

Zara Pinto-Coelho, Ana Maria Brandão & Silvana Mota-Ribeiro (Eds.)

DO PODER POLÍTICO E DISCURSIVO DAS IMAGENS DE PROTESTOS FEMINISTAS



A presente publicação encontra-se disponível gratuitamente em:
www.cecs.uminho.pt

Título	Do poder político e discursivo das imagens de protestos feministas
Editoras	Zara Pinto-Coelho, Ana Maria Brandão & Silvana Mota-Ribeiro
ISBN digital	978-989-8600-98-1
ISBN impresso	978-989-8600-99-8
DOI	10.21814/1822.72019
Capa	Foto: roya ann miller (Unsplash) Composição: Pedro Portela & Marisa Mourão
	138 páginas
Data de publicação	2021, maio
Editora	CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade Universidade do Minho Braga . Portugal
Diretor	Moisés de Lemos Martins
Vice-diretora	Madalena Oliveira
Formatação gráfica e edição digital	Marisa Mourão



© CECS 2021

Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Financiamento Plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade 2020-2023 (que integra a parcela de financiamento base com a referência UIDB/00736/2020).



SUMÁRIO

Notas biográficas dos autores	5
<hr/>	
Imagens e discursos nos protestos feministas. Introdução	9
Zara Pinto-Coelho, Ana Maria Brandão & Silvana Mota-Ribeiro	
<hr/>	
Gênero e memória: Abordagem sensível das <i>arpilleras</i> chilenas a partir de Gilbert Durand	29
Maria Rita Barbosa Piancó Pavão & Mário de Faria Carvalho	
<hr/>	
Alegria e humor nas manifestações feministas	57
Maria Cândida Ferreira de Almeida	
<hr/>	
Visualidades sociopolíticas de resistência na Amazônia: Uma etnografia <i>on foot</i> das lutas das mulheres e feministas nas ruas de Belém do Pará	87
Célia Regina Trindade Chagas Amorim, Marina Ramos Neves de Castro & Alda Cristina Silva da Costa	
<hr/>	
<i>Hashtag</i> corpos fotografias: Mulheres em imagens da manifestação #EleNão	117
Paulo Bernardo Vaz & Gracila Vilaça	
<hr/>	

NOTAS BIOGRÁFICAS DOS AUTORES

Alda Cristina Silva da Costa fez um pós-doutoramento na Universidade da Amazônia, doutora e mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professora do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom/UFPA) e da Faculdade de Comunicação (Facom/UFPA) da Universidade Federal do Pará. Coordenadora do projeto de pesquisa “Mídia e Violência: percepções e representações na Amazônia”, parceria entre UFPA e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e do grupo de pesquisa e estudos “Narrativas Contemporâneas na Amazônia” (Narramazônia) (PPGCom/CNPq/UFPA).

Email: aldacristinacosta@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8430-5703>

Ana Maria Brandão é socióloga, Professora Auxiliar do Departamento de Sociologia do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho e investigadora integrada do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais – Polo da Universidade do Minho (CICS.NOVA.UMinho). As suas áreas principais de investigação são os fenómenos identitários, a sexualidade e a sua interseção com o género, assim como as metodologias qualitativas de investigação social.

Email: anabrandao@ics.uminho.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6594-1563>

Célia Regina Trindade Chagas Amorim fez um pós-doutoramento no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra (UC), Portugal, em 2018-2019, no Núcleo: Democracia, Cidadania e Direito. É doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), professora do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom) e da Faculdade de Comunicação (Facom) da Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil. É coordenadora do grupo e projetos de pesquisa “Mídias Alternativas na Amazônia” (CNPq/UFPA) e “Cidadania Comunicativa: Desafios, lutas e direitos compartilhados na Amazônia” (UFPA – CES/UC).

Email: celia.trindade.amorim@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1073-795X>

Gracila Vilaça é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), linha de pesquisa “Textualidades Midiáticas”, integrante dos grupos de pesquisa em Comunicação Social da UFMG: R-est, Estudos Redes Sociotécnicas, e do Núcleo de Estudos em Estéticas do Performático e Experiência Comunicacional (Neepec).

Email: gracilafv@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5548-9726>

Maria Cândida Ferreira de Almeida é doutorada em Estudos Literários (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), Professora Associada, Humanidades y Literatura, Facultad de Artes y Humanidades. É professora de Literatura e Teoria Literária na Universidade dos Andes (Bogotá). Publicou os livros: *Tornar-se outro: O topos canibal na literatura brasileira* (Annablume, Brasil, 2002), *Ler em cores: Ensaio de interpretação racializada* (Intermeios, Brasil, 2011), *Encajes éticos, étnicos y estéticos: Arte y literatura de negros* (Uniandes, Colombia, 2017); e participou na organização dos livros: *Escribir al otro: Alteridad, literatura y antropología y Pensar el Brasil hoy. Teorías literarias y crítica cultural en el Brasil contemporáneo*, ambos de 2013. Trabalha no grupo “Estudos Comparados de Artes”, no qual, além de pesquisas sobre Literatura e Artes Visuais, desenvolve experiências e investigações interseccionais, orienta projetos que trabalham sobre etnicidade, gênero e diversidade psicobiológica em iniciação científica, mestrado e doutorado.

Email: mcandida748@gmail.com; mferreir@uniandes.edu.co

Maria Rita Barbosa Piancó Pavão é mestranda em Educação Contemporânea pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pesquisadora do “O Imaginário – Grupo de Pesquisas Transdisciplinares sobre Estética, Educação e Cultura” (UFPE/CNPq) e do “Grupo de Pesquisa sobre Contemporaneidade, Subjetividades e Novas Epistemologias – G-Pensel:ç” (UPE/CNPq).

Email: rita.pianco@ufpe.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4541-021X>

Mário de Faria Carvalho é doutor em Ciências Sociais, Université de Paris V. É Professor Associado do Núcleo de Design e Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Educação Contemporânea, ambos da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Líder do “O Imaginário – Grupo de Pesquisas Transdisciplinares sobre Estética, Educação e Cultura” (UFPE/CNPq).

Email: mariofariacarvalho@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7071-2586>

Marina Ramos Neves de Castro é professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom) da Universidade Federal do Pará (UFPA) e professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Pará (Facom/UFPA). É doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA/UFPA), coordenadora do grupo de pesquisa “Socialidades, Intersubjetividade, Sensibilidades Amazônicas” (SISA) (PPGCom/CNPq/UFPA) e coordenadora do projeto de pesquisa “Imagem e cultura na Amazônia: O movimento fotográfico de Belém” (Facom/PPGCOM/UFPA).

Email: mrndecastro@gmail.com

Paulo Bernardo Vaz é doutor em Comunicação e Educação pela Université de Paris XIII, pós-doutor pela Universidade do Minho, Professor Colaborador no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e integrante do grupo de pesquisa “Historicidades das Formas Comunicacionais” [*ex-press*].

Email: paulobvaz@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9868-4081>

Silvana Mota-Ribeiro é Professora Auxiliar do Departamento de Ciências da Comunicação, da Universidade do Minho, Portugal, e investigadora

do CECS, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. É especializada em Semiótica Social (Doutoramento Europeu, Universidade do Minho e University of London), tendo trabalhado na área do género e da imagem e desenvolvido investigação no campo dos Discursos de Género e da Análise Crítica Feminista do Discurso, em articulação com a Sócio-semiótica Visual.

Email: silvanar@ics.uminho.pt

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2665-1808>

Zara Pinto-Coelho é Professora Associada do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade do Minho, onde ensina, entre outros, Sociologia da Comunicação e Estudos do Discurso. Os seus interesses de investigação incluem as teorias do discurso e as suas aplicações críticas no Estudos dos Média e Estudos Culturais, em tópicos relacionados com a participação pública, saúde ou género heterossexualidade.

Email: zara@ics.uminho.pt

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6651-3720>

ZARA PINTO-COELHO¹, ANA MARIA BRANDÃO²
& SILVANA MOTA-RIBEIRO¹

zara@ics.uminho.pt; anabrandao@ics.uminho.pt; silvanar@ics.uminho.pt

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Portugal | ² Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Portugal

IMAGENS E DISCURSOS NOS PROTESTOS FEMINISTAS. INTRODUÇÃO

Nas últimas duas décadas, têm-se multiplicado as ações feministas de protesto nas ruas das cidades, em praticamente todos os continentes. As muitas mulheres que foram para a rua na Primavera Árabe de 2011, as várias “marchas das vadias”, no Brasil, no mesmo ano, as mobilizações do #niunomenos, na Argentina, e do #MiPrimerAcoso, no Chile, em 2015, as várias marchas das mulheres #nãoSejasTrump, nos EUA, instigadas pelo #MeToo, em 2017, o ciclo de protestos, iniciado no Brasil sob o lema “Mexeu com uma, mexeu com todas”, a greve feminista em Espanha, em 2017, o ciclo de protestos espanhóis “La manada somos nosotras”, os protestos #Elenão no Brasil, ambos no decorrer do ano de 2018 e o protesto chileno, em 2019, “Um violador en tu camino”, são alguns exemplos da mais recente mobilização política das mulheres em protestos de rua (Kaplan, 2004; Reiss, 2016). Começando por ser iniciativas locais, muitas destas ações estenderam-se por todo o mundo, emprestando nova vida ao slogan “a solidariedade é a nossa arma” (Arruzza et al., 2019, p. 7).

Motivadas por questões que integram a agenda histórica dos feminismos e do movimento das mulheres (Bereni & Revillard, 2012; Tavares, 2008; West & Blumberg, 1990), mas que atestam também as recomposições e mudanças do feminismo contemporâneo – no sentido, por exemplo, da interseccionalidade, transnacionalidade, popularização, descentralização e individualização (e.g. Alvarez, 2014; Dean & Aune, 2015) –, estas ações coletivas de protesto de rua, com formas variadas – manifestações, marchas,

passatas –, têm envolvido o recurso às redes sociais e às tecnologias móveis (Bertrand, 2018; Matos, 2018), à semelhança do que acontece noutras arenas contemporâneas de conflito político (Cammaerts et al., 2013).

Um dos traços típicos da cultura contemporânea de protesto é, precisamente, o fluxo e a interação constantes entre comunicação na rua e comunicação na internet. Esta concatenação, como nos mostra a vasta literatura sobre o assunto, desempenha um papel crucial na organização (Bennett & Segerberg, 2012), planeamento, orquestração e mobilização da ação coletiva num dado espaço e tempo (Gerbaudo, 2012), na articulação e realização de solidariedades transnacionais (Przybylo et al., 2018), assim como na amplificação do impacto dos protestos: permite alargar a divulgação, quer local, quer globalmente, ampliando, assim, a visibilidade dessas ações, e possibilita também a crítica, o diálogo e o debate continuado com os mais diversos setores da sociedade sobre os temas e preocupações que lhes subjazem. A face dupla de Janus dos protestos de rua, que possibilita também a formação de novos públicos políticos (Andén-Papadopoulos, 2014), abre caminho para outras influências e objetivos menos controláveis por parte de quem protesta, como é sabido (e.g. Gregory, 2012; Lilja & Johansson, 2018). Nesta relação de forças, a *performance* (Fuentes, 2015) do protesto pode fazer a diferença. O protesto, ao acontecer, ao materializar um coletivo que desafia o *status quo* pelo simples facto de estar unido, rompe e assinala aberturas nas relações de poder que podem levar adiante as lutas transformadoras e criar novas possibilidades (Butler, 2015, pp. 66-98).

Para além de envolverem críticas e reivindicações particulares, enquadradas por determinados regimes de significação e ideologias, de se desenrolarem num tempo e espaço públicos delimitados, geralmente com cargas simbólicas e afetivas particulares (Endres & Senda-Cook, 2011; Goodwin et al., 2001, pp. 1-25), e incluírem dinâmicas e mobilidades específicas, nomeadamente, as geradas pelo jogo das interações comunicativas online e offline, estas formas de agir coletivamente e de tomar posição “não falam por si” – têm de ser postas em prática, em movimento (Eyerman, 2005). Por outras palavras, têm de ser experienciadas e corporalmente vividas ou encarnadas, seja por quem protesta ou luta, seja pelos diversos públicos, tanto locais e visíveis, como distantes e invisíveis que acompanham o momento de protesto e pelas forças policiais que as ouvem, veem, registam, vigiam ou controlam.

Neste sentido, as ações de protesto não servem apenas para expressar e alimentar críticas e desejos de mudança (Della Porta & Diani, 2006, p. 165). Ao serem levadas a cabo em público, individual e coletivamente,

num tempo e espaço concretos, de formas mais ou menos coreografada (Foellmer, 2016; Foster, 2003), ganham uma dimensão sensorial e sensual peculiar, geradora de emoções, energias e afetos (Ahmed, 2004; Pedwell, 2017), que são essenciais para a construção de um sentido de unidade e de cooperação, ou seja, para a percepção de um coletivo solidário (Casquete, 2003) ou de um corpo social que se move em conjunto, partilha um futuro imaginado, um passado significativo e um presente “efervescente” (Jasper, 1997, p. 221). Um coletivo que, ao marcar presença, se apropria do direito de olhar ou do direito a aparecer, persistir e resistir (Mirzoeff, 2020). Como refere John Berger (1968, p. 12) a propósito das manifestações de rua, as que não têm este elemento de ensaio da consciência revolucionária, serão mais bem descritas como espetáculos públicos oficialmente encorajados.

Fundamental quer na dimensão instrumental, quer na dimensão sensível ou expressiva dos protestos e na sua interação, são os processos de dar a ver ou de mostrar e de ver e ser visto porque é através deles que os mundos, as formas de vida e as coletividades alternativas imaginadas ganham substância e formas visíveis em confronto, mais ou menos explícito, com a ordem política dominante, quer aos olhos dos participantes, quer das audiências. A consolidação dessas formas ou imagens é inseparável, portanto, dos afetos, da situação, do próprio olhar que as engendra, nunca isento dos regimes de visualidade (Crary, 1990), modos de ver (Berger, 1972/1980) e de não ver que chegam e passam. Nesta medida, as imagens, como os textos, não falam por si. Só em diálogo podem significar e operar como agentes transformadores do social. É essa a sua força e o seu limite.

