estudos feministas, para nomear alguns), mas é na história e na história da arte que enxergamos algumas possibilidades metodológicas de análise.

Na esteira de uma corrente foucaultiana de pensamento, retomamos a arqueogenealogia como um caminho metodológico não só para a construção de critérios de escolha particulares de cada artista (como colocado anteriormente), mas também como uma forma de pensamento histórico sobre o qual se erige análises possíveis. Dito isso, compreendemos que a cinzenta genealogia de Michel Foucault permitiu a autores, como Georges Didi-Huberman, ampliarem o léxico de metodologias sobre a imagem, rompendo, como já colocamos, com a ideia de uma história total em nome de uma história que privilegia o descontínuo dos acontecimentos. Nisso reside uma e mesma tarefa: a de “assinalar a *singularidade* dos acontecimentos, fora de qualquer finalidade monótona, espreitá-los lá onde menos se espera e no que passa por não ter história alguma” (Foucault, 2013b, p. 273, grifos nossos). Dito de outro modo, Foucault propôs, ao privilegiar as singularidades, fazer uma história de forma distante da busca de uma origem: este lugar que guardaria, de maneira unívoca, toda e qualquer verdade sobre o passado.

No âmbito dos estudos de imagem, a ideia de origem se aproximaria das propostas de análise de *olhar de época* de Michael Baxandall (2006), uma vez que privilegia problematizar a arte a partir de uma perspectiva da história social. Em uma crítica à proposta de Baxandall, Maria Lúcia Kern (2010) pontuou como este historiador social da arte propôs que operássemos com a ideia de categorias visuais

historicamente pertinentes, de modo que, para compreender uma imagem, seria preciso aproximá-la de uma *fonte* pertencente a uma realidade intrínseca, ou seja, produzidas em seu tempo. Como exemplo, lembramos de como Baxandal analisou a obra *Dame pregnant son thé* (1735) do pintor barroco Jean-Baptiste Chardin, relacionando-a a outras produções do mesmo período: a tendência empiricista presente na filosofia (a exemplo de John Locke) e na ciência (a exemplo de Isaac Newton); pois, para este historiador social da arte, “há certa afinidade entre um tipo de pensamento e um tipo de pintura” (Baxandall, 2006, p. 123).

Há, aqui, uma imbricação da ideia do olhar de época com alguns mitos herdados das concepções que circundaram o historicismo do século XIX, colocando as imagens sob a premissa do eucronismo: *pensar o passado a partir de categorias e de analogias com fontes do próprio período*. Assim, um *mesmo marcador temporal* seria o aglutinador de um conjunto dado de artistas, de imagens, procurando, sobremaneira, uma essência que tais obras teriam, partilhariam, como sintomas de um mesmo tempo (Didi-Huberman, 2015b). Nos termos da crítica de Foucault (2013b, p. 275), “procurar tal origem é tentar recolher o que ‘era antes’, o ‘aquilo mesmo’ de uma imagem exatamente adequada a si; [...] é querer tirar todas as máscaras para finalmente desvelar uma identidade primeira”. Como já referido a partir das análises de Didi-Huberman (2015b), esta premissa temporal eucrônica é cara à iconologia, sobretudo aquela vinculada às disposições de Panofsky. Nela, a imagem é concebida como um resquício de um tempo ido que, de algum modo, poderia ser restaurado, em sua totalidade e verdade essencial, mediante – tomando emprestado o termo de Foucault (2013b, p. 275) – o *olhar do historiador* que não “escuta a história” e, sim, a crê “como metafísica”.

Como demonstrou Georges Didi-Huberman (2015b), algo se perde da potência das imagens no momento em que perseguimos, de modo singular, o eucronismo, mesmo que essa seja uma dimensão importante, fundamental e intransponível. Assim sendo, Georges Didi-Huberman nos convidou a pensar as imagens inscritas num outro tempo, alheio à busca incessante do *historiador* da arte que enquadra a imagem como um sintoma de seu momento de criação, como portadora de uma essência do contexto de sua primeira aparição (como se ela fosse, portanto, apenas um efeito, o resultado quase óbvio de determinado contexto; a

obsessão por enquadrar as imagens da história da arte a esse ou àquele período, vinculá-las a esse ou àquele “movimento”, seriam, para o autor, apenas um exemplo disso). Ou seja, Didi-Huberman propôs mostrar justamente o contrário: como as imagens *escapam* à ordem canônica do discurso em história da arte.

Portanto, Didi-Huberman apostou que, nas imagens, há uma vocação à sobrevivência, fazendo-as irredutíveis ao seu tempo de produção. Como colocou o historiador francês, a imagem, enquanto forma sobrevivente, “desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma memória coletiva” (Didi-Huberman, 2013, p. 55). No sentido de melhor exemplificar a noção de sobrevivência de Didi-Huberman, Gabriela Almeida (2016) nos mostra como a questão da sobrevivência das imagens se tornou uma chave fundamental do pensamento de Warburg, sob o termo *Nachleben*, de modo que a sobrevivência se refere às ressurgências ou às reaparições vividas pela imagem através do tempo. É, pois, a sobrevivência à sua própria destruição que faz, da imagem, uma constante mutação, uma espécie de rastro de tempos múltiplos que a passaram e a deslocaram. A sobrevivência da imagem é, assim, uma desorientação temporal, desafiando-nos a pensar em uma *configuração anacrônica de tempo* (e, por que não dizer, de história): “o anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (Didi-Huberman, 2015b, p. 22).

Metodologicamente falando, como problematizarmos as fraturas, os ritmos descontínuos e os embates de tempos múltiplos pulsantes nas imagens? Mais do que isso, como apostar no caráter de sobrevivência anacrônica das imagens para problematizar a arte em sua potência de nos constranger e nos afrontar como um não-saber?

É preciso retornar uma vez mais à arqueogenealogia, uma vez que nos ensina, como colocou Foucault (2013b, p. 276), a “rir da solenidade da origem” como um ato de nos direcionarmos a uma problematização dos acontecimentos que privilegie “seus abalos, suas surpresas, as vacilantes vitórias, as derrotas mal digeridas” (Ibidem). Assim sendo, o método genealógico é pensando aqui como permitindo olhar para as imagens não mais buscando enquadrá-las em uma linearidade possível, mas, antes, problematizado-as em seus movimentos de radical

descontinuidades, de rupturas temporais. Com isso, o que cabe é se debruçar sobre a possibilidade de recorrer à *emergência* das imagens como acontecimentos: “essa entrada em cena das forças, os saltos pelo qual elas passam dos bastidores aos palcos” (Ibidem, p. 282).

Em uma perspectiva genealógica, Didi-Huberman nos deu pistas, a partir de sua análise do *Atlas Mnemosyne*, do historiador da arte alemão Aby Warburg, para a construção de um caminho genealógico que nos permita problematizar as imagens nos espaços que nos escapam, convidando-nos, assim, a uma relação de suspensão do saber em nome de nos deixarmos apreender pela multiplicidade de sentidos, de memórias que habitam as imagens. Segundo este filósofo da imagem, o tempo da imagem não é o tempo da história da ciência, dos saberes, mas, tal como privilegiado no *Atlas*, o tempo de sua singularidade como acontecimento de tempos múltiplos: “o passado que delas [as imagens] emana encontra-se permanentemente reconfigurado perante os múltiplos presentes que a olham; perante o futuro, é provavelmente ela quem sobreviverá a nós (Didi-Huberman, 2015). Se a imagem é o elemento de duração e nós somos o elemento transitório, diante da imagem somos colocados à beira de fissuras temporais que as fazem irredutíveis a um saber que a tudo pretende nomear.



*Imagem 7 - Painele 46 do Bilderatlas Mnemosyne de Aby Warburg (1927-1929). Madeira, tecido e fotografias, 150 x 200 cm WarburgInstitute, London - UK. Fonte: <https://goo.gl/EqE4Ue/>*



Por meio dos estudos de Didi-Huberman, compreendemos que Warburg pensou, com seu *Atlas* imagético, sobre a complexidade da vida humana, da luta cotidiana diante de uma fragilidade inelutável da vida; por isso sua recusa a fixar as imagens num relato ordenado e definitivo. Resumidamente, o *Atlas* é um projeto iniciado em 1924 e que reúne cerca de 20 anos de trabalho de Warburg, construindo-se, assim, como um conjunto de composições entre imagens aparentemente sem relações temporais, culturais ou geográficas. No *Atlas*, 971 imagens foram dispostas e organizadas sob a forma de grandes painéis, produzindo uma espécie de mosaicos, nos quais as peças (*as imagens*) se comunicam por uma *disjunção*. A historiadora Daniela Campos (2016a, p. 14), em um de seus muitos estudos sobre o pensamento de Didi-Huberman e Warburg, mencionou como o *Atlas Mnemosyne* não teve um ponto final devido à morte do historiador da arte alemão, momento em que estava composto por 79 painéis: “eram telas de madeira, de 1,5 por 2 metros, cobertas por tecido preto. Sobre tais tecidos foram fixadas cópias de quadros, reproduções fotográficas, pedaços de periódicos, imagens e textos retirados de material gráfico – organizados, assim, a partir de eixos temáticos”.

Na prancha 46 do *Atlas* (Imagem 7), por exemplo, Warburg dispôs, lado-a-lado, uma série de 26 imagens reunidas como uma espécie de variações anacrônicas da imagem de maior destaque da prancha, a saber, o afresco do pintor renascentista Domenico Ghirlandaio de uma mulher carregando frutas: são “imagens de Lippi, Raphael, Botticelli e até mesmo uma fotografia tirada por Warburg de uma mulher camponesa em Settignano [...]. O painel também destaca como a expressão literária desempenha um papel crucial e dialógico na história da arte renascentista” (Johnson, 2012, p. 100). Diante da prancha 46, estamos frente a uma montagem, como pode ser chamado este trabalho de Warburg: um método que tenta, de algum modo, suscitar o aparecimento, no encontro de imagens dissemelhantes, de certas relações íntimas, de certas correspondências capazes de propiciar um conhecimento transversal da inesgotável complexidade daqueles objetos (Didi-Huberman, 2013b). Pode-se dizer que, por meio do *Atlas*, o historiador da arte alemão se propunha a compor outra história da arte:

O atlas warburgiano é um objeto pensado a partir de uma aposta. A aposta de que as imagens, agrupadas de certa maneira, nos

ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o recurso inesgotável – de uma releitura do mundo. Vincular de modo diferente os pedaços díspares, redistribuir a sua disseminação, um modo de a orientar e de a interpretar, é certo; mas também de a respeitar, de a remontar sem pretender resumi-la nem esgotá-la (Ibidem, p. 21).

Assim, o *Atlas* era um exercício de colocar, lá onde o historicismo havia falhado, o pensamento em movimento, um pensamento pela montagem. O princípio motor do *Atlas*, da montagem, é a imaginação. Não falamos da imaginação como uma fantasia pessoal gratuita, mas como um exercício intenso que, no ato de olhar, pode “por o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em jogo na imagem” (Didi-Huberman, 2012, p. 155). Com efeito, a imaginação – a exemplo do *Atlas* de Warburg – nos permite montar e desmontar imagens de formas plurais, colocando-as em um permanente intercâmbio capaz de, utilizando o termo de Foucault (2013b), multiplicar os acontecimentos.

Produzir uma história pela montagem é, talvez, fazer outra história. Com efeito, e afastada das sínteses e das ficções tornadas verdades, esta *outra história* nos exige assumir algo tão singular como as próprias imagens que coloca em diálogo: a multiplicação dos sentidos das imagens no momento em que são colocadas uma ao lado da outra. A imaginação se tornaria, então, o gatilho para uma (des/re)montagem das sobrevivências das imagens, em um anacronização radical da própria história

Mais centralmente, imaginar as sobrevivências da imagem por meio da montagem é, como nos convidou Didi-Huberman (2015b, p. 16, grifos nossos) a partir de Warburg, problematizar *a anacronização da própria história* por uma questão intransponível: “como dar conta do *presente* dessa experiência [diante da imagem], da *memória* que ela convoca, do *futuro* que ela insinuava?”. É, pois, de uma radical anacronização do tempo – em suas três dimensões possíveis: presente, passado e futuro – que a história, por sua vez, se vê anacronizada.

Assim, a primeira dimensão dessa questão – que por certo é indissociável das outras duas, mas tomemos, por questões didáticas, uma de cada vez – se refere aos modos como *a sobrevivência anacroniza o próprio presente*. Em um estudo sobre o conceito de montagem, Daniela Campos (2017) mostrou como Didi-Huberman, por

meio do pensamento de Benjamin, demonstrou os modos como só podemos problematizar o passado por meio das nossas experiências presentes, sendo elas uma marca inelutável nas análises que fazemos dos resquícios do passado que chegaram até nós. Como *desmontagem* de estruturas de outrem (o passado), o lugar do agora do nosso olhar desfaz a possibilidade mesma de uma história que busca a origem, a essência, de um tempo ido que residiria nas imagens, em uma espécie de dialética em que o passado que reside na imagem é, por nós, olhado no presente. Para melhor compreendermos tal movimento, lembremos, aqui, como Didi-Huberman (2015b) mostrou, com Benjamin, como esta fecundidade dialética da imagem está presente no modelo óptico do caleidoscópio, um brinquedo óptico que fez sucesso na Paris dos anos 1820. Dentro da caixa metálica, o material visual do caleidoscópio – disposto dentro do brinquedo (pedaços de vidro, de conchas, de vidrilho, de tecido) – é da ordem de um tempo ido, isto é, como traços ou rastros de passados que a imagem tocou e que a ela tocou. Como “borras do tempo” (Ibidem, p. 145) pretérito, a dialética do tempo opera pelo olhar que, do presente, de nosso presente, lançamos à imagem e que ela, em sua sobrevivência, lança sobre nós. Na relação do olhar, a polirritmia de tempos – tempos idos, tempos do agora – se faz a partir do encontro deste material visual desmontado dentro caleidoscópio, isto é, no giro do aparelho sob nossas mãos e nosso olhar, estes rastros do passado são remontados em (ou melhor, conjugados a habitarem) uma imagem no presente. Em outros termos. as imagens do passado são *desmontadas* para serem, por nós, *remontadas* no presente, formando uma espécie de *poética imagética da sobrevivência*.

Estamos, pois, diante da segunda dimensão da questão: *a sobrevivência anacroniza o passado*. Recorremos, novamente, a outro estudo de Daniela Campos realizado a partir do conceito de sobrevivência de Didi-Huberman:

[...] assim como nós, os indivíduos cujas obras estudamos tiveram distintas experimentações temporais, memórias e contato com diferentes passados. Diversas temporalidades e múltiplas representações. *Os artistas manipulam tempos que não são os seus*. E a imagem é um dos muitos objetos em que reverbera essa pluralidade. *A imagem pode ser vista e analisada em um “distempo”* (2016b p. 53, grifos nossos).

A partir do excerto acima, é preciso reconhecer os múltiplos tempos que habitam cada imagem. Como cada produção artística remonta não somente ao tempo que a olhamos, mas a um passado mais distante daquele de sua emergência. Não há origens, apenas eclosões de tempos sobreviventes. É inevitável, para nós, recordar do texto de Foucault chamado *A pintura fotogênica*, escrito, em 1975, por ocasião da exposição do artista Gérard Fromanger. Nele, Foucault (2013c, p. 350) fez referências a uma tradição que, por algum tempo, se perdeu nas artes visuais, àquela “bela hermafrodita” da “imagem andrógina” que conjuga uma montagem de imagens. Ao analisar o método de Fromanger, o filósofo francês nos contou como o artista foi às ruas tirar fotos ao acaso e, na sequência, na escuridão de uma sala, um projetor relançou a imagem sobre uma tela, momento em que aplicou a pintura; é um ato de “criar um acontecimento-quadro sobre o acontecimento-foto [...], um foco de miríades de imagens em jorro” (Ibidem, p. 355). Em um movimento que vai da rua ao ato fotográfico e, deste, à projeção que leva à pintura, Fromanger dá a ver o movimento anacrônico de suas imagens, pois povoadas de tempos heterogêneos que fazem de suas pinturas “um lugar de passagem [de tantas outras imagens que as antecedem], infinita transição, pintura povoada e passante” (Ibidem, 358). Ao remontar uma *poética imaginal da sobrevivência* no presente, é preciso reconhecer que as imagens não dizem de forma singular de seu momento de criação – apenas deste ou daquele movimento, desta ou daquela estética –, mas se fazem, a todo instante, um lócus de tempos impuros que são memórias de passados plurais anteriores a elas e que, talvez, sobrevivam ao nosso olhar preso ao agora.

Por fim, então, nos encontramos frente a como a *sobrevivência anacroniza o futuro*, pois, se desmontamos para remontar, juntar imagens nessa poética imagética da sobrevivência é, com efeito, um ato de *criação de uma nova montagem*. Ao rememorar as palavras de Didi-Huberman em um recente seminário, Daniela Campos (2017, p. 270) nos lança uma analogia da montagem à figura misteriosa da cartomante, uma vez que, com seu baralho de imagens sobreviventes, a cartomante busca “uma premonição do tempo que advir”. Para a autora, portanto, Didi-Huberman nos provoca a pensar como *remontar* diferentes tipos de imagens por uma aproximação particular é, pois, produzir transformações nas imagens, no sentido de promoverem, por uma nova *montagem*, por novos sentidos, uma espécie de abertura do nosso olhar a algo novo.

No sentido de melhor exemplificar como a sobrevivência anacroniza o futuro, podemos trazer à discussão o filme *As Horas* produzido, em 2003, pelo diretor Stephen Daldry. Nele, certamente, encontramos um *retorno presente* (do momento de produção do filme) de *lembranças de passados* distantes (pelo menos, a referência à obra *Mrs. Dalloway* escrito por Virginia Woolf no início dos anos 1920 e às vidas de três personagens do livro de mesmo nome do autor Michael Cunningham de 1999: Virginia Woolf, interpretada por Nicole Kidman; a personagem vivida por Juliane Moore, Laura Brown, que lê *Mrs. Dalloway* na Los Angeles de 1949; e Clarissa Vaughan, personagem interpretada por Meryl Streep e que partilha, no início do século XXI, não apenas o primeiro nome de Mrs. Dalloway, mas, sobretudo, sua trajetória organizando, ao longo de um dia, uma festa). Que *montagem nova*, porém, vemos no filme? Das muitas análises possíveis, escolhemos uma dimensão analisada por Guacira Louro (2017): apesar da vida das personagens estarem distantes no tempo, elas partilham sentimentos, receios, impulsos; elas “têm, todas, afetos e desejos que transbordam fronteiras”. Cada uma destas mulheres experimentaram um beijo, um amor, com outra mulher, um afeto a ser escondido à época de Clarissa Dalloway, a ser vivido em intensidade à época de Virginia Woolf, a ser um movimento de libertação à época de Laura Brown e, por fim, a ser um nova normalidade à época de Clarissa Vaughan. Segundo Guacira Louro (Ibidem, p. 122), “seus beijos podem ter sido mais ou menos fortuitos, mas acabaram por se tornar, de algum modo, perene”. O beijo é a imagem que a montagem de *As Horas* nos dá a ver, fazendo-nos problematizar os limites de uma norma de gênero e sexualidade que determina quais amores são, a nós, possíveis. Assim, o filme de Stephen Daldry conjuga tempos de experiências múltiplas de imagens da lesbianidade, permitindo-nos nessa nova montagem imagética – possível pelas des/remontagens que fez dos livros de Woolf e Cunningham – chegar a sentidos outros sobre o afeto, o amor. Enfim, a montagem emerge como um alerta intransponível diante do nosso olhar: é possível, afinal, criar um futuro onde as relações de poder de gênero e sexualidade sejam radicalmente diluídas e transitórias.

Costumaz, o caráter sobrevivente das imagens é um elemento fecundo dos (des/re)aparecimentos das imagens, o que neles torna-se passível de “lembrança [passado], retorno [presente], ou até renascimento [futuro]” (Didi-Huberman, 2013a, p. 72). Combinar imagens pela montagem é, então, inscrevê-las em outro

tempo: não aquele da linearidade herdada pelo historicismo, mas aquele de uma arqueogenealogia que se insinua por saltos, cortes, pela disjunção entre imagens, a princípio, díspares, sem nenhuma relação imediata entre si. Ao fazer isso, a montagem instaura outras relações *entre* as imagens – relações que não são dadas de antemão, por meio de um saber a elas exterior, mas criadas, inclusive teoricamente, por aquela ou aquele que monta. Ao fazer isso, a (des/re)montagem acaba por produzir um outro tipo de saber *sobre e pelas* imagens: um saber imprevisível, sempre passível de alteração (já que uma mesma imagem pode dar lugar a outras formas de saber, frente a outras combinações).

O método de Warburg é, assim, um exercício de montar, desmontar e remontar configurações possíveis sobre os painéis, concebidos, por Didi-Huberman (2013a, p. 18), como uma mesa de trabalho da pesquisadora e do pesquisador da imagem; enfim, a mesa como metáfora de um suporte “de encontros e de disposições passageiras”. Distante da fixidez, pensar na (des/re)montagem sob metáfora da mesa é, apesar de singela, potente para compreender que metodologicamente estamos, antes de tudo, falando de uma abertura a novas possibilidades, novos encontros, novas configurações, novas multiplicidades pela, na e entre as imagens: “suporte de encontros, constituídos pela própria mesa, como recurso de belezas ou de conhecimentos – analíticos, por cortes, por reenquadramentos ou por dissecação – novos” (Ibidem).

Para além das sínteses da iconologia, a montagem é, assim, um movimento genealógico que procura dar a ver o trabalho infinito diante de uma imagem: o de reunir-conjuntamente (lembrando da multiplicidade da des/re/montagens) sobre uma mesa – no caso deste trabalho, a folha em branco de cada página – imagens capazes de “*formar uma constelação*” (Ibidem, p. 221, grifos nossos) que nos permita orientar o pensamento, em um exercício de pensar diferentemente o que somos e o que podemos vir a ser. Estamos falando de um deslocamento do olhar que pressupõe, na e pela (des/re)montagem de uma constelação de imagens, o *Übershen* warburgiano: “*ver com um olhar abrangente e fazer com que certas coisas ou relações saltem às vistas; mas significa também não ver, não captar tudo, omitir qualquer coisa que, no próprio ‘aperçu’, salta, nos escapa nas profundezas do não sabido*” (Ibidem, p. 243, grifos nossos).

Como um procedimento metodológico, portanto, a (des/re)montar tenta apreender a dança sobrevivente e anacrônica que é a historicidade mesma do acontecimento que é a imagem – aparecimentos, destruição e renascimentos –, em uma genealogia – ou melhor, uma arqueologia do saber da e sobre a imagem (Didi-Huberman, 2015b) – que impõe à ordem do saber (pois, inelutavelmente, estamos produzindo um saber, mas, distantes da vontade de saber do sujeito cognoscente, nos inscrevemos no espaço de um saber vacilante, um saber que busca dançar sob e com a constelação de imagens) uma dupla condição: o *inesgotável da imagem* – a exuberância de seu aparecimento, o modo como nos abre para além do já sabido – e o *abismal da imagem* – as dimensões da imagem que se fazem irreduzíveis à provisoriedade do ato de olhar, um não-saber que é intransponível (Didi-Huberman, 2013a).

Diante das singularidades das artistas mencionadas anteriormente, é preciso perguntar: que nos mostram em seu conjunto? Que relações podem, talvez, emergir de uma montagem, este ato de colocar junto as obras de uma artista estadunidense sobre uma responsabilização sobre a dor do outro, as pinturas de uma artista brasileira que tensionam a de (des)humanização na inelutável relação com outro e os autorretratos de um japonês que coloca em questão a coerência do sujeito? Se as imagens, colocadas juntas sobre a mesa (no nosso caso, sobre uma folha em branco), formam uma constelação, qual desenho possível as imagens (estas imagens) formam? Que novas analogias e que novos trajetos de pensamento nos são possíveis diante da montagem que aqui propomos?

Como apresentado no início do texto, os critérios iniciais de escolha das artistas se deu em suas singularidades como imagens-estrelas, mas é em seu conjunto que as imagens dão a ver a constelação que é constituída e, mais centralmente, constitui a própria tese. Nossa constelação, não é um exercício de dar a ver uma *arte feminista*, no sentido de um campo artístico uniforme e marcado por uma identidade inexorável. De modo algum, pois, pensando nas discussões que fizemos anteriormente, uma montagem sobre “uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas, mas *para recolher segmentos, traços da fragmentação do mundo, respeitar a sua multiplicidade, a sua heterogeneidade* (Didi-

Huberman, 2011, s./p., grifos nossos). Lançamos-nos à possibilidade de desenhar uma constelação como um modo de nos possibilitar *um diálogo* que cada artista e obra tecem, de forma singular e no conjunto da tese, com a crítica feminista; dando a ver, na constelação que se constitui este trabalho, uma arte que não necessariamente se diz *feminista*, mas que possui uma potência criativa de viver nas rachaduras, nos vazamentos, das formas instituídas de se viver o gênero e a sexualidade. Assim, o trabalho de delimitação do *corpus* reside nas formas como os materiais selecionados, que dão a ver um diálogo mais amplo com a crítica cultural feminista, movimentam, em uma montagem, nesta montagem, os corpos para além da essencialização das normas de gênero ou dos discursos identitários. E esta proposição é, portanto, o critério mais geral de seleção das e do artista para comporem as análises.

Com efeito, é por meio da composição de uma montagem de imagens distintas que sugerimos novas analogias sobre as possibilidades de sermos sujeitos de gênero e sexualidade: os autorretratos de Yasumasa Morimura dão a ver a historicidade das verdades das quais somos sujeitos, mostrando-nos como as sólidas fronteiras das normas de gênero se mostram mais tênues do que aparentam ser; a pintura de Magliani colocam em jogo os limites das possibilidades subjetivas sugeridas por uma ontologia normativa do humano, provocando-nos a olhar o mundo a partir do lugar do outro; a arte de Judy Chicago nos coloca diante dos silêncios do próprio saber sobre vidas distantes de nós, dos modos como relegou certas experiências subjetivas (a *história das mulheres*) aos lugares mais obscuros das margens da memória em detrimento da *história dos homens*.

Entre dimensões singulares e conjuntas de critérios, nossa (des/re)montagem coloca junto imagens não sobre um pano preto emoldurado como um quadro (como fez Warburg), mas sobre um tecido de palavras que tenta problematizar como cada imagem (e os diálogos promovidos por sua montagem; um conjunto que constitui a própria tese) desfaz a ideia de um único corpo possível: aquele que se erige por meio dos regimes de verdade que produzem *um certo corpo* (masculino ou feminino) dentro de *um gênero* (homens e mulheres) e *uma sexualidade* (heterossexualidade) *coerentes*. Ao mesmo tempo, é da relação entre essas imagens singulares, entre regimes visuais diferentes, que a potência da crítica,



do pensar diferentemente daquilo que somos, pode, talvez, emergir. De critérios singulares, a montagem dá a ver um critério que se tece no conjunto das imagens. Se desejamos falar em uma ética da subjetivação dos corpos na cultura imagem, é, pois, por considerarmos que a montagem nos mostra como o conjunto geral de artistas (e, por extensão, das imagens por elas produzidas ) *fazem pulsar, de algum modo, a crítica feminista*. Este, talvez, possa ser considerado o critério mais amplo de escolha das artistas: o diálogo/a aproximação com o projeto crítico dos feminismos.

É aqui, portanto, que jaz a razão da escolha dos materiais: margem, limites, fronteiras são palavras que unem, em alguma medida, as imagens em uma montagem singular potente para pensarmos em uma educação do olhar irredutível às normas de gênero e sexualidade. Como dito, a montagem, enquanto um trabalho arqueológico sobre as imagens, não é a busca das grandes generalizações (implicadas à ordem da imagem-saber), mas, antes, é um ocupar-se do inesperado que emerge do encontro das (e com as) imagens e que pode se constituir como ruptura na ordem discursiva. Enfim, a montagem de uma constelação é um esforço de que transformemos a nós mesmos pelos diálogos que construímos entre arte, feminismos e educação, convidando-nos “a colocar nosso pensamento ‘em outra parte’, de um outro modo” (Fischer & Marcello, 2016, p. 21).

# **O QUE SUPORTAMOS PENSAR?**

---

terceiro capítulo



*Imagem 8 - Universidade de Barcelona - Espanha [detalhe].  
Fonte: Raquel Luz Leão, abril, 2016.<sup>15</sup>*

*A revolução será feminista ou não será:* essa é a frase que frequentemente ouvimos, nos dias de hoje, nas vozes de diferentes mulheres ou que lemos em paredes e muros em distintas cidades do mundo. Talvez possamos dizer que, de algum modo, ela expressa também uma espécie de renascimento ou, pelo menos, uma espécie de fortalecimento dos feminismos como um movimento social em nível internacional. Na atual conjuntura, os feminismos se colocam como vanguarda na luta contra os fascismos micro e, sobretudo, macropolíticos consolidados na emergência de governos ultraliberais em vários países da Europa e das Américas. Lembramos, por exemplo, em nosso país, como diferentes meios de comunicação se referiram à *primavera das mulheres*<sup>16</sup> ou à *primavera feminista* como ponto de

---

<sup>15</sup>Agradecemos, de modo especial, à amiga e colega Raquel Luz Leão por gentilmente nos ceder a imagem para compor este texto.

<sup>16</sup> A primavera das mulheres se refere aos protestos que reuniram, ao final de 2015, milhares de mulheres nas ruas de diferentes cidades brasileiras contra, especialmente, o projeto de Lei 5069, que

eclosão das novas lutas feministas em direção à construção de um protagonismo singular quanto à manutenção e conquista de direitos de diferentes ordens.

Não é nosso objetivo neste texto nos debruçarmos sobre a inegável importância política da (re)consolidação contemporânea dos feminismos; interessa-nos, antes, pensar em uma dimensão específica desses movimentos e de seus desdobramentos na edificação do que chamamos de um *êthos crítico feminista*: os modos de subjetivação promulgados pelos feminismos. Mais precisamente, interessa-nos problematizar os feminismos em sua preocupação em criar um *êthos* crítico comprometido com a criação de novos espaços sociais e outras condições subjetivas para as mulheres, bem como novas e múltiplas experiências de gênero e mesmo sexuais.

90

---

Neste sentido, de início, propomos que afirmar um *êthos* crítico feminista reside na possibilidade de pensar os feminismos como uma *atitude crítica* – usando o sentido proposto por Judith Butler (2005; 2009; 2017) a partir de uma palestra proferida, em 1978, por Michel Foucault (1997)<sup>17</sup> –, entendida como a arte de não ser governado totalmente (no caso desta discussão, por uma cultura política de gênero sexista e heteronormativa). Em função disso, e mais precisamente, interessa-nos pensar nos modos como os feminismos lançam à cultura uma crítica radical às formas como nos tornamos sujeitos das verdades hegemônicas de nosso tempo, bem

---

previa a retirada de direitos à assistência multidisciplinar às vítimas de violência sexual (sobretudo aqueles que asseguram o aborto), então garantidos pela Lei 12.845, sancionada pelo governo Dilma Rousseff em 2013. Lembramos, ainda, que o termo “primavera das mulheres” foi, naquele momento, amplamente divulgado e reforçado pela mídia brasileira e mesmo internacional. Um exemplo disso pode ser visto em reportagens publicadas, no mesmo período, em jornais como o britânico *The Guardian* (*In Brazil, women are fighting against the sexist impeachment of Dilma Rousseff*, de 5 de julho de 2016; disponível em: <https://goo.gl/CKocd9>) e o estadunidense *The New York Times* (*Rousseff impeachment galvanizes Brazilian feminists from all sides of politics*, de 5 de julho de 2016; disponível em: <https://goo.gl/c5dJfE>), em que, à época do *impeachment* de Dilma Rousseff, relembram a importante luta das mulheres, desde primavera das mulheres em 2015, pela manutenção da democracia e dos direitos humanos no Brasil.