A articulação da mediação visual *in situ*, quer dizer, em ato e em contexto, da parte de quem protesta, acontece através de uma combinação complexa e multifacetada de recursos semióticos (linguísticos, visuais, iconográficos, sonoros, tipográficos, cinésicos, espaciais), artefactos (cartazes, faixas, vestuário, *posters*, bandeiras, panfletos, insufláveis, instalações), meios de comunicação (fotografia, vídeo, corpo), suportes e *aparatus* tecnológicos (telemóveis, câmaras, portáteis) disponibilizados pelos “reportórios de comunicação” (Mattoni, 2013) que integram as práticas de protesto contemporâneo e afetam a experiência dos participantes. Compreender estes processos discursivos, caracterizados por um jogo complexo de interações, significa ver todos esses instrumentos como meios em movimento, parte de uma cadeia de produção, distribuição e uso, e também parte dos eventos e lugares de protesto. Tal quer dizer que a análise dessa articulação visual deve ser sempre contextualizada quer ao nível do evento em si, quer dos contextos mais vastos.

As escolhas dos instrumentos de comunicação e da forma como são postos em ação dependem tanto das contingências e circunstâncias, quanto dos perímetros delimitados pelas “culturas de protesto”, quer dizer, das tradições, costumes, rituais, estilos, jargões, imagéticas, preocupações, problemas, críticas, ideologias (Rutch, 2016) e discursos (Taylor & Whittier, 1995) dos grupos envolvidos, assim como de particularidades contextuais (culturais, políticas, sociais, históricas) mais vastas e do ambiente tecnológico em que os protestos emergem. É sabido, porém, que, na paisagem semiótica contemporânea, onde o modo visual de expressão ganhou um valor social e cultural particular com o uso massivo da internet, das tecnologias visuais digitais, das plataformas de redes sociais, vídeos/sites e aplicativos de partilha de imagens, os eventos de protesto, bem como as suas diferentes mediações, são cada vez mais tornados visuais através de imagens (fixas ou móveis) multimodais, conhecendo uma difusão global sem precedentes que lhes confere toda uma nova dinâmica e abertura, fruto de remediações e ressemiotizações sucessivas nas redes sociais quer durante, quer após as ações de protesto (Lou & Jaworski 2016; Martín Rojo, 2014; Pinto-Coelho, 2020). Poderemos imaginar as mais recentes ações de protesto do movimento “Black Lives Matter”, iniciado e liderado por mulheres (Crossley & Nelson, 2018, p. 557) sem os cartazes que mostram a frase “I can’t breathe”? E a Marcha de Mulheres realizada em Washington, em 2017, sem as imagens dos *pussy hats*, que transformaram as avenidas que ligam o Capitólio à Casa Branca, que Donald Trump não conseguiu encher no dia da sua posse como 45.º Presidente dos Estados Unidos da América, num rio de gorros de lã cor de rosa com orelhas? Poderemos imaginar os movimentos feministas sem as imagens da queima de *soutiens* – que, na verdade, nunca chegou a acontecer (Thornham, 1998) – no protesto, em 1968, contra a Miss América ou sem as imagens de mulheres desnudas que percorreram o mundo em 2011? Tal como diz Dezé (2013, p. 4), as imagens visuais fazem de tal forma parte das dinâmicas dos protestos e dos movimentos sociais que, à força de tanto as vermos, já não as vemos.

A presença e a relevância de imagens visuais nas ações de protesto não são novidade, nem é escassa a atenção que lhes tem sido dada na muita extensa investigação sobre movimentos sociais, ativismos e fenômenos de protesto (e.g. Werbner et al., 2014). Porém, como também refere essa mesma investigação (Doerr et al., 2013; Safaian, 2019), são muito menos os estudos que têm como objeto de estudo e como instrumento de análise as imagens visuais de protesto, sejam as produzidas ou utilizadas por quem protesta (antes, durante e após os eventos), sejam aquelas que outros,

socialmente significativos, selecionam, produzem e distribuem. E são ainda menos os que integram esse interesse no quadro de problemáticas sociopolíticas e culturais mais vastas (Doerr & Milman, 2014; Doerr & Teune, 2012).

Nesta obra, reunimos um conjunto de trabalhos que podem dar pistas para prosseguir e aprofundar a investigação nesse sentido, já que a nossa motivação inicial foi a de compreender de que forma as imagens de protesto que integram as táticas de rua usadas nos “reportórios de confronto” (Tilly, 2008) feministas estão imbricadas nos conflitos de gênero das sociedades contemporâneas. Neste ensejo, estão pressupostas três ideias: por um lado, a de que a natureza feminista (Pelak et al., 2006; Rupp & Taylor, 1999) destas ações não deve ser dada como certa, nem como essencial ou unificada, mas antes como um dado empírico e histórico a ser explorado, mesmo em protestos que não são conduzidos por fins explicitamente feministas; por outro, a de que todos os protestos que envolvam a participação de mulheres, mesmo aqueles em que elas não sejam mobilizadas enquanto tais, numa sociedade genderizada, tem potenciais feministas; por último, a ideia de que este tipo de imagens, que frequentemente integram ou remetem para participantes humanos, indexam, de forma mais ou menos subtil, signos ou marcadores de gênero.

Este livro cobre um conjunto de contextos socioculturais, momentos históricos e geografias distintas em que as dinâmicas de poder, motivações, causas, reivindicações, objetivos, táticas e meios usados para comunicar visualmente os protestos, variam. Mas os estudos de casos apresentados partilham interesses comuns. Os que os motivam são interrogações sobre a forma como quem protesta se apodera do direito de olhar, de dar a ver ou, simplesmente, de aparecer para construir subjetividades, narrar experiências, expressar emoções, mostrar a afiliação social, ensaiar mundos alternativos separados e, ao fazê-lo, criar ligações ou pontes propiciadoras de diálogos internos, consciencialização, partilha de memórias e mobilizações militantes. Em causa estão as práticas visuais dos coletivos de protesto, as suas dimensões estéticas, sensíveis e simbólicas e o seu valor político como agregadoras de solidariedades internas e enquanto símbolos de contestação e resistência (Van Dyke & Taylor, 2018; Whittier, 2017).

De formas diferentes, os estudos apresentados exploram os significados genderizados (Einwohner et al., 2000; Reger, 2018) destas práticas e as suas relações com o feminismo (Dean & Aune, 2015), situando-as, portanto, no terreno de disputa por espaços de significação e de auto e hétero representação através da imagem. Fazem-no a partir de imagens visuais, mediadas de diferentes formas, produzidas ou associadas aos atores de

protesto, que mostram ou registam, de modo mais ou menos explícito, momentos de dissidência no quadro de eventos de protesto circunscritos no tempo e no espaço. Estes eventos são entendidos como instâncias de campanhas de longa duração, motivadas por assuntos e metas de natureza variada, não necessariamente, nem apenas ligadas a assuntos feministas, mas que têm integrado, ao longo da história, a agenda dos movimentos de mulheres. Na exploração das imagens, o interesse está em evidenciar a criatividade expressa na agência atribuída aos participantes mostrados nas mesmas, ora por os mostrarem envolvidos numa determinada ação, ora por via da sua aparência visual, o que equivale a converter formas de subordinação numa afirmação e, assim, abrir caminho para a disrupção e a mudança.

Embora oriundos de diferentes campos disciplinares (Artes Visuais e Literatura, Comunicação e Cultura, Estética e Educação), os autores destacam que os diálogos assim encetados pelas imagens com discursos, imaginários, memórias coletivas ou regimes de visualidade são fundamentais para a compreensão dos diferentes sentidos que a imagética de protesto adquire em contextos particulares e para a significância que esta tem para os coletivos de protesto. Esta abertura das formas visuais exige, da parte dos investigadores, uma consciência crítica e reflexiva apurada sobre o papel que, inevitavelmente, desempenham nos processos de produção de significados. É que, como lembra Terrenoire (1985, p. 514), a imagem também funciona como “matriz de uma relação social” onde “emissor, mensagem e recetor estão co-presentes”. Também aqui a coleção de artigos reunidos aponta para possibilidades diversas, com autores a adotarem posturas balizadas por quadros científicos convencionais (fenomenológicos, da etnografia sensorial) e outros a fazê-lo de uma forma autoral/ensaística e assumidamente comprometida, mas nem por isso menos fundamentada.

TEMAS E CAPÍTULOS

Quando o referente são as imagens de protesto, tendemos a pensar em momentos espetaculares de resistência, retratados em imagens visuais de multidões nas ruas, confrontos com a polícia e militares ou, em oposição, imagens de vigílias silenciosas. Mas há outras formas de ação individual e coletiva de conflito político e de resistência à dominação e à opressão, mais subtis ou encobertas, que funcionam na sombra e que tendem a escapar ao radar dos estudiosos interessados nas imagens dos protestos.

O caso trazido por Maria Rita Barbosa Piancó Pavão e Mário de Faria Carvalho – o das imagens das *arpilleras*¹ feitas por mulheres chilenas durante o regime de Pinochet –, constitui um desses exemplos. Uma *arpillera* é uma peça têxtil, tridimensional, composta por pedaços de pano coloridos, geralmente em segunda mão, cosidos em pano de estopa ou serapilheira, completa com uma moldura bordada e que serve para pendurar na parede. As *arpilleras*, feitas por grupos comunitários em áreas economicamente carentes de Santiago do Chile com o apoio do Vicariato de Solidariedade, uma organização ligada à igreja católica (Adams, 2002), retratavam a vida desses grupos sob o regime. Os autores propõem-se abordar as *arpilleras* como manifestação artística e cultural.

O protesto visual como expressão artística tende a ser associado àquilo que Chaffee (1993) chamou *street art*, ou arte de rua, materializada sobretudo em murais, *posters*, *placards*, faixas ou outros meios. Pensamos, então, numa arte que é pública, espontânea e frequentemente temporal². Ao abordar as *arpilleras*, os autores salientam o papel de um meio social de protesto pouco estudado – o têxtil – e tornam visível uma forma de expressão ainda desvalorizada na literatura sobre arte e protesto, ou arte e política, por causa da sua associação ao trabalho doméstico das mulheres e à decoração. Trata-se, além disso, de uma forma de “ativismo” criativo que diz respeito a geografias frequentemente marginalizadas na literatura ocidental. O cruzamento do que tradicionalmente se chama artesanato com o ativismo chamado *craftism* por Betty Greer (2014) não é novidade. Bordar, costurar ou tricotar e outras formas de trabalho manual têm sido usadas, frequentemente por mulheres, para “falar” das suas experiências quotidianas, criar solidariedades e como forma de ativismo (Parker, 1984). Como refere Sayraphim Lothian (2018), as sufragistas que lutaram em vários países democráticos do mundo, entre o fim do século XIX e o início do século XX, pelo direito das mulheres ao voto, recorreram a essa tática. Fizeram faixas de protesto e faixas costuradas, coseram slogans nas suas roupas e guarda-chuvas, criaram louças com lemas e imagens e outros artefactos para vender e arrecadar dinheiro para a sua causa. Um exemplo recente é o do

¹ Para mais informações sobre as *arpilleras* e outras formas de arte têxtil enquanto expressão política, ver <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/textiles/>.

² Alguns destes objetos, graças aos trabalhos de curadoria, de arquivismo histórico, e ao interesse de ativistas e outros atores sociais são alvo de recontextualizações diversas, o que lhes empresta novos significados, inclusive subversivos (Pinto-Coelho, 2020). Em contrapartida, a exposição destes artefactos visuais, depois do protesto, em contextos diversos (Flood & Grindon, 2014), pode funcionar como marcador nostálgico de um passado, de um lugar e de uma comunidade de solidariedade e contribuir para sedimentar imagéticas e discursos de protesto (Nelson, 2003).

“Projeto Pussyhat”, relacionado com a Marcha das Mulheres, em Washington, em 2017, iniciado por Krista Su e Jayna Zweiman e partilhado via redes sociais, com um apelo para se tricotar ou fazer gorros rosa com orelhas de gato em croché (*pussy hats*), que se tornaram num símbolo dessa marcha.

No caso das *arpilleras*, defende Jaqueline Adams (2002, p. 46), uma socióloga com trabalho pioneiro sobre o assunto, a razão pela qual estas mulheres optaram por esta forma de expressão não teve apenas a ver com o seu género, nem sequer com o potencial persuasivo e mobilizador das imagens nelas mostradas face aos meios escritos, mas com fatores ligados ao contexto político e ao estatuto económico e educativo das comunidades envolvidas. Adotando uma postura fenomenológica, Maria Rita Barbosa Piancó Pavão e Mário de Faria Carvalho propõem-se, pois, compreender as experiências vivenciadas pelas *arpilleristas* e a sua relação com o mundo a partir dos elementos simbólicos presentes nas imagens das *arpilleras* enquanto representações do seu imaginário sociocultural. Neste quadro, as *arpilleras* surgem, simultaneamente, como instrumentos de memória, de resistência e de género. Recorrendo à teoria do imaginário de Gilbert Durand para identificar os elementos simbólicos recorrentemente usados nas imagens presentes nas tapeçarias, os autores mostram como as narrativas assim produzidas, onde as mulheres compartilham perdas, dores e as marcas da repressão política, além de atos de protesto e estratégias quotidianas de sobrevivência, funcionaram como formas encobertas de denúncia e de resistência (Wright, 2016) no contexto político e social em que foram produzidas. A agência das *arpilleristas* está presente na mobilização da linguagem e dos meios culturais a que tinham acesso no contexto da ditadura para expor e combater o poder instituído a partir do seu interior, enquanto mães que sofriam pelos seus filhos e maridos. Esta politização dos papéis de género, conforme nos mostra a história contemporânea dos dois lados do Atlântico, foi uma realidade particularmente relevante na chamada primeira vaga de mobilização das mulheres (e.g. Kaplan, 1997). Ao destacar a eficácia política do trabalho simbólico presente nas *arpilleras*, os autores pretendem contribuir para uma historiografia feminista e sublinhar aspetos de alguma forma secundarizados nas histórias oficiais das democracias latino-americanas.

No capítulo seguinte, a discussão sobre o papel das emoções e dos sentimentos na mobilização política feminista continua com Maria Cândida Ferreira de Almeida, que trata a alegria como componente essencial das disposições e sensibilidades profundas que organizam e definem o paradigma existencial da militância feminista contemporânea. As ações de

protesto discutidas neste capítulo são comumente referidas como estando entre as ações mais notáveis de mobilização transnacional no século XXI das mulheres para contestar hierarquias de gênero e papéis, por via das redes sociais na internet, que deram origem a identidades coletivas transnacionais. A proposta da autora assenta na análise de três casos de feminismos europeus que têm gerado discussão, debate e desacordo (e.g. Aizman, 2019; Ferreira, 2013; Mendes, 2015; Reger, 2015) um pouco por todo o mundo, nos média, nas redes sociais e na academia: os movimentos “Femen”, “Marcha das Vadias” e “Pussy Riot”. Incidindo nas ações de rua levadas a cabo por estes coletivos, em tudo semelhantes às situações que DeLuca (1999) classifica como “imagens evento”, a autora defende que há um denominador comum a todas elas e que as distingue de outras lutas de rua feministas: a alegria encenada com humor.

Esta perspetiva, que encara o gozo, a alegria e o humor como formas de expressão central do feminismo contemporâneo, traz consigo acesos confrontos entre diferentes visões sobre o valor político e moral da alegria *versus* ira na mobilização feminista (Ahmed, 2010; Kay & Banet-Weiser, 2019). Esses debates mostram que as emoções são socialmente situadas, mudam no tempo e espaço e são parte integrante de códigos sociais e morais que delimitam quem pode/deve, quando e como expressar-se dessa forma (Walker & Kavedžija, 2015). Será possível conciliar a figura da militante feminista “desmancha-prazeres” (*feminist killjoys*) (Ahmed, 2010, pp. 50-87) com o gozo, a alegria e o humor como estratégias de reivindicação? Talvez a ancoragem nesses elementos seja um signo mais forte do que possa parecer (Zarranz, 2016).

Como qualquer outro instrumento semiótico, também o humor, nas ações de protesto, é uma arma com valor político ambivalente, já que, dependendo do contexto, tanto lhe pode ser emprestado um poder emancipatório, como pode ser lido como mera diversão, até mesmo contraprodcente, estando, portanto, na base de controvérsias. Não obstante, o humor tem desempenhado, ao longo dos tempos, um papel crucial nas lutas feministas, em especial através de jogos de inversão e do uso da sátira³ (Bing, 2004; Henefeld, 2018; Ringrose & Lawrence, 2018), não obstante o arquétipo da feminista desmancha-prazeres. Maria Cândida Ferreira de Almeida chama a atenção, precisamente, para a dimensão transgressiva, paródica e festiva do humor usado pelos três coletivos que analisa no seu capítulo.

³ Na língua inglesa, o termo frivolidade tática é comumente usado para referir estas formas de protesto político que incluem o uso de um humor carnavalesco e não confrontativo (Hind, 2015; Kingsmith, 2016).

Segundo a autora, a alegria, encenada com um humor gozoso e lúdico, e o uso deliberado do corpo, vestido, despido ou adornado, como tela ou artefacto político, constituem os três componentes essenciais da estética dissidente feminista que caracteriza os protestos de rua das “Femen”, da “Marcha das Vadia” e das “Pussy Riot”. A partir de um conjunto de fotografias de acesso público que retratam momentos desses protestos, a autora analisa o modo como se apresentam as ativistas, partindo de uma concepção da superfície do corpo colocado em cena como uma alegoria. Numa aproximação arqueológica de certas imagens que aparecem nas *performances*, mostra como elas se apropriam de simbologias seculares ocidentais para produzir novos significados e induzir a mudança.

O capítulo de Célia Regina Trindade Chagas Amorim, Marina Ramos Neves de Castro e Alda Cristina Silva da Costa introduz mais uma das frentes de luta e conflito dos feminismos contemporâneos: as vozes que definem, ou pelo contrário, são excluídas, da visão do mundo interseccional que conduz, e em nome do qual se justifica o feminismo enquanto política identitária. Segundo Crenshaw (1991), está em causa não apenas a mera inclusão de diferentes interesses internos ao feminismo nessa definição, mas também a criação de alianças estratégicas com outras comunidades marginalizadas ou, como diria Butler (2015, pp. 123-155), com outras comunidades a imaginar sobre a base de lugares ou condições partilhadas (vulnerabilidade e precariedade) na construção de uma sociedade mais democrática. Uma política de coalizão, portanto, para dentro e para fora.

Em articulação com esta questão, a reflexão apresentada tem como pano de fundo o questionamento de visões feministas etnocêntricas e hegemónicas contrapostas a visões de um feminismo globalizado e, ao mesmo tempo, situado, mas contra-hegemónico ou anticolonial (Mohanty, 2013).

O caso trazido pelas autoras é o das lutas de rua de mulheres e feministas da Amazônia, ilustrado a partir de uma manifestação organizada pela Frente Feminista 8 de Março – Belém/Pará, com o propósito de tornar visíveis reivindicações feministas inscritas nas lutas sociais atuais no país, que teve lugar a 8 de março de 2019, em Belém do Pará, Brasil. Para compreender o fenómeno em apreço, centram a sua atenção nas visualidades sociopolíticas do evento, isto é, na forma como os participantes apresentam visualmente os mundos alternativos por que lutam e resistem. No estudo empírico, enquadrado por uma prática etnográfica de natureza sensorial, que implicou vivenciar *in loco* as experiências de rua e registá-las em fotografia, analisam uma série de imagens que dizem ilustrar o espírito da

manifestação. No exercício de análise das imagens, guiado pela preocupação de evidenciar a diversidade de visualidades sociopolíticas construídas na manifestação, explora-se a forma como se apresentam as participantes, em particular, a indumentária, os conteúdos dos slogans e símbolos contidos em cartazes, o simbolismo dos objetos que exibem e das cores presentes, entre outros. As visualidades destacadas envolvem um discurso de natureza multicausal, agregador de várias lutas regionais e nacionais, onde se cruzam questões locais e globais e que celebra a diversidade e as diferenças internas ao feminismo.

A terminar o volume, o capítulo de Paulo Bernardo Vaz e Gracila Vilaça traz-nos um exemplo de protesto, também iniciado nas redes sociais, mas de carácter local e impulsionado por razões de natureza política. Trata-se da mobilização #EleNãO, que ocorreu no Brasil, em 2018. Apesar da natureza local, esta campanha-em-movimento pode ser vista como estando inscrita numa realidade global que se liga à resistência feminista à escalada autoritária e regressiva vivenciada em vários países do mundo (Fraser & Cotta, 2018) num momento de crise da hegemonia progressista liberal, ancorada em políticas de coalizão e interseccionalidades, com contornos específicos em contextos distintos.

O uso estratégico de plataformas digitais como o Twitter como meio de mobilização das ações coletivas feministas de rua, mas também como espaço de ação política direta, é um tópico que remete para discussões mais globais sobre o que significa ser feminista na era digital e sobre a forma como entendemos o feminismo como projeto político no contexto atual. Na sequência de um otimismo generalizado sobre as oportunidades oferecidas pelas redes sociais aos movimentos populares de 2011, houve quem celebrasse a chegada de uma “quarta vaga” no movimento feminista nos EUA, no Reino Unido e na França (e.g., Bertrand, 2018; Cochrane, 2013), mas também no Brasil (Alvarez, 2014). E são, de facto, vários os estudos que mostram o sucesso dos ativismos feministas digitais na mobilização coletiva para lutas locais encarnadas na criação de redes transnacionais, mas também enquanto práticas discursivas constitutivas de comunidades e identidades coletivas (e.g. Jones, 2009). Como refere Fotopoulou (2016, pp. 50-87), a questão já não será a de saber se o ativismo digital é ou não eficaz, ou se está a “desfazer” o feminismo, mas antes a de compreender as especificidades culturais e as agências presentes nos múltiplos sítios em que se desenvolve e é expresso em espaços físicos, através do uso de redes sociais e de outras plataformas, colocando-o no seu contexto.

Paulo Bernardo Vaz e Gracila Vilaça analisam as mobilizações políticas ocorridas durante a última campanha eleitoral para a Presidência do Brasil na sequência das declarações públicas do então candidato Jair Bolsonaro. Essas declarações ganharam projeção não só nos meios de comunicação social tradicionais, mas também nas redes sociais, que abriram novas possibilidades de aliança e de renovação dos feminismos por não exigirem a copresença física dos seus intervenientes. Enquadrando-o no cenário histórico, político e social mais vasto, Paulo Bernardo Vaz e Gracila Vilaça tomam como objeto de análise a campanha #EleNão, especialmente na cidade de Belo Horizonte, escolhendo, para tal, cinco fotografias particularmente representativas dos protestos ocorridos em 2018. As fotos foram retiradas de um álbum fotográfico disponibilizado por um portal independente de notícias (*Média Ninja*). Propondo-nos que olhemos para elas como textos, os autores oferecem uma leitura implicada da classe, do género, da raça, da sexualidade, da deficiência, da idade e das formas como se intersejam para produzir uma miríade de subjetividades e identidades, que desafia leituras lineares. Liderados por categorias sociais politicamente sub-representadas – mulheres, negros, povos indígenas e grupos LGBTQI+ –, os protestos em torno do mote #EleNão mostram a dupla face das redes sociais digitais, que tanto podem servir a promoção de lógicas (re)produtoras de desigualdades e exclusões várias, como a consciencialização, a capacitação e a intervenção política daqueles que, por essa via, se pretendem calar e banir.

Este conjunto de textos, centrando-se em expressões visuais diversas dos coletivos de protestos e salientando como operam para mudar quem protesta e, de uma forma geral, para fazer mover os movimentos, contribui para enriquecer o conhecimento sobre uma área ainda pouco explorada na Sociologia e na Comunicação, geralmente mais interessadas em estudar a ressonância dos protestos na esfera mediática (Gamson & Wolfsfeld, 1993) e nas redes sociais (Lapa & Cardoso, 2016). A investigação nestas áreas tende a estar ainda dominada pelo interesse nos processos de enquadramento (Benford & Snow, 2000), mesmo quando o material explorado é de natureza visual ou multimodal. Como refere Philipps (2012), ainda são escassos os estudos que fazem uso de métodos visuais. Este volume pretende contribuir para preencher essa lacuna. Simultaneamente, ao incidir sobre formas de expressão das culturas visuais feministas (e.g. Denney, 2018) pouco estudadas ou marginais, trazendo para a discussão conhecimento produzido pela Antropologia da Imagem, Cultura Visual, História de Arte e Literatura, lança pistas que visam contribuir para descentrar a análise e explorar a produção cultural e artística lá onde ela parece não estar.

AGRADECIMENTOS

Como qualquer obra, esta foi fruto de um esforço coletivo. Agradecemos a todos os intervenientes pela sua colaboração neste livro. Um agradecimento especial vai para o grupo de revisores que ajudou a melhorar a qualidade dos contributos que integram esta edição: Albertino Gonçalves, Carla de Castro Gomes, Carolina Matos, Daniel Cardoso, Gleidiane de Sousa Ferreira, Inês Amaral, Maria Luísa Coelho, Olga Solovova e Teresa Mora.

FINANCIAMENTO

Este trabalho é apoiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020.

REFERÊNCIAS

- Adams, J. (2002). Art in social movements: Shantytown women's protest in Pinochet's Chile. *Sociological Forum*, 17(1), 21-56. <http://www.jstor.org/stable/685086>
- Ahmed, S. (2004). Collective feelings: Or, the impressions left by others. *Theory, Culture & Society*, 21(2), 25-42. <https://doi.org/10.1177/0263276404042133>
- Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness*. Duke University Press.
- Aizman, A. (2019). The poor rhymes of hooligans: The anarchist aesthetics of OBERIU and Pussy Riot. *The Russian Review*, 78(1), 45-61. <https://doi.org/10.1111/russ.12210>
- Alvarez, S. (2014). Para além da sociedade civil: Reflexões sobre o campo feminista. *Cadernos Pagu*, 43, 13-56. <https://doi.org/10.1590/0104-8333201400430013>
- Andén-Papadopoulos, K. (2014). Citizen camera-witnessing: Embodied political dissent in the age of 'mediated mass self-communication'. *New Media & Society*, 16(5) 753-769. <https://doi.org/10.1177/1461444813489863>
- Arruzza, C., Bhattacharya, T. & Fraser, N. (2019). *Feminism for the 99%: A manifesto*. Verso.

- Benford, R. D. & Snow, D. A. (2000). Framing processes and social movements: An overview and assessment. *Annual Review of Sociology*, 26, 611-639. <http://www.jstor.org/stable/223459>
- Bennett, L. & Segerberg, A. (2012). The logic of connective action. *Information Communication and Society*, 15(5), 739-768. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2012.670661>
- Bereni, L. & Revillard, A. (2012). A paradigmatic social movement? Women's movements and the definition of contentious politics. *Sociétés Contemporaines*, 85(1), 17-41. https://www.cairn-int.info/article-E_SOCO_085_0017--a-paradigmatic-social-movement.htm
- Berger, J. (1968). The nature of mass demonstrations. *International Socialism*, 34, 11-12. <https://www.marxists.org/history/etol/newspape/isj/1968/n0034/berger.htm>
- Berger, J. (1980). *Modos de ver* (A. M. Alves, Trad.). Edições 70. (Trabalho original publicado em 1972)
- Bertrand, D. (2018). L'essor du féminisme en ligne. Symptôme de l'émergence d'une quatrième vague féministe? *Réseaux*, 2(208-209), 232-257. <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2018-2-page-232.htm>
- Bing, J. (2004). Is feminist humor an Oxymoron? *Women and Language*, 27(1), 22-33. https://digitalcommons.odu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=english_fac_pubs
- Butler, J. (2015). *Notes towards a performative theory of assembly*. Harvard University Press.
- Cammaerts, B., Mattoni, A. & Mccurdy, P. (Eds.). (2013). *Mediation and protest movements*. Intellect, The University of Chicago Press.
- Casquete, J. (2003). *From imagination to visualization: Protest rituals in the Basque country* (Discussion Paper SP IV 2003-401). Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung gGmbH. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ss0ar-111776>
- Chaffee L. G. (1993). *Political protest and street art. Popular tools for democratization in Hispanic countries*. Greenwood Press.
- Cochrane, K. (2013). *All the rebel women: The rise of the fourth wave of feminism*. Guardian Books.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts Institute of Technology.

- Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, 43, 1241–1299. <https://www.doi.org/10.2307/1229039>
- Crossley, A. & Nelson, L. (2018). Feminists reshaping gender. In J. Barbara, M. Risman, W. Froyum & J. Scarborough (Eds.), *Handbook of the Sociology of Gender* (2.^a ed., pp. 549-559). Springer.
- Dean, J. & Aune, K. (2015). Feminism resurgent? Mapping contemporary feminist activism in Europe. *Social Movement Studies*, 14(4), 375-395. <https://doi.org/10.1080/14742837.2015.1077112>
- Della Porta, D. & Diani, M. (2006). Action forms, repertoires, and cycles of protest. In D. Della Porta & M. Diani (Eds.), *Social movements an introduction* (2.^a ed., pp. 163-192). Blackwell Publishing.
- DeLuca, K. M. (1999). *Image politics. The new rhetoric of environmental activism*. The Guilford Press.
- Denney, C. (2018). *The visual culture of women's activism in London, Paris and beyond: An analytical art history, 1860 to the present*. McFarland & Company, Inc. Publishers.
- Dezé, A. (2013). Pour une iconographie de la contestation. *Cultures & Conflicts*, 91/92, 13-29. <https://doi.org/10.4000/conflicts.18773>
- Doerr, N. & Milman, N. (2014). Working with images. In D. Della Porta (Ed.), *Methodological practices in social movement research* (pp. 418-445). Oxford University press.
- Doerr, N., Mattoni, A. & Teune, S. (2013). Introduction. In N. Doerr, A. Mattoni, S. Teune (Eds.), *Toward a visual analysis of social movements, conflict, and political mobilization* (pp. 11-26). Emerald Group Publishing Limited.
- Doerr, N. & Teune, S. (2012). The imagery of power. Facing the power of imagery. Towards a visual analysis of social movements. In K. Fahlenbrach, M. Klimke, J. Scharloth & L. Wong (Eds.), *The 'Establishment' responds. Power, politics and protest since 1945* (pp. 43-56). Palgrave.
- Einwohner, R., Hollander, J. & Olson, T. (2000). Engendering social movements: Cultural images and movement dynamics. *Gender & Society*, 14(5), 679-699. <https://doi.org/10.1177/089124300014005006>
- Endres, D. & Senda-Cook, S. (2011). Location matters: The rhetoric of place in protest. *Quarterly Journal of Speech*, 97(3), 257-282. <https://doi.org/10.1080/00335630.2011.585167>

- Eyerman, R. (2005). How social movements move: Emotions and social movements. In H. Flam & D. King. (Eds.), *Emotions and social movements* (pp. 41-56). Routledge.
- Ferreira, G. (2013). Feminismo e redes sociais na Marcha das Vadias no Brasil. *Revista Ártemis*, 15(1), 33-43. <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/16636>
- Flood, C. & Grindon, G. (2014). *Disobedient objects*. V & A Publishing.
- Foellmer, S. (2016). Choreography as a medium of protest. *Dance Research Journal*, 48(3), 58-69. <https://doi.org/10.1017/S0149767716000395>
- Foster, S. (2003). Choreographies of protest. *Theatre Journal*, 55(3), 395-412. <https://www.jstor.org/stable/25069277>
- Fotopoulou, A. (2016). *Feminist activism and digital networks. Between empowerment and vulnerability*. Palgrave Macmillan.
- Fraser, N. & Cotta, M. (2018, 1 de outubro). #EleNão é parte do feminismo que vencerá crise mundial, diz autora americana. *Folha de S. Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/10/elenao-e-parte-do-feminismo-que-vencera-crise-mundial-diz-autora-americana.shtml>
- Fuentes, R. (2015). Performance, politics and protest. In D. Taylor & Steuernagel (Eds.), *What is performance studies?* Hemi Press. <https://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/performance-politics-and-protest>
- Gamson, W. & Wolfsfeld, G. (1993). Movements and media as interacting systems. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 528, 114-125. <https://www.jstor.org/stable/1047795>
- Gerbaudo, P. (2012). *Tweets and the streets. Social media and contemporary activism*. Pluto Press.
- Goodwin, J., Jasper, J. & Polletta, F. (2001). Introduction: Why emotions matter. In J. Goodwin, J. Jasper & F. Polletta (Eds.), *Passionate politics emotions and social movements* (pp. 1-25). The University of Chicago Press.
- Greer, B. (2014). *Craftivism: The art of craft and activism*. Arsenal Pulp.
- Gregory, S. (2012). Human rights made visible: New dimensions to anonymity, consent and intentionality. In M. McLagan & Y. McKee (Eds.), *Sensible politics: The visual culture of nongovernmental activism* (pp. 551-562). Zone Books.

- Hennefeld, M. (2018, 6 de maio). *Comedy is part of feminist history – and we need it more than ever*. Open Democracy. <https://www.opendemocracy.net/en/transformation/comedy-is-part-of-feminist-history-and-we-need-it-more-than-ever/>
- Hind, S. (2015). Maps, kettles and inflatable cobblestones: The art of playful disruption in the city. *Media Fields Journal. Critical Explorations in Media and Space*. <http://mediafieldsjournal.org/tactical-frivolity-and-disobed/2015/8/21/maps-kettles-and-inflatable-cobblestones-the-art-of-playful.html>
- Jasper, J. (1997). *The art of moral protest: Culture, biography and creativity in social movements*. University of Chicago Press.
- Jones, R. (2009) The aesthetics of protest: Using image to change discourse. *Enculturation*, 6(2). <http://enculturation.net/6.2/jones>
- Kaplan, T. (1997). *Crazy for democracy: Women in grassroots movements*. Routledge.
- Kaplan, T. (2004). *Taking back the streets. Women, youth, and direct democracy*. University of California Press.
- Kay, J. B. & Banet-Weiser, S. (2019). Feminist anger and feminist respair. *Feminist Media Studies*, 19(4), 603-609. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1609231>
- Kingsmith, A. (2016). Why so serious? Framing comedies of recognition and repertoires of tactical frivolity within social movements. *Interface: a journal for and about social movements*, 8(2), 286-310. <http://www.interfacejournal.net/wordpress/wp-content/uploads/2016/12/Interface-8-2-Kingsmith.pdf>
- Lapa, T. & Cardoso, G. (2016). (Social) Media isn't the message, networked people are: Calls for protest through social media. *Observatorio (OBS*)*, 10, 202-219. <https://doi.org/10.15847/obsOBS0020161083>
- Lilja, M. & Johansson, E. (2018). Feminism as power and resistance: An inquiry into different forms of Swedish feminist resistance and anti-genderist reactions. *Social Inclusion*, 6(4), 82-94. <https://doi.org/10.17645/si.v6i4.1545>
- Lothian, S. (2018). *Guerrilla kindness and other acts of creative resistance. Making a better world through craftivism*. Mango Publishing.
- Lou, J. & Jaworski, A. (2016). Itineraries of protest signage. Semiotic landscape and the mythologizing of the Hong Kong Umbrella Movement. *Journal of Language and Politics*, 15(5), 612-645. <https://doi.org/10.1075/jlp.15.5.o6lou>

- Martín Rojo, L. (2014). Occupy: The spatial dynamics of discourse in global protest movement. *Journal of Language and Politics*, 13(4), 583-598. <https://doi.org/10.1075/jlp.13.4.01mar>
- Matos, C. (2018). Re-thinking feminism and democratic politics: The potential of online networks for social change and gender equality in Brazil. *Mediapolis: Revista de Comunicação, Jornalismo e Espaço Público*, 7, 17-30. https://doi.org/10.14195/2183-6019_7_1
- Mattoni, A. (2013). Repertoires of communication in social movement processes. In B. Cammaerts, A. Mattoni & P. Mccurdy (Eds.), *Mediation and protest movements* (pp. 39-56). Intellect, The University of Chicago Press.
- Whittier, N. (2017). Identity politics, consciousness-raising, and visibility politics. In H. McCammon, V. Taylor, J. Reger, & R. L. Einwohner (Eds.), *The Oxford handbook of U.S. women's social movement activist*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190204204.013.20>
- Mendes, K. D. (2015). *SlutWalk: Feminism, activism and media*. Palgrave Macmillan.
- Mirzoeff (2020). Preface: Devisualize. In A. McGarry, I. Erhart, H. Eslen-Ziya, O. Jenzen & U. Korkut (Eds.), *The aesthetics of global protest: Visual culture and communication* (pp. 11-14). Amsterdam University Press.
- Mohanty, C. T. (2013). Transnational feminist crossings: On neoliberalism and radical critique. *Signs*, 38(4), 967-991. <https://doi.org/10.1086/669576>
- Nelson, L (2003). Decentering the movement: Collective action, place, and the 'sedimentation' of radical political discourses. *Environment and Planning D: Society and Space*, 21(5), 559-581. <https://doi.org/10.1068/d348>
- Parker, R. (1984). *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. The Women's P.
- Pedwell, C. (2017). Mediated habits: Images, networked affect and social change. *Subjectivity*, 10, 147-169. <https://doi.org/10.1057/s41286-017-0025-y>
- Pelak, C., Taylor, V. & Whittier, N. (2006). Gender movements. In J. S. Chafetz (Ed.), *Handbook of the Sociology of Gender* (pp. 147-176). Springer.
- Philipps, A. (2012). Visual protest material as empirical data. *Visual Communication*, 11(1), 3-21. <https://doi.org/10.1177/1470357211424675>
- Pinto-Coelho, Z. (2020). *A vida social dos cartazes de protesto*. Passeio. <http://www.passeio.pt/galeria/a-vida-social-dos-cartazes-de-protesto/>

- Przybylo, E., Novoselova, V. & Rodrigues, S. (2018). Introduction: Visualizing protest: Transnational approaches to the aesthetics of dissent. *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology*, 14. <https://adanewmedia.org/2018/11/issue14-przybylo-novoselova-rodrigues/>
- Reger, J. (2015). The story of a SlutWalk: Sexuality, race, and generational divisions in contemporary feminist activism. *Journal of Contemporary Ethnography*, 44(1), 84-112. <https://doi.org/10.1177/0891241614526434>
- Reger, J. (2018). Gender in movements. In J. Barbara, M. Risman, W. Froyum & J. Scarborough (Eds.), *Handbook of the Sociology of Gender* (2.^a ed, pp. 537-548). Springer.
- Reiss, M. (2016). Street protest. In K. Fahlenbrach, M. Klimke & J. Scharloth (Eds.), *Protest cultures a companion* (pp. 352-358). Berghahn.
- Ringrose, J. & Lawrence, E. (2018). Remixing misandry, manspreading, and dick pics: Networked feminist humour on Tumblr. *Feminist Media Studies*, 18(4), 686-704. <https://doi.org/10.1080/14680777.2018.1450351>
- Rupp, L. & Taylor, V. (1999). Forging feminist identity in an international movement: A collective identity approach to twentieth-century feminism. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 24(2), 363-386. <https://doi.org/10.1086/495344>
- Rutch, D. (2016). Protest cultures in social movements: Dimensions and functions. In K. Fahlenbrach, M. Klinke & J. Scarloth (Eds.), *Protest cultures: A companion* (pp. 77-93). Berghahn.
- Safaian, D. (2019, 26 de outubro). Why images? The role of visual media in protest movement research. *Research History | Sexuality | Law*. <https://hsl.hypotheses.org/995>
- Tavares, M. M. (2008). *Feminismos em Portugal (1947-2007)* [Tese de doutoramento, Universidade Aberta]. Repositório Aberto da Universidade Aberta. <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1346/1/Tese%20de%20doutoramento%20Manuela%20TavaresVF.pdf>
- Taylor, V. & Whittier, N. (1995). Analytical approaches to social movement culture: The culture of the women's movement. In Johnston, H. & Klandermans, B. (Eds.), *Social movements and culture* (pp. 163-187). University of Minnesota Press.
- Terrenoire J. P. (1985). Images et sciences sociales: L'objet et l'outil. *Revue Française de Sociologie*, 26(3), 509-527. <https://doi.org/10.2307/3321747>
- Thornham, S. (1998). Second wave feminism. In S. Gamble (Ed.), *The Routledge companion to feminism and postfeminism* (pp. 25-35). Routledge.

- Tilly, C. (2008). *Contentious performances*. Cambridge University Press.
- Van Dyke, N. & Taylor, V (2018). The cultural outcomes of social movements. In D. A. Snow, S. A. Soule, H. Kriesi & H. J. McCammon (Eds.), *The Wiley Blackwell companion to social movements* (pp. 482-498). John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781119168577.ch27>
- Walker, H. & Kavedžija, I. (2015). Values of happiness. *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 5(3), 1-23. <https://doi.org/10.14318/hau5.3.002>
- Werbner, P., Webb, M. & Spellman-Poots, K. (Eds.). (2014). *The political aesthetics of global protest: The Arab spring and beyond*. Edinburgh University Press.
- West, G. & Blumberg, R. (Eds.). (1990). *Women and social protest*. Oxford University Press.
- Wright, F. (2016). Resistance. In F. Stein, S. Lazar, M. Candea, H. Diemberger, J. Robbins, A. Sanchez & R. Stasch (Eds.), *The Cambridge encyclopedia of Anthropology*. <https://doi.org/10.29164/16resistance>
- Zarranz, L. (2016). Joyful insurrection as feminist methodology; or the joys of being a feminist killjoy. *452°F*, 14, 16-25. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/15197>

Citação:

Pinto-Coelho, Z., Brandão, A. M. & Mota-Ribeiro, S. (2021). Imagens e discursos nos protestos feministas. Introdução. In Z. Pinto-Coelho, A. M. Brandão & S. Mota-Ribeiro (Eds.), *Do poder político e discursivo das imagens de protestos feministas* (pp. 9-28). CECS.

MARIA RITA BARBOSA PIANCÓ PAVÃO & MÁRIO DE FARIA CARVALHO

mrbpianco@gmail.com; mariofariacarvalho@gmail.com

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

GÊNERO E MEMÓRIA: ABORDAGEM SENSÍVEL DAS *ARPILLERAS* CHILENAS A PARTIR DE GILBERT DURAND

RESUMO

Neste estudo partimos do movimento de *arpilleristas* chilenas, realizado por mulheres durante a ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990), para, considerando uma óptica sensível, fundamentada na teoria do imaginário de Gilbert Durand (2012), refletir como as *arpilleristas* contribuem para pensar a arte enquanto instrumento de memória e resistência, sob uma perspectiva de gênero. Para a consecução deste objetivo, foi adotado o método fenomenológico, possibilitando a realização de uma análise qualitativa das *arpilleras* selecionadas e de seus elementos visuais. O desvelamento dos significados simbólicos presentes nos bordados enuncia as vivências dessas mulheres considerando três dimensões, que são: o engajamento político, no qual são bordadas as violências e a repressão promovida pelo governo ditatorial; as vivências experienciadas dentro dos espaços de convivência, pensadas a partir de uma óptica que considera o feminino enquanto arquétipo preponderante; e os sentimentos de dor, perda e esperança resultantes da morte ou desaparecimento de entes queridos.