<sup>17</sup> Considerando que as apostas teórico-políticas da crítica feminista são, por certo, polissêmicas e, por vezes, conflitantes, é necessário, como colocou Judith Butler (2009, p. 775), “especificar a noção de crítica que consideramos valer a pena defender”. Se marcamos nossa vinculação ao conceito de crítica proposto por Michel Foucault, é, pois, por nos alinharmos, na esteira de Butler, mas também de autoras como Guacira Louro (2004), Dagmar Meyer (2003) e Margareth Rago (2004), ao arcabouço teórico dos estudos feministas pós-estruturalistas que se apoiam, substancialmente, nos instrumentos conceituais foucaultianos. Acerca de outras vertentes interpretativas possíveis sobre a noção mesma de crítica nos e dos feminismos, ver os estudos de Gayatri Spivak (1996), Seyla Benhabib e Drucilla Cornell (1996) e Rita Feslki (2000).

como, em contrapartida, investem na criação de outras formas de nos constituirmos como sujeitos de gênero e sexualidade.

Assim, o objetivo desta seção é compreender os feminismos não exclusivamente como um movimento social; para além dessa marca decisiva e fundamental, buscamos problematizar os feminismos como uma *prática filosófica*, ou seja, como um “trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento”, uma espécie de exercício capaz de nos mobilizar a “pensar diferentemente do que se pensa” (Foucault, 1984, p. 13). No seio desse debate, elegemos como campo de discussão as artes visuais – mais propriamente, a análise de duas obras do artista japonês Yasumasa Morimura –, na crença de que haveria pontos de encontro, de ressonância, entre alguns elementos erigidos pela crítica feminista e as obras do artista. Ao fazer isso, nosso pressuposto é o de que, se podemos dizer que os movimentos feministas estão inegavelmente ligados a um tipo particular de crítica do presente, isso nos permite entender que eles, ao mesmo tempo, também excedem seu caráter mais imediato – a militância política – em direção a um *êthos* que poderíamos qualificar como *feminista* e que pode ser visível em outros espaços da cultura (sendo, por certo, a arte apenas um deles). As imagens de Morimura serão, portanto, problematizadas como uma espécie de caminho possível para, digamos, mostrar a dinâmica desse *êthos* crítico feminista.

Cabe ressaltar, de imediato, que não desconsideramos o fato de que *feminismos* não supõem, de modo algum, um conceito homogêneo. Com efeito, e tal como proposto por Chantal Mouffe (1999, p. 47), não buscamos sugerir *um* feminismo mais *verdadeiro* – o que, necessariamente, seria apontar *uma forma* mais *correta* de política feminista –, uma vez que a ideia mesma de feminismo está sujeita a diferentes posturas políticas e teóricas possíveis. Como afirma a autora (Ibidem), “as metas feministas podem ser construídas de maneiras muito diferentes, de acordo com a multiplicidade dos discursos nos quais possam estar inseridas: marxista, liberal, conservador, separatista radical, democrático radical, entre outros”. No sentido de propor a ideia de *êthos* crítico feminista, e ainda seguindo as proposições de Mouffe, nossa aposta reside na compreensão dos feminismos não como uma política tecida por “mulheres *como* mulheres”, mas, antes, como uma forma mais ampla de articulações políticas, ou seja, “como uma luta contra as

múltiplas formas que a categoria *mulher* é construída como subordinação” e, mais amplamente, como conjunto de práticas comprometidas em ressignificar e multiplicar radicalmente seus significados.

Para dar conta destas discussões, estruturamos a presente seção em duas seções: a primeira delas diz respeito ao debate sobre os modos como somos constituídos como sujeitos das normas e, frente a isso, sobre as possibilidades de uma atitude crítica por meio da qual podemos tecer outras relações com essas verdades em direção a outras possibilidades subjetivas. Nessa primeira seção, então, nosso interesse é traçar uma aproximação entre os feminismos e a ideia de crítica foucaultiana, permitindo-nos argumentar sobre a edificação do que chamamos de um *êthos* crítico feminista, concebido como uma maneira de ser e de se conduzir, enfim, como um modo de ser sujeito afastado dos modos de sujeição marcadamente falocêntricos. A segunda seção refere-se, mais propriamente, à análise de dois autorretratos de Yasumasa Morimura, na tentativa de mostrar como eles operam, em alguma medida, com um tensionamento na ordem discursiva binária do gênero. As imagens serão trabalhadas em sua possibilidade de nos convocar, acreditamos, a uma atitude crítica quanto à relação que estabelecemos com as verdades hegemônicas que circulam em nossa cultura – no caso do gênero, regimes discursivos binários caros tanto aos discursos de dominação como aos de resistência –, abrindo-nos à possibilidade de reinscrevê-las na ordem da criação e da transformação.

### ***POR UM ÊTHOS CRÍTICO FEMINISTA***

“Como ocorre que o sujeito humano se torne ele próprio um objeto de saber possível; através de que formas de racionalidade, de que condições históricas e, finalmente, *a que preço?*”, questionou Michel Foucault (2013a, p. 334, grifos nossos) em uma entrevista concedida ao filósofo Gérard Raulet, publicada em 1983, na revista *Telos*. Iniciar esta seção por meio do questionamento de Foucault – por uma pergunta que é, antes de tudo, genealógica sobre os modos como as verdades determinam, em maior ou menor grau, o que somos e o que podemos ser em um determinado contexto –, nos permite trazer uma questão cada vez mais urgente e

necessária: a necessidade de assumirmos uma postura problematizadora diante dos modos como nos constituímos como sujeitos inscritos nas políticas da verdade de gênero e sexualidade, sobretudo em suas dimensões ontológicas e epistemológicas.

No tocante ao campo epistemológico, Foucault (2010a) evidenciou como, a partir da modernidade, a relação do sujeito com a verdade se efetiva, muito singularmente, intermediada pela razão e pelo conhecimento. Para o autor, é a partir deles [razão e conhecimento] e de sua complementaridade irrenunciável que as condições de acesso do sujeito à verdade podem ser definidas. Foucault (2014, p. 185) destaca, a partir de Nietzsche, que, de fato, somos até hoje herdeiros dessa inextricável relação a partir da qual o que entendemos como conhecimento (na qualidade de produção de um sujeito cognoscente) se torna sinônimo de verdade.

Qual a importância disso para as questões aqui discutidas? Ora, é no jogo do verdadeiro e do falso, em que o conhecimento ocupa lugar ímpar para a consolidação de um dado saber como verdade, que a dimensão ontológica da política da verdade emerge e atua na produção de sujeitos. Afirmar sobre o modo como a verdade atua ontologicamente implica entender o quanto ela se faz próxima, nos mínimos gestos, daquilo que somos (ou devemos ser) enquanto sujeitos. Entendida como forma também de poder, a verdade “aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade que devemos reconhecer e que os outros têm de reconhecer nele” (Foucault, 2010a, p. 278).

Como desdobramento desta ideia, pensamos, de modo mais preciso, sobre a relação entre verdade e as formas de viver o gênero e a sexualidade a partir das contribuições de Judith Butler. Logo, entendemos que a verdade pode, no sentido da sujeição, estabelecer relações de reconhecibilidade em que os marcos normativos de uma ontologia do sujeito, instituídos pelas redes de saber-poder, determinam o que é permitido ao indivíduo:

Em Foucault, parece, há um preço por se dizer a verdade sobre si mesmo, precisamente porque o que constitui a verdade será enquadrado por normas e modos específicos de racionalidade que emergem historicamente e são, nesse sentido, contingentes. Na medida em que dizemos a verdade, conformamo-nos a um critério de verdade e aceitamos esse critério como o que nos vincula a nós mesmos. [...] Portanto, *dizer a verdade sobre si mesmo vem com um*

*preço e o preço de dizer é a suspensão de uma relação crítica com o regime de verdade em que se vive (Butler, 2005, p. 121-122, grifos nossos).*

O que autora nos indica, baseada em Foucault, é que não somos meros efeitos dos regimes de verdade; antes disso, os atos de verdade a que somos convocados em nossa cultura nos constituem (e, de modo paralelo, são por nós constituídos) *a certo preço* como sujeitos, e isso de modo historicamente contingente. Quando a autora afirma que esse preço implica a *suspensão de uma relação crítica com um regime de verdade*, ela mostra o quanto a adesão a ele implica uma negação de sua historicidade. Ou seja, Judith Butler destaca que a edificação de certo conhecimento tido como *a verdade* pressupõe, em algum sentido, exorcizá-lo de sua historicidade, pressupondo-o como ahistórico.

Como, então, se efetiva a resistência a um tipo de poder que não exige somente a obediência, mas que nos convoca a atos de verdade que correspondem à manifestação constante daquilo que se é – no caso da discussão desta seção, a atos de verdades que dizem de nosso sexo, de nosso gênero e de nossos desejos? É, pois, no conceito de crítica foucaultiano que encontramos uma possibilidade de pensar em formas de resistência aos modos de sujeição às verdades. A crítica, concebida como uma atitude diante do mundo, nos coloca diante de uma questão tão direta como complexa: como não ser governado pelas verdades hegemônicas de nosso tempo?

Para Foucault, enquanto atividade questionadora dos modos como somos governados por certas verdades, a crítica diz respeito a uma atitude diante do mundo, um modo de transformação e mesmo de criação do pensamento:

*Fazer a crítica é tornar difícil os gestos mais simples. Nessas condições, a crítica (e a crítica radical) é absolutamente indispensável para a transformação, pois uma transformação que ficasse no mesmo modo de pensamento, uma transformação que só fosse uma certa maneira de melhor ajustar o mesmo pensamento à realidade das coisas, não passaria de uma transformação superficial. Em compensação, a partir do momento que *começamos a não mais poder pensar nas coisas como nelas pensamos, a transformação torna-se, ao mesmo tempo, muito urgente, muito difícil e absolutamente possível* (Foucault, 2013b, p. 356-357, grifos nossos).*



A crítica é, pois, uma forma de colocar em movimento uma transformação do pensamento, como um trabalho de constante questionamento do que somos e do que podemos ser. De algum modo, a crítica diz do ato de fraturar as verdades das quais somos sujeitos. Portanto, ela é um exercício que pode deslocar o pensamento da ordem da sujeição, inscrevendo-o, mesmo que de forma provisória, como possibilidade de resistência, de luta às formas instituídas pelas quais nos fazemos sujeitos em nossa cultura. Como, então, problematizar os feminismos como atitude crítica – ou seja, como essa forma de pensamento que interroga a viabilidade e aceitabilidade do jogo do verdadeiro e do falso?

Em uma das poucas passagens que faz referência aos feminismos, precisamente sobre o movimento lésbico, Foucault afirma:

Eu diria, também, que, no que concerne ao movimento lésbico, o fato, em minha opinião, de que as mulheres foram, durante séculos e séculos, isoladas na sociedade, frustradas, desprezadas de muitas maneiras lhes deu uma verdadeira possibilidade de construir uma sociedade, de criar certo tipo de relação social entre si, fora de um mundo dominado pelos homens (2014b, p. 258).

95

---

Trazemos estas considerações justamente porque, em seu conjunto, elas sugerem que os feminismos, sobretudo em suas vertentes mais dissidentes, operaram um movimento crítico radical às possibilidades subjetivas promulgadas por uma cultura política de gênero marcadamente falocêntrica e heteronormativa. A partir da ideia de que o movimento lésbico pôde criar, nos anos 1970, comunidades e formas de sociabilidades distantes das normas androcêntricas, compreendemos que a crítica dos feminismos esteve (e está) alicerçada, de modo bastante plural, ao que podemos chamar de *filoginia da cultura*. Isto é, um movimento cultural de feminização no qual a sociedade passa a romper com regimes de verdades binários marcados por modos coercitivos de atuação do gênero, em nome de valores mais femininos e feministas, especialmente aqueles vinculados à solidariedade e à liberdade (Rago, 2001).

É sabido que a crítica filógina empreendida pelos feminismos, em suas múltiplas vertentes, estimulou a emergência de outras possibilidades subjetivas para as mulheres (ainda que não somente isso), uma vez que hoje elas possuem

outro tipo de acesso ao mundo público (como a participação no mercado de trabalho e a inserção nos diversos níveis de educação). Além disso, as mulheres, na atualidade, vivenciam relações de gênero, de certo modo, mais diluídas e menos hierárquicas, mantendo relações mais libertárias com os corpos, com o sexo, com os outros e consigo mesmas (Rago, 2004).

Sob este prisma mais amplo da crítica feminista, há, portanto, um pressuposto específico que buscamos defender a partir das proposições pós-estruturalistas: aquele que incide na compreensão dos feminismos para além da militância política, passando a assumi-los como um modo de ver e conceber o mundo, como possibilidade mesma de transformação e de criação do pensamento. Indagar os feminismos sob a ótica da crítica foucaultiana é, portanto, uma aposta na potência desestabilizadora das práticas feministas, pois, como crítica, os feminismos colocam em xeque as verdades naturalizadas sobre o gênero e a sexualidade. Se a crítica é uma espécie de “um instrumento, um meio para um futuro ou para uma verdade que ainda não se conhece ou que ainda não existe” (Foucault, 1997, p. 42), os feminismos se constituem como um ato de inservidão aos modos de sujeição de gênero e sexualidade contemporâneos, colocando em movimento a possibilidade de nos constituirmos como sujeitos de maneira distante daquilo que nos sugerem os marcos estabelecidos pelos regimes de verdade e, mais do que isso, de nos constituirmos como sujeitos de maneira irredutível às políticas de reconhecimento sugeridas por esses mesmos marcos.

Obviamente que não afirmamos que os feminismos desfizeram todas as desigualdades de gênero existentes ou que as mulheres não sofreram (e sofrem) de diferentes formas com o falocentrismo de nossa sociedade, muito menos negamos que existam entraves políticos no pensamento feminista. Antes disso, na esteira Judith Butler (2008), destacamos a inextricável relação dos feminismos com seu objeto de crítica, isto é, o fato de que a resistência não é externa às redes de saber-poder que busca questionar, mas, ao contrário, é delas parte inseparável.

Em uma análise sobre a noção de poder no pensamento feminista pós-estruturalista, Saba Mahmood (1998) demonstrou como Judith Butler localizou, a partir Foucault, que a estabilidade das normas das quais somos sujeitos depende de contínuos processos de reiteração e, de modo paralelo (ainda que aparentemente

paradoxal), que as possibilidades de resistência são, por sua vez, inseparáveis das normas. Para a autora paquistanesa, as proposições lançadas por Judith Butler acabam, em algum nível, “operando as resistências em contextos onde as normas são colocadas em questão ou são sujeitas a ressignificações” (Ibidem, p. 21), legando, muitas vezes, as possibilidades de crítica a uma lógica binária de normalização/subversão, reiteração/ressignificação. Na *crítica* que Mahmood faz do próprio conceito de *crítica* de Butler – e no sentido de defender a expansão do termo –, a autora mostra, ao analisar o movimento feminino pietista muçulmano, como as mulheres muçulmanas puderam tecer formas de viver que não configuram, necessariamente, em uma resistência na qualidade de subversão da norma: em gestos mínimos – gestos que, por certo, poderiam ser tomados de outra perspectiva como de viés conservador –, aquelas mulheres afirmam modos de vida e de ação do centro mesmo da normatividade<sup>18</sup>.

Se trazemos tais considerações é pelos desdobramentos que elas sugerem sobre o conceito mesmo de crítica, tal como discutido por Mahmood:

A crítica, desse ponto de vista [da resistência], tem a ver com a desconstrução bem sucedida da posição do oponente à exposição da implausibilidade do seu argumento e da inconsistência da sua lógica. Este é um entendimento limitado da noção de crítica. A crítica, penso, é mais poderosa quando deixamos em aberto a possibilidade de nós mesmos sermos mudados pelo envolvimento com a visão de mundo dos outros e de podermos apreender coisas que desconhecíamos antes de seu envolvimento (1998, p. 36).

---

<sup>18</sup> Como um exemplo desses *gestos*, trazemos uma cena narrada por Mahmood de quando acompanhou a conversa de duas mulheres pertencentes ao movimento pietista no Egito: Iman, uma mulher solteira na casa dos trinta anos, procurou conselhos de Nadia, uma mulher casada na mesma faixa etária de idade e professora de Alcorão na mesquita. Iman confessou à Nadia seu incômodo diante da proposta de casamento de um homem respeitado, mas com uma segunda esposa; Nadia, por sua vez, aconselhou Iman a pedir ao pretendente ir conversar com seus pais, no sentido de que pudessem investigar a vida do homem e, assim, aprovar ou não o matrimônio. Diante da resposta, Mahmood se sentiu incomodada e questionou à Nadia a razão de ter sugerido que Iman aceitasse a proposta de um homem já casado. Como resposta, Nadia falou de como a sociedade egípcia considera que as mulheres solteiras a partir dos vinte anos têm algum um defeito, pois, diferentemente dos homens solteiros – por *escolha* –, assume-se, no sentido da culpabilização, que ninguém quis aquela mulher. Para Mahmood, seu espanto diante da resposta de Nadia é uma marca da incapacidade do “pensamento político feminista para visualizar formas relevantes de crescimento humano fora dos limites do imaginário liberal” (Ibidem, p. 155). Mais centralmente, o caso de Nadia demonstrava, para Mahmood, como as mulheres inseridas e caudatárias de movimentos femininos conservadores possuem uma compreensão das possibilidades e limites subjetivos de suas culturas, tecendo, em relação a um tipo particular de resistência como subversão, possibilidades de existência, de sobrevivência, no seio mesmo da normatividade de gênero.

Nesse sentido, a autora nos convoca a ampliar o conceito de crítica proposto por Foucault e que, recentemente, foi assumido por Judith Butler. Nos termos de um *êthos* crítico feminista, a abertura ao outro – mesmo que seja um oponente a ser enfrentado – coloca em questão como, apesar de sua multiplicidade, os feminismos assumiram, quase que de modo intransponível, a resistência tecida pelas mulheres como uma atitude crítica – no sentido da subversão, da fratura, da quebra – das relações de dominação das redes de saber-poder: “o feminismo, portanto, oferece um diagnóstico do estatuto das mulheres nas diversas culturas e uma diretiva [universalizante e essencialista, acrescentamos] para a mudança da situação das mulheres” (Ibidem, p. 10).

Com base nessas discussões, insistimos que, ao propormos a ideia de um *êthos* crítico feminista, buscamos justamente problematizar as pretensões universalizantes sobre o sujeito e a resistência de um feminismo marcadamente liberal e eurocêntrico, no sentido de levarmos em consideração – tal como as discussões de Mahmood (1998) nos permitem – que a crítica não é sinônimo de resistência às normas, mas pode ser também “a capacidade de ação criada e possibilitada por relações de dominação específicas” (Ibidem, p. 18).

Falar, portanto, em um *êthos* crítico feminista significa, nesta seção, poder discutir os feminismos em seu caráter discursivo e tensionador de práticas culturais, políticas, sociais e econômicas. Mais precisamente, trata-se de pensar nas potencialidades de se fazer sujeito de um *êthos* crítico feminista a partir de uma compreensão específica do conceito de gênero: não aquele que diz exclusivamente das relações de homens e mulheres – e dos feminismos como sinônimo de uma militância *de e para* mulheres –, mas, tal como propõe Dagmar Meyer (2003), aquele que assume o gênero em sua interface com o campo da educação, qual seja: como um organizador da cultura e do pensamento, o que nos permite, então, sugerir problematizar os feminismos como um modo de pensar *o* e de se estar *no* mundo.

Tal como discutimos, problematizar o *êthos* crítico feminista sugere pensar como as normas podem não somente serem subvertidas, mas, paradoxalmente, incorporadas para afirmar outros modos de vida. Mais centralmente, nossa aposta reside em problematizar como o *êthos* crítico feminista nos convoca a questionarmos os modos como vivemos e pensamos o gênero – nomeadamente,

como iremos explorar na seção seguinte, dos modos de sujeição das mulheres, pensadas, sobretudo, sob a ótica *de um sujeito dos feminismos*. Em vista disso, consideramos como intransponível, em nossa análise, a intersecção do gênero com outros marcadores sociais, tal como reivindicada, nos anos 1970, pelas feministas negras, lésbicas e operárias: *uma prática feminista interseccional que leve em consideração a diferença dentro da diferença* (Butler, 2015; hooks, 2013).

Se falamos em um feminismo interseccional, não é, certamente, no sentido de uma defesa de formas de encontros de identidades tomadas, muitas vezes, como essência do que somos ou do que podemos ser – uma abordagem que, como demonstrou Butler (2008), coloca a crítica feminista nos mesmos termos das normas que buscam questionar. Antes disso, a interseccionalidade é tomada aqui como uma possibilidade de dar a ver como o *êthos* crítico feminista borra justamente as noções identitárias tão caras aos movimentos sociais, possibilitando-nos, em uma perspectiva pós-estruturalista dos feminismos, conceber uma crítica que sustenta a potência da pós-identidade como um caminho possível para uma forma de pensamento, de uma atitude política, dissidente das formas instituídas de ser sujeito (Butler, 1998; 2009). Com efeito, e articulando tais questões às proposições de Saba Mahmood (1998) trazidas anteriormente, apostamos na crítica dinâmica inseparável do encontro mesmo com o outro, com uma diferença que mobiliza a uma transformação daquilo que somos.

Assim, perguntamos: que outras formas de ser sujeito são sugeridas por um *êthos* crítico feminista, entendido como espaço de pensamento e criação que excede os movimentos feministas *stricto sensu*? Para dar conta dessa questão, tomamos como tema de análise as artes visuais – mais especificamente, duas obras de Yasumasa Morimura –, visando, assim, sugerir algumas respostas possíveis a essa indagação. A escolha pelas artes visuais, e pela arte de Morimura de modo particular, se encontra, como propôs Foucault (2010b), na compreensão da arte não como algo relacionado apenas a um objeto – seja ele uma pintura, uma escultura, uma fotografia –, mas como potência de fazer da própria vida uma obra passível de criação. Assim, as imagens de Morimura foram aqui selecionadas por se efetivarem como um lugar de multiplicação e de intensificação dos feminismos na qualidade de

uma prática filosófica, um trabalho sobre o pensamento, que nos convoca a problematizarmos nossas subjetividades de maneira radical.

**ENTRE O OCEANO E A MONTANHA:  
A ARTE DE YASUMAMA MORIMURA**

Beleza é algo que incita uma *comoção*. É como a praia. Quando a água atinge a costa, você vê uma comoção e eu considero isso belo. No Japão, nós temos uma frase para descrever algo estranho e difícil de definir: “há coisas que você não consegue determinar se pertencem ao oceano ou à montanha”. Este sou eu (Morimura, 2006, s.p., grifos nossos).

O excerto acima é extraído de uma entrevista concedida por Yasumasa Morimura, em 2006, à jornalista e crítica de arte Kay Ioti e foi publicada no *The Japan Times*, por ocasião da exposição *Season's of Passion/A Requiem: Chapter 1* na *Shugo Arts Gallery*, em Tóquio. Nela, lemos a resposta dada pelo artista ao ser interpelado pela seguinte questão:

[...] seu público considera sua obra bela e divertida, mas, ao mesmo tempo, a ambiguidade sexual às vezes cria confusão e inquietação. Você se considera, em alguma parte de sua mente, uma mulher? Ou você deseja ter sido uma mulher? Ou você é gay? Ou você está apenas tentando confundir o seu público? (Morimura, 2006, s.p.).

100

---

A pergunta da jornalista não é gratuita; ao fazê-la, ela busca colocar em cena pressupostos frequentemente sustentados por uma relação, por certo, sintomática da forma como nos fazemos sujeitos das verdades de nosso tempo: o gênero denotaria uma unidade ontológica marcadamente binária, em que um corpo concebido como *naturalmente* sexuado (masculino ou feminino) seria presumido a partir de um gênero (nossa performance como homens ou mulheres) e este, consecutivamente, teria por efeito a constituição de uma forma específica de desejo – a heterossexualidade (Butler, 2008). Do modo como ali situada a questão de Kay Ioti, talvez provocativamente, Morimura estava sendo interpelado a dizer a verdade

de si que vela, como mostrou Foucault, no fundo do sexo<sup>19</sup>: afinal, o que ele é, efetivamente, na ordem binária das coisas?

Para nós – e aqui reside nossa justificativa para a escolha da obra do artista japonês –, o que nos causa *comoção* na obra de Morimura reside justamente na indeterminação aludida pelo espaço infinito que se localiza *entre o oceano e a montanha*, concebido como um ato de resistência à redução de sua arte – e, de algum modo, de sua própria existência – às políticas da verdade que nos interpelam a todo tempo a dizer de nós mesmos dentro de determinados limites. Se somos assujeitados a uma heterossexualidade compulsória em sua interface inseparável com o gênero enquanto estrutura binária de pensamento, a obra de Morimura pode sugerir – e é nisso que apostamos – a possibilidade de nos fazermos sujeitos de modo afastado de uma estrutura polarizada de inscrição. Logo, problematizaremos dois autorretratos de Morimura, produzidos entre o final da década de 80 e a década de 90, por entender que, cada um a seu modo, nos convidam não somente a tensionar os marcos normativos de uma cultura política de gênero sexista e heteronormativa, mas, também, e de modo paralelo, encontram *ressonância* com formas como os feminismos operam resistências à lógica binária dos discursos normativos que buscam questionar. Se usamos o termo *ressonância* é para indicar que não assumimos as obras do artista como *feministas*, nem mesmo inscrevemos suas imagens sob o crivo de uma *arte feminista*. Valemo-nos da ideia de uma ressonância, na medida em que encontramos ali uma espécie de intensificação de uma dimensão muito específica dos feminismos, qual seja, aquela relacionada ao fato de eles se constituírem como um trabalho crítico sobre (e de transformação) do pensamento. Mais centralmente, apostamos, nos termos das proposições de Saba Mahmood (1998), que as imagens de Morimura fazem reverberar a crítica *da diferença dentro da diferença* lançada em 1970 e retomada hoje por correntes feministas que não se sentem incluídas na ideia mesmo de sujeito dos feminismos. Em outros termos, e como tentaremos demonstrar, as imagens que trazemos para o debate tensionam, em sua articulação com a crítica feminista, não somente a ordem binária das normas de gênero e sexualidade, mas, também, uma noção

---

<sup>19</sup> Fazemos alusão à afirmação “no fundo do sexo, está a verdade”, usada por Foucault (1982, p. 4) para mostrar que, com a emergência da ideia de um verdadeiro sexo, passamos a entendê-lo, nas sociedades modernas, com o lócus onde se aloja nossa verdade mais íntima, sendo nele que (se) esconderia o que há de mais “verdadeiro” em nós.

universalizante de sujeito cara aos feminismos liberais. Assim posto, a ideia de um feminismo interseccional, talvez, apareça como uma forma de questionar o próprio ideal identitário da militância feminista, sugerindo, com isso, uma prática feminista crítica que desloca nosso olhar na relação que tecemos com a alteridade.

Dito isto, as questões que nos mobilizam nesta seção são: como pensarmos a obra de Morimura em sua potência de nos sugerir um *êthos* crítico feminista? A que sujeito esse *êthos* dá lugar? Com o intuito de debatermos essas perguntas, acreditamos que, longe dos consensos identitários, as imagens selecionadas concentram a potência de nos provocar a nos reinscrevermos no jogo do verdadeiro e do falso no diálogo com um feminismo dissidente. Assim, apostamos que o *êthos* crítico feminista encontra na arte de Morimura um espaço fértil de diálogo, convidando-nos a partilhar de sua crítica e, assim, inscrever nosso pensamento como força afirmativa.

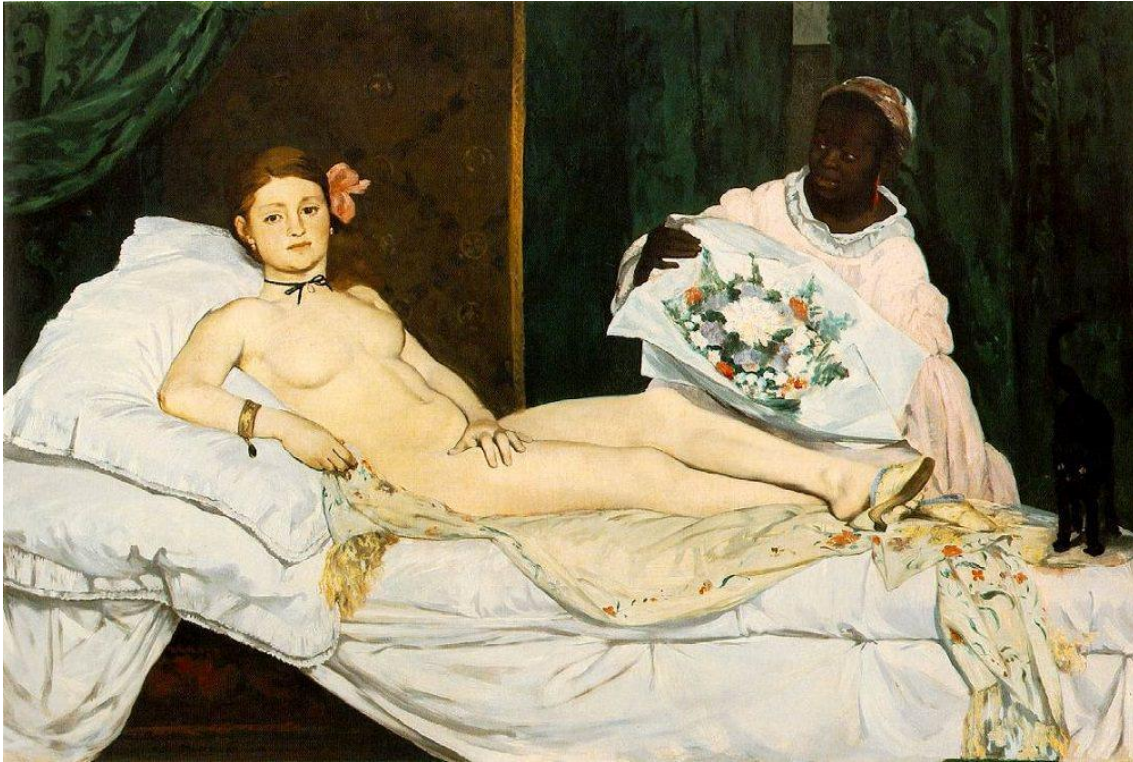
Inicialmente, é preciso considerar que a arte de Yasumasa Morimura foi profundamente marcada pelas experiências que o artista teve ao crescer em um Japão pós-guerra, vivendo uma verdadeira profusão cultural com a inserção da cultura ocidental no país. Desde os seus primeiros autorretratos nos anos 1980, é visível em suas obras o contato (e tensionamento) entre a cultura ocidental e oriental, sendo esse o aspecto mobilizador para a proposição de algumas respostas possíveis às questões que aqui lançamos. A primeira série de autorretratos de Morimura, intitulada *Daughter of Art History* (produzida a partir de 1985 e que reaparece em produções atuais do artista), emergiu com um tom irônico frente à própria noção de arte que passava a adentrar a cultura japonesa – e isso a partir de uma intensa experimentação artística que, por meio da releitura de pinturas canônicas da arte ocidental cujo tema central era o feminino, levou ao campo da experiência estética um sentido de dissenso com a hegemonia das artes ocidentais e com os modos como elas instituem gênero.





**Imagem 9 - Portrait (Futago) de Yasumasa Morimura (1988).**  
C-print com tinta acrílica e gel médium, 210.19 x 299.72 cm  
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco - Estados Unidos  
Fonte: <https://www.sfmoma.org/artwork/97.788#full-caption>

Dos mais de 300 autorretratos que compõem a obra de Morimura, um dos mais conhecidos é *Portrait (Fugato)* (Imagem 9), produzido em 1988 como parte da série *Daughter of Art History*. Nele, o artista se apropriou e recriou a canônica pintura *Olympia* (Imagem 10) de Édouard Manet, produzida em 1863 e exposta pela primeira vez no Salão de Paris de 1865. Em uma primeira aproximação, o título da fotografia de Morimura, conforme David Kahn (2007, p. 10), nos dá algumas pistas dos sentidos da apropriação da obra de Manet. Em uma tradução livre, a palavra *futago* pode ser traduzida como *gêmeos*, o que, segundo o autor, refere-se ao sentido dúbio da apropriação empregada por Morimura: de um lado, em função de a imagem (de Morimura) ser uma releitura de outra (de Manet); de outro, pela dupla representação do artista na imagem – como a prostituta e como a serva (Ibidem). Cento e vinte e cinco anos separam o momento de criação das duas imagens. *Futago* e *Olympia* formam, de algum modo, um diálogo anacrônico de uma imagem do feminino, cuja sobrevivência, no ato mesmo de apropriação, de resignificação, de releitura imagética, reinscreve o lugar do corpo feminino.



**Imagem 10 - Olympia de Édouard Manet (1863).**

Óleo sobre tela, 130.5 cm x 190 cm

Musée d'Orsay, Paris - França

Fonte: [http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no\\_cache=1&nnumid=712&cHash=b6ec345dc6](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&nnumid=712&cHash=b6ec345dc6)

Para muitos, a arte de Manet – e a pintura *Olympia*, de modo especial – expressa uma ruptura como as normas do sistema de arte acadêmico e, por isso mesmo, uma forma de pensar a sociedade. O escândalo causado por *Olympia*, no Salão de 1865, teria sido, em alguma medida, emblemático das formas como a estética empreendida por Manet tensionava uma questão de classe, como colocou T. J. Clark (2004, p. 208), em seu livro sobre a obra de Manet e a modernidade: “o signo de classe na *Olympia* era a nudez”. De modo mais preciso, na contramão das representações acadêmicas idealizadas da prostituição, *Olympia* dava a ver a classe inerente ao corpo da cortesã, pois a forma como o seu corpo foi idealizado por Manet colocou a burguesia oitocentista diante da nudez de Victorine Meurent (uma cortesã da classe trabalhadora) e conectou seu corpo a algumas características da cultura erudita da época (Ibidem).

É preciso considerar, no entanto, que, para a historiadora Griselda Pollock (2003), Clark realizou uma análise que sobrevalorizou a classe em detrimento de outros marcadores sociais, como é o caso do gênero. Logo, se *Olympia* criticou, com

o corpo da prostituta, a estrutura de classe na arte, retificou, ao mesmo tempo, o lugar que a arte acadêmica reservava ao corpo feminino: um objeto a ser possuído, esmiuçado e desejado pelo olhar masculino. Trazemos essas considerações, pois, da sobrevivência de um corpo pela apropriação, Morimura faz um novo deslocamento que se conjuga àquele empreendido por Manet, lançando-se a problematizar algo que, antes, havia sido apagado: o corpo de Olympia e o de sua serva, Laura, são substituídos pelo corpo do artista japonês, em um encontro inegável dos vetores de gênero àqueles de raça, tão caros aos discursos das diferenças humanos oitocentistas.

Alinhado, então, às questões de raça e, mais centralmente, de gênero, as imagens de Morimura colocam em tensionamento o modo como esses marcadores sustentam a visão do Ocidente sobre o Oriente. Aqui reside uma aproximação da arte de Morimura aos feminismos, uma vez que *Futago* dá a ver como o gênero, no encontro com outros vetores (como a raça), estrutura, inclusive até hoje, o orientalismo, bem como as formas como a intersecção de tais redes de saber-poder nos constituem como sujeitos.

Conforme proposto por Edward Said (2007, p. 33), o orientalismo se constitui como um discurso pelo qual a Europa “foi capaz de manejar e até produzir o Oriente política, sociológica, militar, ideológica, científica e imaginativamente”. Em outros termos, o orientalismo é pensado como uma forma binária de pensamento, pautada em uma distinção ontológica e epistemológica entre Ocidente e Oriente. As artes visuais e literatura desempenharam, sobretudo ao longo do século XIX, um papel importante de significação do Oriente aos olhos dos europeus – e, por certo, o corpo feminino ocupou um lugar singular nesse processo. Como mostrou Said (Ibidem), escritores como Théophile Gautier, Gérard de Nerval e Gustave Flaubert fizeram das figuras femininas lendárias e sugestivas de Cleópatra, Salomé e Ísis um dos epítetos do Oriente no Ocidente. Porém, como evidenciou Lynne Thorton (1994, p. 20), foram os artistas visuais do século XIX, a exemplo de Jean-August Ingres e Jean-Léon Gérôme, que fizeram das mulheres “o mais popular de todos os temas da pintura orientalista”, estabelecendo uma representação e significação do Oriente por meio de sua direta relação à figura feminina.

Assim, o discurso orientalista, para além de suas claras bases raciais, se sustentou (e ainda se sustenta) pelo que podemos chamar de *feminização do Oriente*, um processo de generificação do Oriente que se estabelece, em muito, por meio de figuras femininas. Um exemplo disso pode ser visto pela recorrência da imagem da odalisca e da mulher com véu como expressão mesma do próprio Oriente – inclusive até hoje, como facilmente podemos ver nas imagens cotidianamente difundidas na mídia impressa e televisiva em geral. Com isso, cria-se uma equivalência incontornável na qual “a mulher é o Oriente, o Oriente é a mulher” – uma equivalência que tem como consequência seu imediato oposto: “posiciona o sujeito ocidental/orientalista como masculino” (Yegenoglu, 1998, p. 56).

Tais elementos se tornam importantes aos nossos argumentos uma vez que entendemos, assim, as bases pelas quais a crítica feminista tem problematizado as formas como o discurso (neo)colonial tem se utilizado de uma espécie de *engendramento do orientalismo*: de um lado, como crítica aos modos como o gênero instituiu o discurso orientalista baseado na ideia de um Oriente/feminino a ser tutelado por um Ocidente/masculino (Ibidem), e, de outro, como crítica às formas como o discurso orientalista institui gênero por meio, especialmente, do modo como as mulheres orientais são representadas como vítimas de uma cultura bárbara (Khalid, 2011).

Neste sentido, o gênero *do* e *no* orientalismo sustenta (e se sustenta a partir de) uma estrutura binária de pensamento que vincula o masculino à cultura (logo, um Ocidente civilizado) e o feminino à natureza (logo, um Oriente exótico e bárbaro), em uma movimento de manutenção de redes de saber-poder que visam assegurar a estrutura de dominação (neo)colonial. Diante disso, perguntamos: como a arte de Morimura coloca em xeque essa feminização do Oriente – e isso sem necessariamente valer-se direta e linearmente da crítica feminista, mas de problematizações que podem, com ela, ser compartilhadas? E, mais especialmente, como suas obras (re)inscrevem o feminino de forma afastada dos lugares que o discurso orientalista lhe reservou?

Diante da imagem de Morimura, somos preocupados por, pelo menos, duas questões: pela sobrevivência do corpo nu de Olympia, cujos sentidos sedimentares que causaram escândalo ao público do salão de Paris ainda se fazem presentes em



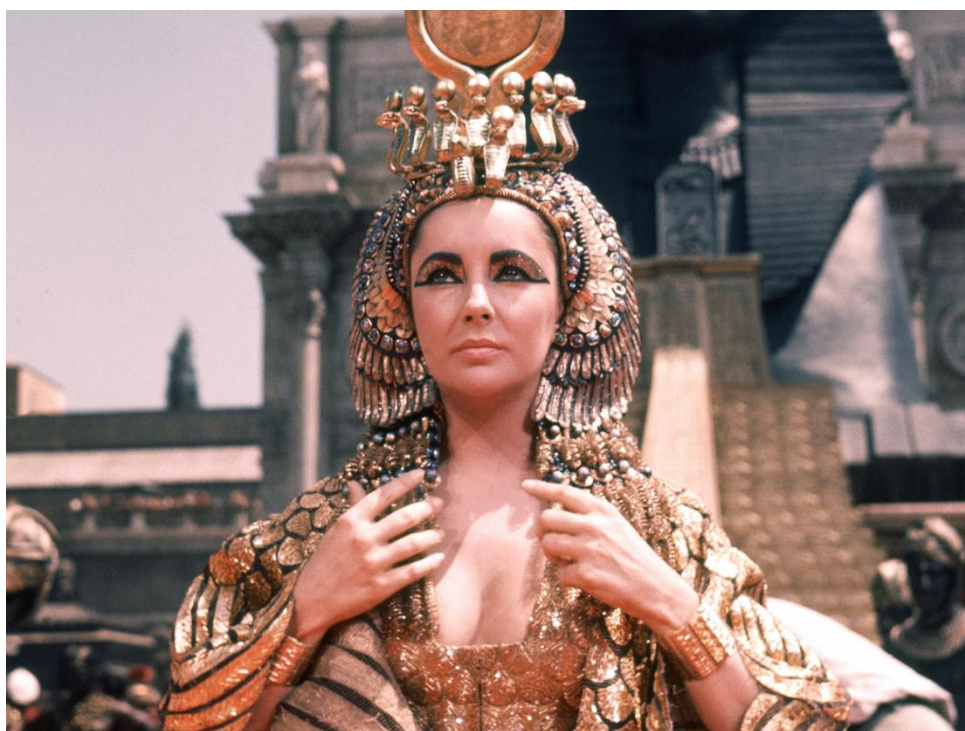
*Futago* como uma espécie de murmúrio anacrônico; mas também pela conjugação desse corpo a um corpo concebido culturalmente como masculino e asiático. Ou seja, Olympia-Morimura desassossega nosso olhar ao fazer-se irreduzível à reconhecibilidade dos marcos normativos binários dos quais somos sujeitos: o corpo que vemos na imagem não habita a lógica polarizada do masculino ou feminino, ocidental ou oriental, mas, distante das distinções binárias do *ou*, Olympia-Morimura conjuga, em seu corpo, possibilidades subjetivas de um *e* – um corpo feminino e masculino, oriental e ocidental. Há, então, na imagem, um borramento das fronteiras que separam de forma tão marcada as narrativas hegemônicas (e polarizadas) das diferenças humanas. Dessa conjugação de um *e*, as imagens se alinham aos feminismos não como movimento social, mas como uma crítica discursiva radical com efeitos decisórios na transformação e, por que não dizer, diluição das relações de poder em nossa cultura.



*Imagem 11 -After Elizabeth Taylor 1 de Yasumasa Morimura (1996).  
Ilfochrome sob plexiglass, 120 x 94.6cm.  
Coleção particular.*

Fonte: <http://exhibitions.warhol.org/morimura/portfolio/self-portrait-actress-elizabeth-taylor-1-1996/>

O autorretrato *After Elizabeth Taylor 1* (Imagem 11) – produzido em 1996, como parte da série *Actor/Actresses*, realizada ao longo dos anos 1990 e composta por releituras de memoráveis personagens da história do cinema interpretadas por atrizes de Hollywood – partilha, em certa medida, desta crítica às estruturas binárias do discurso (neo)colonial. Em uma releitura da personagem Cleópatra, vivida por Elizabeth Taylor no filme de Joseph Mankiewicz, de 1963, a imagem de Morimura se insere no seio de um intenso debate sobre as formas como a rainha Cleópatra incorpora, literalmente, os signos que a cultura ocidental reservou ao Oriente (Shohat, 2003). No autorretrato, temos uma Cleópatra trajando um vestido em lamê dourado, com as mãos prostradas sobre os adornos dos cabelos e uma coroa inspirada na representação de rainhas do Egito faraônico – referências tomadas de empréstimo da suntuosa cena em que a Cleópatra de Elizabeth Taylor chega a Roma para encontrar Júlio César (Imagem 12).



*Imagem 12 - Cleopatra de Joseph L. Mankiewicz (1963).*  
Filme, 35mm, colorido, 248 min.  
Twentieth Century Fox – EUA, RU e Suíça.

Diante de Cleópatra estamos diante do Oriente. Em suas formas mais cristalizadas, as imagens modernas de Cleópatra incorporaram um conjunto

discursivo que relegou o Oriente a uma ideia de feminino: a *femme fatale*, um tropo da modernidade que, ao ganhar força em meados do século XIX, construiu a noção de uma “feminilidade perigosa, naturalmente destinada à crueldade e à mentira, cuja beleza e sexualidade desenfreada podiam levar o homem à ruína física e moral” (Martins, 2001, p. 163). As relações amorosas de Cleópatra com os generais Júlio César e Marco Antônio são, de algum modo, sintomáticas dessa questão. O mundo moderno trouxe, na arte, no cinema, no teatro, no balé, etc., uma Cleópatra que fez de seu corpo o meio pelo qual exerceu uma política que ameaçou o mundo Ocidental, no ato mesmo em que subjugou, por meio da dissimulação e do sexo, dois dos maiores líderes da história romana, sendo, inclusive, representada como o motivo principal que levou César e, muito particularmente, Antônio à morte (Balthazar, 2014; 2017). De Boccacio a David Coimbra, de Delacroix a Júlio Bressane – as mais recentes marcadas, de modo decisivo, pela interpretação de Elizabeth Taylor –, as imagens modernas de Cleópatra são artífices das formas como o gênero, como uma matriz binária de pensamento, dá sentido e significado ao discurso (neo)colonial.

Situar tais questões nos parece imprescindível para mostrar como, do mesmo modo que em *Futago*, a Cleópatra-Morimura nos causa estranhamento justamente por não ocupar um lugar claro tal como aquele sugerido pelas polaridades tradicionais de gênero, insinuando, ao invés disso, que a travessia entre elas, sua reversibilidade, se efetiva aqui como uma exigência ao olhar. Não podemos nomear o corpo de Cleópatra-Morimura, já que, na imagem, ele é um corpo dissidente, um corpo subversão. Cleópatra-Morimura é, talvez, o deslimite do gênero, pois, no ato de criação artístico irreduzível à lógica do reconhecimento, assume a inconstância, a mutabilidade do gênero, provocando-nos a pensar para além dos limites culturalmente fixados e pensáveis de uma ontologia de gênero. Ao fazer isso, entendemos que a imagem sugere mais do que mera e prosaica ironia, já que, ao colocar em questão a ideia de que o corpo sexuado é nosso irrefutável destino, ela nos dá a ver como as verdades das quais somos sujeitos são ficções discursivas que habitam os corpos (Butler, 2002).

A partir destas considerações acerca dos modos como as imagens de Morimura tensionam o discurso normativo de uma cultura política de gênero, outro ponto que emerge nas duas obras ora analisadas diz respeito ao lugar do sujeito dos

feminismos, especialmente nas dimensões em que as imagens se aproximam e se distanciam dos binarismos tão caros aos discursos de dominação. Ao longo da história dos feminismos, uma conjugação quase inquestionável entre as práticas feministas e o ser mulher se fez presente; por meio dela, por muito tempo, sustentou-se (e ainda se sustenta) a ideia de um sujeito coerente dos feminismos. Referimo-nos à ideia segundo a qual as mulheres e sua vitimização à estrutura sexista da sociedade são, dentro da lógica dos feminismos como política da identidade, uma produção discursiva de coalizão em uma política representacional identitária (Butler, 2008; Mariano, 2005).

Se importa, para nós, pensarmos no sujeito dos feminismos, é porque entendemos que ele foi, durante muito tempo (e ainda o é para algumas correntes da crítica feminista), o catalisador das possibilidades de resistência e de lutas contra o machismo estrutural de nossa cultura. Assim colocado, a organicidade das formas de resistência sustentadas pela identidade *mulheres* como ponto de partida reivindicatório não rompe com as estruturas do discurso sexista e heteronormativo, mas, antes, pode-se dizer que “a categoria ‘mulheres’, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação” (Butler, 2008, p. 14).

Como desdobramento, o sujeito dos feminismos sustenta entraves, muitas vezes, involuntários para uma prática feminista identitária, especialmente aqueles derivados da exclusão de todas as experiências de gênero que simplesmente não compartilham das possibilidades subjetivas promulgadas pela identidade *mulheres*. Para Judith Butler (2008, p. 22), os domínios de exclusão são reveladores das “consequências coercitivas e regulatórias dessa construção [o sujeito dos feminismos], mesmo quando a construção é elaborada com propósitos emancipatórios”. Para exemplificar os limites do sujeito dos feminismos, lembramos aqui o recente caso da escritora Chimamanda Ngozi Adichie, cujo depoimento gerou fortes debates sobre a noção do sujeito do feminismo:

Eu penso que o problema de gênero no mundo é sobre experiências. Não é sobre como nós usamos nosso cabelo ou se temos uma vagina ou um pênis. É sobre o modo como o mundo nos trata. Acredito que se você viveu no mundo como um homem, com privilégios que o mundo reserva aos homens e, então, resolve



trocar de gênero, é difícil, para mim, aceitar que sua experiência se equivale à experiência de uma mulher que viveu desde o início como uma mulher, a quem não foram concedidos os privilégios que os homens têm (Adiche, 2006, s.p.).<sup>20</sup>

Mesmo pensando o gênero como um fenômeno discursivo, a fala da autora nigeriana delinea que, no limite, a experiência de mulheres e homens é aquilo que a cultura inscreve sobre o corpo biológico, não sendo, então, possível “falar que as questões das mulheres são as mesmas que das mulheres trans” (Ibidem). Trazemos esse debate para tentar elucidar como a ideia de sujeito dos feminismos ainda reverbera inclusive dentro dos discursos que podemos qualificar como construcionistas, marcando o corpo como o lugar inegável do que somos e do que podemos ser. Mais do que isso, situar tal debate torna-se fundamental para entendermos os tensionamentos sugeridos na obra de Morimura a esse discurso fundacionista dos feminismos – mesmo que ele pulse, como uma espécie de murmúrio, nas correntes construcionistas.

De imediato, no caso das duas imagens que trazemos para análise, entendemos que se trata de clivagens que afrontam diferentemente uma aparente unidade do sujeito dos feminismos, qual seja, aquela relativa à interseccionalidade de raça e gênero. No caso de *Futago*, a serva de Olympia, Laura, prostrada atrás do

---

<sup>20</sup> Trazemos esse excerto de Chimamanda na medida em que ela tem se afirmado, no cenário internacional, como uma importante voz sobre temáticas que circundam as questões dos direitos humanos, como, por exemplo, trabalhando em romances como *Americanah* e *Hibiscos Roxos*, traduzidos para mais de trinta línguas, com diferentes problemáticas sobre a interseccionalidade das questões raciais com o gênero. No âmbito específico dos feminismos, Chimamanda produziu, até o momento, dois manifestos feministas: *Sejamos todos feministas* e *Para educar uma criança feminista*. Além disso, a autora se coloca como uma defensora dos direitos das chamadas *minorias sociais* e realiza trabalhos humanitários em diversos lugares do mundo, sobretudo na Nigéria e em outros países africanos, tendo, inclusive, recebido prêmios internacionais de literatura e direitos humanos. Ao apresentar suas ideias em uma linguagem mais acessível a um público mais amplo – como é o caso da literatura, de filmes (baseados em livros de sua autoria) ou até mesmo de inserções de suas falas em clipes da música pop internacional (como o da cantora Beyoncé) –, Chimamanda tem sido tomada como uma importante referência sobre temáticas caras e urgentes de nosso tempo, sendo convocada, sobretudo pela grande mídia, a falar sobre a questão racial ou sobre gênero e feminismos. No caso da passagem que citamos no texto, referimo-nos a uma entrevista sobre feminismos concedida por Chimamanda à Cathy Newman e veiculada pela emissora britânica *Chanel 4*, na ocasião do recente lançamento do manifesto *Para educar uma criança feminista*. Na entrevista, Chimamanda fez uma controversa afirmativa sobre a experiência de gênero das mulheres trans, o que causou um debate internacional sobre a questão do lugar reservado às mulheres trans nos feminismos. A entrevista está disponível no site do *Chanel 4*: <https://www.channel4.com/news/chimamanda-ngozi-adichie-on-feminism>

seu leito, nos mostra o artista japonês em uma espécie de *black face*, em um tensionamento das intersecções do discurso racial com o discurso da diferença sexual, agindo, de algum modo, como “um duplo retorno dos reprimidos”, conforme observou Norman Bryson (1996, p. 179) acerca de *Futago*. Como um corpo, ao mesmo tempo, negro e asiático, Laura-Morimura marca o lugar de outridade dessas duas experiências em nossa cultura, em sua subalternização a outras experiências igualmente marginalizadas: a da mulher branca e a da cortesã. Do encontro desses muitos outros (mulher, negra, asiática, branca, cortesã), emerge uma contribuição singular da imagem para pensarmos as marcas colonizadoras de nossa cultura, mas, singularmente, dos próprios feminismos, neste caso, por meio de relações de poder que se impõem *entre* as mulheres.

Ao falar sobre as tensões entre mulheres brancas e negras nos feminismos, beel hooks (2013, p. 138) afirma que, “embora o apelo à irmandade feminina seja frequentemente motivado por um desejo sincero de transformação do presente, não há a tentativa de assimilar a história ou as barreiras que podem tornar essa vinculação difícil, quase impossível”. Ora, o que autora nos mostra é que a sororidade, enquanto espaço de solidariedade feminista, depende da compreensão das formas como o discurso racial (e, acrescentamos, no caso da análise em questão, étnico) estruturou relações de poder, por vezes verticalizadas, entre as próprias mulheres. Para beel hooks, é preciso enfrentar as feridas históricas deixadas pela relação de *serva-senhora* – tal qual aquelas que vemos retificada, por exemplo, na própria pintura de Manet.

Em contrapartida, *Futago* borra as relações de centro e margem no momento em que o corpo de Morimura se funde com o de Olympia e de Laura: se as duas figuras na imagem são personagens diferentes em termos raciais, étnicos e de classe, ali compartilham o mesmo corpo masculino em um ato de performatização do feminino. Morimura é, pois, um e muitos, e todos, ao mesmo tempo. A junção das subjetividades marginais na mesma imagem de um corpo, em uma imagem que se apropria de uma pintura canônica da arte do Ocidente, desloca o caráter abjeto próprio dessas múltiplas subjetividades por meio do borramento irônico e paródico das fronteiras de gênero.

De modo semelhante, em *After Elizabeth Taylor*, a mesma questão de pensar o lugar do sujeito dos feminismos por meio de clivagens relativas ao cruzamento entre raça e gênero se efetiva como elemento decisivo. Aqui, esse debate emerge a partir da disputa pelo pertencimento cultural de Cleópatra:

[...] investimentos científicos [no caso, os debates produzidos no interior dos estudos egiptológicos e clássicos] e artísticos sugerem, numa particular visualidade para Cleópatra, que sua figura se transformou em um campo metafórico para as batalhas raciais contemporâneas, especialmente no Ocidente pós-colonial (Shohat, 2003, p. 127).

O *engendramento do racismo* permite a Ella Shohat mostrar como a mítica beleza da última monarca do antigo Vale do Nilo, por exemplo, só pode ser retratada, no cinema hollywoodiano, por atrizes brancas – como se a beleza lendária de Cleópatra, que, como já referido, colocou líderes icônicos do Ocidente sob seu poder, simplesmente não pudesse ser incorporada por um corpo negro. Aqui, então, estabelece-se uma relação de imbricação da crítica feminista ao discurso (neo)colonial – Cleópatra foi reclamada como um “ícone moderno do feminismo” (Ashton, 2008, p. 8) por ser uma figura simbólica de ideias caras à crítica feminista: a liberdade sexual e a ação legítima das mulheres na política. Contudo, essa resignificação da imagem da rainha é inseparável da manutenção da representação de uma mulher branca, uma imagem facilitada por uma questão histórica específica: na ascendência greco-macedônica de sua casa dinástica, na adoção do costume faraônico da endogamia e no ato de fazer de Alexandria (à época, capital egípcia) o último elo do mundo antigo com a cultura helênica, Cleópatra e sua linhagem dinástica passaram a ser representadas, seja na historiografia, seja em artefatos culturais modernos, como grega, o que é, em vários sentidos, tomado como sinônimo de uma pele caucasiana (Ashton, 2003; Balthazar, 2017; Shohat, 2003).

No entanto, o feminismo alinhado ao movimento negro tem reclamado Cleópatra como uma governante de um país localizado no norte da África, em um movimento sintomático das clivagens produzidas por mulheres negras no seio de correntes feministas marcadamente constituídas por mulheres brancas. Assim, estudiosas têm colocado em rasura a ideia de uma ascendência puramente greco-macedônica, especialmente nos debates sobre traços genéticos africanos nos restos

mortais de corpos identificados como os da avó – uma concubina de Ptolomeu XI – de Cleópatra (Shohat, 2003). Frente a essas proposições, a ideia de uma Cleópatra negra se tornou uma controvérsia na academia, uma espécie de “peão no argumento advogado por afrocentristas que vêem Cleópatra como a representante principal da antiga África negra” (Walker & Ashton, 2003, p. 14).

Importa, deste debate, pensar como os próprios feminismos sustentam as disputas sobre o pertencimento cultural da última rainha do Egito, como se ele pudesse ser resumido à definição de uma origem (europeia ou africana). Como, então, a imagem de Morimura nos provoca a tensionar as disputas de ordem binária e, muitas vezes, essencialistas a que nos referimos? *After Elizabeth Taylor* traz uma incômoda desestabilização por seu caráter tríplice, tal como sugerido pela “camada de máscaras em que o artista se funde a uma atriz interpretando uma terceira pessoa” (Smith, 1996, s.p). Cleópatra-Morimura inscreve um terceiro elemento: o corpo de um japonês, como um ponto que desestabiliza a ideia de um discurso eurocêntrico *versus* discurso afrocêntrico. Dessa rasura do *versus*, Cleópatra-Morimura emerge não como branca ou negra, mas como uma figura que reúne, em si, a cultura grega e a africana. Da mesma forma, talvez possamos sugerir pela presença do corpo do artista, emerge também uma questão muitas vezes esquecida nos debates polarizados: se Cleópatra era uma rainha de ascendência grega que governou um reino africano, ela foi governante de uma sociedade que pertenceu ao que chamamos de antigo oriente próximo. Logo, Cleópatra-Morimura sugere como as fronteiras aparentemente estáveis que separam Oriente e Ocidente não são terrenos tão distantes.

Sob essa última questão, é interessante pensarmos que, além das marcas do rosto e do corpo do artista, outras camadas de pistas da cultura japonesa se manifestam nos autorretratos de Morimura – como, por exemplo, “o vestido de Cleópatra, que lembra os vestidos plissados do inventivo *designer* de moda japonês Issey Miyake” (Fiss-Hasen, 1997, p. 8). Na análise que faz sobre a mesma imagem, Dana Friis-Hansen (*Ibidem*) afirma que essa característica, em nada aleatória, produz um desconforto àquilo que parece ser, então, imediatamente reconhecido: “para os olhos ocidentais, o que inicialmente parecia uma personagem familiar de um filme *massmedia* se torna, dentro de uma leitura transnacional, uma mutante

multicultural”. Assim, Cleópatra-Morimura não é a imagem de uma mulher completamente estadunidense, europeia, africana ou asiática, mas é a soma da profusão de contatos culturais, permitindo-nos entender que *After Elizabeth Taylor* se efetiva também como uma crítica às formas como as polaridades da ordem do discurso de gênero estruturam algumas formas de resistência.

A oposição das mulheres negras a um feminismo que afirmava lhes representar tem sido amplamente discutida e, mesmo que não totalmente resolvida, operou um movimento importante de tensionamento à ideia de um sujeito dos feminismos, bem como das pautas de luta que dizem respeito a esse sujeito universal. Mesmo com as muitas clivagens promovidas por mulheres negras, os feminismos ainda olham para o Oriente, e para os países asiáticos de modo singular, como um lugar em que as mulheres sofrem com um machismo quase primitivo, incivilizado por não ser ocidental. Joan Scott (2010) analisou, por exemplo, como os feminismos franceses apoiaram de diferentes formas uma lei que proibia o uso de *hijab* em lugares públicos, como as escolas. Diz a autora: “a razão [para a aprovação da lei] dada por políticos e por muitas feministas foi a mesma: o véu representava a subordinação das mulheres, sua humilhação e sua desigualdade” (Ibidem, p. 155). Em sua análise, a autora reconheceu como as feministas francesas buscaram prover às novas gerações de mulheres árabes instrumentos para sua emancipação, sem levar em conta o caráter eurocêntrico de sua postura frente ao uso do véu – como, por exemplo, a ignorância de que algumas feministas muçulmanas consideram o véu um símbolo de sua liberdade sexual.

Diante desse olhar eurocêntrico e vitimizador das mulheres asiáticas, a imagem de Cleópatra-Morimura nos constrange com uma afronta radical: a negação, nos países ocidentais, da construção de uma minorização das culturas da Ásia frente a um ocidente civilizado, tendo as mulheres não-asiáticas – sejam elas brancas ou negras, feministas ou não – um papel importante na construção dos matizes de dominação do discurso (neo)colonial (Hasan, 2012). Em outros termos, sugerimos, com a presente análise, como as imagens de Morimura colocam em xeque como algumas vertentes dos feminismos sustentaram uma perspectiva identitária universalizante: *o sujeito mulher*.

Nos termos Saba Mahmood (1998, p. 15), a construção de um sujeito *homogêneo* dos feminismos – mas que, historicamente, foi (e é) um fruto dos feminismos liberais, logo, marcadamente eurocêntrico – trouxe o risco de orientalizar, uma vez mais, as mulheres que vivem no que chamamos, hoje, de Oriente: “repetindo os erros da intelectualidade orientalista dos anos 1970, que definia as Mulheres do Oriente Médio como ‘outra’, passiva e submissa, despojadas da consciência iluminada das suas ‘irmãs ocidentais’ e, portanto, condenadas a vidas de submissão servil ao homem”. Com efeito, e fazendo aqui uma análise em termos de uma leitura interseccional, as imagens de Morimura se aproximam de um feminismo que não busca o consenso das identidades universalizantes tão caras ao pensamento liberal, mas, antes, o dissenso tão necessário para o aprofundamento do conceito mesmo de democracia pluralista (Mouffe, 1999). Tal análise se faz possível justamente na medida em que nos aproximamos à pressuposição pessoalmente assumida de Judith Butler (2015, s./p.), a quem o “feminismo está ligado ao compromisso com o movimento LGBT-queer, tanto aos seus direitos e às suas aspirações, mas também às políticas que se opõem ao racismo, à precariedade e, evidentemente, todo compromisso com a democracia de forma radical”.

Levando em conta os debates sobre o sujeito dos feminismos, voltemo-nos a um último elemento fundamental posto pelas obras do artista que se coloca como questão para pensarmos o lugar do sujeito: a forma como, não por acaso, Morimura escolhe assumir, performaticamente, o lugar ocupado por uma mulher. Nesse caso, entendemos que o debate sobre sujeito dos feminismos emerge das constantes personificações do feminino em um diálogo com a performance das *drag queens* (Morgan, 2013). Na acepção do termo, conforme Guacira Louro (2009, p. 139), a *drag queen* incorpora o feminino, mas, ao fazer isso, denuncia o caráter cultural, fabricado, do gênero: “imitar um gênero pode ser uma forma de mostrar o caráter imitativo do gênero; mais do que isso, pode ser um modo de desnaturalizar a ligação entre o sexo e gênero que é, ordinariamente, tomada como natural”. Por extensão, e seguindo ainda a leitura de Morgan – feita, igualmente, sobre a obra de Morimura – , entendemos que *Futago* e *After Elizabeth Taylor* podem, na esteira das *drags*, ser concebidas como imagens paródicas do feminino.

No entanto, também aqui há uma imbricação de sentidos, na qual a uma espécie de performance *drag* soma-se a algo marcadamente japonês: Dana Friis-Hansen (1997) afirma que Morimura, ao se colocar como mulher em suas imagens, se apropriou de uma antiga tradição artística do Japão – o teatro Kabuki. Nele, atores conhecidos como *onnagata* se especializaram em interpretar personagens mulheres – e isso por uma questão histórica, já que, em 1629, as mulheres foram proibidas de entrar nos quarteirões de entretenimento devido aos altos índices de prostituição (nem como público, nem como atrizes). Semelhante às performances artísticas das *drag queens*: “ele [o *onnogata*] consegue estilizar a mulher perfeita, precisamente porque ele é um homem” (Friis-Hansen, 1997, p. 4). Em outros termos, a autora chama atenção, justamente, para como a *mulher perfeita* – um corpo totalmente coerente às normas de gênero – só é possível no ato de um corpo masculino performatizando o feminino. Segundo Guacira Louro (2004), nunca estamos plenamente enquadrados às normas de gênero. A perfeição de um sujeito de gênero é, portanto, algo impossível, sendo exatamente isto que as *drags*, ao se montarem como mulheres, denunciam: não há, nessa forma de performance, o desejo de ser uma mulher, mas é pelo exagero dos traços do feminino que a *drag* “efetivamente incorpora, que ela toma corpo, que ela se materializa e passa a existir” e, com isso, “subverte o sujeito que imita” (Louro, 2004, p. 85).