PALAVRAS-CHAVE

arpilleristas; arte; gênero; imaginário; memória

INTRODUÇÃO

O Chile vivenciou, durante os anos de 1973 a 1990, um período marcado por intensa repressão e autoritarismo, sob a presidência do general Augusto Pinochet. Com o pretexto de combate às ideologias socialistas, a ditadura militar que substituiu o governo democraticamente eleito de Salvador Allende resultou na morte, na tortura e no desaparecimento de milhares de pessoas, sendo considerado um dos regimes mais repressivos dentre as ditaduras da América Latina.

Diante desse cenário, grupos e sujeitos insurgiram-se, promovendo manifestações de resistências plurais e estratégias de combate próprias. As vivências e as subjetividades marcadas de diferentes maneiras pelas violências causadas durante este período permitem pensar os sujeitos enquanto atores envolvidos nas lutas políticas e sociais não apenas de forma organizada, mas a partir do simples viver e das memórias individuais que impulsionam experiências coletivas.

Dentre elas, especificamos o movimento de mulheres chilenas conhecidas como *arpilleristas*¹. Marcadas pela morte ou desaparecimento de entes queridos, em sua maioria responsáveis pela manutenção econômica do lar, essas mulheres foram acolhidas pela Igreja Católica – instituição que assumiu um papel importante no enfrentamento da ditadura de Pinochet – e passaram a compartilhar suas experiências em oficinas de bordados promovidas pelo Vicariato de Solidariedade².

Nessas oficinas, as lembranças individuais foram trabalhadas e organizadas de forma a compor memórias coletivas que contemplassem as rupturas causadas pelas perdas e dores vividas pelas *arpilleristas*³, resultando na construção de um imaginário coletivo enquanto experiência real compartilhada (Stern, 1998). A produção de *arpilleras*, além de garantir o sustento econômico de muitas famílias, contribuiu para o compartilhamento das dores carregadas por cada uma das bordadeiras, potencializando a capacidade de ação revolucionária.

¹ Grupos de mulheres que se ocupavam da produção de *arpilleras*, bordados feitos sobre tecidos rústicos geralmente retirados de sacos de farinha ou batata, costurados à mão e cortados em seis partes para que o mesmo número de mulheres pudesse retratar as suas histórias (Comissão de Anistia do Ministério da Justiça do Brasil, 2012).

² Instituição que promoveu a defesa dos direitos humanos durante a ditadura militar chilena. Na seção “resultados e discussões” retomaremos a importância assumida por esta para o movimento de *arpilleristas*.

³ Stern (1998) define essa modalidade como sendo a memória uma ruptura não resolvida, ou seja, enquanto formada pelos dramas dos que sofreram diretamente os efeitos do período, através da perda de suas próprias vidas ou de seus familiares.

Essa expressão coletiva da memória surge da impossibilidade de nos recordarmos sem a ajuda de recordações de outros que compartilham da mesma realidade, ainda que relacionadas com memórias individuais específicas e próprias da pessoa que recorda (Jelin, 2002). É a relação entre as memórias soltas, manifestadas de maneira individual, e as memórias emblemáticas, marco que organiza as memórias concretas quando expressas em coletividade, que salienta memórias coletivas que façam sentido nos espaços nos quais elas se manifestam (Stern, 1998).

Nesse sentido, podemos apresentar as *arpilleras* a partir de, pelo menos, duas ópticas. A primeira considera que, por estar a memória diretamente relacionada com o campo do imaginário individual e coletivo, esses bordados constituem uma manifestação da arte da memória, dispositivo tradutório que confere significado a histórias em imagens e vice-versa (Seligmann-Silva, 2006). A segunda refere-se às questões de gênero. Enquanto mulheres, as *arpilleristas* subvertiam papéis concedidos culturalmente, próprios dos espaços privados, para adentrar na seara pública e promover a denúncia das violências sob o olhar desatento do governo. A utilização do patriarcado como instrumento de combate a ele próprio, através da ressignificação dos papéis de gênero e da utilização das atividades tradicionalmente femininas voltadas ao tecer e ao bordar como possibilidades de resistência, talvez tenha sido o principal motivo pelo qual as *arpilleras* ultrapassaram os limites nacionais e tornaram públicas as atrocidades em espaços fora do território chileno.

Os elementos presentes nessa manifestação artística e cultural desvelam as vivências das mulheres e as estruturas simbólicas que perfizeram o imaginário feminino da época. Deste modo, propomos uma análise que considere as potencialidades de resistência e de manutenção das memórias presentes nos bordados a partir das sensibilidades envolvidas na sua produção, identificadas por meio dos elementos imagéticos e seus significados percebidos na composição das peças. Nesse sentido, busca-se responder à seguinte questão: *de que maneira as arpilleras chilenas podem ser pensadas enquanto instrumento de memória, resistência e gênero?* Esse processo de desvelamento será feito considerando uma óptica sensível fundada na teoria do imaginário de Gilbert Durand, assegurando uma análise que ressalte as seguintes dimensões: o engajamento político como forma de combate à realidade ditatorial, as vivências experienciadas nos espaços de convivência pelas mulheres e os sentimentos relacionados às dores, perdas e memórias individuais.

Com o objetivo de refletir de que maneira as *arpilleras* chilenas podem ser pensadas enquanto instrumento de memória, resistência e gênero, o estudo busca contemplar os seguintes objetivos específicos: discorrer acerca de uma historiografia feminista enquanto possibilidade de rememoração do passado das mulheres; compreender a relação existente entre memória e imaginário; e identificar em tapeçarias bordadas pelas *arpilleristas* os elementos imagéticos utilizados e os seus significados simbólicos.

A necessidade de se pensar esse movimento não apenas a partir de uma óptica racionalizada, mas considerando os sujeitos envolvidos no processo de produção artística, cultural, política e socialmente engajada, justifica a relevância da pesquisa. Considera-se também ser importante promover estratégias sensíveis de fortalecimento das democracias latino-americanas enfatizando aspectos desconsiderados ou simplificados pelas histórias oficiais produzidas pelos governos nesses países. Portanto, a arte produzida pelas *arpilleristas* chilenas tem muito a contribuir.

REFERENCIAIS TEÓRICOS

GÊNERO E HISTÓRIA DAS MULHERES: NARRATIVAS HISTÓRICAS GENDRIFICADAS

A proposta de compreender o campo da história pode percorrer ópticas distintas e resultar em diferentes conceitos. Segundo Perrot (2009), existem, enquanto pontos de partida para esse processo, duas perspectivas: a que considera a história como reprodutora dos fatos e acontecimentos surgidos em determinados períodos e espaços; e outra que parte dos relatos de acontecimentos pelos sujeitos envolvidos, que proporciona a criação de narrativas históricas a serem incorporadas no primeiro entendimento.

Como resultado da tradição positivista, que exige a construção de saberes universais e determinados, o processo de incorporação de narrativas supõe um anterior, no qual a observação de historiadores considerados neutros desvela as realidades do passado e concede ou não validade histórica a esses relatos.

Esse modelo histórico, predominante, foi teoricamente questionado por estudiosos que pretendiam uma reflexão teórica e filosófica alternativa. Dentre eles, destacamos Walter Benjamin que, em sua obra *Teses sobre o conceito de história* (1940), elaborou teses que contêm críticas e reivindicações da história enquanto fenômeno meramente descritivo. Podemos identificar três principais.

A primeira crítica é direcionada para a existência de uma narrativa histórica considerada como universal e hegemônica. Ao afirmar que “articular o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’” (Benjamin, 2012, p. 8), Benjamin reconhece a impossibilidade de revelação das realidades pela história, considerada objetivamente em si. Segundo Löwy (2005), tal impossibilidade tem como pano de fundo a sucessão de vitórias dos opressores e derrotas dos grupos e sujeitos oprimidos e subalternizados. É o triunfo histórico de combate a esses grupos que faz com que o historiador adepto desse modelo predominante se aproxime afetivamente dos vencedores.

A segunda crítica trazida por Benjamin diz respeito ao entendimento firmado sobre a história enquanto progresso e evolução. Segundo o autor, prevalece uma narrativa do passado que se funda numa concepção linear, ligada à ordem cronológica das coisas. Ou seja, entende-se a história como acumulação de conquistas, como uma representação do progresso (Löwy, 2005).

Enquanto alternativa, o que se propõe é a adoção de uma nova concepção de tempo, que considere a relação dinâmica existente entre o passado e o presente. O combate ao modelo predominante de história deve se dar, segundo Löwy (2005), pela elucidação de um presente que considera as práticas do passado, postas em questão frente ao reconhecimento da contínua dominação.

Podemos identificar, ainda, uma terceira crítica, relacionada com a forma como a incorporação dos relatos e das narrativas históricas é feita. Para tanto, são importantes os conceitos de *rememoração* e *redenção*. A redenção advém da rememoração de cada vítima do passado, salvando-a do esquecimento (Löwy, 2005) e promovendo experiências que continuam a manifestar-se enquanto memória-acontecimento. Segundo Barros (2016), esta diverge da simples memória do acontecido, uma vez que é capturada no seu devir, na sua capacidade de fazer aparecer e desaparecer no presente o passado rememorado.

Em tal perspectiva, podem surgir diferentes realidades e um mesmo acontecimento, antes considerado representação do passado real, adquire contornos dinâmicos, entrelaçados com as subjetividades dos sujeitos que as relatam. Assim, os eventos históricos podem ser percebidos de maneiras distintas a depender dos contextos nos quais se inserem as pessoas e as comunidades, como resultado da pluralidade de processos de significação do mundo.

Esses aspectos fundamentaram, dentre outros, a busca pela passagem de uma história descontextualizada e hegemônica para uma

perspectiva que partisse das experiências das mulheres, silenciadas pelo processo de dominação. Reconhece-se, assim, que as narrativas produzidas por mulheres foram continuamente excluídas dos relatos incorporados pela história tradicional, sendo essa, por sua vez, a representação do imaginário masculino (Perrot, 2009).

Para Rago (2012), a historiografia feminista proporcionou que, num só momento, as noções de objetividade e neutralidade fossem desmistificadas e que se reconhecesse os valores masculinos que impregnam os padrões da normatividade científica, evidenciando as relações de poder que constituem a produção dos saberes.

Afinal, às mulheres era concedido um lugar de invisibilidade, nutrido por fatores como a restrição ao espaço privado e às atividades de cuidado doméstico e familiar, bem como o silêncio das fontes consideradas válidas para a absorção da realidade do passado – produzidas por e para homens – e o fato de a observação histórica ser eminentemente masculina (Perrot, 2009).

A proposta de elaboração de uma historiografia feminista que representasse uma nova visão da história adquiriu variadas matizes, relacionadas com as pretensões vigentes em cada uma das suas fases. Segundo Andújar (2012), tendo surgido como um movimento cuja proposta era a de simplesmente denunciar a ausência de mulheres na história, visibilizando-as, os estudos nesse campo do conhecimento proporcionaram a descoberta de diferentes aspectos a serem questionados, que não apenas a invisibilidade das narrativas femininas. Dentre eles, destaca-se a crítica à própria historiografia feminista conforme concebida nos seus primórdios, dado a categoria “gênero” ter sido elaborada de forma homogênea, sem distinção entre as diferentes formas de ser mulher e de se sentir afetada por ela (Andújar, 2012). Ou seja, não se mostra importante apenas elucidar uma história das mulheres, mas especificar as narrativas a partir de outras diferenças, como a classe social, raça, etc.

Ainda assim, a formulação da categoria “gênero” em si, enquanto construção intelectual e conceptual, representa um avanço considerável. A partir dela, passou-se a considerar os sujeitos históricos sob uma óptica gendrificada, cujas experiências narradas mantinham ocultas as relações de gênero vivenciadas. Ao questionar a categoria sexual da historiografia tradicional (Bock, 1989), abriu-se espaço para que os homens fossem considerados, num polo oposto, produtores do modelo de história predominantemente reconhecido:

a categoria gênero permitiu, portanto, sexualizar as experiências humanas, fazendo com que nos déssemos conta de que trabalhávamos com uma narrativa extremamente dessexualizadora, pois embora reconhecamos que o sexo faz parte constitutiva de nossas experiências, raramente este é incorporado enquanto dimensão analítica. (Rago, 1998, p. 92)

Assim, os estudos a partir de uma óptica feminista desnaturalizaram as identidades sexuais e, ao considerá-las como construídas nas relações sociais, nomeadamente as de gênero, têm como ponto de partida o carácter relacional do processo constitutivo das diferenças de gênero (Rago, 2012). Nesse aspecto reside a importância prática da historiografia feminista, uma vez que aponta a possibilidade de subversão das condições sociais resultantes dessas identidades, no presente. Porém de forma atenta aos processos históricos.

MEMÓRIA E IMAGINÁRIO: AS NARRATIVAS DE MULHERES E A RECONSTRUÇÃO DO PASSADO

As diferenças que perfazem os sujeitos e que são identificadas no processo de valorização das vivências, em oposição à tendência de racionalização do mundo, põem em relevo a existência de diferentes realidades. A declaração de neutralidade e distanciamento da pessoa que observa os fenómenos é vencida pelo reconhecimento de que o sentido do mundo não é concebido de *per se*, mas a partir dela própria, inclusive do próprio historiador.

Colocamo-nos diante de diferentes imaginários socioculturais, compreendidos enquanto estruturas que conferem significado aos diferentes elementos que circundam as pessoas. Na formação de imagens simbólicas, as vivências e as sensibilidades que se manifestam a partir delas criam o contorno das realidades e aproximam a pessoa dos objetos criados, assumindo a postura de criadora do seu próprio mundo.

Nesse sentido, Pitta (2005) diz ser o imaginário

a essência do espírito, à medida que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo), é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidades, emoções...), é a raiz de tudo aquilo que, para o homem, existe. (p. 15)

As memórias decorrentes das experiências vividas guardam relação direta com o campo imagético, uma vez que se localizam entre o sensível

e o conceptual, no qual também se localiza a imaginação. Vivenciamos processos de tradução de histórias em imagens e vice-versa (Seligmann-Silva, 2006), o que faz com que a expressão do sentir se manifeste através de recursos simbólicos.

O processo de consideração da pessoa que experiencia os acontecimentos e que sofre com as violências de maneira particular, relacionada com os espaços ocupados por ela no meio social, representa um desafio. Isso porque o conhecimento, tal qual assimilado pelo modelo científico que resulta das estruturas coloniais e hegemônicas de dominação, tende a cristalizar as relações humanas a partir de categorias identitárias naturalizadas. Dessa maneira, as construções intersubjetivas incidem na produção de categorias significativamente a-históricas e desconsideradas como produto da história do poder (Quijano, 1992), o que contribui para a sua perpetuação.