Ao trazermos esta discussão, queremos pontuar que, seja como *drag*, seja como *onnogata*, as obras de Morimura operam o gênero em seu caráter contingente, pois não são imagens de mulheres (ou de um homem) brancas, negras ou asiáticas. Antes disso, trata-se de corpos que, na própria intersecção dos marcadores sociais que dão lugar, mostram a radicalidade de suas construções culturais, subvertendo, assim, a aparente fixidez das subjetividades das quais se apropria. Neste sentido, e dando continuidade a nossos argumentos, acreditamos que *Futago* e *After Elizabeth Taylor* se inscrevem em um certo movimento crítico igualmente presente e enfático nos feminismos: aquele que busca de forma radical a dissidência, capaz de questionar, a um só tempo, os modos como o gênero, enquanto matriz binária de pensamento, afirma as verdades que buscam normalizar os corpos.

Não estamos defendendo o abandono da categoria *mulheres*, mas, na esteira de Judith Butler, consideramos importante problematizar como o termo evidencia disputas sobre as possibilidades subjetivas de nosso tempo. Acreditamos que, assim procedendo, poderemos “liberar o termo num futuro de múltiplas significações, emancipá-lo das ontologias maternais ou racistas às quais esteve restrito e fazer dele um lugar onde significados não antecipados podem emergir” (Butler, 1998, p. 36).

Ao nos provocar a nos reinscrevermos diferentemente nas relações que estabelecemos com as verdades hegemônicas, entendemos, como buscamos demonstrar, que as imagens de Morimura nos convidam, de múltiplas formas, a partilhar do *êthos* feminista, sugerindo sujeitos fronteiriços, subjetividades, talvez, irreconhecíveis e irredutíveis aos marcos binários que sustentam uma determinada ontologia do sujeito. Se o *preço a pagar* para partilhar do *êthos* crítico feminista é a não reconhecibilidade como sujeitos, a pergunta que as imagens de Morimura nos colocam é urgente, incômoda e, talvez, intransponível: se é certo que é preciso transformar o nosso pensamento, *o que podemos suportar pensar?*

### ***AINDA ALGUMAS CONSIDERAÇÕES***

Buscamos, na presente seção, tecer algumas considerações sobre as possibilidades de pensar os feminismos como uma expressão do que poderíamos chamar, a partir das discussões de Judith Butler e Michel Foucault, de uma *atitude crítica* aos modos como nos tornamos sujeitos na cultura. Em uma aproximação mais imediata, remontamos ao conceito de *crítica* para, então, delinear uma relação possível do sujeito com a verdade de modo afastado da ordem da sujeição e de uma política da verdade capaz de cingir, constranger, limitar, as possibilidades subjetivas. Assim, entendemos que a crítica emerge como possibilidade de mudança de pensamento, em um processo interrogativo no qual há conflitos, afrontamentos, lutas, resistências, em uma espécie de “reativação de uma atitude; ou seja, um *êthos* filosófico que seria possível caracterizar como crítica permanente de nosso ser histórico” (Foucault, 2013c, p. 361).



No curso da longa história da constituição de um *êthos* crítico feminista, houve múltiplos caminhos trilhados para a proposição de ações, de práticas, de modos de ser feministas. Sabemos que, claro, essa acepção não é, de modo algum, homogênea ou de entendimento fácil e aceito irrestritamente. Para Ana Paula Martins (2016), as motivações os caminhos que levaram muitas mulheres e mesmo homens a simpatizarem com esse movimento ou mesmo a aderir a ele são plurais e, por vezes, contraditórias, mas, em seu conjunto, estão comprometidas com a superação das limitações e das injustiças que marcaram (e marcam) profundamente as relações de gênero. Importa, portanto, dizer que a filosofia foi, como tentamos mostrar, um caminho possível ao *êthos* crítico feminista, mas, certamente, não o único. Como exemplo, lembramos, a partir do estudo de Ana Paula Martins (Ibidem), como a religião foi uma outra vereda pouco associada aos feminismos, pois – apesar de concebida, por um longo tempo, como inconciliável à militância política feminista *stricto sensu* – os movimentos de caridade cristã possibilitaram com que várias mulheres se envolvessem com questões fundamentais para a edificação do que poderíamos também nomear de um *êthos* crítico feminista (como, por exemplo, o movimento abolicionista, a construção de espaços educacionais de meninas e a luta por melhores condições para as mulheres das classes trabalhadoras). Outro caminho possível um possível *êthos* crítico feminista poderia ser vinculado às produções culturais alinhadas ao pensamento feminista voltadas, por exemplo, à escrita literária. Nesse âmbito, Norma Telles (2007, p. 15) mostrou como a literatura escrita por mulheres não privilegia apenas a denúncia de uma sociedade injusta em termos de gênero, mas, talvez como crítica mais expressiva, se constituiu como um elemento cultural decisivo para o “rompimento do sistema de representação dominante” fundamentalmente masculino.

Sob estes pressupostos, destacamos, entre as muitas veredas possíveis, as artes visuais como um possível caminho capaz de sugerir, em termos de uma filosofia, uma transformação do pensamento por meio de uma *atitude feminista, um modo de estar*, diante do mundo. Para tanto, analisamos dois autorretratos de Yasumasa Morimura a partir de dois movimentos centrais que, em seu conjunto, tensionam as relações que tecemos com as verdades hegemônicas do nosso tempo: primeiramente, problematizamos os modos como a arte de Morimura borra os modos como o discurso (neo)colonial se estrutura (e é estruturado) por concepções

binárias de gênero, pensando em como os autorretratos nos convocam a habitar as incertezas das fronteiras (de gênero, raça e etnia). Em seguida, analisamos os modos pelos quais as imagens de Morimura colocam sob rasura a categoria *mulheres*, sobretudo quando assumida pelos feminismos como política identitária. Entendemos, assim, que as imagens nos sugerem a possibilidade de pensar em modos de viver gênero e sexualidade distantes das marcas binárias que estruturam os discursos de dominação e de resistência. Mais do que isso, os autorretratos de Yasumasa Morimura se aproximam do *êthos* feminista ao formular uma crítica capaz de promover renovações nos próprios feminismos, reinscrevendo-os, para além dos termos da militância política, como uma forma de pensamento capaz de nos transformar em sujeitos irreduzíveis às formas instituídas de viver os corpos.

# **A SOLIDÃO DO CORPO**

---

quarto capítulo

*Um interesse comum nos une;  
é um mundo, uma vida!*

Virginia Woolf, 1938.

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

Situar o fascismo em sua face cotidiana foi algo que, ainda que de outra maneira, também ocupou as reflexões de Michel Foucault (2013): não no sentido de questionar apenas e singularmente sobre os inelutáveis efeitos macropolíticos de fascismos que assolaram nosso tempo, mas, inseparável deles, é preciso – como a própria Virginia Woolf nos colocou de modo presciente ao pensamento foucaultiano

(Barber, 2004) – problematizar uma dimensão outra dos fascismos: lá onde as redes de saber-poder dos fascismos são mais invisíveis e mais insidiosas; e, por isso, talvez, mais perigosas (Foucault, 1979). Falamos, portanto, da dimensão *micropolítica* dos fascismos, o que, nas palavras de Foucault (2013, p. 105), refere-se ao “fascismo que está em todos nós, que persegue nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz amar o poder, desejar essa coisa que nos domina e nos explora”. Nesse sentido, o fascismo microfísico nos educa a um pensamento que “não pode perceber ‘o comum’ que há entre [nós] e o outro [...]” (Tiburi, 2015, p. 24), sendo, assim, a negação do outro, da relação com o outro, é o que estrutura o vazio do pensamento isolado e autoritário da figura do fascista.

Mais centralmente, e retomando o pensamento de Virginia Woolf, é preciso problematizarmos uma dimensão dos fascismos pouco privilegiada pela filosofia contemporânea: o *gênero do e no fascismo*. Para muito além, portanto, do sentido vinculado apenas a um estado autoritário, Virginia Woolf concebeu como as discrepâncias entre a vida de um “homem educado” e de uma “filha de um homem educado” – classe para qual a autora se dirigia e na qual se inseria – foram, antes de tudo, frutos das formas como o fascismo se faz presente, em nossas vidas, como uma atmosfera: “esta atmosfera é um dos mais poderosos, um dos mais impalpáveis, inimigos com o qual as filhas dos homens educados precisam lutar” (Woolf, 1992, p. 228). Aqui, pois, Virginia Woolf mostra como os fascismos se fazem perigosamente presentes nas relações entre homens e mulheres, questionando, assim, como podiam, como inglesas e ingleses, tentar levar seus ideais de liberdade e justiça para países marcados por fascismos macropolíticos quando, elas mesmas e eles mesmos, não conseguiam arrancar de seus próprios corpos o verme do autoritarismo que atravessa a miudeza das relações de gênero?

Diante dessa questão, o que buscamos problematizar diz respeito aos efeitos deste conjunto de práticas fascistas em nossas subjetividades, especialmente como nos convocam à adesão a regimes de verdade que exaltam o individualismo e o hedonismo. Assim, e levando em consideração a dimensão engendradora dos fascismos, perguntamos: como viver, como nos convidou Foucault, uma vida não-fascista, uma existência contrária a todas as formas de fascismo? Mais do que isso, como fazer da vida um instrumento de questionamento do fascismo em suas

diferentes formas e níveis, “desde aquelas colossais, que nos envolvem e aniquilam, até as formas mais miúdas, que fazem a amarga tirania de nossas vidas cotidianas” (Foucault, 2013, p. 106)?

Para dar conta dessas questões, organizamos a presente seção da seguinte forma: inicialmente, apontaremos alguns elementos que caracterizam o conceito de rosto da filosofia de Judith Butler, pois entendemos, com ele, ser possível sugerir como *só nos constituímos como sujeitos pela e na inelutável e intransponível relação com o outro*. Distante da ideia moderna de indivíduo, apostamos que diante da interpelação da condição precária do outro, compreendida aqui pela metáfora do rosto, podemos sugerir uma ética intersubjetiva de partilha do mundo por meio de uma precariedade que nos é comum, isto é, de uma *partilha ética da precariedade*. Como desdobramento dessa primeira discussão, debruçamo-nos, em um segundo momento, sobre a arte da artista Maria Lídia Magliani que, supomos, opera em sua estética algo que podemos aproximar daquilo que Judith Butler chamou de dimensão visual da interpelação do rosto do outro. Evidenciamos, neste ponto, uma tensa e densa atmosfera pictórica das imagens de Magliani, em uma carnalidade que nos interroga sobre a condição e os tormentos do corpo feminino em tempos de fascismos microfísicos. Com isso, trazemos a obra de Magliani por acreditar que, nela, reside a potência de nos sugerir possibilidades de repensarmos, *conjuntamente*, o próprio sentido do que nos faz humanos.

### ***PARTILHAR UMA EXISTÊNCIA PRECÁRIA***

“Quem conta como humano? Quais vidas contam como vidas?”, questionou Judith Butler (2004, p. 20) em seu livro *Precarious Life*. A partir dessa questão, e levando em considerações a proposição dos fascismos contemporâneos, a autora nos provocou a enfrentarmos uma inelutável urgência do nosso presente: o que nos permite, hoje, *reconhecer* ou não uma vida como humana? Na primeira seção desta tese, já apontamos algumas questões sobre o conceito de reconhecimento, com o intuito de pensar sobre como nosso olhar é, de algum modo, emoldurado (*framed*) pelas normas de gênero e sexualidade; fazendo-nos reconhecer, no âmbito visível das imagens, aquilo que de antemão já sabíamos nomear. De modo paralelo e talvez

mais amplo, os marcos (*frames*) são fortemente definidos, nas relações intersubjetivas, como operações do poder, uma vez que essas atuam como um conjunto de normas que nos permitem reconhecer certas existências como vidas humanas *em detrimento* de outras. Assim sendo, e como referido, os marcos (*frames*) organizam nossa experiência visual, mas também – e é sobre esta dimensão que nos debruçamos de modo central nesta seção – organizam os modos de ser sujeito em nossa cultura:

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

Em sua crítica à dimensão normativa da reconhecibilidade, Judith Butler colocou como é preciso questionar os marcos (*frames*) normativos enquanto formas de atuação do poder que sustentam (e são sustentadas) pela reconhecibilidade, tornando certos indivíduos reconhecíveis como vidas enquanto outros são alijados desse reconhecimento (ainda que nem sempre por completo). Por definição, é esse alijamento irreversível e intransponível que constitui a *condição precária*<sup>21</sup> de algumas vidas, atuando como uma política de desumanização que lega essas existências às fronteiras de uma onto-epistemologia normativa do humano.

Como peça chave para compreendermos as dimensões sedimentares da reconhecibilidade está a relação que estabelecemos com o outro. Explicamos: se podemos dizer que interpelamos constantemente o outro nos termos do reconhecimento, também é verdade que esse outro nos interpela na mesma medida. Não se trata de algo voluntário e deliberado, mas de algo que, muitas vezes, nos

---

<sup>21</sup> Em *Frames of War* (2010), Judith Butler faz uma distinção entre o conceito de *precarity* – uma condição de vulnerabilidade inerente a toda vida humana – e o conceito *precariousness* – a intensificação política da precariedade de existências que vivem às margens das normas. De imediato, atentamos que seguimos a proposta da tradução brasileira de *Frames of War*, em que o termo *precarity* é traduzido como *precariedade* e *precariousness* como *condição precária*.

ultrapassa: “somos interpelados pelos outros de maneira que não podemos desviar ou evitar; este impacto da interpelação do outro nos constitui primeiramente e antes de tudo *contra nossa vontade ou, talvez colocado melhor, antes mesmo da formação de nossa vontade*” (Butler, 2004, p. 130, grifos nossos).

Em uma análise do pensamento de Judith Butler, Catherine Mills (2015) chamou atenção para uma dimensão pouco privilegiada da teoria ética da filósofa: a interpelação do outro se institui em (ou melhor, institui) um espaço de *opacidade do sujeito* para si mesmo, sugerindo, assim, uma concepção de sujeito distante da cognoscência e da autonomia. Logo, a opacidade do sujeito, ou seja, nossa falta de transparência em relação a nós mesmos, é, em Judith Butler, sintomática de como “o sujeito é opaco a si mesmo devido à sua dependência primária ao outro e sua dependência às normas sociais que são partilhadas com os outros para a reconhecibilidade” (Ibidem, 52). Em outras palavras, o outro coloca em movimento nossa constituição subjetiva, de modo que, desde o princípio, assumimos o lugar do outro e o outro assume nosso lugar: “então *só [podemos] entender [nosso] lugar como esse lugar já ocupado pelo outro*” (Ibidem, grifos nossos). Portanto, o outro estabelece uma interrupção sobre nós mesmos, fraturando, com efeito, nossa aparente autonomia (nossa aparente transparência) diante de *uma coexistência que nos constitui de forma fundamental*. Como exemplo, podemos lembrar como só nos tornamos sujeitos de uma dada sexualidade, como a homossexualidade, no ato mesmo de nos relacionarmos sexual e amorosamente com uma pessoa concebida culturalmente como do *mesmo sexo*; a interpelação do outro, nesta relação, nos exige, do lugar que ocupamos conjuntamente, que reconheçamos a ele e, por consequência, a nós mesmos como corpos habitados pelo discurso da homossexualidade.

Se a relação com o outro antecede e é imprescindível à nossa constituição subjetiva, caberia, então, refazer uma questão lançada na introdução desta seção: *como, em tempos de fascismos individualizantes, podemos fazer dessa inelutável relação intersubjetiva potência para a edificação de uma ética capaz de nos mobilizar pela e para a condição precária do outro?* A leitura de Emmanuel Levinas feita por Judith Butler pode nos dar algumas pistas para a formulação de algumas respostas possíveis. Cotejando o pensamento do filósofo franco-lituano, Judith Butler afirmou



que aquilo que nos interpela não é, de imediato, o outro, mas, antes, seu *rostro*. Nesta condição, e considerando o desdobramento do conceito em suas discussões sobre precariedade, o rosto é a marca de uma diferença que se inscreve nos corpos; uma diferença que está, em maior ou em menor grau, em relação aos padrões normativos – daí sua possibilidade (ou não) de reconhecimento. Assim, e mais precisamente, é diante do rosto que, muitas vezes sem escolha, somos interpelados e convocados a uma relação com o outro; uma relação, por sua vez, marcada por duas possibilidades, no limite, excludentes entre si: “o rosto do outro em sua precariedade e vulnerabilidade é, para mim, a *tentação de matar* e um *chamado para a paz*” (Levinas, 1999, p. 141, grifos nossos). Ou seja, o rosto do outro pode ser algo que nos convoque ao rechaço ou, de modo oposto, algo que nos convoque a uma relação ética com o outro.

Quando o rosto do outro se faz abrigo de algo que não podemos reconhecer, é sua desumanização que pode ganhar lugar. Em outros termos, e tal como no fala Levinas, é a *tentação de matar* como condição mesma para a violência, entendida como ato de interrupção das formas como o outro nos interpela. Como dissemos, e pensando no caráter relacional constitutivo da nossa subjetividade, não podemos dar as costas à interpelação do rosto do outro, “embora às vezes façamos exatamente o que não podemos, usurpando um poder que não temos ou que, pelo menos, não deveríamos ter” (Butler, 2017, p. 62). Assim, e diante do rechaço à interpelação, o ato de afirmar um poder onde não deveria haver poder algum é, pois, o matar aqui mencionado: não apenas e literalmente no sentido da morte física, mas, antes, corresponde a um sentido de morte que também pode se dar em outras dimensões – a morte do pensamento, a morte de certas experiências, a morte da própria diferença. Assim, vidas não reconhecidas – não no sentido de uma pobreza, de uma ausência, mas daquilo que nos marca (*frame*) como sujeitos, ou seja, a não adequação completa às normas – são todas as vidas que não partilham de certos regimes de verdade que atuam como marcos (*frames*) normativos de uma ontologia do humano. Logo, as vidas que habitam as fronteiras dos marcos (*frames*) da reconhecibilidade são vidas imputadas politicamente por uma condição precária, isto é, maximizadas politicamente em uma vulnerabilidade à injúria, à violência e à morte.

Dito isso, importa pontuar que rosto não é, aqui, compreendido como sinônimo da face humana. Antes disso, o rosto é uma figura de linguagem que significa a condição precária do outro (Butler, 2004). Como catacrese da precariedade do outro, o rosto nos interpela como uma espécie de voz, uma vocalização agonizante de uma vida vulnerabilizada, mas, também, como algo que se tece no ato de olhar, em uma dimensão imagética – e é sobre essa dimensão que iremos nos debruçar. Com o intuito de melhor exemplificar essa proposição, façamos alusão a um exemplo: em um relativamente recente documentário<sup>22</sup>, Judith Butler debateu o caso de um menino que, nas ruas de sua pequena cidade no Maine, nos Estados Unidos, andava com o que chamamos de um *rebolar*, um *rebolar feminino*. Ao chegar à adolescência, seu andar se tornou *visivelmente* mais acentuado; momento em que começou a ser assediado pelos outros jovens da cidade até o ponto que três garotos começaram a brigar com ele, jogando-o, em um determinado ponto da briga, de uma ponte. A partir deste caso, a filósofa se questiona: por que alguém é morto pelo jeito que anda? O que esse andar representa para os outros meninos ao ponto de sentirem que precisam negar a outra pessoa, apagando qualquer traço de sua existência (e, conseqüentemente, de seu andar)? Por que o andar do outro fez emergir, nos garotos, a obrigação de erradicar a possibilidade do outro de andar novamente?

De alguma maneira, houve uma demanda intersubjetiva provocada pelo rosto do outro – aqui traduzido no andar/rebolar do menino – sobre o grupo dos três garotos. O rosto, como rebolar, fez visível, aos três garotos, a demanda de reconhecimento de sua condição precária (a homossexualidade marcada por uma performatividade de gênero feminina), afastando-os da ideia mesma de sujeito autônomo (no caso, instituinte e instituído pela heteronorma) em direção a um lugar que escapa à cognoscência e do qual não retornamos plenamente a nós mesmos. Nos termos de Judith Butler, o rosto é pura relação com algo/alguém que não somos, colocando-nos em um êxodo de nós mesmos. Na relação do olhar estabelecida entre os garotos e o rosto, o descentramento da coerência do sujeito heterossexual, da aparente transparência de nossa coerência como sujeito, fez o andar daquele menino representar uma perigo para os três jovens: *as formas como sua condição*

---

<sup>22</sup> Referimo-nos ao documentário *Judith Butler: Philosophe en Tout Genre*, produzido pelo canal *Arte France* no ano 2006. O documentário se encontra disponível no seguinte link: <<https://vimeo.com/20036048>>

*precária marca o caráter histórico das formas fascistas de viver os corpos nos termos de uma ontologia do humano que tem as normas de gênero e da sexualidade como elemento fundamental. Com efeito, a resposta pela violência, pelo desejo literal da morte do outro, foi efeito da fratura da demanda do rosto/rebolar, como uma falha da reconhecibilidade da precariedade de uma existência que não desejamos e recusamos olhar.*

O olhar tem, pois, um lugar fundamental no reconhecimento do rosto do outro, pois o rosto é, em algum sentido, a *visibilidade da diferença em sua condição precária diante de nós*. Se o olhar é uma dimensão fundamental da interpelação do rosto, Judith Butler (2004) demonstrou como a imagem é um elemento importante para a produção do próprio rosto: ela não é a condição precária do outro *per se*, mas se constitui como uma condição para sua (des)humanização. Tomando como exemplo imagens midiáticas produzidas durante a guerra do Iraque, a autora nos relatou a forma como a mídia estadunidense se utilizou, nos primeiros anos da guerra, de imagens de meninas afegãs sem o *hijab* ou a *burqa*: “de acordo com as fotos triunfalistas que dominaram as primeiras páginas do *New York Times*, essas jovens mulheres estampavam suas faces ‘nuas’ como um ato de liberação, um ato de agradecimento ao exército dos Estados Unidos” (Ibidem, p. 142). Contudo, a filósofa propôs como esta imagem nos coloca diante de um paradoxo. De um lado, estas imagens humanizam os eventos ocorridos na guerra, no ato mesmo de dar a ver *uma face humana* às mulheres afegãs, ou seja, foi pela imagem que *uma face* foi levada aos olhos estadunidenses; *faces* que, a um só tempo, capturaram o triunfo e justificaram os empreendimentos do governo Bush na guerra contra o terror. Por outro lado, *as faces* expostas pela câmera não nos dão a ver o que chamamos, aqui, de *rostos*; afinal, se a *humanização* é da própria justiça humanitária da guerra, o enquadramento (*frame*) funciona como uma política imagética de *esvaziamento do humano, impossibilitando-nos de olhar e, por extensão, sermos interpelados pela condição precária* – o rosto – das meninas afegãs:

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

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

Diante de tal assertiva, questionamos: que condições podem, talvez, nos permitir pensar e viver a emergência de um reconhecimento ético distante, pois, da ordem da violência e das coerções de gênero? Mais do que isso, como a relação intersubjetiva pode, em algum sentido, promover o questionamento das normas que sustentam a reconhecibilidade, diluindo ao máximo os marcos (*frames*) das relações de saber-poder? Acreditamos que uma resposta possível a essa questão esteja situada na possibilidade de construir relações com os outros afastadas de uma atomização dos corpos, promovendo, assim, uma ética capaz de sustentar as reivindicações de uma nova ontologia corporal. Como dito, a relação inexorável com

o outro pode levar à violência como resposta, mas, como colocou Judith Butler (2005, p. 95) a partir de Levinas, “uma demanda ética emerge precisamente pela humanização do rosto: este que estou tentado a matar em defesa própria é quem faz uma reivindicação sobre mim, prevenindo-me de me tornar, inversamente, em perseguidor”.

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

Assim sendo, a humanização do rosto se dá, para Judith Butler, não em um processo de reconhecimento em si mesmo, mas, antes, em um processo que desdobra o reconhecimento em *apreensão* da condição precária do outro e, a um só tempo, de nossa própria precariedade diante desse outro. A apreensão é, portanto, incompatível com um sentido de reconhecimento implicado com a retificação e a manutenção dos marcos (*frames*) normativos. Com efeito, Judith Butler (2010, p. 4) entende que “a apreensão pode se tornar a base de uma crítica às normas de reconhecimento”, sendo capaz de nos colocar em uma relação crítica com os marcos (*frames*) normativos e, assim, atuar na reivindicação de ampliação de direitos à proteção, à sobrevivência e à persistência de corpos em condição precária.

Neste sentido, apostar nas formas de apreensão da precariedade como alternativa de reconhecimento implicaria, nos termos foucaultianos, fraturar os regimes de verdade que sustentam os marcos (*frames*) normativos. No ato mesmo

de *apreensão* do outro, ser-nos-ia exigido um exercício de colocarmos a nós mesmos em questão, ou melhor, de colocarmos em questão as formas como os marcos (*frames*) nos possibilitam dizer a verdade sobre nós mesmos. A apreensão é um exercício crítico – este modo de nos questionarmos sobre como nossos corpos são governados e a que custo (Foucault, 1997) – que nos possibilita, diante do rosto do outro, diante de sua precariedade, questionar as redes de inteligibilidade que nos constituem como sujeitos de um determinado tipo. Em outros termos, a apreensão nos possibilita “questionar as normas do reconhecimento que governam o que posso vir a ser, [...] o que elas deixam de fora e o que elas podem estar compelidas a acomodar” (Butler, 2005, p. 23). No limite, isso implicaria até mesmo “se arriscar ao não reconhecimento como sujeito” ou, pelo menos, suscitar a pergunta sobre “quem sou eu (ou posso ser) ou se sou ou não reconhecível?” (Ibidem).

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

Na esteira de Judith Butler, é o desejo de apreender e ser apreendido pelo outro em sua precariedade que nos leva a nos defrontarmos com os limites e possibilidades de suspensão dos regimes de reconhecimento dos marcos (*frames*). Em outras palavras, a apreensão da condição precária de uma vida implica um tipo de reconhecimento preciso, marcado também pelo confronto com aquilo que não sabemos de antemão, com aquilo que os próprios marcos (*frames*) normativos não nos permitiram ver.

[...] nós precisamos reconhecer que a ética requer que nos arrisquemos precisamente nos momentos de desconhecimento, quando o que nos constitui diverge do que está diante de nós,

quando *nossa disposição em nos desfazer na relação com os outros constitui nossa chance de nos fazermos humanos*. Ser desfeito pelo outro é uma necessidade primária – uma angústia, sem dúvida, mas também uma chance – de ser interpelado, clamado e vinculado ao que não sou, mas também ser movido, instigado a agir e interpelar a mim mesmo em outro lugar e, assim, abandonar o “eu” autossuficiente como um tipo de posse (Butler, 2005, p. 136, grifos nossos).

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

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

Em uma leitura de Didi-Huberman, Fabiana Marcello (2008, p. 343) colocou como “a visão, o ato de ver, implica sempre um contato primeiro com o volume dos corpos” – e esta é a primeira dimensão do modo como o olhar se divide e se faz paradoxo. Como colocado na primeira seção desta tese, mostramos como o contato

primeiro com a imagem se tece no âmbito do que Didi-Huberman (2010) chamou de *visível*, um espaço que nos seduz a permanecer no conforto do que vemos de imediato na imagem e, assim, a não ver outra coisa além daquilo que ganhamos diante da imagem. Retornando à interpretação de Marcello, manter-se no volume primeiro da imagem é uma forma de possuí-la de algum modo, conformando nosso olhar às “previsibilidades que só podem surgir a partir da criação das certezas e das seguranças do ‘já-sabido” (Marcello, 2008, p. 346).

No âmbito das discussões sobre o conceito de rosto, talvez possamos sugerir que permanecer na ordem visível da imagem seria a recusa da demanda do rosto do outro, de modo que, como colocou Judith Butler (2004, p. 147), estaríamos “deslocados do rosto, algumas vezes através da própria imagem do rosto, este que é feito para expressar o inumano, o que já está morto”. Se seguirmos esta linha argumentativa, é possível considerar que o visível seria uma forma de olhar implicada à figura do fascista cotidiano, pois é um modo de olhar que não se abre à condição precária do outro já que deseja assegurar, antes de tudo, as certezas das normas do humano do qual é sujeito. Esta relação do olhar que estamos tentando qualificar seria a tentação de matar que falamos anteriormente nesta seção, o que, nos termos de Marcia Tiburi (2015, p. 18), poderíamos qualificar como um ato “destrutivo do ódio para cortar laços potenciais, ao mesmo tempo que sustenta, pelo ódio, a submissão do outro”.

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



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

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

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

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

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

Inicialmente, e diante dessa passagem sobre o mal-estar causado pela violência da crítica de Magliani às formas como vivemos, importa dizer que escolhemos imagens que compõem duas séries produzidas pela artista nos anos 1970: *Objetos de cena* e *Brinquedo de armar*. Se trazemos estas séries, é, pois, por terem sido produzidas, em grande parte, pouco após o período mais duro da ditadura militar brasileira, o que, na esteira de Talita Trizoli (2016, p. 572), possa sugerir não uma rotulação e, sim, uma espécie de *aproximação/diálogo* de algumas artistas mulheres (em nosso caso, Magliani) com a ideia de uma *arte de guerrilha* – concebida como uma “guerrilha poética”, uma resistência que se tece na ordem do sensível, e que desencadeia, em sua crítica, sensações de “medo e receio no espectador” que vive sob tempos fascistas.

Certamente, a crítica das obras sobre a condição humana em tempos de fascismos estatais é extremamente potente e pertinente para nossa proposta analítica, mas, inseparável disso, metodologicamente falando, nosso critério de escolha reside em uma dimensão das obras de Magliani que nos toca, anacronicamente, como uma urgência do nosso presente: a crítica aos fascismos micropolíticos que insistentemente pulsam entre nós e que tem o gênero como elemento decisivo. Em outros termos, os quase cinquenta anos de produção da artista são marcados por variadas poéticas visuais e por diferentes temáticas, mas, como colocou o crítico Luiz Carlos Barbosa (1987, s./p.), a exposição retrospectiva *Auto retrato dentro da jaula*, sediada no MARGS, em 1987, nos dá a ver uma temática

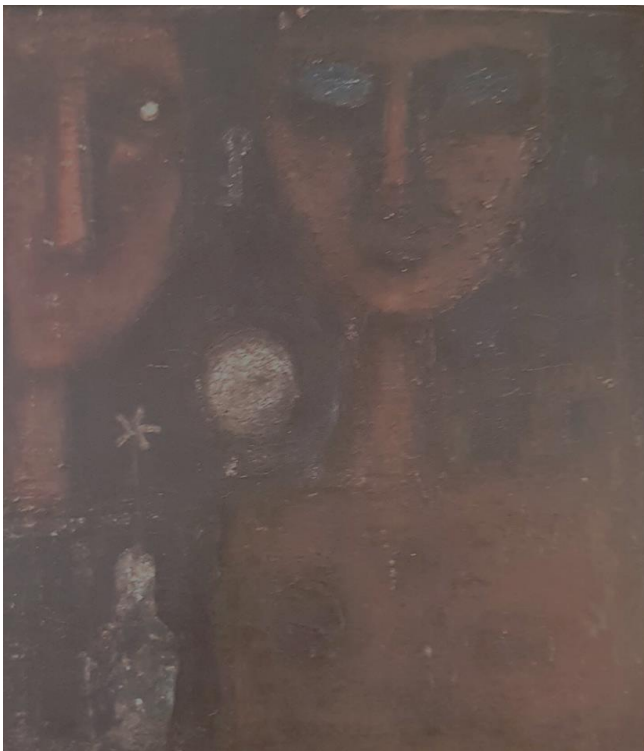
que ocupou a pintora por toda a vida: “ali está [entre as cento e vinte obras] a figura feminina; às vezes impassível, às vezes agitada, mas sempre densa, essa fiel companheira de viagens e batalhas”.

Assim, e pensando nas proposições anteriormente levantadas, nosso critério central de escolha das pinturas de Magliani reside nas formas como nos interpelam



a tensionar o gênero do e nos fascismos micropolíticos, sugerindo-nos, hoje, uma espécie de *partilha ética* com estes rostos femininos que nos constrange com seu olhar. Da série *Objetos de Cena*, trazemos a debate uma tela sem título (Imagem 13), mas que se faz sintomática de uma fase em que cores mais vivas passam a permear o trabalho de Magliani.

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



*Imagem 14 - Diálogo II de Maria Lídia Magliani (1967). Óleo sobre tela, 55 x 46,5 cm. Coleção Luiz Carlos Lisboa - Porto Alegre, Brasil. Fonte: (Rosa, 2013, p. s./p.)*

Sob este prisma, a cor se faz um elemento fundamental de como as obras de Magliani nos interpelam. Em sua primeira fase, somos constrangidos diante das obras de Magliani (Imagem 14) pelo modo como as cores ocres e escuras se fazem

sintomáticas do cinza de nossas cidades, como sombra de um tempo que habita em nós: “o [nosso] egoísmo, a mesquinhez de [nosso] apetite mais primário, [nossa] ganância, enfim, tudo que diminui o ser humano em seus momentos mais íntimos”, escreveu a dramaturga Ana Iris de Ferreiro (1983, s./p.) sobre a arte de Magliani em sua coluna no jornal paraguaio *Ultima Hora*. Dito isso, e pensando a partir das considerações de Foucault (2013), somos preocupados pelas imagens em como nos dão a ver os modos insidiosos pelos quais o fascismo nos marca em uma individualidade narcisista radical.

No sentido de pensar as cores ocreas como o tropo de um cinza que marca nossas subjetividades, é, talvez, interessante lembrar como Virginia Woolf explicou, em *Orlando*, o poder – e, mais especificamente, em nosso caso, o fascismo como vértice de um poder microfísico – por meio da metáfora da umidade: “que é o mais insidioso de todos os inimigos, pois ao passo que o sol pode ser vedado por venezianas e a geada evitada com um bom fogo, a umidade penetra secretamente enquanto dormimos; a umidade é silenciosa, imperceptível, onipresente” (Woolf, 2011, p. 160). Trazemos a obra de Virginia Woolf, escrita em 1928, porque a escritora nos permite pensar, por meio da metáfora da umidade, como o recrudescimento de uma cultura política de gênero hétero e androcêntrica (lembrando que estamos falando, aqui, do fascismo como estruturado e estruturante das relações de gênero) penetrou, ao longo do século XIX e no início do século XX, de forma silenciosa e insidiosa em nossas casas, alterando, de modo profundo, nossas vidas – como um “pálido melancólico escuro” sob o qual nos tornamos sujeitos de *um* gênero e de *uma* sexualidade concebidas como *normais*.<sup>23</sup>

Como dito, nosso interesse não reside, tão somente, na fundamental tarefa de dar a ver onde o fascismo, como uma interface de exercício do poder, opera de maneira insidiosa e invisível (Foucault, 1979). Antes, e pensando no exemplo da

---

<sup>23</sup> Em uma leitura de *Orlando*, Maria Rita César (2013, p. 270) apontou que Woolf elaborou, no tocante aos oitocentos e início dos novecentos, uma história das nossas misérias sexuais, isto é, o surgimento da sexualidade como objeto de controle do corpo e do social. Ao mesmo tempo, a autora destaca como a análise genealógica da sexualidade empreendida por Foucault vai ao encontro da escrita literária woolfiana, uma vez que ambos denunciaram, cada um em sua medida, o caráter ficcional dos regimes discursivos que sustentaram (e sustentam) a ideia de um *sexo verdadeiro*, este lugar em que a “verdade de nós mesmos vela secretamente” (Foucault, 1982, p. 4).

pintura sem título da série *Objetos de Cena*, acreditamos que as cores rosas e amarelas que marcam as obras dos anos 1970 podem talvez nos convocar a um movimento outro: o de mobilizar formas de resistência às misérias de nosso cotidiano, ou melhor, resistência aos modos como este “pálio melancólico escuro” cinge nossas possibilidades subjetivas – talvez, aqui, encontremos alguns delineamentos visuais do que Judith Butler concebeu como rosto. Assim, sem abandonar o tom ocre, a luminosidade que cobre o corpo feminino da pintura de 1976 de Magliani dá a ele um volume que não existia em suas obras nos anos 1960. Como propôs o jornalista Danilo Ucha (1977, s./p.), as personagens femininas de Magliani passam a se destacar, pela sua cor, pela sua luminosidade, do fundo terra escuro que dá uma dimensão plana à pintura: “como a se esparramar[em] pelo espaço, caindo sobre o espectador. É esta a intenção, que sufoque[m] o espectador”.

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

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



Como Marques (1976) comenta, a força perturbadora do traço de Magliani sobre nossas misérias cotidianas não agradava aos olhos do público ou ao mercado de arte (e, acrescentamos, parece seguir não agradando, tendo em vista a ausência de pesquisas sobre a artista), constituindo-se, assim, como um “soco na cara” do *marchand* de arte e “uma cusparada mal comportada” no público (Ibidem). Se as telas de Magliani causam repulsa em nós, é por permanecemos naquilo que vemos, no visível primeiro do choque de uma imagem que agressivamente nos coloca uma questão (e nos coloca em questão) – como “um dedo na consciência quotidiana adormecida e alienada” em que vivemos, fazendo de nós vidas marcadas pela “solidão e o desamor” (Ibidem) diante das injustiças que imputam uma condição precária a quem vive nas fronteiras de uma ontologia do humano. Nesse sentido, e pensando nas considerações de Judith Butler (2017) sobre a convivência democrática radical com o outro, trazer a debate o fracasso comercial das exposições de Magliani diz de um esforço de pensarmos como negamos a inelutável demanda do rosto do outro. Em outros termos, a negação à arte de Magliani advém, nesta linha interpretativa, de uma postura de ódio baseada no medo da intransponível transformação a que o rosto nos convoca na imagem, medo de que o modo diferente de vida do outro seja a aniquilação de nosso modo de vida. Diríamos, ainda, que a negação à demanda do rosto na obra de Magliani é, talvez, um ato de amor pelo fascismo, o que, nos termos de Foucault (2013), diz de um gesto de anulação do diálogo democrático com o outro em nome de permanecer no já vivido, enfim, é a morte de nosso próprio pensamento.

Se, como colocou Jacques Rancière (2009, p. 18), “as artes podem ser percebidas e pensadas [...] como formas de inscrição do sentido na comunidade”, falar em uma partilha ética com o outro que se tece na ordem do sensível nas obras de Magliani exige que nos voltemos à outra dimensão das transformações estéticas dos anos 1970: a radicalização dos traços de um “tímido grito expressionista” nas telas da artista gaúcha (Scarinci, 1987, s./p.). Alinhada à transformação da cor, a radicalização de um caráter expressionista na série *Brinquedos de Armar*, como é possível observar na tela *Cabide Escudo* de 1978 (Imagem 15), marca uma mudança na dramaticidade do traço, das pincelada e das (des)construção da figura que, como colocou o crítico Scarinci (ibidem), “espirram ou transbordam sobre o espectador angustiado”.



**Imagem 15 - Cabide Escudo de Maria Lídia Magliani (1978).**  
Acrílico sobre tela, 60 x 50cm.  
Galeria Duque Espaço Cultural - Porto Alegre, Brasil.  
Fonte: <https://goo.gl/tPDYYL>

Diferentemente da tela sem título de 1976, *Cabide Escudo* nos dá a ver uma grotesca deformação do corpo feminino:

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



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

Nas palavras da própria Magliani (*apud* autoria não identificada, 1979, p. 27), “a mulher é o brinquedo mais armado e desarmado”. É, pois, como um desafio à fragmentação e à destruição de nossas subjetividades que somos olhados pela imagem de Magliani, como uma interpelação que se direciona a nós e nos exige que não ficamos indiferentes à sua condição precária. Diante da visualidade do rosto do outro – este colorido na pintura, esta fragmentação do corpo –, “estamos cientes da vulnerabilidade desse outro, de que a vida do outro é precária, exposta e sujeita à morte; mas também estamos cientes de nossa própria violência, da nossa própria capacidade de causar a morte do outro” (Butler, 2017, p. 63). Somos preocupados, assim, a ver nossa capacidade de prejudicar o outro – nós somos, pois, este sujeito que controla a mulher da tela sem título de 1976 e somos aquilo que destrói o corpo da mulher de *Cabide Escudo*.

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

de Magliani nos lança é dispor-se ao ferimento de um outro que, em sua precariedade, em sua vulnerabilidade, me constitui e, a um só tempo, me interrompe fundamentalmente.

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

### ***AINDA ALGUMAS CONSIDERAÇÕES***

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

Trilhamos, assim, um debate sobre como o rosto do outro – esta dimensão de uma vida marcada por uma condição precária – nos lança uma inelutável e intransponível interpelação na relação mesma do olhar. É, como mostramos, possível nos calarmos diante do olhar do rosto do outro, uma recusa à convivência plural que retífica, de diferentes formas, como somos constituídos por uma ontologia normativa do humano. Contudo, e como resposta às formas como os fascismos que habitam em nós se constituem como marca de uma aniquilação da humanidade do outro, tecemos, a partir de Judith Butler (2005), algumas

considerações sobre como a dimensão visual do rosto do outro permite que nos pensemos, decisivamente, como seres relacionais. Em outros termos, somos formados no contexto de relações que para nós se tornam parcialmente irrecuperáveis, afinal, antes mesmo da cognoscência, só nos reconhecemos como sujeitos pela interpelação fundante do rosto do outro.

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

# DEMORAR-SE NO IMPOSSÍVEL

---

quinto capítulo

*Pensem bem se isto é um homem  
que trabalha no meio do barro,  
que não conhece paz, que luta por um pedaço de pão,  
que morre por um sim ou por um não*

*Pensem bem se isto é uma mulher,  
sem cabelos e sem nome,  
sem mais força para lembrar,  
vazios os olhos, frio o ventre,  
como um sapo no inverno.*

*Pensem que isto aconteceu:  
eu lhes mando estas palavras.  
Gravem-nas em seus corações [...].*

Primo Levi, 1958.

Quase oitenta e cinco anos nos separam da criação do primeiro campo de concentração nazista<sup>24</sup> – o que, talvez, nos permita ter a sensação de uma *aparente* distância entre nós e os terríveis fatos transcorridos dentro dos campos de extermínio. *Aparentemente*, portanto, os fascismos macropolíticos do início do século XX ficaram em nosso passado, não dizem mais de nós, de quem somos e das sociedades das quais fazemos parte. Dizemos *aparentemente*, pois nosso cotidiano, a cada vez, nos desnuda cruamente que o fascismo, antes, pulsa entre nós. Talvez possamos afirmar que, de fato, ele nunca tenha nos deixado e, fazendo uso da afirmação cortante de Hannah Arendt (2008, p. 9), possamos, nessa condição,

---

<sup>24</sup> O primeiro campo de concentração regular criado pelo Partido Nacional Socialista foi o campo de Dachau em 1933, cujo nome faz referência à sua localização na cidade Dachau, a cerca de 15 quilômetros ao noroeste de Munique, no sul da Alemanha. À época, Heinrich Himmler, então diretor da polícia da cidade de Munique e administrador de todos os campos nazistas, descreveu Dachau como o primeiro campo de concentração para prisioneiros políticos. Não há como saber de forma precisa quantos homens e mulheres foram presos e mortos nos doze anos de funcionamento de Dachau, mas estima-se que mais de 188.000 pessoas foram enclausuradas e, entre os anos de 1940 e 1945, mais de 28.000 vidas foram exterminadas no primeiro campo nazista. Sobre o campo de Dachau, ver o verbete *Dachau* da *Holocaust Encyclopedia*, disponível no site do *United States Holocaust Memorial Museum* (<https://goo.gl/dFXBGg>).

perceber que “os tempos sombrios [...] não são novos, como não constituem uma raridade na história”.

Em um anacronismo do horror, recentemente, em abril de 2017, *Elena Milashina*, do jornal russo *Novay Agazeta*, trouxe a público a notícia de que Ramzan Kadyrov, presidente da Chechênia, havia colocado em funcionamento o primeiro campo de concentração marcado por uma espécie de *novo eugenismo* desde Hitler. Nele, mais de cem homossexuais foram presos, torturados e alguns, inclusive, mortos pelo governo checheno. No mesmo período, o canal francês *France 24* divulgou uma reportagem com um dos sobreviventes do campo de concentração checheno, na qual ele descrevia detalhes das prisões, das torturas e, especialmente, da ordem estatal de “matem seus filhos gays ou nós o faremos”, como forma de “limpar, com sangue, a honra” das famílias chechenas da homossexualidade.<sup>25</sup>

Os novos campos de concentração são sintomáticos da releitura que o sociólogo Herbert Marcuse (2011, p. 9) fez de uma das mais célebres frases de Karl Marx: a repetição da história, disfarçada de farsa, é “mais terrível do que a tragédia à qual ela segue”. Arriscamo-nos a dizer que os campos da Chechênia são mais terríveis por estarem inscritos em uma *cegueira epistemológica*, somente possível porque vinculada, de maneira decisiva, às múltiplas e cotidianas aprendizagens que nos constituem como sujeitos do olhar e, de algum modo, cingem nossa visão de mundo (Oliveira, 2007). Trazer ao debate a ideia de *cegueira epistemológica* diz respeito a, no caso desta seção, problematizar uma política do esquecimento que nos ensina a recusar a lembrança dos horrores que a humanidade é capaz de infligir a si mesma; que nos ensina a conviver com o extermínio de vidas que conosco não partilham de uma certa ontologia do humano.

Diante desse cenário – e considerando, de modo muito particular, o pedido de Primo Levi: gravar em nossos corações a memória do sofrimento de homens e

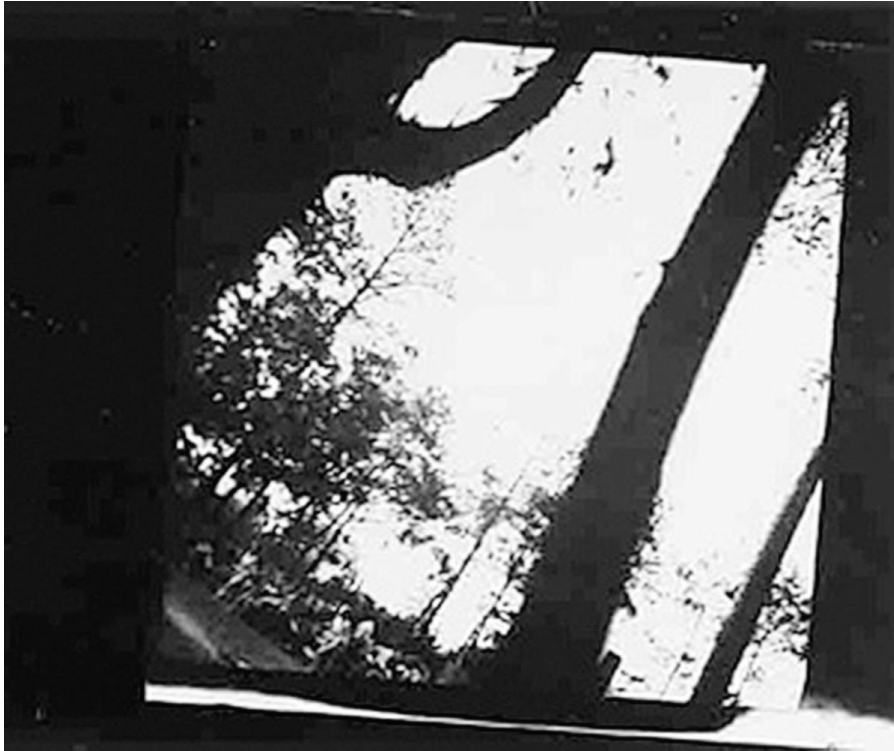
---

<sup>25</sup> Devido ao grande movimento de denúncias de redes internacionais de direitos humanos, bem como às ameaças de morte e necessidade de fuga de *Elena Milashina da Rússia*, diferentes jornais internacionais se dedicaram a informar e investigar o funcionamento clandestino de campos de concentração na Chechênia. Um exemplo disto pode ser visto em reportagens publicadas, no mesmo período, em jornais como o brasileiro *Folha de São Paulo* (*Chechênia cria prisões secretas para homossexuais, diz jornal*, de 14 de abril de 2017; disponível em: <https://goo.gl/s5kuS2>), o britânico *Independent* (*Chechen authorities tell parents: 'Kill your gay sons or we will', survivor claims*, de 3 de maio de 2017; disponível em: <https://goo.gl/KKwXUv>) e o estadunidense *CNN* (*Threats over gay crackdown coverage force Russian journalist into hiding*, de 25 de abril de 2017; disponível em: <https://goo.gl/NFMCyj>).

mulheres extirpados de sua humanidade –, nosso esforço se situa na proposição de uma discussão que vá contra esta política e que, por isso, coloque em jogo formas de construirmos, hoje, uma relação ética com o outro. Nos termos de uma questão, poderíamos dizer que o objetivo desta seção é: em novos tempos sombrios, como pensar em uma responsabilização ética sobre a dor de corpos legados a uma *condição precária* (Butler, 2010)? Trata-se de uma pergunta que sugere, de um lado, o questionamento sobre os modos como fomos ensinados a olhar; de outro, e conseqüentemente, sugere também o tensionamento acerca de uma *cegueira epistemológica* que nos torna insensíveis diante da dor do outro – mais precisamente, como propomos, em direção a uma ética que estrutura (e é estruturada por) uma visão de um mundo mais igualitário e solidário.

Para dar conta desta questão-objetivo, esta seção conjuga duas discussões mais amplas. Inicialmente, fazemos uma aposta sobre o conceito de imagem, no sentido de assumir tal conceito como fio condutor de nosso debate. Mais do que isso, na primeira seção, buscamos discutir sobre a capacidade das imagens em nos convocar, na relação mesma de olhar, ao que chamamos de uma *responsabilização ética pela vida do outro*. Tal debate é realizado a partir de um diálogo entre autores como Georges Didi-Huberman e Judith Butler, e nossa tentativa é, por meio de suas contribuições, problematizar o conceito de cegueira epistemológica como um tipo de retórica do inimaginável presente nas imagens do sofrimento e da dor humana em tempos de guerra. Com efeito, alicerçados sobre esse conjunto argumentativo, buscamos empreender uma análise que dê conta de dinamizar tais discussões no ato mesmo de olhar três imagens que compõem a obra *Holocaust Project*, da artista estadunidense Judy Chicago. Essas imagens foram selecionadas aqui por sua capacidade em nos convocar a nos afastarmos à *cegueira epistemológica* que nos ensina um tipo particular de apagamento, qual seja, aquele vinculado às práticas de, até hoje, (não) olharmos a experiência das mulheres nos campos de concentração. Ao fazer isso, entendemos, damos ênfase a um movimento teórico-metodológico de investigação comprometido com um exercício empático à dor e ao sofrimento das mulheres imputados pelo nazismo, convocando-nos a uma dimensão mais ampla, qual seja, a de nos responsabilizarmos por uma condição precária que tem o gênero como elemento fundante.

**DIANTE DA IMAGEM,  
É POSSÍVEL IMAGINAR?**



150

*Imagem 16 - Mulheres sendo conduzidas à câmara de gás do crematório V de Auschwitz produzida por um membro anônimo do Sonderkommando (1944).*

Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim - Polônia.

Fonte: <http://auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination,11.html>

Na imagem imprecisa e lacunar em preto e branco, rastros de um passado recente em toda sua dor e sofrimento. Nela, ainda que com dificuldade, o que podemos ver é parte da simbologia mesma do horror, em sua extrema radicalidade: em direção à câmara de gás do crematório V de Auschwitz, mulheres nuas atravessam um terreno aberto, exposto, desprotegido de qualquer abrigo (Imagem 16). Uma delas, a que mais visível talvez esteja na imagem, parece encolher-se – talvez de angústia, talvez de frio, de medo, ou talvez a coluna que pende seja apenas um gesto fortuito da própria fotografia errática e do momento de sua captura (Imagem 17). Este vácuo de sentido – “talvez... talvez...” – não se deve apenas à precariedade da imagem sorrateiramente capturada por um dos membros do



*Sonderkommando*<sup>26</sup>, mas, sobretudo, àquilo que Georges Didi-Huberman (2012) nos fala sobre as imagens mesmas do holocausto, tamanha a distância que nos separa de qualquer certeza do que se passava nos campos de concentração naquele período: é preciso *imaginar* os horrores de Auschwitz, diz o autor; o peso da memória de Auschwitz precisa ser *imaginado* por meio das (poucas e precárias) imagens que chegaram até nós.



**Imagem 17 - Detalhe da imagem 16.**  
Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim -  
Polônia.  
Fonte: (CHÉROUX, 2001, p. 90)

O horror de Auschwitz visto, precisamente, pela imagem daquelas mulheres em direção à morte, foi alvo de polêmicas, já que, por meio dela e de outras semelhantes, Didi-Huberman (Ibidem) procurou discutir sobre o próprio conceito de imagem e sobre as escolhas que em relação a elas fazemos; por meio dessas imagens, Didi-Huberman nos convidou a pensar, de algum modo, sobre a responsabilização ética pelo outro, pela dor do outro e por aquilo que, a partir delas, podemos, justamente, *imaginar*. *Apesar de tudo*: é assim que é preciso imaginar os

---

<sup>26</sup> Resumidamente, *Sonderkommando* correspondem àqueles prisioneiros obrigados a trabalhar nas tarefas que envolviam o extermínio e que os nazistas não se interessavam em fazer. Responsáveis pela câmara de gás e pelos fornos crematórios, bem como o transporte de prisioneiros nus e sua retirada das câmaras, o *Sonderkommando* era constituído, em sua maioria, por judeus que “[...] deveriam pôr nos fornos os próprios judeus, devia-se mostrar que os judeus, sub-raça, sub-homens, se dobram a qualquer humilhação, inclusive na destruição de si mesmos” (Levi, 2004, p. 44).

horrores de Auschwitz (Ibidem). As fotos que originalmente compuseram a exposição *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, em 2001, em Paris, deram margem para que o autor elaborasse um ensaio no qual, justamente, discutia sobre estes aspectos (Ibidem).

Mas por que a exposição daquelas imagens e, mais, o uso que o autor fez delas foram alvo de uma polêmica? Em resposta ao referido ensaio (Ibidem), o psicanalista Gérard Wajcman e a historiadora Élisabeth Pagnoux elaboraram, cada um a seu modo, ensaios críticos nos quais problematizavam a exposição pública das mesmas fotografias. Em comum, ambos os ensaios afirmavam que, ao valer-se daquele tipo de imagem para uma exposição sobre o holocausto, fazia-se delas *fetichê* e, assim, distorcia-se o passado *autêntico* em sua crueza. Para os dois autores, dar a ver o inferno das fotografias de Auschwitz não nos mostraria nada para além do que já sabíamos sobre os horrores do nazismo: “as imagens [como fetichê], segundo Pagnoux e Wajcman, não nos ensinam nada e, pior do que isso, arrastam-nos para esta mentira generalizada que é a crença” (Ibidem, p. 99). Para Pagnoux e Wajcman, então, a hipótese de que nenhuma imagem alcança o real dos campos de concentração e de extermínio (e não nos dizem, portanto, “toda a verdade” sobre seu objeto, a *Shoah*), faz delas, a um só tempo, “falsas e falsificadoras” (Ibidem).

Nesta condição, a exposição *Mémoire des camps* traria fotografias que *devem* algo ao real: para os autores, na condição de imagens desprovidas de imaginação, elas *devem* a possibilidade de podermos dizer algo de novo sobre elas. Elas *devem* porque deveriam mostrar mais; mostrar, talvez, o inefável. Se trazemos essas considerações é porque entendemos que, por meio delas, um importante argumento pode aqui ser tecido, já que calcado em um tipo particular de relação que estabelecemos com as imagens. Ou seja, o que se vê aqui em ação nada mais é do que a máxima *ver para crer*, e o quanto ela é sintomática dos modos como somos subjetivados por uma *cegueira epistemológica* que nos impossibilita pensar em outras formas de sermos sujeitos do olhar e, assim, de ver o mundo (Garcia, 2007). Em outros termos, *ver para crer* implica, invariavelmente, a aposta que *tudo* estaria (ou deveria estar) na imagem ou, do contrário, ela atestaria sua incompetência – e isso, paradoxalmente, acreditamos, está ligado a um tipo de cegueira.

Para Inês de Oliveira:

[...] há, em cada um de nós, uma cegueira epistemológica, oriunda da parcialidade de nossa visão desenvolvida no seio de uma cultura, também sempre parcial, e de experiências singulares. Não detemos, portanto, os meios para compreender e poder, a partir daí, crer e ver/ler/ouvir determinadas classificações, determinadas formas de compreender o mundo, determinadas formas de organização social, determinados valores morais, entre tantas outras coisas que nos causam espanto e nos imobilizam (Oliveira, 2007, p. 54).

O que a autora nos sugere é que é preciso compreender o modo como aprendemos a ser parcialmente cegos sob a égide das epistemes de nosso tempo. No âmbito das imagens que emergem como discussão inicial desta seção, teríamos, portanto, de um lado, a imagem-fetice, radicada, em algum sentido, sobre a compreensão de que uma imagem pode ser apreensível em sua totalidade; uma imagem da qual nada escapa ou nos escapa. Frente à imagem-fetice, tudo pareceria, devido à cegueira da qual somos sujeitos, demasiadamente claro, óbvio, *basta ver* – ou sequer ver, já que a imagem, nessa concepção, nunca seria capaz de mostrar algo *realmente*.

153

---

De outro lado, e como resposta que Didi-Huberman (2012) dá à crítica feita por Wajcman e Pagnoux, temos – e esta é a aposta da presente seção –, a proposição de que, distante da parcialidade da nossa cegueira, nenhuma imagem é capaz de solapar todo e qualquer sentido sobre ela; nenhuma imagem, portanto, pode nos impedir de, sobre ela e a partir dela, *imaginar* (ainda que, obviamente, algumas nos permitam espaços de invenção e de criação mais contundentes que outras). É contra a ideia de uma *imagem-toda*, sustentada pela possibilidade de que uma única imagem pode resolver todo o real, que Georges Didi-Huberman nos convida a operar sobre seu caráter *lacunar*. Para o autor, a imagem-fetice, “uma imagem sem imaginação”, “é pura e simplesmente uma imagem sobre a qual não nos dedicamos a trabalhar” (Ibidem, 154). Ou seja, para o autor, a imaginação é, pois, um trabalho: o trabalho de imaginar na e pela imagem; o trabalho que constitui os próprios modos de ver e de saber, em um rompimento do dogma do *inimaginável* que encerraria qualquer forma de pensar em uma insuficiência localizada na superfície mesma da imagem. Assim, o que Didi-Huberman (Ibidem) propõe é um movimento outro: *imaginar apesar de tudo*.

Neste sentido, compreende-se que a proposição do autor conduz a uma conclusão decisiva para as discussões propostas nesta seção: a ideia de que *imaginar apesar de tudo* pressupõe, igualmente, uma escolha ética de olharmos as imagens para além de nossa cegueira epistemológica que nos lega ao inimaginável. Frente às imagens, não há que se esperar a *ressurreição* – dos sentimentos, do que *de fato* aconteceu. Ou seja, frente às imagens, o que temos “não é nem presença plena, nem ausência absoluta” (Ibidem, p. 209). Se há algo a ver ali é porque há, sim, um resquício de algo, um rastro, um vestígio; algo que, portanto, resiste ao desaparecimento – e é dali que nos convoca à imaginação. Operar nesse nível não significa a mera invenção inadvertida do sujeito que olha, mas a possibilidade mesma de desestabilização do já-sabido – e é por isso que essa outra forma de nos relacionarmos com as imagens nos exige uma relação ética com o outro: se uma imagem-fetice sequer necessita do nosso olhar, já que tudo parece sabermos sobre ela antes mesmo de vê-la, uma *imagem-lacuna*, antes, nos convoca para que dela possamos participar, para que dela sejamos cúmplices, enfim, para que dela sejamos, em alguma medida, *responsáveis*. Por extensão, entendemos que a responsabilização ética sobre o outro é, de algum modo, um ato que se tece em meio às nossas relações intersubjetivas, mobilizando-nos a “suspeitar do já-sabido” e, com isso, questionar os “limites impostos pela cegueira emocional, cultural e epistemológica” sob a qual nos constituímos como sujeitos do olhar (Oliveira, 2007, p. 58).

Com efeito, *imaginar* corresponde ao gesto de nos abrir ao modo como as imagens podem nos possibilitar ver o *inimaginável*, mesmo aquelas que um primeiro olhar, um olhar imediato, poderia supor tratar-se de clichês. Aqui, as imagens-clichês correspondem *àquelas que fazem da dor de vidas legadas a uma condição precária um fetiche* e, por isso, suscitam a antecipação de seu entendimento, supõem ver essa dor dentro de marcos normativos hegemônicos, medi-la conforme regras previstas de antemão. No entanto, o que buscamos fazer é operar sobre as imagens ali mesmo onde elas *poderiam* supor um clichê (se assumirmos o pressuposto de Didi-Huberman sobre as fotografias de Auschwitz), mas não o são. Como a imagem das mulheres que abre esta discussão, pode-se dizer que sua lisibilidade não está dada de antemão (Didi-Huberman, 2012). *Poderia* supor um clichê – o horror do holocausto –, reduzir-se a isso, mas não o faz. Ao contrário, ela nos exige uma *mudez*

*provisória*, nos desconcerta, nos retira a capacidade de lhe dar sentido – e se ela faz isso talvez seja por sua própria precariedade, por um granulado que a torna difícil entender, por um enquadramento perturbador (as mulheres são vistas de onde, afinal?), pelo enigma de quem tira aquele instantâneo (um membro do *Sonderkommando*? Por que ele o faz? Como ele o faz?); ela nos desconcerta porque a ela perguntamos: como foi possível essa imagem chegar até nós, hoje? Essas perguntas não estão aqui para serem respondidas, mas apenas para mostrar o quanto a imagem (*essa* imagem, por exemplo) é capaz de produzir uma abertura ao olhar, o deslocamento de um ponto cego, e, mais uma vez, nossa *participação*, nossa *imaginação*, enfim, o quanto ela nos exige “um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês” (Ibidem, p. 216).

Pensar as imagens da dor e da guerra que se tornaram, de certa forma, clichês, foi tema de um dos ensaios mais expressivos de Susan Sontag (2003). Em *Diante da dor dos outros*, a autora mostrou como, nas últimas décadas, tais imagens passaram a ocupar um lugar singular em nosso cotidiano, considerando, sobretudo, sua presença frequente nos meios de comunicação de massa. No entanto, também para autora, há aqui uma escolha possível a ser feita. No caso da discussão de Sontag, podemos escolher ser indiferentes ao sofrimento do outro, por meio do consumismo exacerbado de violência em imagens. Assim, no conforto de nossas casas, o sofrimento do outro pode emergir como uma verdade distante que não diz de nós – daí a facilidade com que podemos, simplesmente, “dar as costas para imagens que nos fazem simplesmente sentir-nos mal” (Ibidem, p. 97). Ou, ao contrário, podemos responsabilizar-nos eticamente pela dor do outro, deixando que:

[...] as imagens atrozes nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isto o que seres humanos são capazes de fazer – e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam (Ibidem, p. 95-96).

Ora, o que vemos a partir das proposições de Sontag, é que, também para a autora, as imagens não são, simplesmente, o todo do real, mas, sim, um rastro dele. Ao tomar como exemplo a fotografia, Sontag afirma que “a imagem fotográfica, na

medida em que constitui um *vestígio* [...], não pode ser simplesmente um dispositivo de algo que não aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir” (Ibidem, p. 42, grifos nossos).

Como conciliar a perspectiva de que as imagens, em si mesmas, não capturam todo o real com aquela que supõe que isso acontece apenas por uma questão de *edição*, por uma escolha deliberada de um sujeito (no caso, daquele que captura a imagem)? Com o intuito de pensar uma resposta possível a essa questão – e, mais do que isso, de partir dela para pensar sobre o tema da responsabilização sobre a dor dos outros – trazemos à discussão o conceito de enquadramento (*frame*) de Judith Butler (2010).