Enquanto proposta contra-hegemônica, Scott (1999) sugere que as experiências adquiram nesse processo não o papel de evidência autorizada, porque vivida, mas o de instrumento sobre o qual se produz o conhecimento, historicizando-a e historicizando as identidades produzidas. Procura-se investigar os processos de produção das subjetividades através das experiências (Scott, 1998), concedendo a essas valor teórico e repensando a história a partir dos sentimentos dos outros.

A proposta de compreensão das experiências vivenciadas pelas *arpilleristas* a partir dos elementos simbólicos presentes nos bordados, considerados enquanto representação do imaginário sociocultural desses grupos, parte dos componentes teóricos da teoria do imaginário elaborada por Gilbert Durand em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (2012). Ao criticar as teorias tradicionais que promovem uma separação entre o pensamento racional e o campo das imagens, onde estas últimas são inferiorizadas diante da validade concedida aos conhecimentos obtidos pelas vias do pensamento racional, o autor sugere uma metodologia de análise das imagens que estabelece conceitos abstratos para se pensar as manifestações sensíveis. Os instrumentos metodológicos próprios são justificados pela natureza das imagens, que portam uma motivação intrínseca e que, portanto, não podem ser compreendidas a partir de elementos alheios à significação imaginária (Durand, 2012).

Segundo Durand (2012), a organização simbólica classifica os elementos imagéticos convergentes a partir dos gestos dominantes, quais sejam os reflexos primordiais presentes desde o início da vida humana. Elevados à função de princípios organizadores, consistem na *dominante*

de posição, que se relaciona com verticalidade e com a tendência à postura ereta e que contém os instrumentos percussores e contundentes; na *dominante digestiva*, baseada nos atos de nutrição e no funcionamento do sistema digestório e materializada nos continentes e recipientes ligados às técnicas de escavação; e na *dominante copulativa*, que se forma a partir dos estímulos sexuais e remete aos gestos rítmicos. Essas dominantes podem se confundir na construção dos objetos simbólicos, tornando polivalente as interpretações possíveis.

Outrossim, o processo de organização simbólica se vale da bipartição entre dois regimes do simbolismo, quais sejam o *regime diurno* e o *regime noturno* das imagens. Enquanto o primeiro manifesta-se pela predominância da dominante de posição, no segundo se destacam as dominantes digestiva e copulativa (Durand, 2012). Pitta (2005) esclarece que os símbolos organizados no regime diurno convergem em torno da noção de potência, da proposta de divisão. Ao contrário, o regime noturno busca a harmonização e a interiorização.

As imagens resultantes são formadas a partir da relação dinâmica entre os esquemas (*schémes*), os arquétipos, os símbolos e os mitos. Fundado na teoria jungiana, o conceito de esquema nos leva à junção entre as dominantes reflexas dos gestos inconscientes e as representações e diz respeito “à generalização dinâmica e afetiva da imagem” (Durand, 2012, p. 60), ou seja, à ideia que antecede o processo de substantivação da imagem.

Ao se relacionar com o ambiente natural e social no qual a pessoa se encontra imersa, os esquemas determinam os arquétipos, elementos intermediários entre aqueles e as imagens fornecidas pelo ambiente. Representam o ponto de junção entre os diferentes imaginários e os processos racionais e comprometem-se com um contexto histórico e epistemológico determinado, manifestando-se em coletividade. A materialização desta ideia se dá a partir da utilização de símbolos, elementos culturais que ilustram concretamente os arquétipos dos esquemas e que são centrais no processo de substantivação (Durand, 2012).

Os esquemas, os arquétipos e os símbolos, ao se unirem de maneira dinâmica compõem narrativas concebidas pelo autor enquanto mitos, tentativas de racionalização das sensibilidades presentes nas imagens (Durand, 2012). No processo de formação destas não existe, no entanto, uma progressão, mas uma coexistência dos elementos imagéticos, ocasionando em representações diversas e não estáticas.

Para auxiliar na utilização das perspectivas teóricas trazidas por Durand para a compreensão e análise do material selecionado, nos

remeteremos aos estudos desenvolvidos por Pitta (2005) acerca da teoria do imaginário elaborada pelo autor, bem como às definições trazidas por Lexykon (1990) em seu *Dicionário de símbolos*. Os resultados obtidos partem da identificação dos elementos simbólicos presentes nas *arpilleras*, apreciados a partir dos conceitos trabalhados nesta seção.

Esse processo não seria possível se não através de uma ótica que concedesse às experiências neles contidas um caráter gendrificado. As *arpilleras* resultam da manifestação de uma atividade considerada eminentemente feminina, relacionada com a domesticidade e, por essa razão, inferiorizada pelas concepções artísticas tradicionais (Pereira, 2016). A produção têxtil ocupa, por determinação das tendências tecnicistas – construídas a partir do macho –, um espaço próprio do artesanato, alheio ao campo da arte culturalmente reconhecida.

Frente a essa realidade, o bordar, o costurar, o coser, o tecer representam atos de resistência, subversivos em sua própria substância. A resignificação desse espaço abre possibilidade para conceber uma produção têxtil engajada na mobilização de críticas à historiografia da arte e capaz de expor as relações de poder que perpassam e subalternizam os sujeitos (Pereira, 2016). Nesse sentido, Pereira (2016) considera que

há na utilização de elementos associados ao universo têxtil um potencial de transformação, onde a criação de imagens-objetos provoca um confronto com estereótipos, fantasmas, receios, expectativas e construções de ordem identitária, cultural e social – que da esfera individual do artista trespassam para o domínio das intersubjetividades partilhadas. (p. 45)

Os elementos simbólicos escolhidos para compor as imagens não devem ser percebidos de maneira descontextualizada, mas relacionada a esse processo de constante reafirmação através da produção da arte do bordado e do contato com os materiais utilizados para narrar histórias, assim como a primeira, relegadas.

TRAJETO METODOLÓGICO, RESULTADOS E DISCUSSÕES

Nesta seção delimitaremos o conteúdo apresentado da seguinte maneira: primeiramente, serão apresentados os aspectos metodológicos adotados na pesquisa, com especial atenção ao método e aos critérios utilizados na construção das dimensões de análise. Em seguida, será realizada

a apresentação e análise das *arpilleras* selecionadas para cada uma das dimensões, a partir dos aportes teóricos apreendidos da teoria do imaginário de Gilbert Durand (2012).

ASPECTOS METODOLÓGICOS DO ESTUDO

A elaboração do presente trabalho deu-se à luz do método fenomenológico, que propõe a compreensão dos fenômenos a partir das experiências subjetivas dos sujeitos e das comunidades. Segundo Marconi e Lakatos (2018), a proposta desse delineamento é a de interpretar a realidade a partir das consciências dos sujeitos, cuja produção do conhecimento decorre do processo compreensão-interpretação-nova compreensão. Maffesoli (1998) aponta que a abordagem fenomenológica utiliza a perspectiva que, em oposição ao conceito concluído, se vale da “ideia de horizonte” para permitir compreender os aspectos que envolvem as situações humanas de forma aberta, dinâmica. Assim, os resultados obtidos, além de não se mostrarem esgotados, não inviabilizam outros que, porventura, possam surgir, uma vez que se busca superar a distinção entre sujeito e objeto, pensados em conjunto (Gil, 2016, citado em Marconi & Lakatos, 2018, p. 312). A fenomenologia permite que sejam incluídos na análise os elementos afetuais, percebidos no processo de estetização da existência e postos ao lado dos elementos racionais e cognoscíveis (Maffesoli, 1998).

De acordo com os objetivos pretendidos, esta pesquisa se classifica como sendo explicativa, por identificar as questões políticas, sociais e de gênero envolvidas no fenômeno estudado, de maneira aprofundada (Gil, 2008). Realizou-se a análise da violência ocorrida no período de militarismo (1973-1990) a partir de uma óptica de gênero, num processo de desvelamento das memórias individuais e coletivas que perpassam a realidade vivida pelas mulheres trazidas nas tapeçarias.

DA ADEQUAÇÃO TEÓRICA À OBSERVAÇÃO DO MATERIAL SELECIONADO

No processo de construção de uma abordagem sensível a partir das *arpilleras*, utilizamos os recursos teóricos como instrumentos de desvelamento dos elementos simbólicos que compõem as peças e percorremos caminhos determinados pelas realidades vivenciadas pelas bordadeiras, sempre considerando a ótica da pessoa que observa. Os métodos e as abordagens elegidas para compor o trajeto metodológico deste trabalho permitiram um processo de produção do conhecimento que reconhecesse a essência contida no material e que situasse o pesquisador não em um

espaço de intervenção, mas de observação do fenômeno constantemente manifestado.

Para a identificação dos elementos simbólicos, os conceitos teoricamente trabalhados e a relação dinâmica entre concretude e abstração ao nível do imaginário foram muito importantes. As imagens foram percebidas como campo concreto onde se materializou o compartilhamento entre o meio subjetivo e o espaço social e externo. Através do método de convergência, os elementos se reuniram e foram compreendidos a partir das significações recorrentes nos diferentes imaginários socioculturais, contextualizadas nas realidades e memórias próprias desse grupo de mulheres.

SOBRE A ELEIÇÃO DAS IMAGENS, A TÉCNICA DE ANÁLISE E OS *LOCI* ELEITOS

A análise adotou uma abordagem qualitativa, cujos resultados foram obtidos a partir da apreciação dos elementos visuais utilizados para a composição das *arpilleras*. Para Marconi e Lakatos (2018), o tipo de abordagem focaliza a realidade de forma que seja possível uma análise substancial do material selecionado. Não utilizamos, assim, um instrumental estatístico/reducionista como base, mas buscamos compreender detalhadamente os significados e características presentes nas *arpilleristas*.

As tapeçarias foram coletadas do acervo virtual vinculado ao Conflict Archive on the Internet, localizado na Ulster University, Irlanda do Norte, e organizadas em dimensões eleitas a partir dos elementos percebidos em cada um dos bordados. Desta maneira, temos a Tabela 1.

DIMENSÕES	SÍMBOLOS
Ações de repressão e resistência	Cartaz; militar; manifestante; viatura policial; panfleto; cárcere
Papéis sociais de gênero	Balde; caldeirão; acampamento; <i>arpillerista</i>
Afetos e sensibilidades	Lágrima; abraço; sorriso

Tabela 1: *Loci* da pesquisa

No primeiro *locus* foram agrupadas as *arpilleras* que contém elementos relacionados à atuação política direta, a mobilizações contra-regime e à repressão perpetrada pelos militares nesses espaços. No segundo,

trazemos imagens de bordados que representam as vivências nos agrupamentos, os dilemas e as dificuldades enfrentadas pelas mulheres no cotidiano, observadas a partir de uma perspectiva de gênero, pois se destacam as atividades tipicamente femininas. Por fim, identificamos no terceiro *locus* as *arpilleras* nas quais predomina o caráter emotivo presente nas representações de cenários relacionadas aos entes queridos mortos ou desaparecidos. As seções seguintes serão organizadas de forma a contemplar as três dimensões, separadamente.

As telas expostas no texto resultaram da análise simbólica de todos os bordados presentes no referido compilado, onde se buscou identificar aqueles que continham os elementos simbólicos comuns às demais *arpilleras* em cada uma das dimensões, mas também elementos próprios, de onde se pôde auferir outros aspectos das experiências retratadas. A esse processo se seguiu o cuidado de promover uma análise que, ainda que não parta primariamente das obras não selecionadas, possa ser aplicada também a estas, dada a organização simbólica dos elementos imagéticos constantemente reproduzidos.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

O cenário de repressão implantado pelo Governo ditatorial chileno (1973-1990) foi marcado por violências sofridas pelos diferentes setores da sociedade, tanto a nível institucional quanto relacional. Os movimentos de resistência e de contra-regime surgidos durante esse período (a exemplo do Movimiento de la Izquierda Revolucionaria [MIR], do Movimiento de Emancipación de la Mujer Chilena [MENCH], da Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos e das próprias *arpilleristas*) foram impulsionados pelo enfrentamento a essas violências e, para que se possa compreender as suas dimensões, é preciso retomar o cenário onde emergiram, do qual retiraram os seus fundamentos e propostas de atuação.

Nessa perspectiva, o movimento de *arpilleristas* chilenas surgiu das rupturas provocadas nas estruturas familiares a partir de uma realidade de repressão às pessoas consideradas uma ameaça ao regime. Em sua maioria homens, o número de mortos, desaparecidos e presos políticos revela uma realidade de ocupação masculina do espaço público dessa época, inclusive nos movimentos de combate, movidos por um compromisso político pouco assumido pelas – e pouco concedido às – mulheres (Díaz, 2011).

Na organização familiar prevalecente na época, aos homens cabia a função de mantenedores econômicos do lar, devendo as mulheres se

incumbirem das atividades domésticas e de criação dos filhos. Tal realidade resultou, segundo Boldt e White (2011), na inversão das esferas pública e privada, assumindo a tarefa de sustento da família frente à ausência da figura masculina. Em razão disso, consideram que foram as mulheres as primeiras a criar uma organização de combate ao regime, cuja manifestação se deu com base na produção de bordados.

Produzidas em oficinas promovidas pelo Vicariato de Solidariedade, instituição da igreja católica criada durante o período ditatorial para proteção e defesa dos direitos humanos (Agosin, 1985), a venda de *arpilleras* consistiu na principal fonte de rendimentos dessas famílias. Para além disso, representou um espaço no qual as mulheres puderam expressar as suas dores e perdas e retratar a realidade. Conforme retrata Agosin (1985),

o discurso da *arpillera* não é especulativo nem teórico, é concreto e vivencial, centrado em uma costura específica que, por meio de códigos perfeitamente decifráveis, testemunha o que a voz não pode exclamar, ou como em um texto literário, as arpilleras contam uma história. (p. 524)

As diversas representações assumidas pelos bordados foram utilizadas para refletir sobre as *arpilleras* aqui analisadas. Ainda que essas representações por vezes se confundam, os elementos presentes nos bordados permitiram identificar narrativas predominantes, voltadas à representação do cenário político da época, às relações travadas pelas mulheres dentro dos agrupamentos, aos sentimentos de dor, saudade e esperança nutridos pelas mulheres diante do afastamento dos seus entes queridos.