Inicialmente, é preciso considerar que, na discussão da autora, há algo que merece ser explorado: o desdobramento polissêmico que o termo enquadramento (*frame*) insinua. Conforme Butler (2010), *to be frame* é uma expressão complexa na língua inglesa e podemos considerar, ao menos, dois sentidos possíveis para o termo *frame*: primeiro, aquele de *enquadramento*, de *emolduramento*. Para Butler (Ibidem), visto por essa dimensão, o termo pode sugerir o modo como são colocadas em jogo diversas maneiras de intervir, ampliar (ou reduzir) a imagem, no sentido de um regime de poder que enquadra (*frame*) certas formas de ver. Assim, entende-se que o enquadramento (*frame*) funciona não somente “como uma fronteira para a imagem, mas como estruturador da própria imagem. Se a imagem, por sua vez, estrutura a forma como interpretamos a realidade, então, está associada à cena interpretativa na qual operamos” (Ibidem, p. 66). Uma fotografia, no exemplo de Butler, “concerne não apenas ao que mostra, mas também *como mostra o que mostra*” (Ibidem, p. 71, grifos nossos).

Um segundo sentido do termo, e inseparável do anterior, amplia-se em uma direção conceitual e permite à autora fazer dele ferramenta para compreender a maneira pela qual as imagens educam nosso olhar, por exemplo, a reconhecer algumas vidas como mais humanas do que outras, certos corpos que merecem mais visibilidade que outros, certos modos de existir em detrimentos de outros. Trata-se, portanto, de um sentido mais amplo de *frame*, aqui, como *marco*, na qualidade de *uma dimensão de uma ontologia normativa do humano e que determina quem, em*

*nossa cultura, é considerado ou não uma vida* – sendo as imagens, pois, instrumentos decisivos para esse reconhecimento.

Em resumo, o que a autora faz é partir da materialidade do ato de captura de uma imagem (enquadrar, emoldurar) em direção àquilo que lhe é anterior: a nossa própria capacidade de ver (ou não), de reconhecer (ou não) o que é digno de entrar na imagem, de fazer-se visível (ou não). Tal como colocada em *Frames of war: when is life griveable?*, essa discussão remete, em grande medida, a análises (narrativas, imagéticas) sobre a guerra na política neoimperialista do governo Bush. Por meio delas, Butler (Ibidem, p. 38) mostra como a guerra se instaura como “algo que divide as populações entre aquelas pessoas por quem lamentamos e aquelas por quem não lamentamos”, justamente em função de uma reconhecibilidade sobre aquelas que merecem (ou não) nosso luto. Para Butler (Ibidem), a cobertura dos ataques de 11 de setembro de 2001, da Guerra do Afeganistão de 2001 e da Guerra do Iraque de 2003 tornam-se – e num diálogo estabelecido com Sontag (2003), ainda de forma bem mais incisiva – exemplos sintomáticos de uma prática jornalística implicada na construção desses marcos, desses enquadramentos de nossa visão existencial, e não por acaso, de nossa cegueira epistemológica sobre certas ontologias.

157

---

Obviamente que Butler (2010) não aposta numa ideia linear de mera *manipulação*, mas nem por isso deixa de indicar também um comprometimento por parte dos meios de comunicação nas escolhas feitas por estas ou aquelas imagens, por estes ou aqueles enquadramentos (*frames*). Nessa interpretação, então, *frame* está para as imagens assim como um roteiro está para uma narrativa: o roteiro de um filme, de um programa de televisão, com toda sua margem de adequação, mas também de criação por parte daqueles que, a partir dele, editam, compõem, montam imagens: “embora limitar como e o que vemos não seja exatamente o mesmo que *impor* um roteiro, é uma maneira de interpretar antecipadamente o que será e o que não será incluído no campo de percepção” (Ibidem, p. 66, grifos nossos). É isso, pois, um roteiro na analogia com o enquadramento: ele não se efetiva como algo decisório na forma como vemos e interpretamos as imagens, mas certamente como algo decisivo nesse processo.

O enquadramento (*frame*) diz respeito, em seu sentido mais alargado, à normatividade impondo-se em plena ação, construindo um centro (o que pode e

deve ser mostrado) e uma fronteira (o que não pode ou não deve ser mostrado), também no sentido inseparável de uma linguagem/materialidade específica. O que é deixado de fora do enquadramento (*frame*), metaforicamente ou não, é aquilo que, necessariamente, a construção dos marcos (*frames*) não vê como produtivo ao social, mantendo-o, pois, distante do espaço de aparição pública. Assim sendo, os marcos (*frames*) normativos educam nosso olhar para um certo tipo de reconhecibilidade da realidade e das formas como a realidade funciona ou deveria funcionar. Nesse jogo, por exemplo, o corpo a ser visto e disseminado é o que está dentro dos marcos (*frames*) normativos que determinam o que é uma vida humana ou como ela deve ser, fazendo dos corpos marcados (*framed*) por uma condição precária – essas vidas não-plenamente reconhecíveis como vidas – irrepresentáveis no espaço comum. O corpo que está enquadrado (*framed*) às normas do humano são os corpos que merecem ser olhados, cuidados, atendidos; são suas imagens que merecem ser preservadas na memória social. Ao mesmo tempo e paralelamente, os corpos que ficam fora de tal enquadramento são corpos maximizados em sua precariedade, corpos cujas imagens não merecem chegar ao espaço público.

Se os marcos ou enquadramentos (*frames*) normativos fazem irreconhecível uma vida imputada politicamente por uma condição precária, como podemos sequer encontrar espaços para *imaginar* algo que não reconhecemos, ou seja, como podemos imaginar uma vida que é, para nós, *inimaginável*? Na tentativa de tecer as discussões aqui empreendidas, e tomando o exemplo de Didi-Huberman (2012), podemos pensar como a fotografia de Auschwitz citada no início desta seção emerge como um sintoma do modo como o então *inimaginável* se tornou possível em imagens. Se podemos dizer que o nazismo buscou implantar uma política do *inimaginável* (por meio, sobretudo, da tentativa de apagamento da história), pode-se dizer que isso consistia na destruição sumária não só dos corpos, mas da possibilidade mesma de imaginarmos, de memorarmos, como certas existências foram maximizadas em sua precariedade e como foram legadas à morte por não corresponderem a certos marcos (*frames*) normativos (a raça ariana) que estruturam uma ontologia do humano. Diante da imagem de Auschwitz, no entanto, estamos ante uma rachadura do enquadramento (*frame*), ante a um gesto que fez daquela imagem um lampejo de resistência ao esquecimento promovido pelo extermínio nazista: “nesta terrível armadilha da história, a única posição ética



consistia em resistir, *apesar de tudo*, aos poderes do *impossível*: criar *apesar de tudo* a *possibilidade* de um testemunho” (Ibidem, p. 138). A imagem mencionada nesta seção, e considerando os marcos (*frames*) normativos, diz respeito a corpos em extrema precariedade – porque judeus, porque mulheres –, mas mesmo assim corpos ainda capazes de se erguer e resistir por meio da produção de imagens, *apesar de tudo*; corpos que resistem ao silêncio e à negação do seu extermínio, que convocam-nos ao olhar e, assim, suscitam uma resposta ética ao seu sofrimento.

Como já apontado por Susan Sontag (2003, p. 98), “as imagens têm sido criticadas por representarem um modo de ver o sofrimento à distância, como se existisse algum outro modo [talvez mais genuíno] de ver. Porém, ver de perto – com *seus próprios olhos*, sem a mediação de uma imagem – ainda é apenas ver”. Por isso, a escolha pela imaginação, pois assumir o inimaginável (como posição implicada com uma recusa de ver as imagens supondo nelas uma insuficiência) vincula-se à cegueira sobre a dor do outro colocada diante de nós.

Trata-se, então, de uma questão de escolha: diante de toda e qualquer imagem, temos de decidir como queremos fazê-la participar, ou não, nos nossos propósitos de conhecimento e ação. Podemos aceitar ou recusar esta ou aquela imagem; tomá-la por um objeto que nos consola ou, pelo contrário, que *nos inquieta* [...]. (Didi-Huberman, 2012, p. 266, grifos nossos).

Na esteira de Butler (2010) e Didi-Huberman (2012), não estamos defendendo que as imagens possam colocar um fim à dor do outro – não é a isso que se chama de *responsabilização*. A responsabilização diz respeito, antes, ao gesto de “compreender os exemplos em que a norma destrói seu exemplo, quando a vida humana – uma animalidade humana – excede e resiste à norma do humano” (Butler, 2010, p. 94-95). Dito de outro modo, a proposta de nossa discussão, em alguma medida, se situa na tentativa de nos afastarmos de uma cegueira epistemológica e, assim, olharmos, *apesar de tudo*, para as imagens da dor do outro, para os corpos que resistem às normas de humanização, abalam o modo como os marcos (*frames*) do reconhecimento nos conduzem, permitindo-nos nos relacionarmos com eles com um olhar crítico.

São estes pressupostos, então, que delinearão a análise do modo como algumas imagens se fazem decisivas para que possamos aprender novas formas de olhar, fazendo-se, por que não dizer, potência para a edificação de relações afastadas de um fascismo macro e micropolítico. Há, contudo, uma dimensão fundamental que desejamos explorar junto às imagens selecionadas e a partir das proposições acima: a do questionamento aos modos como o gênero se faz, também ele, decisivo na manutenção e estruturação dos marcos (*frames*) normativos do humano. Para tanto, voltamo-nos para a obra de *Holocaust Project*, de Judy Chicago, apostando em como as imagens ali dispostas nos constroem e nos convocam a imaginar as violências sofridas pelas mulheres nos campos de concentração,<sup>27</sup> movendo-nos, diante da dimensão engendrada da condição precária, a uma responsabilização ética sobre a dor e o sofrimento de milhões de mulheres presas e/ou mortas em campos de concentração.

**APESAR DE TUDO,  
É PRECISO OLHAR A DOR DOS OUTROS**

Em 1985, Judy Chicago<sup>28</sup>, artista visual reconhecida como uma das precursoras da chamada *arte feminista* nos EUA, e seu marido, o fotógrafo Donald Wooldman, assistiram à estreia do documentário *Shoah*, de Claude Lanzmann. Diante das imagens e dos relatos de *Shoah*, Judy Chicago percebeu que ali “estava

---

<sup>27</sup> No presente texto, focaremos nas formas como as imagens de mulheres em sua extrema condição precária são, elas mesmas, um ato de resistência ao inimaginável. Para além dessa dimensão, é importante mencionar que as mulheres exerceram diferentes formas de resistências dentro dos campos de concentração, como, por exemplo, alguns atos de resistência em Ravensbrück, o campo para mulheres: os furtos de comida e medicamentos; a barricada de um barracão diante da eminência de um novo transporte negro (transporte para locais de extermínio); conversar entre as madeiras da pequena solitária para se manterem sãs; a marcha e o canto das mulheres do exército vermelho contra a ordem de marchar e cantar canções alemãs no domingo, único dia em que era permitindo às detentas algumas poucas horas de recreação; o momento que Olga Benário carregou nos braços o corpo esquelético de uma mulher que, enfraquecida pela fome e cansaço, desmaiara no trabalho escravo no campo (a cena foi eternizada por meio da *Tragende*, estátua posta diante do campo mulheres e inaugurada junto ao memorial de Ravensbrück em 1959); e, mesmo, como algumas mulheres concordaram em sofrer com a violência sexual como uma forma de se manterem vivas (Chatwood, 2010; Helm, 2017).

<sup>28</sup> É importante, aqui, apontar como o forte engajamento da artista com a arte feminista se faz presente, inclusive, na escolha de seu sobrenome, assumindo, nos anos 1970, como sobrenome, o apelido que ganhou no circuito artístico devido ao forte sotaque de sua cidade natal, Chicago. No final dos anos 1970, portanto, Judy Gerowitz – sobrenome de seu primeiro marido, à época já falecido – deixou na entrada de sua exposição na *California State College*, localizada na cidade de Fullerton, os seguintes dizeres: “Judy Gerowitz abre mão de todos os seus nomes impostos sobre ela através do domínio social masculino e escolhe livremente seu próprio nome: Judy Chicago” (Levin, 2007).

um filme de nove horas que mostrava entrevistas com antigos oficiais da SS, com sobreviventes do holocausto e com camponeses poloneses – *todos homens*”, questionando-se: “*onde estão as mulheres?*” (apud Eauclaire, 1993, s.p., grifos nossos).<sup>29</sup> Impulsionada pelo projeto de Lanzmann, radicado na busca de mostrar as imagens – aquelas imagens, em seu apagamento – como a realidade, a artista concebe, entre os anos de 1985 a 1993, o chamado *Holocaust Project: From Darkness into Light*, um projeto artístico colaborativo com Wooldman. Menos do que impor uma outra forma, então *decisiva*, então mais *real*, mais *verídica*, tomamos a obra de Judy Chicago em *seu caráter lacunar*, especialmente, na qualidade de *ampliar enquadramentos (frames)*, e assim convocar a outras formas de narrar, pensar e, sobretudo, *ver* a história. Se fomos (e, em muitos sentidos, ainda somos) cegos diante das dores das mulheres no holocausto, é, pois, devido também às formas como o gênero opera como uma mudez política e estrutural que marcou (*framed*) o modo como olhamos e escrevemos sobre o passado (Perrot, 2005; Smith, 2003).

Frente à questão de um duplo desaparecimento das mulheres – seja aquele perpetrado pelos nazistas, seja aquele imputado pela história do horror nos campos –, *Holocaust Project: From Darkness into Light*, contou, ainda, para sua concepção, com o auxílio de uma tecelã, uma bordadeira, um casal de artesãos de vitrais, uma

---

<sup>29</sup> Na reportagem ora citada, tanto Sally Eauclaire como Judy Chicago falam de uma ausência total das mulheres no filme de Lanzmann. É preciso, contudo, reconhecer a presença, mesmo que pálida, de algumas mulheres no filme *Shoah*, como a polonesa Paula Biren e a tcheca Ruth Elias. Nesse cenário, é imperativo chamar atenção para os modos como, tal como desenvolveremos ao longo da argumentação, houve, no filme de Lanzmann, um engendramento da memória dos horrores vividos nos campos de concentração. Tal assertiva pode ser sustentada pelo fato de que houve, com nos narrou Anna Rading (2002, p. 91) a partir de Julia Pascal, um incomodo de mulheres sobreviventes dos campos ao verem o lançamento de *Shoah*: “No fim do filme de nove horas, uma mulher, em seus 70 anos, perguntou, com seu sotaque alemão, ao Sr. Lanzmann porque nenhuma mulher esteve presente em seu filme. Ele respondeu desafiante e, em alguma medida, defensivamente que seu interesse esteve em um particular grupo de homens”. A constante proposição de que as mulheres estiveram ausentes, mesmo que pouco presentes, é um dado importante para pensarmos o filme de Lanzmann como sintomático de uma forma muito específica de cegueira epistemológica: o gênero da história. Outro dado importante a ser levado em consideração é a duração muito mais extensa das entrevistas empreendidas por Lanzmann com as duas sobreviventes do holocausto em comparação aos poucos minutos dedicados a elas em *Shoah*. No *Claude Lanzmann Shoah Collection*, disponibilizado eletronicamente pelo *United States Holocaust Memorial Museum*, temos acesso à íntegra das entrevistas: a entrevista de Paula Brien tem a duração de 32m16seg (disponível em: <https://goo.gl/oSGznj>) e a de Ruth Elias a duração de 15m42s (disponível em: <https://goo.gl/xPc53h>). Além disso, é necessário mencionar que, mesmo tardiamente, Lanzmann reconheceu o fundamental lugar das mulheres na história dos horrores do holocausto, produzindo, em 2017, o filme *Les Quatre Sœurs*. Nele, o diretor retoma não só os depoimentos de Paula e Ruth, como, também, os da romena Hanna Marton e da polonesa Ada Lichtman – ambos também gravados no final dos anos 1970 durante a produção do filme *Shoah*.

designer gráfica, artistas auxiliares e consultores especializados no terceiro *reich*. Em sua primeira exposição, no museu do *Spertus Institute of Jewish Studies*, em 1993, na cidade de Chicago, *Holocaust Project* ocupou um espaço de três mil metros quadrados, sendo composto por uma tapeçaria, fotopinturas e vitrais, bem como por salas reservadas a imagens, um livro, textos e um filme sobre a construção do projeto – todos contemplados em um *audiotour* com as vozes de Chicago e Wooldman. Como referido, *Holocaust Project* nasceu do *olhar feminista* que Chicago lançou sobre o filme *Shoah*, mas emergiu também do pouco conhecimento que ela, então em seus quarenta e cinco anos de idade e sendo descendente de vinte três gerações de rabinos, e Wooldman, que possui ascendência judaica, sabiam pouco ou quase nada sobre a história do judaísmo e do holocausto (Eauclaire, 1993).

Sob este prisma, desejamos explorar uma dimensão muito específica da obra de Judy Chicago: o modo como a artista tensiona os enquadramentos (*frames*) imagéticos que sustentam uma ontologia normativa do sujeito, colocando em questão uma cegueira que cinge, muitas vezes, a possibilidade *imaginarmos* e, com efeito, de nos responsabilizarmos sobre a dor dos outros (no caso, das mulheres). Dito isso, podemos afirmar que tal movimento expressa uma tentativa teórico-metodológica implicada com a dinamização dos conceitos frente às imagens escolhidas; ou seja, trata-se aqui de fazer dos conceitos instrumentos metodológicos potentes e capazes, também eles, de nos fazer ver as imagens, selecioná-las e, sobretudo pensá-las no interior de nosso questionamento central, tal como exposto no início desta seção.



**Imagem 18 - *Double Jeopardy* de Judy Chicago e Donald Woodman (1992).**  
Acrílico pulverizado, óleo em fotografia sob tela e tecelagem, 109 x 684 cm.  
Coleção da artista – EUA.

Fonte: <http://www.judychicago.com/gallery/holocaust-project/hp-artwork/>

Segundo Mor Presiado (2012), *Holocaust Project* foi um dos primeiros projetos artísticos que deu a ver como o genocídio promovido pelos nazistas não se resumiu ao povo judeu, mas, antes, abarcou mulheres, ciganos, gays e lésbicas. Dentre os trabalhos que compõem a exposição, um deles é dedicado somente às

experiências das mulheres judias: o políptico *Double Jeopardy* (Imagem 18), composto por seis painéis que combinam pintura, fotografia e tecelagem. Dadas as dimensões desta seção, optamos por tomar como central a análise de dois desses painéis (*Sewing Circle* e, em especial, *Liberation*), bem como um painel da série *Four Questions*, intitulado *Who Controls Our Human Destiny?*, que, como *Double Jeopardy*, também narra as violências sofridas pelas mulheres sob o regime nazista.

Assim, no sentido de apresentarmos algumas considerações, inclusive metodológicas, sobre o referido políptico e do painel que nos servem de empiria, indicamos que, por meio deles, acreditamos ser possível problematizar *como as normas de gênero estruturam uma política do esquecimento*. Mais do que questionar o modo como os marcos (*frames*) determinam quem, em nossa cultura, conta como uma vida em detrimento daquelas que se situam distantes dos modos estabelecidos de inteligibilidade (Butler, 2010), desejamos mostrar como *Double Jeopardy*, assim como *Who Controls Our Human Destiny?* (na qualidade de fragmentos da obra *Holocaust Project*), fraturam e/ou ampliam, pela imaginação do ato da criação artística, os enquadramentos (*frames*) que estruturam os modos como aprendemos a olhar e, por extensão, a pensar a própria história do holocausto – o que nos permite situar, portanto, um primeiro critério de análise da escolha das imagens.

Nossa linha argumentativa reside, pois, na proposição de que a ampliação dos enquadramentos (*frames*) se configura pela possibilidade de imaginarmos as dores vividas *pelas mulheres* nos campos nazistas. Sugerimos que, diante das imagens, podemos, talvez, nos responsabilizar eticamente pela dor daquelas mulheres – e isso não em um sentido literal, mas, antes, entendendo, particularmente, por *responsabilizar-se* a prática de “ser conduzido para além de si mesmo, um modo de ser desapossado [...] em resposta às reivindicações feitas por aqueles que não se conhece plenamente e não se escolhe plenamente” (Butler, 2017, p. 18). De modo algum, como já mencionado, as imagens podem findar a dor de um tempo ido, mas sua potência de nos permitir recordar, a partir de determinadas formas, implica tensionar nossa cegueira epistemológica – o que nada mais é do que o ato ético de olhar para além dos marcos (*frames*) normativos do humano, ou seja, um “convite a prestar atenção, a refletir, a aprender, a examinar a racionalização do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos” (Sontag, 2003, p. 97).

Um segundo critério de escolha pela obra *Holocaust Project* – e de *Double Jeopardy* e *Who Controls Our Human Destiny?*, de modo singular –, encontra ressonância com as discussões realizadas anteriormente, justamente na medida em que a obra, como um todo, também foi (e ainda é) criticada em função de uma *literalidade*, de uma *obviedade*. Um de seus críticos afirma que ela é “exageradamente explicada, suas ideias um pouco óbvias [...]. Chicago tem feito [...] o conteúdo [de sua arte] explícito desde 1972 [...]” (Caldwell, 1981, p. 35). Além disso, e no caso específico de *Holocaust Project*, o artista e crítico de arte Fred Camper (1994, s.p.) apontou, em tom bastante ácido, como a *literalidade* das imagens que compõem a obra expressa uma postura, no limite, autoritária da artista, no sentido de afirmar sua visão “como verdade revelada [ao espectador] ao invés de deixar espaço para a imaginação ou para a investigação”.

Nesta linha de interpretação, *Holocaust Project*, em seu conjunto, seria uma espécie de imagem-fetice, pois, assim como os críticos às imagens de Auschwitz, a obra também nos carregaria para o terreno de uma imediata adesão: nada além do visto. Se, como referido, o fetice das imagens de Auschwitz reside em uma ausência que lhe é inerente (da crueza da dor), o fetice de *Holocaust Project* encontra-se em “uma relação autoritária entre arte e espectador” (Camper, 1994, s./p.), marcada pelos desejos da própria artista. Fred Camper defende, ainda, que a tentativa de Judy Chicago de evidenciar as imbricações do holocausto à longa história de opressão patriarcal foi de veras falha, pois, em sua *literalidade*, o trabalho da artista:

[...] não consegue endereçar este monstruoso evento, cujo significado não reside apenas nas pessoas mortas, mas no futuro destruído; seu trabalho nem mesmo consegue começar a sugerir as profundas contradições que residem em todos nós e no âmago de nossa civilização. Ele nunca abrirá espaço para auto-questionamento e reconhecimento de limites tão comuns às melhores artes de séculos recentes (Ibidem).

Elaborada, supostamente, como uma imagem plenamente preenchida, que nos mostraria tudo o que precisamos ver e saber, os críticos de Judy Chicago sugerem uma hipertotalização que excede (ou mesmo diminui) a posição política do tipo de arte em jogo, fazendo as imagens que compõem *Holocaust Project* vazias de sentido. No entanto, por entendermos que a literalidade não funciona aqui

meramente como sinônimo de fetiche – e assim compormos nosso segundo critério de escolha –, é que selecionamos *Holocaust Project* e, especialmente, *Double Jeopardy* e *Who Controls Our Human Destiny?*, já que esses fragmentos assumem tais características de modo agudo.

Em um primeiro movimento de análise do políptico *Double Jeopardy*, partimos do painel *Liberation* (Imagem 19). Para tanto, é preciso considerar, como colocou Mor Presiado (2012), a superfície primeira de composição da obra: trata-se da reprodução de uma fotografia inscrita em lugar decisivo da história e, nessa condição, participante dos modos pelos quais nosso olhar é educado por meio da memória e das narrativas particulares sobre os horrores dos campos de concentração que *têm os homens judeus como sujeitos centrais*. Diante de *Liberation*, portanto, estamos frente a um registro icônico do momento da libertação do campo prisional de Buchenwald (Imagem 6), capturado pela fotógrafa Maxine Rude, quando o exército estadunidense ocupou o campo em 11 de abril de 1945.<sup>30</sup> *Liberation* nos coloca, então, diante de como os países aliados enquadraram (*framed*) o momento de libertação, frente à imagem de vidas que nos olham em sua máxima precariedade; frente a uma existência que se faz “*mais morta do que viva*” – como colocou Max Hamburger (1995, p. 98, grifos nossos), o quarto homem na fileira de baixo a partir da esquerda, no dia em que foi solto.

---

<sup>30</sup> Buchenwald foi um dos maiores campos de concentração nazista, inaugurado, em 1937, próximo à cidade de Weimar na Alemanha central do leste, como um campo direcionado a presos do sexo masculino e, em 1944, também passou a abrigar prisioneiras mulheres. Em uma expectativa de números, especialistas acreditam que cerca de 250 mil pessoas foram presas em Buchenwald, sendo que, destas, aproximadamente 56 mil prisioneiros/as foram mortos/as em experimentos médicos, executados/as pelos soldados da SS ou pelas condições de vida ali impostas. Sobre o campo de Buchenwald, ver o verbete *Buchenwald* da *Holocaust Encyclopedia*, disponível no site do *United States Holocaust Memorial Museum* (<https://goo.gl/U8EKDh>).



Imagem 19 - Liberation (sexto painel do políptico Double Jeopardy) de Judy Chicago e Donald Wooldman (1992).  
Acrílico pulverizado e óleo em fotografia sob tela, 109×114 cm.  
Coleção da artista - EUA.

Fonte: <http://www.judychicago.com/gallery/holocaust-project/hp-artwork/>

Lacunar, o enquadramento (*frame*) fotográfico é um gesto perturbador dos próprios libertadores (já que foram eles que capturaram a imagem), em lembrar, em fazer sobreviver a dor que nos é oferecida a olhar. Inspirados em Didi-Huberman (2012), é preciso que nos demoremos no impossível da lembrança do horror, um necessário impossível que dispomos *apesar de tudo* para imaginarmos um momento de abril de 1945 em um barracão de Buchenwald. A fotografia produzida e reproduzida, seja em jornais da época, seja em apropriações contemporâneas, opera um enquadramento (*frame*) que, longe do fetiche e mesmo da totalização do real, não restitui a humanidade daquelas pessoas, não finda sua condição precária, mas nos convoca a um certo olhar para existências (nesse caso, masculinas) *mais mortas do que vivas*.

No entanto, conforme Sarah Helm (2017), desconhecemos a história das mulheres nos campos de concentração nazista, mesmo, por exemplo, elas tendo sido mais da metade das pessoas mortas nos campos de extermínio. Além disso, o



apagamento das violências nazistas contra as mulheres relegou Ravensbrück,<sup>31</sup> o único campo de concentração para mulheres, à marginalidade da história do terceiro *reich*. E poderíamos, num primeiro momento, dizer o quão literal são as imagens de Judy Chicago sobre isso: uma mera dobra e um mero recorte produzidos pictoricamente sobre a referida fotografia a fim de dar a ver, de outro modo, as violências que as mulheres sofreram nos campos.

Se hoje é inegável que os nazistas cometeram atrocidades não só a homens judeus (por muito tempo, marcadores inseparáveis na história do holocausto), a escolha por não lembrar o que se fez às mulheres no dia-a-dia dos campos, podemos dizer, configura-se como outro crime. Com efeito, a escolha política dos países aliados por não lembrar os sofrimentos a que as mulheres foram submetidas no holocausto é, antes de tudo, uma reafirmação da política do inimaginável promovida pelos nazistas: “o silêncio [sobre o que ocorreu dentro dos campos de concentração] precisou da reciprocidade de um discurso: retórica, mentira – toda uma estratégia de palavras que Hannah Arendt definia, em 1942, como a ‘eloquência do diabo’” (Didi-Huberman, 2012, p. 34). Em outros termos, porém, *Liberation* convoca a uma recusa de uma política do inimaginável organizada pelo (e organizadora do) gênero justamente como uma dimensão inelutável dos enquadramentos (*frames*) estruturantes de um desaparecimento que persegue a possibilidade mesma de imaginarmos *os modos como o gênero se fez precariedade nos campos*. É importante destacar que o silêncio é um ato político marcado por uma indiferença diante da dor e do sofrimento das mulheres, uma vez que acreditamos que “insensibilidade e amnésia andam juntas”, sobretudo em uma cultura onde “parece normal dar as costas para imagens que nos fazem simplesmente sentir-nos mal” (Sontag, 2003, p. 97).

O estudo de Barbie Zelizer (2001) sobre as fotografias do período da libertação dos campos mostra como as imagens da libertação das mulheres em

---

<sup>31</sup> Localizado próximo a uma vila de mesmo nome, Ravensbrück foi um dos primeiros campos a ser aberto, em 1939, e um dos últimos a ser fechado, em 1945, tornando-se o maior campo de concentração para mulheres sob o regime nazista. Nas palavras de Sarah Helm (2017, p. 16), “ao longo dos seis anos que funcionou, uma 130.000 mulheres atravessaram os seus portões para serem golpeadas, esfamiadas, exploradas até a morte, envenenadas, executadas e gaseadas”. É imperativo lembrar que o campo de mulheres se tornou, nos dias derradeiros, o último campo de extermínio nazista, estimatima-se que cerca de 90 mil mulheres pereceram de diferentes formas em Ravensbrück.

jornais britânicos e estadunidenses possuem, pelo menos, dois aspectos de como o gênero opera em uma política do enquadramento (*frame*): de um lado, as imagens reafirmam normas sobre a experiência feminina, exemplificada pelos marcadores da domesticidade e da maternidade; de outro lado, o gênero neutraliza o lugar das mulheres no cenário violento dos campos, seja como algozes, seja como vítimas. Não é difícil, em uma rápida busca na internet, observar como as mulheres são sistematicamente afastadas (ou ocupam lugares muito específicos) diante das atrocidades dos campos nazistas, tendo sido frequentemente fotografadas cozinhando, cuidando das crianças, em conjunto com outras mulheres ou, quando próximas da inevitável realidade do horror, fotografadas tendo o gênero apagado em meio ao anonimato de pés e cabeças raspadas de corpos empilhados.



**Imagem 20 - Libertação do campo de Ravensbrück (1945). Fotografia. Branderburg Memorial Foundation - Alemanha. Fonte: <https://goo.gl/czSurq>**



**Imagem 21 - Libertação do campo de Buchenwald (1945). US Holocaust Memorial Museum - EUA. Fonte: <https://goo.gl/WalGUd>**

Como exemplo, e retomando o debate de *Liberation*, é válido pensarmos nas fotos capturadas, no mesmo ano, pelos fotojornalistas que acompanhavam as tropas dos países aliados no momento de liberação do campo de concentração para mulheres de Ravensbrück e aquelas do campo de concentração para homens de Buchenwald. Dispostas lado a lado (Imagens 20 e 21), as imagens do processo de libertação são, como já assinalamos, sintomáticas de uma continuidade da política nazista de desimaginação, tendo, tanto no caso do nazismo, como no caso dos países aliados, o gênero como uma dimensão decisiva (ou melhor, um limite decisivo) na produção dos enquadramentos (*frames*) que regem uma política imagética da memória da história do holocausto. No ato de inserir as mulheres nos cenários de sofrimento e morte a partir de outros marcadores (sobretudo como mães), os enquadramentos (*frames*) da libertação produzem regimes de visibilidade distintos:

se podemos dizer que uma (Imagem 4), aquela mostra somente homens “mais mortos do que vivos”, convoca a um tipo de imaginação (e, em nossa discussão, portanto, diante da possibilidade de imaginação do sofrimento do outro, da possibilidade de uma responsabilização sobre sua precariedade), ela o faz também ao preço de minimizar a precariedade vivida pelas mulheres. A outra (Imagem 5), por sua vez, na qual vemos mulheres russas e ucranianas segurando no colo suas filhas e seus filhos, coloca diante dos nossos olhos um conceito hegemônico de maternidade – e aqui ao preço de reiterar e legitimar os silenciamentos sobre as violências impetradas, pelos nazistas, às mulheres no tocante, para nos mantermos no exemplo da maternagem, ao parto, ao aborto e à esterilização.

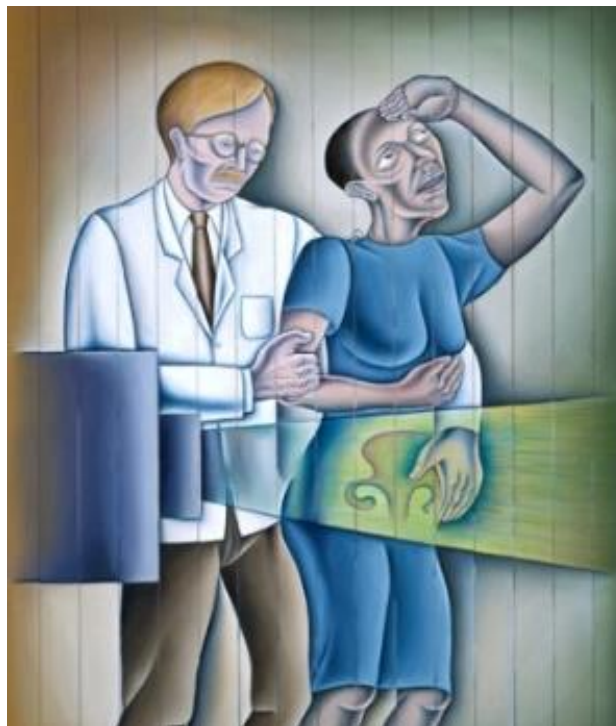


*Imagem 21 - Sewing Circle (primeiro painel do políptico Double Jeopardy) de Judy Chicago e Donald Wooldman (1992). Acrílico pulverizado e óleo em fotografia sob tela, 109×114 cm. Coleção da artista - EUA.*

Fonte: <http://www.judychicago.com/gallery/holocaust-project/hp-artwork>

Tais apagamentos podem ser discutidos igualmente por meio de *Sewing Circle* (Imagem 22). Ali Chicago justapôs a pintura de três mulheres – avó, mãe e filha – para lembrar das humilhações que se viviam longe da praça pública no início da

expansão nazista, a saber, o espaço doméstico dos guetos (Presiado, 2012). É sabido hoje como a estrela amarela foi o símbolo maior da perseguição nazista aos judeus, mas Chicago traz em sua pintura um elemento fundamental, no caso, de quem, a um só tempo, deveria usar a estrela e costurá-la nas roupas de todos os membros da família: as mulheres. Trata-se de um gesto sutil, mas potente na medida em que essa visibilidade do espaço privado do lar e da maternidade ganha aqui outra dimensão, permitindo criar, para elas, um lugar outro, de *resistência*. Segundo Mor Presiado (2012), Judy Chicago não viu o singelo ato de costurar/bordar apenas como parte de um processo de perseguição e desumanização, mas, paradoxalmente e por isso teceu estrelas entre os painéis, como a *agulha* se constituiu como ferramentas de *resistência* – por mais singelas, por mais miúdas – para as mulheres (desde a necessidade de remendar e fazer roupas até a possibilidade de produzir arte, em trabalhos manuais dentro dos campos). Em outros termos, pode-se dizer que *Sewing Circle* produz um deslocamento dos marcos (*frames*), ampliando-os de meras ferramentas da intimidade para aquelas que as inserem, antes, no domínio do político.



**Imagem 22 - Detalhe do painel *Who Controls Our Human Destiny?* de Judy Chicago e Donald Wooldman (1992).  
Acrílico pulverizado, óleo e lápis aquarelável sob alumínio, 109×114 cm.  
Coleção da artista - EUA.**

Fonte: <http://www.judychicago.com/gallery/holocaust-project/hp-artwork/>

Assim, é também neste sentido – da ampliação do marcos (*frames*) – que Judy Chicago compõe o painel *Who Controls Our Human Destiny?* (Imagem 23) da série *Four Questions*, exigindo-nos olhar para os (des)limites éticos das proposições científicas e médicas sobre a vida humana (Zalkind, 2013). Nesta imagem, estamos diante das contribuições de médicos e cientistas ao programa nazista de extermínio de existências consideradas uma ameaça aos marcos (*frames*) que sustentaram uma ontologia do humano (a raça ariana). Mais do que isso, Judy Chicago nos convoca a lembrar, apesar de tudo, as dores que não encontrou em livros de história, mas, especialmente, nas vozes de muitas mulheres que entrevistou para compor *Holocaust Project*: o aborto e a esterilização como uma dimensão fundante do programa de purificação racial.

Conforme Ellen Bem-Sefer (2010), o infanticídio, o aborto e a esterilização forçados – práticas que, na maioria das vezes, levavam as mulheres à morte – eram parte da política eugênica nazista, fazendo das mulheres que destoavam dos marcos (*frames*) normativos de uma ontologia do humano – neste caso, a supremacia ariana que estabeleceu qual vida era ou não merecedora de existir –, um dos principais alvos do extermínio nos campos de concentração, já que seriam justamente delas que nasceria a próxima geração de judeus e judias.

Acreditamos, portanto, ser possível afirmar o quanto o gênero opera, como colocou Judith Butler (2016), como elemento instituinte da reconhecibilidade de uma existência a partir de marcos (*frames*) normativos que regulam a condição mesma de aparição ou não de vidas no espaço público. No caso das imagens analisadas, a irrepresentabilidade da extrema vulnerabilidade das mulheres quanto à violência nos campos de concentração é, de alguma forma, minimizada pelos modos como a mídia no final da guerra se pautou em uma concepção normativa de gênero, o que possibilitou a aparição das mulheres como sujeitos do holocausto, em grande medida, quando afastadas da ideia de injúria, violência e morte (e minimizadas em nome de uma estratégia de comoção fundamental: pelo fato de serem mães). Inspirados em Judith Butler (2010, p 37), o lugar normativo das mulheres nas fotografias históricas, como foi o caso da maternidade na fotografia de Ravensbrück, funcionou como parte das “normas do humano formadas por um sistema de poder que procura normatizar certas versões do humanos sobre outras”.

Explicamos: as verdades sobre a maternidade – “mãe desvelada e emocional, envolvidas com a manutenção de suas famílias e a resolução de problemas do cotidiano” (Martins, 2005, p. 75) – operaram, na imagem da libertação de Ravensbrück, como um dimensão generificadora de seu enquadramento (*frame*). Isto é, só nos é permitido imaginar as mulheres como sujeitos do holocausto quando o que está em jogo é algo além de sua própria vida: a construção imagética das mulheres como mães funciona no sentido de uma humanização que as extirpa de uma condição precária vivida e mantém, longe de nós, um sofrimento que talvez não estejamos dispostos a olhar ou a lembrar.

Como uma dobra que é levantada da ponta do enquadramento (*frame*) da fotografia e nos perturba por um imaginável indesejado, a intervenção pictórica de Judy Chicago tensiona justamente os modos como o gênero foi um elemento que maximizou a precariedade de certas vidas nos campos de concentração. Mas como, efetivamente, isso se opera no *Holocaust Project*? Retomemos, como exemplo, ao painel *Liberation*: na dimensão explícita da obra de Judy Chicago, não vemos apenas o sofrimento dos homens libertos de Buchenwald, mas, inseparável e somado a ele, estamos diante de uma pintura sobre o estupro de mulheres perpetrado nos campos de concentração. Há, em *Liberation*, um anacronismo intransponível que se coloca diante de nós: estamos diante de uma fotografia de 1945, bem como estamos diante de uma pintura produzida quarenta e seis anos depois, em 1992. Para além da combinação da fotografia e da pintura, estamos, como relatou Judy Chicago em uma entrevista (*apud* Saldel & Hedgepeth, 2010, s.p.), diante de uma releitura da pintura de Peter Rubens (1577-1640) sobre o rapto e estupro das mulheres sabinas (Imagem 8): “Posicionei meus modelos nessas mesmas poses [refere-se à pintura de Rubens] em parte para sugerir que o estupro frequentemente fazia parte da guerra”.

**Imagem 23 - O Rapto das Mulheres Sabinas de Peter Paul Rubens (1635).**  
Óleo sobre carvalho, 169.9 x 236.2 cm.  
Belfius Collection - Brussels.  
Fonte:  
<http://www.dailyartmagazine.com/abduction-sabine-women-art-story-telling/>





Diante deste encontro de tempos – a fotopintura de Chicago, a fotografia da libertação do campo, a pintura de Rubens e, mais ainda, as inspirações dos próprios artistas do setecentos, como, por exemplo, os relatos greco-romanos sobre o rapto das sabinas –, *Liberation* estabelece uma dura crítica às formas como a violência sexual (o estupro, de modo específico) foi (e é) utilizada como uma ferramenta de guerra, em sociedades que, mesmo em suas singularidades, se aproximam por seu caráter androcêntrico. Seja como for, *Liberation* nos concerne em nossa indisponibilidade de olhar os crimes sexuais que persistem até hoje em zonas de guerra. Mais do que isso, Judy Chicago relatou, na mesma entrevista (*apud* Saldel & Hedgepeth, 2010, s.p.), como, por muito tempo, se acreditou que as mulheres eram estupradas nos campos de concentração apenas por soldados nazistas que lá atuavam.

À época da produção do *Holocaust Project*, como já mencionado, a artista entrevistou mulheres sobreviventes do holocausto que narraram que a violência sexual era promovida não somente pelos nazistas, mas por vários soldados das forças aliadas, por prisioneiros, por camponeses poloneses (que abrigaram muitas mulheres após a libertação de Auschwitz), etc. Assim, *Liberation*, como outras imagens que compõem *Holocaust Project*, nos provoca a olhar como a violência não é promovida apenas por um inimigo essencialmente mal, mas, antes, até mesmo quem se constitui como força de paz em uma zona de guerra pode fazer uso dela – como foi o caso do estupro de uma das mulheres presentes na fotografia de Ravensbrück por um soldado russo responsável por sua libertação (Helm, 2017). Nesse sentido, a violência sofrida por mulheres nos campos de concentração, por certo, encontra ressonância, das mais distintas formas (apagamento, invisibilização), com tantas outras formas de violência com as quais aprendemos a conviver cotidianamente em nossa cultura. Diante da vulnerabilidade de corpos precários presentes em *Liberation*, a responsabilização ética emerge justamente no ato de assumirmos – ou, talvez, como uma reivindicação involuntária – que nós também somos capazes de causar e sofrer essa mesma violência, já que nós, em maior ou menor grau, também somos, enfim, vidas precárias.

Nesta seção, nosso esforço foi problematizar os modos como somos educados sob a premissa de uma cegueira epistemológica, constituindo-nos como sujeitos dentro de marcos (*frames*) normativos que determinam o que é, em nossa cultura, reconhecível (ou não) como uma vida humana. Mais do que isso, tentamos mostrar a possibilidade de nos responsabilizarmos eticamente por vidas que não correspondem aos marcos (*frames*) do humano, por corpos que, lembrando as palavras de Primo Levi (1998, p. 9), “[morrem] por um sim ou por um não”, “sem cabelos e sem [nomes], sem mais força para lembrar” de sua própria humanidade. Diante de corpos que nos movem a perguntar *isto é um homem?* e, de modo particular, *isto é uma mulher?*, precisamos lembrar dos modos como os marcos (*frames*) de uma ontologia normativa e excludente do humano pode levar a uma violência, muitas vezes, nos limites do imaginável.

No entanto, no lugar de invocarmos o inimaginável do horror, pois inelutavelmente não podemos recuperá-lo por inteiro, escolhemos – ou, como coloca Didi-Huberman (2012, p. 15), “devemos” – imaginá-lo, como uma “resposta, como uma dívida contraída para com as palavras e as imagens que alguns deportados arrancaram, para nós, do pavoroso real de sua experiência”. Escolhemos, assim, por meio do pensamento de Didi-Huberman e de Butler, afastarmo-nos da ideia de que a imagem mostra o todo do real (imagem-fetice, imagem-toda) na direção de uma concepção outra de imagem: a imagem-lacuna. Em outros termos, problematizamos as imagens em sua possibilidade de tangenciar o real que a elas é irredutível, como imagens que sobreviveram apesar de tudo e dali sustentam nosso olhar no tempo do impossível – o momento em que encaramos a imagem da dor e do sofrimento de vidas marcadas (*framed*) por uma condição precária nos campos de concentração. Problematizar as imagens como lacunares é pensá-las como uma forma de *resistência* à dimensão visível dos marcos (*frames*) normativos do humano: os modos como os enquadramentos (*frames*) imagéticos deixam sempre algo de fora, o que, no caso da presente seção, diz das vidas de mulheres que não partilham, por sua condição precária e pela violência a elas perpetrada, de um espaço legitimado de aparição pública na sua condição mesma de



*mulheres*. Se falamos de *resistência*, é porque apostamos em uma ética da responsabilização sobre a dor do outro somente possível na relação que estabelecemos com as imagens sobreviventes, pois as imagens nos demandam tensionar nossa cegueira e, assim, nos convocam a imaginar apesar de tudo a destruição do humano que nelas se encontra documentada.

Para pensarmos estas questões alinhadas à problemática do gênero, trouxemos para debate três imagens que compõem *Holocaust Project*. Diante dessas imagens, sugerimos a existência de uma espécie de paradoxo da dimensão engendrada pelos marcos (*frames*) do humano: por um lado, o gênero é estruturante de uma precariedade que ampliou a vulnerabilidade das mulheres (não somente passíveis das violências que os homens sofriam, como a tortura, a humilhação e a morte, mas, inseparável delas, a violência sexual); por outro lado, a dimensão visual do enquadramento (*frame*) eclipsou, mesmo que de forma parcial, a precariedade e a morte de vidas de mulheres em nome da adequação da possibilidade da memória do holocausto às normas de gênero (notadamente aquelas vinculadas à maternagem).

A crítica à literalidade da obra de Chicago no tratamento deste tema, sua aparente *falha* em fazer uma arte que provoca a pensarmos para além do já dito, foi entendida, em nossa argumentação, como possibilidade de (re)afirmar o inimaginável. *Holocaust Project*, acreditamos, nos vincula a uma interpelação do sofrimento do outro da qual não podemos desviar, convocando-nos a imaginar sua vulnerabilidade e sua dor mesmo que não possamos fazer algo para findá-las. As imagens das dores das mulheres nos colocam frente a uma exigência que nos desloca de um ensimesmamento, provocando uma fissura com o que somos em direção a uma relação de partilha ética da precariedade com este outro *aparentemente* tão distante de nós.

**SOMOS ESTRELAS**  
**OLHANDO DE VOLTA PARA O CÉU**

---

conclusão

Quando não sei onde guardei um papel importante e a procura se revela inútil, pergunto-me: se eu fosse eu e tivesse um papel importante para guardar, que lugar escolheria? Às vezes dá certo. Mas muitas vezes fico tão pressionada pela frase “se eu fosse eu”, que a procura do papel se torna secundária, e começo a pensar. Diria melhor, sentir. E não me sinto bem. Experimente: se você fosse você, como seria e o que faria?

Clarice Lispector, 1968.

Desde o momento que decidimos pela temática central desta tese, ainda no primeiro ano do doutorado, pensamos em abrir a conclusão com essa passagem da crônica *E se eu fosse eu* de Clarice Lispector. Assim, e se iniciamos com este excerto, é porque, nele e por ele, a escritora nos coloca diante da intransponível questão do que somos e do que podemos ser, constrangendo-nos, na sequência, com uma cortante afirmativa: “a mentira em que nos acomodamos acabou de ser movida do lugar onde se acomodara” (Lispector, 1992, p. 1960). O convite que Clarice há muito nos fez é, por certo e talvez de forma presciente, semelhante àquele feito pelo filósofo Michel Foucault (1984, p. 13): “existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar e a refletir”.

Em tempos que fazem nossos gestos pesarem pelas marcas de fascismos microfísicos que carregam, o caminho que aqui trilhamos se faz sintomático dessa tarefa anunciada por Foucault e também por Clarice, como uma urgência do presente que atravessou, decisivamente, a problemática que guiou as discussões que fizemos neste trabalho, qual seja: como algumas práticas artísticas podem, em sua aproximação à crítica feminista, nos constranger com a ficcionalidade dos

regimes de verdade de gênero dos quais somos sujeitos? Mais centralmente, como a relação de *olhar as* e ser *olhado pelas* imagens nos sugere que renovemos e criemos nosso pensamento enquanto sujeitos (de um corpo, de um gênero, de uma sexualidade)?

Nesse prisma, e considerando que “pensar é experimentar, é problematizar” (Deleuze, 2005, p. 124), importa dizer que não possuímos a pretensão de ter ou propor um ponto final com esta tese, mas, antes, esta escrita é uma última cena, um último exercício, da infinita tarefa de abertura da própria experimentação do pensamento *sobre, com e pelas* imagens. Com efeito, e lembrando das proposições levantadas no início deste trajeto, falamos em abertura como uma disposição, por nós assumida, de sustentar o assustador olhar da *potência passageira* das imagens. Falamos, pois, da imagem como o brilho *etéreo e fugaz* de uma estrela irredutível à nossa vontade de saber. De imediato, em meio à escuridão da noite, nosso pensamento experimenta a aparição da imagem como um *está* duradouro, momento em que acreditamos *poder* conhecer e descrever a estrela diante de nós – e esta foi, como mostramos, uma aposta dos estudos de gênero em educação, inscrita sob a égide do que chamamos, neste trabalho, de *imagem-saber*.

Contudo, e distantes dessa postura (ou, talvez, de modo mais singelo, ainda que não desvinculados, completamente, dela), desejamos mostrar como nosso pensamento também experimenta uma desapareição diante do movimento da própria vida da imagem, desorientado-se, com o nascer do dia, por um *já não está* do brilho da estrela que existe, agora, somente na nossa imaginação. Em outros termos, como colocou Georges Didi-Huberman (2015, p. 9), “toda aparição poderia, por isso, ser vista como uma dança ou como um música, como um ritmo em todo o caso, um ritmo que vive de se agitar, de bater, de palpitar, e que morre, mais ou menos, pela mesma razão”. Se falamos na aparição e desapareição de estrelas, é porque também são uma metáfora *candente* para estes *corpos que ardem* de formas singulares nos materiais imagéticos que trouxemos a debate; corpos que, como brasa da memória, colocam nosso pensamento neste movimento rítmico de uma dança entre a vida e a morte.

Dito isso, a ideia mesma de conclusão nos traz uma angústia, pois nos coloca cara-a-cara com nossa própria insuficiência em olhar as estrelas e delas *apreender*

algum sentido. Mais uma vez, a mudez se faz presente, tal como no exercício de construção do *corpus* imagético há dois anos atrás. Da angústia à mudez, as muitas mobilizações, transformações, combinações e recombinações diante de infindáveis imagens de setenta e duas artistas que nos marcaram com uma incerteza. Com feito, e repensando os caminhos metodológicos por nós partilhados, é preciso falar das singularidades das estrelas das três artistas que trouxemos, em meio a um universo de estrelas possíveis, para este estudo, em como nos concerniram, em suas particularidades, com os limites históricos do que somos – um incômodo impensado que se fez critério de análise.

*Primeira estrela.* Autorretratos de um artista japonês. Yasumasa Morimura não tem, em um primeiro olhar, relação com os feminismos, mas é justamente este o conceito que suas imagens nos votaram a tensionar. Reapropriações de imagens femininas caras à cultura do *Ocidente*, as imagens de Morimura nos dão a ver um corpo impossível: não como um *é* da matriz binária da ordem de gênero, mas de um *e* de multiplicidade e de possibilidades de encontros subjetivos. De um lado, as imagens reverberam a crítica feminista a um sujeito que se propõe fixo. De outro lado, as imagens deslocam a própria ideia paradoxal de sujeito que erige os feminismos enquanto movimento social. Como um corpo que não tem lugar na ordem do discurso, as estrelas de Morimura nos sugerem um modo de *estar* – ou melhor, de *pensar* – feminista no mundo.

*Segunda estrela.* Figuras de olhar amorfo, corpos mutilados, cérebros destruídos, sensibilidade anuladas. As pinturas da gaúcha Maria Lídia Magliani nos olham com violência, o que fez com que, muitas pessoas, evitassem lhes devolverem o olhar. Silêncio sobre um grito contra o vazio da solidão de nossas existências. Metáfora de tempos que deformam e limitam o humano em nós. É, pois, na particular estética – um colorido, uma marca expressionista – que as estrelas de Magliani nos fazem um pedido: reconheçamo-nos nos perigos daquilo que olhamos para, assim, sermos olhados por pedaços desumanizados de nós mesmos. Estrelas que nos constroem por desnudar a virtualidade da sombra solitária de nosso ser, borrando-se ao nosso olhar como um murmúrio de uma incontestável intersubjetividade que nos constitui.

*Terceira estrela.* Esforçamo-nos em viver. Não a vida como potência de criação de nós mesmos. Antes, a vida percebida como bem supremo a ser garantido a todo o custo. A vida feita de sofrimento de viver, pois algumas ocupam o umbral dos limites do vivível. Esquecidas em suas misérias. Negadas de memória. Judy Chicago nos oferece estrelas que dão a ver como a vida de *homens* importam no ato mesmo de um apagamento de dores que se tecem no feminino. Não é uma elegia à vida. São estrelas que proclamam imaginarmos vidas riscadas da história, como um breve clarão que as fazem trepidar como um frágil chama de uma vela diante dos nossos olhos. É preciso, pois, que façamos sua luz sobreviver em nós, como uma resistência a uma outra aniquilação: é preciso imaginar as dores de vidas em condição precária.

Como não se constranger diante das estrelas? O exercício de colocar em palavras o que as singularidades das imagens nos fizeram sentir é, semelhante ao exercício de Foucault (2013, p. 200) em sua antologia de existências infames, um “sonho [...] de restituir sua intensidade em uma análise”. Um sonho como experiência paradoxal: apesar de cientes de nossa incapacidade, é preciso escrever. Os capítulos, as palavras, como telas pintadas com traços incertos sobre o que da imagem ficou em nossa memória. Se *precisamos* dizer algo para concluir, é justamente do ato de se arriscar a compor sentidos da relação que tecemos com estes entes estelares, estes traços de uma sobrevivência que é infinita perto do tempo do nosso olhar e da nossa própria existência. Em um exercício de abdicar a nossa necessidade (nossa cognoscência) de preencher as lacunas das imagens, nosso desafio foi um gesto, ainda que contingente, de uma arqueogenealogia daquilo que nossa imaginação – aquilo que da imagem vive em nós – nos possibilitou colocar junto: a montagem que é, enfim, o conjunto dos ditos que constituem esta tese.

Se “as imagens nos olham até o fundo de nós, claro que com a condição de que saibamos por nossa parte olhá-las” (Didi-Huberman, 2018, s./p.), é decisivo, neste exercício da montagem, se perguntar não o que podemos dizer, mas, em um movimento mais difícil, o que esta constelação nos mostra quando nos olha? Nossa aposta reside na mais singela crença de que, em seu conjunto, as estrelas formam um desenho de como, utilizando as palavras de Judith Butler, os feminismos fraturam nossas certezas subjetivas, tensionando-nos com uma visão de que

pertencemos uns aos outros – e isto, talvez, seja o ponto da criação de nós mesmos, como um lócus necessário e urgente a uma democracia radicada em uma solidariedade libertária. Aqui, então, reside a potência de uma educação ética do olhar nas e pelas imagens artísticas que verberam a crítica feminista, como um convite de, como colocou Rosa Fischer (2017, p. 18) cotejando o pensamento de Foucault e Nietzsche, pensarmos, hoje, na urgência de construir uma educação que nos potencialize *dizer sim à vida*: como uma “aderência vital, como ensinavam os filósofos antigos, absolutamente necessária e urgente para a transformação do nosso olhar, no jogo estético a viver, diante das dores e das situações aterradoras da vida”. Mais centralmente, nossa montagem nos sugere uma educação ética do olhar em que o dizer sim à vida é, em muitos sentidos, coextensivo a dizer sim aos feminismos.

Apostar em uma educação ética do olhar, é, aqui, sugerir que a escola pode ser um lugar singular para a edificação desse outro modo de relação com as imagens. Mesmo em tempos fascistas, a escola já avançou muito em termos de valorização da diversidade de gênero e sexualidade, tornando-se, em muitos sentidos, um espaço em que a vida vaza às normas. A vida vivida como questionamento das formas aparentemente fixas de nos tornamos sujeitos de gênero e sexualidade em nossa cultura. Observamos, assim, como os próprios indivíduos que habitam a escola têm se mobilizado nesse sentido, como, por exemplo, nas ocupações das escolas da rede pública estadual de São Paulo no final de 2015 e início de 2016. Nesse episódio, as e os jovens que ocuparam as escolas organizaram uma currículo particular, em que as artes, os feminismos e os direitos humanos encontraram um espaço privilegiado – no contexto vivido por tais estudantes, tais temas, como um outro currículo possível, diziam de uma educação que visava fortalecer o movimento político do qual partilhavam (Balthazar, 2017).

Nos termos das discussões desta tese, as imagens que aqui trouxemos ao debate podem, talvez, ser potente a um outro currículo – tal como aquele proposto pelos jovens das ocupações escolares, tal como proposto por esta tese – que tem o olhar como mobilizador de criação e transformação. Não um currículo que conforma o olhar ao já está/já sabido do visível diante de uma estrela. Antes, um currículo que nos estimule a fecharmos os olhos para mobilizar o pensamento ante um *já não está* que, por mais incerto e fugaz que seja o brilho, é pura potência de afirmação de uma

existência feminista. Ora, fechar os olhos para ver o que da imagem vive em nós é um ato político de abertura a uma constante problematização de nós mesmos na relação com as imagens, em um sentido de que nos dispomos a um não-saber diante de seu olhar: a escolha ética entre o conforto da certeza do fascismo ou o desconforto da incerteza – e a problematização por ela instigada – de não sabermos nomear tudo o que a imagem é e o que ela diz de nós. Ensinar indivíduos a fechar os olhos é, tal como proposto no conjunto desta tese, investir em uma educação capaz de problematizar (e talvez de fraturar) as normas que visam nos constituir como sujeitos das normas de gênero e sexualidade de nosso tempo – enfim, uma educação que nos possibilite dizer sim aos feminismos.

Dito isso, fomos, algumas vezes, questionados se este trabalho não é um manifesto feminista sobre uma utopia irrealizável do gênero no campo da educação, no sentido de que, talvez, a transformação de nosso pensamento, do que somos como sujeitos de um corpo generificado, só se faz possível nas artes, na literatura, no cinema, etc. Como resposta, e aqui finalizamos, acreditamos que o olhar que nossa constelação nos lança – irremediavelmente, por nós olhada – não nos convoca a uma subjetividade quimérica de gênero, mas, sim, nos interpela como um desafio ético de, recorrendo novamente à Clarice Lispector (1998, p. 22), “não [querer] ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. [Mas de querer] uma verdade inventada” – o que, para nós, aqui, diz da urgente tarefa de criarmos a nós mesmos como uma impensável estrela que olha de volta para o céu...



# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

## INTRODUÇÃO: NÃO VÊS QUE ARDO?

BRAIDOTT, Rosi (2002). Diferença, diversidade e subjetividade nômade. *Labrys*, n. 1-2, p. 1-16. Disponível em: <<https://goo.gl/PZErCP>>. Acessado em: 11/05/2018.

CAMPOS, Daniela (2017). Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. *Aniki*, v. 4, n. 2, p. 269-288. Disponível em: <<https://goo.gl/chPTQg>>. Acesso em: 22/05/2018.

CAREGNATO, Célia; MARQUES, Pâmela; BALTHAZAR, Gregory (2014). Representações de professoras/es de escolas públicas do Rio Grande do Sul/Brasil sobre diversidade cultural. *Configurações* (Porto), v. 14, p. 25-38, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/KfJSQV>>. Acesso em: 22/05/2018.

CERTEAU, Michel (1994). *A invenção do cotidiano v. 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.

DELEUZE, Gilles (2013). *Conversações*. São Paulo: Editora 34.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). Quando as imagens tocam o real. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, vol. 2, n. 4, p. 204-219. Disponível em: <<https://goo.gl/bTMB8V>>. Acessado em: 11/05/2018.

DUSSEL, Inés (2009). Escuela y cultura de la imagen: los nuevos desafíos. *Nómadas*, n. 30, p. 180-193. Disponível em: <<https://goo.gl/Wrw5br>>. Acessado em: 11/05/2018.

FISCHER, Rosa. Docência, cinema e televisão: questões sobre formação ética e estética. *Revista Brasileira de Educação*, v. 14, n. 40, p. 93-102, 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/yrN6kh>>. Acessado em: 02 de maio de 2018.

FOUCAULT, Michel (1987). *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_ (2013). Prefácio (*O Anti-Édipo*). In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos VI: repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 103-106.

MARCELLO, Fabiana. (2013). Seleção, soma e multiplicação: matemáticas do olhar no trabalho com cinema e educação. In: SCAREL, Giovana et all (Org.). *Cinema, educação e ambiente*. Uberlândia: EDUFU, p. 13-22.

MARTINS, Ana Paula (2016). Caminhos para o feminismo: das relações entre o movimento pelos direitos das mulheres, o humanismo liberal, a religião e a

filantropia no século XIX. In: KLANOVICZ, Luciana et all. (orgs.). *Estudos de gênero em perspectiva*. Ponta Grossa: ANPUH, p.9-43.

PARAÍSO, Marlucy (2018). Fazer do caos uma estrela dançarina no currículo: invenção política com gênero e sexualidade em tempos de slogan “ideologia de gênero”. In: PARAÍSO, Marlucy & CALDEIRA, Maria Carolina (Org.). *Pesquisas sobre currículos, gêneros e sexualidades*. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 23-52.

PINTO, Celi Regina. Feminismo, história e poder. *Revista de Sociologia e Política*, v. 18, n. 36, pp. 15-23, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/26pXkX>>. Acessado em: 11/05/2018.

RAGO, Margareth (2008). Novos modos de subjetivar: a experiência da organização revolucionária Mujeres Libres na Revolução Espanhola. *Estudos Feministas*, n. 16, v. 1, p. 187-206. Disponível em: <<https://goo.gl/3oGCjK>>. Acessado em: 11/05/2018.

\_\_\_ (2013). *A Aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções subjetivas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SEFFNER, Fernando (2016). Atravessamentos de gênero, sexualidade e educação: tempos difíceis e novas arenas políticas. *Anais da XI Reunião Científica Regional da ANPEd*. Curitiba: ANPEd Sul, 24-27, Jul., p. 1-17. Disponível em: <<https://goo.gl/Vz8HiB>>. Acessado em: 11/05/2018

SOIHET, Rachel (2012). Mulheres moldando esteticamente suas existências. Projeto História, São Paulo, n. 45, p. 29-60. Disponível em: <<https://goo.gl/r3wwNj>>. Acessado em: 11/05/2018.

184

---

TELLES, Norma (2008). De bruxas e feiticeiras. In: RAGO, Margareth & FUNARI, Pedro Funari (orgs.). *Subjetividades antigas e modernas*. São Paulo: Annablume.

TIBURI, Marcia (2015). *Como conversar com um fascista*. Rio de Janeiro: Record.

## **1. FUGACIDADE DAS FALENAS DIANTE DO NOSSO OLHAR**

ADELMAN, Miriam (2009). *A Voz e a Escuta: Encontros e Desencontros entre a Teoria Feminista e a Sociologia Contemporânea*. São Paulo: Editora Blucher Acadêmico.

ALBERTI, Leon (1999). *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp.

BALESTRIN, Patrícia & SOARES, Rosângela (2012). “Etnografia de tela”: uma aposta metodológica. In: MEYER, Dagmar & PARAÍSO, Marlucy. *Metodologias de pesquisa pós-críticas em educação*. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 87-109.

BALTHAZAR, Gregory (2011). O Feminismo e a Igualdade de Gênero no Antigo Egito: Uma Utopia da Emancipação Feminista. *Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH*, São Paulo.

BATTISTA, Kathy (2013). *Renegotiating the body: feminist art in 1970s London*. London: I. B. Tauris.

BUTLER, Judith (2009). *Frames of war: when is life grievable?* New York & London: Verso.

\_\_\_ (2004). Bodies and power revisited. IN: TAYLOR, Dianna & VINTGES, Karen. *Feminism and the final Foucault*. Chicago: University of Illinois Press, p. 183-194.