AÇÕES DE REPRESSÃO E RESISTÊNCIA



Figura 1: Fornos de Lonquén

Fonte: Hornos de Lonquén / Lime kilns of Lonquén
 Chilean arpillera, Anonymous, c1979
 Photo Tony Boyle, © Conflict Textiles

Esta *arpillera* remete-nos para um dos episódios mais marcantes da ditadura militar chilena. No final dos anos 70, por força de investigações realizadas com o auxílio da igreja católica, em especial do Vicariato de Solidariedade, foram encontrados restos humanos de 15 cadáveres, assassinados pelo regime militar ainda em 1973, logo após a tomada do poder. A descoberta dos cadáveres pôs fim aos anos de espera pelo retorno das vítimas dadas como desaparecidas pelos familiares, ainda que apenas uma delas tenha sido identificada (Oyarzún, 2003).

Aldunate (1979), ao relatar uma peregrinação de fiéis ao local, diz-nos que

em Lonquén, havia sido feita a verdade e havia que ir reconhecer-la e proclamá-la. Era uma verdade dura e cruel: cadáveres de gente assassinada, membros amarrados, crânios perfurados, entre os dentes de um, um pano incrustado. E terrivelmente reveladores: os Maureira, os Astudillo e os Hernández Rojas haviam sido detidos por carabineiros na Ilha de Maipo em 7 de outubro de 1973; outros quatro meninos, o 8. Porém era a verdade sobre os entes queridos, buscada impacientemente durante cinco longos anos, e havia que ir encará-la. (p. 157)

Na peça, foram bordadas as duas faces do regime: de um lado, mulheres exigindo do governo informações dos desaparecidos, numa manifestação onde percebemos a presença de cartazes, fotografias e rosas; do outro, a repressão, representada pela figura do agente militar, das armas (cassetetes) e da viatura policial.

No cartaz, está escrita a pergunta “onde estão?”, questionando sobre o paradeiro das vítimas, determinadas pelas fotografias postas no chão. Ele revela-nos a realidade dos protestos promovidos pelas mulheres, de cunho pacifista. Simbolicamente, as palavras são utilizadas como poder oposto ao armamento.

Segundo a teoria durandiana, a arma representa um símbolo da divisão. Expressão da estrutura heroica do imaginário, correspondente ao regime diurno das imagens, traduz-se como instrumento que garante a vitória daquele que a porta, dada a dimensão de combate contínuo e do caráter de separação e de potência (Pitta, 2005).

O combate é travado aqui com o verbo contido nos cartazes. Esse combate está igualmente contido na estrutura heróica, enquanto símbolo espetacular (relativo à visão), e correlaciona-se com a luz e com o conhecimento (Pitta, 2005) lançados sobre o obscurantismo da época.

Remetendo-nos à fonte criadora de Deus (Lexykon, 1990), traduz a força presente na verbalização, capaz de materializar o que se pronuncia⁴. Para as mulheres, perguntar sobre o paradeiro dos seus entes queridos era um exercício de resignação, determinação e esperança.

Cada mulher tem, ainda, uma rosa vermelha, enquanto algumas foram postas ao lado das fotografias. O simbolismo da rosa aponta-nos para o amor divino, o renascimento místico e a adoração aos mortos, relacionada com o mito de Adônis⁵ (Lexykon, 1990). A partir da esfera da sensibilidade, as rosas nas mãos das mulheres, que seguem em marcha, representam também uma contra-força, uma oposição ao sistema de opressão, este protagonizado pelos militares, homens, que se põem em barreira.

Enquanto eles estão a pisar um chão cinzento, fúnebre, as mulheres pisam um espaço com estampas que nos remetem para o algodão e para os próprios instrumentos utilizados por elas para a atuação política, isto é, as *arpilleras*.

A viatura e os militares foram recorrentemente identificados nos bordados enquadrados nesta categoria, a exemplo do trazido abaixo (Figura 2). Incorporada aqui também enquanto instrumento de repressão, geralmente é representada em ação direta contra as manifestantes, o que se pode aferir pelas linhas bordadas entre os dois elementos.



Figura 2: Liberdade para os presos políticos

Fonte: Libertad a los presos políticos / Freedom for the political prisoners
Chilean arpillera, Anonymous, c1985
Photo Martin Melaugh, © Conflict Textiles

⁴ Nas *arpilleras* analisadas nesta categoria, foram percebidas expressões como “não à carestia, não à ditadura, chega de fome”; “onde estão os desaparecidos?”, “paz, justiça, liberdade”, “fora o tirano!”, “adeus Pinochet”, dentre outras.

⁵ Na mitologia grega, Afrodite apaixonou-se por Adônis. O seu marido, tendo descoberto, provocou a morte do adolescente ao enviar um javali para atacá-lo. Afrodite, então, como prova do seu amor, transformou o sangue do amado na flor anêmona, que representa a vida efêmera do jovem (Julien, 2005).

Um símbolo recorrentemente identificado nas *arpilleras* analisadas é o Sol, geralmente feito a partir de retalhos de cores quentes. Segundo Le-xykon (1990), é utilizado nas culturas como sendo a personificação da luz, imagem que representa a possibilidade de um novo começo, dado o nascer e o pôr do Sol quotidiano. Possui a ideia de justiça, por iluminar a todos indistintamente e com a mesma intensidade.

Tais sentidos são incorporados nos bordados que contêm o Sol. Somado à utilização de cores fortes e quentes para a composição das peças, os cenários de terror e de repressão são eufemizados e passam a coexistir com a espera por tempos melhores.

A luta é representada sempre a partir da coletividade, onde as mulheres são bordadas em agrupamentos, revelando uma outra dimensão das imagens. Na Figura 2, elas são postas em frente a uma instituição carcerária, muitas em contraste com os militares posicionados acima. Ainda que o clamor de liberdade aos presos políticos destoe do cenário, os símbolos da repressão, sempre presentes, encontram-se estáticos, diferentemente da Figura 1.

Por sua vez, a Figura 3 diferencia-se por completo das demais, conservando o caráter de denúncia que marca cada uma delas. Contém imagens de pessoas sendo torturadas, não sendo possível identificar traços de distinção entre elas. A tortura perpetrada pelos militares tinha como principal propósito desumanizar as vítimas, coisificando-as e aniquilando qualquer resquício de sua personalidade (Pavão & Cardoso, 2019), realidade representada aqui.



Figura 3: Sala de torturas

Fonte: Sala de torturas / Torture chamber
 Chilean arpillera, Violeta Morales, 1996
 Photo Colin Peck, © Conflict Textiles

Tal como nas salas de tortura, as figuras foram postas em posições de inferioridade, imobilizadas, algumas curvadas e com as faces voltadas para o chão. As pessoas são bordadas sobre uma superfície de cor preta, associada à escuridão, à morte e ao luto (Lexykon, 1990). Podemos relacioná-la não apenas com a morte real, com os inúmeros assassinatos promovidos pelo regime ditatorial, mas também com a morte psíquica da pessoa.

A diferença de tons entre esta e as demais *arpilleras* é marcante, estando ausente qualquer representação prospectiva de realidades melhores. A narrativa feita aqui não engloba os dois aspectos da realidade, o de repressão e o de enfrentamento, mas apenas o primeiro. Assim, a ausência das mulheres em luta leva a uma outra dimensão do relato, não eufemizada.

PAPÉIS SOCIAIS DE GÊNERO

Foram analisados na dimensão *papéis sociais de gênero* os bordados que retratam vivências do cotidiano, ocorridas dentro dos agrupamentos de mulheres mantidos pelo Vicariato de Solidariedade. Caracterizadas pela situação de extrema pobreza, pronunciada após a morte e desaparecimento da figura masculina responsável pela manutenção económica do lar, as *arpilleristas* contavam de 25 a 50 anos (Agosin, 1985).



Figura 4: Arpilleras e catadores

Fonte: Arpilleras y cartoneros / Arpillera women and cardboard collectors
 Chilean arpillera, Anonymous, c1978
 Photo Colin Peck, © Conflict Textiles

Nestes espaços, as oficinas de *arpilleras* foram utilizadas não apenas como possibilidade de manutenção econômica, mas como um espaço onde as mulheres se reuniam para confeccionar as peças e, dessa maneira, construir uma rede de solidariedade fortalecida pela partilha das dores carregadas. Na Figura 4, essa realidade é representada à esquerda da tela, dentro de um espaço físico recortado com dimensões maiores do que os demais – as casas são simbolizadas em tamanhos menores –, denotando tanto o papel predominante que essas oficinas assumiam dentro da organização dos agrupamentos quanto a possibilidade de saída de um espaço privado, individual, para outro no qual a coletividade é ressaltada com a possibilidade de luta, conjuntamente.

Utilizando uma atividade considerada eminentemente feminina, as mulheres subvertem a condição de passividade como forma de participar ativamente do processo de produção de cultura (Agosin, 1985) e de engajamento político, pois o modelo patriarcal ao qual se encontravam submetidas mantinha-se a partir do silenciamento feminino promovido de diversas maneiras. Os bordados possibilitaram transgredir o sistema a partir dele mesmo ao serem utilizados como espaço onde foram materializadas as memórias, vivências e anseios das bordadeiras.

Esse processo, de natureza política, foi marcado pela internalização dos papéis sociais de gênero, próprios do âmbito doméstico e familiar, como estratégia para mobilizar e ocupar o papel sócio-político (Boldt & White, 2011), predominantemente masculino. Isso fez com que a estrutura militar falhasse em combater o movimento, por acreditar ser apenas manifestação das atividades femininas de bordado e costura, ainda que o objetivo de denúncia fosse claro (Agosin, 1985).

Na imagem, podemos perceber que cada uma das mulheres do grupo que está a produzir *arpilleras*, compartilha funções distintas, uma vez que se apoderam de instrumentos e materiais diferenciados. Agosin (1985) revela que, compostos por aproximadamente 20 mulheres, esses grupos possuíam uma estrutura organizada, inclusive na distribuição dos valores arrecadados com as vendas.

Outras mulheres estão retratadas fora desse espaço, realizando atividades também incorporadas no papel feminino, como a realização da limpeza do espaço, representada pela presença de vassouras nas mãos de algumas delas. No mesmo plano, foram incluídas figuras masculinas realizando o transporte de materiais para dentro do agrupamento, talvez para a fabricação das *arpilleras* ou de panfletos a serem distribuídos nas ações políticas – essa atividade é representada na Figura 5 –, reafirmando a existência de um modelo social fortalecido por tais distinções de gênero.



Figura 5: Juntos na adversidade

Fonte: Juntos en la adversidad / Together in adversity
 Chilean arpillera, Anonymous, c1983
 Photo Martin Melaugh, © Conflict Textiles

Em oposição à Figura 4, esta é composta por tecidos de cores mais terrosas, que se articulam com a proposta da peça de narrar as dificuldades enfrentadas dentro dos agrupamentos. Ao fundo, a Cordilheira dos Andes, presente na grande maioria das imagens analisadas, como elemento que observa os acontecimentos enquanto espectador, assume a face do regime, a partir da utilização de retalhos de uma vestimenta militar.

A situação de desemprego que pairava durante o período é representada pela fábrica, que tem um enorme “x” bordado na porta. Em frente, duas mulheres assumem a posição de agentes políticas ao distribuírem panfletos de combate ao regime.

Podemos observar, ainda, que no centro da tela há um caldeirão onde outras duas mulheres cozinham algum tipo de alimento. Algumas aproximam-se carregando toras de madeira para manter o fogo aceso. Essa cena representa os momentos em que, dada a fome decorrente da situação de precariedade econômica, os alimentos eram produzidos no espaço comum dos agrupamentos e distribuídos para a coletividade. Nessas circunstâncias, cada *arpillerista* assumia uma função, contribuindo individualmente para a manutenção da estrutura coletiva.

Simbolicamente, o caldeirão insere-se na estrutura mística do imaginário, no qual prevalecem os símbolos da intimidade e da inversão. Por conter o alimento, que é em si transubstanciação, remete para deglutição, ao esquema da descida e ao aconchego (Durand, 2012). Nos agrupamentos, buscava-se alimentar todas as famílias acolhidas a partir de pouco. Era a transformação desse pouco em muito, permitido pela dedicação das envolvidas, que se promovia.

Outro ponto a ser considerado diz respeito à possibilidade de articulação de ações para busca dos desaparecidos dentro dos agrupamentos. Isso porque, ainda que a ditadura militar chilena atuasse direta e violentamente contra organizações e coletividades que pudessem representar uma ameaça ao regime (Dietz, 2013), essas mulheres mantinham-se organizadas sob o aspecto religioso que marcava esses espaços, o que permitiu o exercício das atividades políticas sob o olhar desatento do governo.

Para os militares, o encontro de mulheres para proferimento da fé não possuía em si o caráter de subversividade atribuído aos movimentos de contra-regime. Ao contrário, a óptica masculina assumida pela ditadura considerava esses encontros como uma simples expressão da devoção feminina ao que é sagrado, considerada menos presente nos homens e materializada pela forte presença das mulheres em espaços religiosos (Rosado-Nunes, 2005).

A Figura 6 retrata um desses episódios. Ainda que a presença masculina possa ser notada, uma mulher lidera a cerimônia sincrética entre o que é religioso e o que é político. Não apenas sobre a mesa, mas nas suas mãos percebe-se a presença de um livro, provavelmente a Sagrada Escritura, representação que inverte os papéis sociais de gênero ao atribuir à figura feminina o papel de condutora do ritual de contato com o divino. Esse papel é concedido nas religiões cristãs aos homens, que dominam a produção do que é sagrado e ocupam os espaços definidores das políticas pastorais (Rosado-Nunes, 2005).



Figura 6: Caim, onde está seu irmão?

Fonte: Caín, ¿dónde está tu hermano? / Cain, where is your brother?
 Chilean arpillera, Anonymous, c1983
 Photo Martin Melaugh, © Conflict Textiles

Ao lado de janelas cerradas para manter oculta a celebração, fotografias de pessoas desaparecidas encontram-se fixadas na parede, acima de um cartaz que questiona “Caim! Onde está teu irmão?”. Na tradição cristã, essa pergunta foi feita por Deus a Caim, após este ter matado o seu irmão, Abel, cujo sangue clamava da terra onde jazia. Aqui, são os militares que assumem a figura do assassino, aos quais se suplica uma resposta pelo desaparecimento dos que por eles foram levados.

A busca da verdade é pronunciada pela presença das velas postas sobre a mesa que, recorrentemente utilizadas nos rituais religiosos, simbolizam a iluminação (Lexykon, 1990), neste caso daquilo que é ocultado, possibilitando que seja visto. A luz assume, para a teoria durandiana, a condição de símbolo espetacular, relacionado com a visão e pertencente à estrutura heroica do imaginário (Pitta, 2005), posta em contraponto à escuridão.

AFETOS E SENSIBILIDADES

Todas as peças contêm em si a expressão da memória individual daquela que borda. Os tecidos e retalhos utilizados na construção das *arpilleras* eram geralmente retirados de roupas dos mortos e desaparecidos (Caldwell, 2012), contribuindo para o processo de exposição das memórias e sentimentos nutridos pelas bordadeiras. Cada elemento incorporado possui em si uma simbologia singular, cuja dimensão sensível compreende não apenas o que foi posto em representação, mas o que está por trás, ao mesmo tempo oculto e revelado.

Pudemos identificar dentre as *arpilleras* analisadas duas que procuraram narrar especificamente anseios e esperanças pessoais a partir de símbolos que enunciam duas faces da carga emotiva carregada pelas memórias da perda.

Na Figura 7, o espaço pictórico é dividido em duas dimensões, uma que representa a terra e outra que nos remete para o céu, simbolicamente consideradas numa relação de oposição. Nas diferentes culturas, a terra assume dois sentidos, igualmente opostos: enquanto divindade feminina, fonte de vida, relacionada com o útero, o colo materno e o arquétipo da Grande-Mãe; mas também enquanto sepultura, espaço onde a morte se mostra presente (Lexykon, 1990). Relacionada com o regime noturno, para Durand (2012), é símbolo da inversão pela qual ocorre a harmonização e a inversão dos significados simbólicos a partir de uma óptica eufemizada.



Figura 7: Onde estão nossos filhos?

Fonte: ¿Dónde están nuestros hijos? / Where are our children?

Chilean arpillera, Anonymous, 1979

Photo Martin Melaugh, © Conflict Textiles

O espaço celeste, por sua vez, representa o aspecto masculino desse paralelismo (Lexykon, 1990), visto como o espaço habitado pelo que é sagrado e símbolo da ascensão. Nele, podemos perceber três pombas, que nos remetem para a tríade do Pai, Filho e Espírito Santo apreçoada pelas religiões cristãs. Na tela, elas revoam num pequeno espaço, uma vez que as duas dimensões – terra e céu – ocupam espaços desproporcionais, no sentido em que mais de metade da tela é tomada pelos acontecimentos desenrolados na terra.

Os pássaros observam o julgamento de duas mulheres, reprimidas por duas figuras masculinas que apontam nas suas direções. Sobre eles, foram postos dois olhos, grandes, pretos e com pupilas vermelhas. Símbolos relacionados com o olhar, que em Durand (2012) representam o julgamento, a censura e a vigilância, pertencentes à estrutura heroica do imaginário, transmitem a sensação de que nada passa por eles sem que seja visto. Os tons utilizados na sua confecção fazem menção ao que é demoníaco, obscuro.

O militarismo que marcava constantemente a vida das *arpilleristas* é traduzido nessa representação, quando postas de joelhos por símbolos de repressão e constante vigia. Frente a isso, porém, surge um processo de fortalecimento das mulheres a partir da aproximação, simbolizada pelo encontro de gerações no espaço feminino. As duas mulheres representadas no centro da tela, uma mais jovem do que a outra, estão diante de duas

mãos que se localizam entre o olhar masculino, mas que simbolizam a liberdade buscada e a luta eminentemente feminina⁶; libertação não apenas da repressão política, mas do patriarcado que as oprime.

Outro aspecto da repressão e do julgamento dessas mulheres a ser considerado aqui tem um caráter religioso que vai além do engajamento com a fé percebido na Figura 6. A religião, representada nesta *arpillera* pelas três pombas, simboliza o divino utilizado como um instrumento de repressão, uma vez que estar em luta significa enfrentar as normas ditadas pelos homens nesse espaço, conforme já referido anteriormente.

A composição das *arpilleras*, em sua grande maioria, segue um padrão estético onde as cenas retratadas são mostradas em plano unidimensional e postas na horizontal, dando-nos a sensação de uma visão ampla. Na tela “o retorno dos exilados” (Figura 8), porém, essa visão é enquadrada em uma única cena, onde membros de uma família se reencontram após o exílio, forçado pelo cenário político.



Figura 8: O retorno dos exilados

Fonte: Retorno de los exiliados / Return of the exiles
Chilean arpillera, Victoria Diaz Caro, 1992
Photo Martin Melaugh, © Conflict Textiles

Não há espaço, aqui, para os elementos simbolizantes da repressão. Os sujeitos são bordados de forma que sugere uma ascensão em direção

⁶ No sentido concebido aqui, aproximamo-nos dos significados atribuídos por Lexykon (1990) ao símbolo da mão como atividade e poder, mas também de amizade sincera, no sentido de uma luta possibilitada pela relação de compartilhamento e afeto com outras mulheres.

ao céu, sugerida pela Cordilheira dos Andes que ocupa grande parte do tecido de fundo. O Sol, símbolo espetacular da elevação e da luz, contido no regime heroico do imaginário (Durand, 2012), surge como possibilidade de um novo começo.

Essa *arpillera* é carregada de emoção e desvela as esperanças dessas mulheres em ver o retorno dos entes amados, seja após o exílio ou o desaparecimento. Representa a fonte de motivação, o impulso da luta travada todos os dias frente a um regime que procurou aniquilá-las de diferentes maneiras. Outrossim, transparece muitas das dores carregadas e compartilhadas nos espaços de resistência conjunta. É, em si mesma, potente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU SOBRE A ARTE COMO ESPAÇO DE PRODUÇÃO DE MEMÓRIAS FEMININAS)

As reflexões construídas no presente trabalho relevam algumas dimensões a partir das quais o movimento de *arpilleristas* chilenas pode ser observado. Podemos concebê-lo enquanto espaço para a produção de memórias coletivas, fortalecidas pelo compartilhamento das memórias individuais e pela aproximação de mulheres que traziam consigo as dores da perda e as marcas da repressão política. No material analisado, uma memória-acontecimento se faz presente, que não se encerra em si e que contém o engajamento afetivo das bordadeiras, acontecido num processo constante de construção a partir das experiências vividas.

As narrativas desveladas nas *arpilleras* traduzem uma realidade que deve ser compreendida a partir de uma perspectiva feminista. O engajamento político no espaço público através da utilização de locais próprios dos espaços privados inaugurou uma nova forma de luta, onde as funções concedidas às mulheres se tornaram estratégias de combate ao sistema a partir dele próprio. Desconsiderá-la no processo de retomada do passado é abrir mão de uma parte da história, protagonizada por pessoas que romperam com as barreiras do silenciamento e trouxeram voz às suas narrativas.

Tal processo é auxiliado pela escolha da arte enquanto instrumento que potencializa o acesso às narrativas, nas quais os elementos simbólicos recorrentemente utilizados nas *arpilleras* expressam significados que nos levam à compreensão da relação dessas mulheres com o mundo, percebido a partir do imaginário feminino. A dimensão estética do movimento possibilita que os sentimentos causados pelas marcas do regime possam ser compreendidos por quem assume uma postura de disposição a imergir na realidade das vítimas.

Para tanto, faz-se necessário adotar uma ética de respeito à dor dos outros, materializada por uma apreciação que não visa traduzir ou descrever, mas trazer à tona o vivenciado. Parte de compreender que a produção artística, assim como a realidade nela representada, tem em si uma pluralidade de sentidos, construídos pelas subjetividades das pessoas que a produzem. Assim, esse estudo não aponta para conclusões, mas apresenta alguns caminhos que podemos percorrer.

REFERÊNCIAS

- Agosin, M. (1985). Agujas que hablan: Las arpilleras chilenas. *Revista Iberoamericana*, 51(132-133), 523-529. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4066>
- Aldunate, J. (1979). Romeria a Lonquen: Pasion del señor. *Mensaje*, 28(277), 156-160.
- Andújar, A. (2012). El género de la historia: Aportes y desafíos para el estudio del pasado. In C. Viano (Ed.), *Miradas sobre la historia: Fragmentos de un recorrido* (pp. 97-116). Prohistoria.
- Comissão de Anistia do Ministério da Justiça do Brasil. (Ed.). (2012) *Arpilleras da resistência política chilena*. Biblioteca Nacional. <https://www.justica.gov.br/central-de-conteudo/anistia/anexos/catalogo-arpilleras-1.pdf>
- Barros, M. L. P. de. (2016). A memória do acontecido e a memória-acontecimento: Um estudo semiótico dos gêneros autobiográficos. *Alfa*, 60(2), 355-383. <https://doi.org/10.1590/1981-5794-1608-6>
- Benjamin, W. (1940). *Teses sobre o conceito de história*. Autêntica.
- Benjamin, W. (2012). *O anjo da História*. Autêntica.
- Bock, G. (1989). História, história das mulheres, história do gênero. *Penélope: revista de história e ciências sociais*, 4, 158-187.
- Boldt, K. & White, T. J. (2011). Chilean women and democratization: Entering politics through resistance as *Arpilleras*. *Asian Journal of Latin American Studies*, 24(2), 27-44. <http://www.ajlas.org/v2006/paper/2011vol24no202.pdf>
- Caldwell, D. L. (2012). The chilean *arpilleristas*: Changing national politics through tapestry work. In *Textile and politics: Textile Society of America, 13th. Biennial Symposium Proceedings*. Textile Society of America. <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1664&context=tsaconf>

- Díaz, C. F. S. (2011). Reflexiones sobre la politización de las arpilleras chilenas (1973-1990). *Revista Sociedad & Equidad*, (2), 364-377. <https://doi.org/10.5354/0718-9990.2011.15286>
- Dietz, A. L. (2013). Desarticulación y resistencia. Movimiento obrero y dictadura en Chile, 1973-1981. *Revista Graña*, 10(2), 9-28. <https://doi.org/10.26564/16926250.491>
- Durand, G. (2012). *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. MartinS Fontes.
- Gil, A. C. (2008). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. Editora Atlas.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Julien, N. (2005). *Dicionário rideel de mitologia*. Rideel.
- Lexykon, H. (1990). *Dicionário de símbolos*. Cultrix.
- Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: Aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”*. Boitempo.
- Maffesoli, M. (1998). *Elogio da razão sensível*. Vozes.
- Marconi, M. de A. & Lakatos, E. M. (2018). *Metodologia científica*. Atlas.
- Oyarzún, R. P. (2003). Estética de la sed: Lonquén 10 años, diez años después. *Revista Iberoamericana*, 69(202), 85-94. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2003.5686>
- Pavão, M. R. B. P. & Cardoso, F. da S. (2019). Ditadura, tortura e violência de gênero no Brasil: Reflexões interseccionais a partir da narrativa de Cecília Coimbra. *RiHumSo – Revista de Investigación del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales Universidad Nacional de La Matanza*, 8(15) 79-105. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6976603>
- Pereira, T. I. M. (2016). Suturar e bordar: O têxtil como metáfora de identidade, memória e violência na obra de Cláudia Contreras. *Revista Croma, Estudos Artísticos*, 4(8), 43-55. <http://hdl.handle.net/10451/23764>
- Perrot, M. (2009). *Mi historia de las mujeres*. Fondo Cultura Económica.
- Pitta, D. P. R. (2005). *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Atlântica Editora.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.

- Rago, M. (1998). Descobrimo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, 11, 89-98.
- Rago, M. (2012). *Epistemologia feminista, gênero e história*. CTN.
- Rosado-Nunes, M. J. (2005). Gênero e religião. *Estudos Feministas*, 13(2), 363-365. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X200500020010>
- Scott, J. W. (1998). A invisibilidade da experiência. *Projeto História*, 16, 297-325.
- Scott, J. W. (1999). Experiência. In A. L. Silva, M. C. S. Lago & T. R. O. Ramos (Eds.), *Falas de gênero: teorias, análises, leituras* (pp. 21-55). Editora Mulheres.
- Seligmann-Silva, M. (2006). A escritura da memória: Mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de Males*, 26(1), 31-45. <https://doi.org/10.20396/remate.v26i1.8636053>
- Stern, S. J. (1998). De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). In E. Jelin (Ed.), *Las conmemoraciones: Las disputas en la fechas 'in-felices'* (pp. 11-33). Siglo XXI.

Citação:

Pavão, M. R. B. P. & Carvalho, M. de F. (2021). Gênero e memória: Abordagem sensível das *arpilleras* chilenas a partir de Gilbert Durand. In Z. Pinto-Coelho, A. M. Brandão & S. Mota-Ribeiro (Eds.), *Do poder político e discursivo das imagens de protestos feministas* (pp. 29-56). CECS.

MARIA CÂNDIDA FERREIRA DE ALMEIDA

mferreir@uniandes.edu.co

**Departamento de Humanidades y Literatura, Facultad de Artes
y Humanidades, Universidad de los Andes, Colombia**

ALEGRIA E HUMOR NAS MANIFESTAÇÕES FEMINISTAS

RESUMO

Neste artigo quero analisar o fenômeno da reivindicação política por meio do gozo, da alegria e do humor como modos de criação de uma estética feminista e política. Em 2011, assistimos à explosão de diferentes formas de protestos feministas, os quais alcançaram muita recepção midiática, como os protestos do grupo “Femen”, das “Pussy Riot” e a “Marcha das Vadias”. Essas manifestações configuram o lado mais destacado de uma tradição estético-política de intervenção que opta por dar visibilidade e protagonismo ao próprio corpo como espaço de luta contra a violência patriarcal. Nelas, podemos identificar uma emoção específica que as une e caracteriza; trata-se da alegria que, encenada com humor, configura de modo particular essas ações.

PALAVRAS-CHAVE

alegria; emoção; manifestações feministas

Nada é mais importante que o riso. Rir e relaxar, ser leve. A tragédia é a coisa mais ridícula que existe. (Frida Kahlo, como citada em Tolokonnikova, 2018/2019, p. 47)

INTRODUÇÃO BREVE

Esta reflexão pode ter matizes de uma dicotomia deslavada, já que proponho que as manifestações feministas se caracterizam pela alegria – convém ressaltar que também optam pela alegria e a celebração da vida as manifestações dos estudantes por todo mundo, as dos camponeses e indígenas em Colômbia e Equador, e as manifestações anti-neoliberalismo de Chile, todas de 2019 – em oposição às manifestações antifeministas, ou mesmo aos protestos de lutas do próprio patriarcado, que se caracterizariam por acionar os discursos de exclusão, de ódio, a ira e o medo e encenar a dor.

Esse olhar sobre as manifestações feministas nasceu do desejo de pensar esteticamente as “Femen”, a “Marcha