CAMPOS, Daniela Queiroz (2016). Uma ninfa a perseguir cabeças: imagens de Salomé na coluna Garotas do Alceu. *ARS*, v.14, n.28, p. 92-113. Disponível em: <<https://goo.gl/X2tac6>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

CHAVE, Anna (2010). "Is this good for vulva?": female genitalia in contemporary art. In: NOLAN, David & NAUMANN, Francis. *The visible vagina*. New York: Francis Naumann Gallery, p. 7-28.

\_\_\_ (1994). New encounters with Les Demoiselles d'Avignon: gender, race, and the origins of Cubism. *The Art Bulletin*, v. 76, n. 4, p. 596-61.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.

185

\_\_\_ (2013). *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34.

\_\_\_ (2015). *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

\_\_\_ (2007). Um conocimiento por el montaje. Entrevista com Georges Didi-Huberman, por Pedro Romero. *Revista Minerva*, v. 05, p. 17-22. Disponível em: <<http://goo.gl/HA0Xs6>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

DUCAN, Carol (1977). The esthetics of power in modern erotic art. *Heresies*, n. 1, pp. 46-50.

ECHOLS, Alice (1989). *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America, 1967-1975*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

FERNANDES, Wânia & SIQUEIRA, Vera H (2006). Cinema e relações de gênero: ouvindo mulheres idosas. *Anais da 29ª Reunião Anual da ANPEd*, Caxambu: ANPEd, 15-18, Out. 2006, p. 1-13. Disponível em: <[goo.gl/F4dQo](http://goo.gl/F4dQo)>. Acesso em: 20 nov. 2014.

FERREIRA, Márcia; NUNES, Georgina; KLUMB, Márcia (2013). As temáticas gênero e sexualidade nas reuniões da ANPEd de 2000 a 2006. *Revista Brasileira de Educação*, v.18, n. 55, p. 899-1062. Disponível em: <[goo.gl/rHwaqh](http://goo.gl/rHwaqh)>. Acesso em: 20 nov. 2014.

FOUCAULT, Michel (1988). *História da sexualidade v. 1: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal.

\_\_\_\_\_. (2014). Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 251-263.

FRIEDAN, Betty (1971). *Mística feminina*. Petrópolis: Editora Vozes.

HOLANDA, Heloisa Buarque (2003). Novos Tempos. *Revista Labrys*, n. 3.

GILLIS, Stacy; HOWIE, Gillian; MUNFORD, Rebecca (2004). *Third Wave Feminism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

GOLDBERG, Anette (1987). *Feminismo e Autoritarismo: A Metamorfose de uma Utopia de Liberação em Ideologia Liberalizante*. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

KARAWEJCZYK, Mônica (2013). *As Filhas de Eva Querem Votar: Dos Primórdios da Questão à Conquista do Sufrágio Feminino no Brasil (c.1850-1932)*. Porto Alegre, Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

KRISTEVA, Julia (1981). Women's Time. *Signs*, v. 7, n. 1, pp. 13-35.

KUMMER, Carmem. Gênero e Sentimento nas Trajetórias Profissionais e de Vida de Historiadoras Brasileiras, 1939-1972. *Anais do VI Congresso Internacional de História*, Maringá, UEM, 2013.

LAURETIS, Teresa (1984). *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

LOPONTE, Luciana (2002). Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 2, p. 283-300. Disponível em: <goo.gl/dfdM3V>. Acesso em: 12 nov. 2013.

LOURO, Guacira Lopes (2003). Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira L. *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 07-34.

\_\_\_\_\_. (2008). Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. *Pro-Posições*, v. 19, n. 2 (56), p. 17-23. Disponível em: <goo.gl/3d9btq>. Acesso em: 10 out. 2012.

\_\_\_\_\_. (2011). *Gênero, Sexualidade e Educação: Uma Perspectiva Pós-Estruturalista*. Petrópolis: Editora Vozes.

MARTINS, Ana Paula Vosne (2004). *Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz.

\_\_\_ (2011). *O poder da benevolência: a participação das mulheres nas políticas sociais do Estado Novo brasileiro*. (Projeto de Pesquisa) – UFPR, Curitiba.

MATOS, Maria Izilda (2000). *Por uma História das Mulheres*. Bauru: Edusc.

MENDES, Cláudio (2005). Quem pode resistir a Lara Croft? Você?. *Anais da 28ª Reunião Anual da ANPEd*, Caxambu: ANPEd, 16-19, Out., p. 1-16. Disponível em: <goo.gl/99Br8X>. Acesso em: 20 nov. 2014.

MEYER, Dagmar (2003). Gênero e educação: teoria e política. In: LOURO, Guacira L.; NECKEL, Jane; GOELLNER, Silvana. *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis: Vozes, p. 9-27.

\_\_\_ (2004). Gênero: re-constituir modos de pensar, ensinar e fazer em saúde e enfermagem. *Anais do 56º Congresso Brasileiro de Enfermagem*, 24-29, Out., p. 1-6. Disponível em: <goo.gl/kVxlr1>. Acesso em: 23 fev. 2017.

NEAD, Lynda (1990). The female nude: pornography, art, and sexuality. *Signs*, v. 15, n. 2, p. 323-335.

NOCHLIN, Linda (1998a). Why have there been no great women artist?. In: \_\_\_. *Women, art, and power*. Boulder and Comnor Hill: Westview Press, p. 136-144.

\_\_\_ (1988b). Eroticism and female imagery in nineteenth-century art. In: \_\_\_. *Women, art, and power*. Boulder and Comnor Hill: Westview Press, p. 145-178.

187

PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda (1981). *Old mistresses: women, art, and ideology*. New York: Pantheon Books.

PEREIRA, Mariangela (2010). Gênero, sexualidade e infância: nas telas do cinema, a criança como sujeito do amor romântico. *Anais da 33ª Reunião Anual da ANPEd*, Natal: ANPEd, 17-20, Out., p. 1-15. Disponível em: <goo.gl/7vuJTL>. Acesso em: 20 nov. 2014.

PERROT, Michelle (2005). *As Mulheres ou os Silêncios da História*. Bauru: Edusc.

PINTO, Céli Regina (2003). *Uma História do Feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Perseu Abramo.

POLLOCK, Griselda (2003). *Differencing the canon: feminist desire in the writing of art's histories*. London and New York: Routledge.

RIBEIRO, Cláudia & FILHA, Constantina Xavier (2015). Trajetórias teórico-metodológicas em 10 anos de produção do GT 23 da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação – ANPEd. *Revista Periódicus*, v. 01, n. 2, p. 01-19. Disponível em: <goo.gl/imOKzh>. Acesso em: 14 fev. 2017.

RIBEIRO, Claudia & SIQUEIRA, Vera Helena (2005). Construindo a masculinidade hegemônica: acomodações e resistências a partir da apropriação de personagens de novelas por adolescentes das camadas populares. *Anais da 28ª Reunião Anual da ANPEd*, Caxambu: ANPEd, 16-19, Out., p. 1-18. Disponível em: <goo.gl/B4laa2>. Acesso em: 20 nov. 2014.

ROVERI, Fernanda (2007). A boneca Barbie e a educação de meninas – Um Mundo de Disfarces. *Anais da 30ª Reunião Anual da ANPEd*, Caxambu: ANPEd, 7-10, Out., p. 1-12. Disponível em: <goo.gl/pMdRc>. Acesso em: 20 nov. 2014.

SABAT, Ruth (2004). Educar para a sexualidade normal. *Anais da 27ª Reunião Anual da ANPEd*, Caxambu: ANPEd, 21-24, Nov., p. 1-12. Disponível em: <goo.gl/tVA4bs>. Acesso em: 20 nov. 2014.

SCHWENGBER, Maria Simone (2013). As imagens e a educação generificada dos corpos. *Anais da 36ª Reunião Anual da ANPEd*, Goiânia: ANPEd, 29-02, Set./Out., p. 1-13. Disponível em: <goo.gl/1F7BKW>. Acesso em: 20 nov. 2014.

SCHIENBINGER, Londa (2001). *O Feminismo Mudou a Ciência?*. Bauru: Edusc.

SCOTT, Joan. (2002). *A Cidadã Paradoxal: As Feministas Francesas e os Direitos dos Homens*. Florianópolis: Editora das Mulheres.

\_\_\_\_ (2012). Os usos e abusos do gênero. *Projeto História*, n. 45, pp. 327-351. Disponível em: <goo.gl/9gl2rS>. Acesso em: 03 mai. 2013.

188

SIQUEIRA, Vera (2004). Sexualidade e gênero: mediações do cinema na construção de identidades. *Anais da 27ª Reunião Anual da ANPEd*, Caxambu: ANPEd, 21-24, Nov. 2004, p. 1-18. Disponível em: <goo.gl/wGyih>. Acesso em: 20 nov. 2014.

SOARES, Rosângela (2006). Fica Comigo – juventude e pedagogias amorosas/sexuais na MTV. *Anais da 29ª Reunião Anual da ANPEd*, Caxambu: ANPEd, 15-18, Out., p. 1-18. Disponível em: <goo.gl/XGxDC>. Acesso em: 20 nov. 2014.

STEINER, Wendy (2002). *Venus in exile: the rejection of beauty in 20th-century art*. Chicago: Chicago University Press, 2002.

## 2. SOB UM CÉU DE ESTRELAS

ALLOA, Emmanuel (2015). Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (Orgs.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 7-22.

ALMEIDA, Gabriela (2016). Por uma arqueologia crítica das imagens em Aby Warburg, André Malraux e Jean-Luc Godard. *Significação*, v. 43 n. 46, p. 29-46. Disponível em: <https://goo.gl/KQC7E9>. Acesso em: 22/05/2018.

BAXANDALL, Michael (2006). *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. das Letras.

BRENNAN, Lissa (2013). Yasumasa Morimura's recreations of famous scenes are heavily populated — by him. *Pittsburgh City Paper*. Disponível em: <<https://goo.gl/ejhGTE>>. Acessado em: 10/08/2017.

BULHÕES, Maria Amélia (1987). Sem título, com palavras. *Praver*, n. 5, abril, p. 4. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS).

BUTLER, Judith (2005). *Giving an account of oneself*. New York: Fordham University Press.

CAMPOS, Daniela Queiroz (2016). Um pensamento montado: Aby Warurg entre uma biblioteca e um Atlas. *Revista Phoenix*, v. 13, n. 2, p. 1-20. Disponível em: <<https://goo.gl/oA25Wb>>. Acesso em: 22/05/2018.

\_\_\_ (2016b). A imagem e o anacronismo nas páginas da Garotas do Alceu. *Dobras*, v. 9, n. 20, p. 53-67. Disponível em: <<https://goo.gl/un8TQE>>. Acesso em: 22/05/2018.

\_\_\_ (2017). Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. *Aniki*, v. 4, n. 2, p. 269-288. Disponível em: <<https://goo.gl/chPTQg>>. Acesso em: 22/05/2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.

\_\_\_ (2011). *Atlas - ¿Cómo llevarel mundo a cuestras?*. Folleto de la exposición Atlas - ¿Cómo llevarel mundo a cuestras?. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s./p. Disponível em: <<https://goo.gl/Kg7CdX>>. Acessado em: 21/09/2017

\_\_\_ (2012). Quando as imagens tocam o real. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, vol. 2, n. 4, p. 204-219. Disponível em: <<https://goo.gl/bTMB8V>>. Acessado em: 11/05/2018.

\_\_\_ (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo de fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.

\_\_\_ (2013a). *Altas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM.

\_\_\_ (2015a). *Falenas: ensaios sobre aparição*. Lisboa: KKYM.

\_\_\_ (2015b). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

FISCHER, Rosa Maria Bueno (2005). Escrita acadêmica: a arte de assinar o que se lê. In: COSTA, Maria Vorraber & BUJES, Maria Isabel (Org.). *Caminhos investigativos III*. Rio de Janeiro: DP&A.

FISCHER, Rosa Maria & MARCELLO, Fabiana (2016). Pensar o outro no cinema: por uma ética das imagens. *Revista Teias*, v. 17, n. 47, p. 13-29. Disponível em: <<https://goo.gl/TmXCdZ>>. Acessado em: 22/09/2017.

FOUCAULT, Michel (1987). *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_ (2010) A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos IV: estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 199-217.

\_\_\_ (2013a). Conversa com Michel Foucault. In FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos VI: repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 289-347.

\_\_\_ (2013b). Nietzsche, a genealogia e a história. FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 271-295.

\_\_\_ (2013c). A pintura fotogênica. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 346-355.

GALLO, Silvio. Algumas notas em torno da pergunta: “o que pode a imagem?”. *Revista Digital do LAV*, v. 9, n. 1, p. 16-25. Disponível em: <<https://goo.gl/VF7Cf4>>. Acesso em: 22/05/2018.

JOHNSON, Christopher (2012). *Memory, metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images*. Ithaca: Cornell University Press.

KERN, Maria Lúcia (2010). Imagem, historiografia, memória e tempo. *ArtCultura*, v. 12, n. 21, p. 9-21. Disponível em: <<https://goo.gl/tydeE8>>. Acessado em: 11/05/2018.

LOPONTE, Luciana (2006). Escritas de si (e para os outros) na docência em arte. *Educação*, v. 31, n. 2, p. 295-304. Disponível em: <<https://goo.gl/FVZo4Z>>. Acesso em: 22/05/2018.

LOURO, Guacira (2003). Currículo, gênero e sexualidade: o normal, o diferente e o excêntrico. In: LOURO, Guacira et all (Org.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis: Vozes, p. 41-52.

MARCELLO, Fabiana de Amorim (2005). *Criança e o olhar sem corpo do cinema*. Porto Alegre. Projeto (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

\_\_\_ (2013). Seleção, soma e multiplicação: matemáticas do olhar no trabalho com cinema e educação. In: SCAREL, Giovana et all (Org.). *Cinema, educação e ambiente*. Uberlândia: EDUFU, p. 13-22.



\_\_\_ (2016). Jean-Luc Godard e o ser da imagem. *ETD*, v. 2, p. 437-457. Disponível em: <<https://goo.gl/HkXDw5>>. Acessado em: 15/09/2017.

MEYER, Dagmar & PARAÍSO, Marlucy (Org.) (2012). *Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação*. Belo Horizonte: Mazza Edições.

PERROT, Michelle (1995). Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. *Cadernos Pagu*, n. 4, p. 9-28. Disponível em: <<https://goo.gl/xnq5m1>>. Acessado em: 18/09/2017.

RANCIÈRE, Jacques (2015). As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel (Orgs.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 191-204.

ROSA, Renato & PRESSER, Decio (2000). *Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed.da Ufrgs.

SONTAG, Susan (2004). *Sobre a fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras.

TVARDOVSKAS, Luana (2013). *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. Campinas. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

### 3. O QUE PODEMOS SUPORTAR PENSAR?

191

---

ASHTON, Sally-Ann (2003). *The last queens of Egypt*. London: Pearson Longman.

\_\_\_ (2008). *Cleopatra and Egypt*. London: Blackwell Publishing.

BALTHAZAR, Gregory (2014). O Gênero do poder: Plutarco e a contenda de Otávio e Cleópatra. In: CANDIDO, Maria Regina; CAMPOS, Carlos Eduardo. (Org.). *Caesar Augustus: entre práticas e representações*. Vitória/Rio de Janeiro: DLL/UFES; NEA/UERJ, p. 215-238.

\_\_\_ (2017). Um corpo sobrevivente: as tênues fronteiras de gênero nas imagens sobre Cleópatra do final do século XIX. *Anais do 13 Women's World & Simpósio Internacional Fazendo Gênero 10*. Florianópolis: UFSC, 30/07-04/08. p. 1-12. Disponível em: <<https://goo.gl/8PaZdb>>. Acessado em: 12 de março de 2017.

BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla (Edts.) (1996). *Feminism as critique*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BRYSON, Norman (1996). Morimura's Olympia. In: GARBER, Marjorie et all. (eds.). *Field work: sites in literary and cultural studies*. New York and London: Routledge, p. 175-182.

BUTLER, Judith (1998). Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do "pós-modernismo". *Cadernos Pagu*, n. 11, p. 11-42. Disponível em: <<https://goo.gl/07c54Q>>. Acessado em: 13 de maio de 2017.

\_\_\_ (2005). *Giving an account of oneself*. New York: Fordham University Press.

\_\_\_ (2008). *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

\_\_\_ (2015). Queremos continuar vivendo e amando fora de zonas jurídicas e legais: entrevista à Mariana Carbajal. *IHU Online*, Set. Disponível em: <<https://goo.gl/nm8Xdf>>. Acessado em: 20 de maio de 2018.

\_\_\_ (2009). Critique, dissent, disciplinary. *Critical Inquiry*, v. 35, n. 4, p. 773-797. Disponível em: <<https://goo.gl/eP4iAx>>. Acessado em: 02 de maio de 2018.

\_\_\_ (2013). O que é a crítica? um ensaio sobre a virtude de Foucault. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, n. 22, p. 159-178. Disponível em: <<https://goo.gl/9fIQs9>>. Acessado em: 13 de maio de 2017.

CLARCK, T. J (2004). *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Cia. das Letras.

FELSKI, Rita (1999). *Doing time: feminist theory and postmodern culture*. New York: New York University Press.

FOUCAULT, Michel (1982). *Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

\_\_\_ (1984). *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

192

\_\_\_ (1997). What is critique?. In: FOUCAULT, Michel. *The politics of truth*. New York: Semiotext(e).

\_\_\_ (2009). *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola.

\_\_\_ (2010a). O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert & RABINOW, Paul. *Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 273-295.

\_\_\_ (2010b). Michel Foucault entrevistado por Hubert Dreyfus e Paul Rabinow. In: DREYFUS, Hubert & RABINOW, Paul. *Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 296-342.

\_\_\_ (2013a). Estruturalismo e pós-estruturalismo. In: \_\_\_\_. *Ditos & escritos II: arqueologia das ciências humanas e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 322-350.

\_\_\_ (2013b). É importante pensar?. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos IV: repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 354-358.

\_\_\_ (2013c). O que são as luzes? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos II: arqueologia das ciências humanas e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 351-368.

\_\_\_ (2014a). *Aulas sobre a vontade de saber*. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_ (2014b). Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e política da identidade. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 251-263.

FRIIS-HANSEN, Dana (1997). *Yasumasa Morimura: actor/actresses*. Houston: Contemporary Art Museum.

HASAN, Mahmudul (2012). Feminism as Islamophobia: a review of misogyny charges against Islam. *Intellectual Discourse*, n. 20, v. 1, p. 55-78. Disponível em: <<https://goo.gl/WLEpPG>>. Acessado em: 13 de maio 2017.

KHALID, Maryam (2011). Gender, orientalism and representations of the 'other' in the war on terror. *Global Change*, n. 23, v. 1, p. 15-29. Disponível em: <<https://goo.gl/tdFsfm>>. Acessado em: 13 de maio de 2017.

KHAN, David (2007). *Questions of cultural identity and difference in the work of Yasumasa Morimura, Mariko Mori and Takashi Murakami*. Canterbury. Master's thesis, Art History, University of Canterbury.

hooks, bell (2013). *Ensinar a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes.

LOURO, Guacira Lopes (2004). *Corpos estranhos: ensaios sobre a sexualidade e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica.

\_\_\_ (2009). Foucault e os estudos *queer*. In: RAGO, Margareth & VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Por uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, p.135-199.

MAHMOOD, Saba (2005). *Politics of piety: the Islamic revival and the feminist subject*. Princeton: Princeton University Press.

MARIANO, Silvana (2005). O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. *Revista de Estudos Feministas*, v. 13, n. 3, pp. 483-505. Disponível em: <<https://goo.gl/K9XAPA>>. Acessado em: 13 de maio 2017.

MARTINS, Ana Paula (2016). Caminhos para o feminismo: das relações entre o movimento pelos direitos das mulheres, o humanismo liberal, a religião e a filantropia no século XIX. In: KLANOVICZ, Luciana et all. (orgs.). *Estudos de gênero em perspectiva*. Ponta Grossa: ANPUH, p.9-43.

\_\_\_ (2001). O caso Naná: representações de gênero no encontro entre texto e imagem no século XIX. *História: questões & debates*, v. 34, n. 1, p. 157-174. Disponível em: <<https://goo.gl/k5lsiy>>. Acessado em: 13 de maio de 2017.

MEYER, Dagmar (2003). Gênero e educação: teoria e política. In: LOURO, Guacira et all. (orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade*. Petrópolis, Vozes, p. 9-27.

MORGAN, Robert (2013). Yasumasa Morimura's kingdom of art. In: MORIMURA, Yasumasa. *Theater of the Self*. Pittsburg, The Andy Warhol Museum, p.35-49.

MORIMURA, Yasumasa (2006). A change in gender for new political series: Kay Ioti interview with Yasumasa Morimura. *The Japan Time*, oct.. Disponível em: <<https://goo.gl/0CDSSw>>. Acessado em: 13 de maio de 2017.

MOUFFE, Chantal (1999). Feminismo, cidadania e política democrática radical. *Debate Feminista*. Cidadania e Feminismo (Edição especial). São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1999, p. 29-47.

POLLOCK, Griselda (2003). *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. London & New York: Routledge.

RAGO, Margareth (2001). Feminizar é preciso: por uma cultura filógena. *Revista da Fundação Sead*, v. 15, n. 3, p. 58-66, 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/ZvUQDD>>. Acessado em: 13 de maio 2017.

\_\_\_ (2004). Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos. In: COSTA, Claudia Lima et all. (Org.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2004, p. 31-41.

SAID, Edward (2007). *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Cia. das Letras.

194

---

SCOTT, Joan (2010). *The politics of the veil*. Princeton: Princeton University Press.

SHOHAT, Ella (2003). Disorienting Cleopatra: a modern trope of identity. In: WALKER, Susan & ASHTON, Sally-Ann (eds.). *Cleopatra reassessed*. London: British Museum Press, p.127-138.

SMITH, Roberta (1996). Seeing 3 images in one face. *The New York Times*, Dec. 6th. Disponível em: <<https://goo.gl/TPqtXC>>. Acessado em: 13 de maio 2017.

SPIVAK, Gayatri (1996). Feminism and critical theory. In: LANDRY, Donna. *The Spivak reader*. London: Routledge, p. 53-74.

TELLES, Norma (2007). *Belas e feras*. São Paulo: NatEditorial.

THORTON, Lynne (1994). *Women as portrayed in orientalist painting*. Paris: ACR Édition Internationale.

WALKER, Susan & ASHTON, Sally-Ann (2006). *Cleopatra*. London: Bristol Classical Press, 2006.

YEGENOGLU, Meyda (1998). *Colonial fantasies: towards a feminist reading or orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press.

#### 4. A SOLIDÃO DO CORPO

AUTORIA NÃO IDENTIFICADA (1979). Brinquedo de armar, a nova série de Magliani. *Correio do Povo*, 20 de maio, p. 27. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS).

BARBER, Stephen (2004). Exit Virginia. In: TAYLOR, Dianna & VINTGES, Karen. *Feminism and the Final Foucault*. Chicago: University of Illinois Press, p. 41-64.

BARBOSA, Luiz Carlos (1987). Os filhos que Magliani larga pelo mundo. *Diário do Sul*, 09 de março, s./p. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS).

BRANDALISE, Ivette (1979). As figuras de Magliani. *Folha da Tarde*, 202 de maio, p. 27. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS).

BUTLER, Judith (2004). *Precarious life: The Power of Mourning and Violence*. London & New York: Verso.

\_\_\_ (2005). *Giving an account of oneself*. New York: Fordham University Press.

\_\_\_ (2010). *Frames of War: When is Life Griveable?* London & New York: Verso.

\_\_\_ (2017). *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.

195

FERREIRO, Ana Iris (1983). Lydia Magliani con su amarga vision del hombro. *Ultima Hora*, sem data, s./p. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS).

FOUCAULT, Michel (1979). Os intelectuais e o poder: conversa entre Foucault e Deleuze. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, p. 59-78.

\_\_\_ (1997). What is Critique?. In: FOUCAULT, Michel. *The Politics of Truth*. New York: Semiotext(e).

\_\_\_ (2013). Prefácio (*O Anti-Édipo*). In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos VI: repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 103-106.

LEVINAS, Emmanuel (1999). Peace and Proximity. In: LEVINAS, Emmanuel. *Alterity and Transcendence*. London: The Athlone Press.

MARCELLO, Fabiana de Amorim (2008). Cinema e educação: da criança que nos convoca à imagem que nos afronta. *Revista Brasileira de Educação*, v.13, n. 38, p. 343-356. Disponível em: <<https://goo.gl/BvQAuA>>. Acesso em: 11/05/2018.

MARQUES, Celso (1976). Magliani: pintura para desafiar o coro dos contentes. *Correio do Povo*, 22 de maio, p. 6. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS).

MORAIS, Angélica de (1985). Apresentação. In: MORAIS, Angélica. *Pinturas: grupo gaúcho*. São Paulo: Centro Cultural Bonfiglioli, s./p. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS).

Mills, Catherine (2015). Undoing ethics: butler on precarity, opacity and responsibility. In: LLOYD, Moya. *Butler and ethics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 41-64.

RANCIÈRE, Jacques (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34 .

ROSA, Renato. *Magliani: a solidão do corpo*. Porto Alegre: Pinacoteca Aldo Locatelli, 2013. (Catálogo de Exposição).

SCARINCI, Carlos (1967). Magliani: o teatro da alienação. *Correio do Povo*, 15 de maio, p. 11. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS).

\_\_\_\_ (1987). Um animal debaixo da pele, fora da jaula. *Diário do Sul*, 24 de março, p. 11. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS).

196

---

SONDERMANN, Susana (1977). Ao longo dos anos, uma impressionante fidelidade a si mesma: Magliani. *Folha da Tarde*, 10 de agosto, s./p. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS).

TIBURI, Marcia (2015). *Como conversar com um fascista*. Rio de Janeiro: Record.

TRIZOLI, Talita (2016). Leituras feministas da arte de guerrilha – Anna Vitória Mussi, Theresa Simões, Sonia Andrade e Anna Maria Maiolino. *Anais XXXVI Colóquio Brasileiro de História da Arte*. Campinas: UNICAMP, 04/06-06/06, p. 571-579. Disponível em: <<https://goo.gl/cNoU35>>. Acesso em: 11/05/2018.

UCHA, Danilo. Magliani: “eles que estão dormindo”. *Zero Hora*, 11 de setembro, s./p. (Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS).

WOOLF, Virginia (1992). *Three guineas*. Oxford: Oxford University Press.

\_\_\_\_ (2011). *Orlando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

## 5. DEMORAR-SE NO IMPOSSÍVEL, IMAGINAR APESAR DE TUDO

BEM-SEFER, Ellen (2010). Forced sterilization and abortion as sexual abuse. In: HEDGEPEETH, Sonja; SAIDEL, Rochelle (Edt.). *Sexual violence against Jewish women during the holocaust*. Waltham & Massachusetts: Brandeis University Press, p. 156-173.

BUTLER, Judith (2010). *Frames of war: when is life griveable?* London & New York: Verso.

\_\_\_ (2015). *Quadros da guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

\_\_\_ (2016). *Notes toward a performative theory of assembly*. Harvard and London: Harvard University Press.

\_\_\_ (2017). *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo.

CALDWELL, Susan (1981). Experiencing "The Dinner Party". *Woman's Art Journal*, Philadelphia, v. 1, n. 2, p. 35-37, Wint. Disponível em: <https://goo.gl/2D5mG3>. Acessado em: 25/05/2017.

CAMPER, Fred (1994). The banality of badness. *Chicago Reader*, Chicago, Art and Culture section, Jan. 20. Disponível em: <https://goo.gl/8ZgW9c>. Acesso em: 25/05/2017.

CHATWOOD, Kirsty (2010). Schillinger and the dancer: representing agency and sexual violence in holocaust testimonies. In: HEDGEPEETH, Sonja & SAIDEL, Rochelle. *Sexual violence against Jewish women during the holocaust*. Waltham & Massachusetts: Brandeis University Press, p. 61-74.

CHÉROUX, Clément (2001). *Mémoire des camps: photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. Paris: Marval.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

EAUCLAIRE, Sally (1993). The holocaust project: a controversial artist's new work parallels her own bittersweet journey to self-discovery. *Chicago Tribune*, Chicagio, Arts & Entertainment section, Oct. Disponível em: <https://goo.gl/DTfyLs>. Acessado em: 25/05/2017.

GARCIA, Alexandra (2007). Em busca das escolas nas escolas: por uma epistemologia das "balas sem papel". *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 28, n. 98, p. 129-147. Disponível em: <goo.gl/jXKfg3>. Acessado em: 21/02/2018.

HAMBURGUER, Max (1995). Life after Auschwitz and Buchenwald: experiences of a concentration camp survivor. *Medicine & Global Survival*, Malden, v. 2, n. 2, p. 98-100. Disponível: <https://goo.gl/x0sNif>. Acessado em: 25/05/2017.

HEDGEPEETH, Sonja; SAIDEL, Rochelle (2010). Judy Chicago led the way in artistically portraying sexual violence against women during the Holocaust. *Forward*, New York City, Culture section, Oct. 13. Disponível em: <https://goo.gl/6y6S7B>. Acessado em: 21/02/2018>

HELM, Sarah (2017). *Ravensbrück: a história do campo de concentração para mulheres*. São Paulo: Record, 2017.

LEVI, Primo (1998). *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco.

\_\_\_ (2004). *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LEVIN, Gail (2007). *Becoming Judy Chicago: a biography of the artist*. New York: Harmony Books.

MARCUSE, Herbert (2011). Prólogo. In: MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, p. 9-16.

MARTINS, Ana Paula (2005). Memórias maternas: experiências da maternidade na transição do parto doméstico para o parto hospitalar. *História Oral*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 61-76. Disponível em: <https://goo.gl/cLQqtc>. Acessado em: 25/05/2017.

OLIVEIRA, Inês (2007). Aprendendo nos/dos/com os cotidianos a ver/ler/ouvir/sentir no mundo. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 28, n. 98, p. 47-72. Disponível em: [goo.gl/iEgpMW](http://goo.gl/iEgpMW). Acessado em: 21/02/2018.

198

PERROT, Michelle (2005). *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005.

PRESIADO, Mor (2012). 'These threads capture shadows': sewing and embroidery in Holocaust art works of contemporary Jewish women artists. *Ars Judaica*, Ramat-Gan, n. 8, p. 99-118. Disponível em: <https://goo.gl/dFXBGG>. Acessado em: 26/02/2017.

SMITH, Bonnie (2003). *Gênero e história: homens, mulheres e a prática histórica*. Bauru: Edusc, 2003.

SONTAG, Susan (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

ZALKIND, Simon (2013). *Four questions*. Art exposition flyer, Aurora, Jan. 22. Disponível em: <https://goo.gl/Nq18X8>. Acessado em: 26/02/2017.

ZELIZER, Barbie (2001). Gender and atrocity: women in holocaust photographs. In: ZELIZER, Barbie (Edt.). *Visual culture and the holocaust*. London: The athlon press, p. 247-274.

**CONCLUSÃO: SOMOS ESTRELAS OLHANDO DE VOLTA PARA O CÉU**



BALTHAZAR, Gregory (2017). Em tempos fascistas, é preciso conversar com borboletas?. In: SILVEIRA, Catharina et all. (Org.). *Educação em gênero e diversidade*. Porto Alegre: Tomo Editorial, p. 117-130.

BUTLER, Judith (2017). O 'queer' para unir as minorias através da diferença: entrevista a Maria Agnes Cabré. *El País*, 27 de outubro. Disponível em: <<https://goo.gl/9advqx>>. Acessado em: 20 de junho de 2018.

DELEUZE, Gilles (2005). *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015). *Falenas: ensaios sobre aparição II*. Lisboa: KKMV.

\_\_\_ (2017). Aparências ou aparições: entrevista a Lúcia Monteiro. *Revista Zum*, 28 de novembro. Disponível em: < <https://goo.gl/PxEGvN>>. Acessado em: 20 de junho de 2018.

FISCHER, Rosa Maria Bueno (2017). *Manuscritos da criação: as artes e a arte de pesquisar em educação*. Projeto de Pesquisa. CNPq/UFRGS: Porto Alegre.

FOUCAULT, Michel (1984). *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

LISPECTOR, Clarice (1992). *A Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco.

\_\_\_ (1998). *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco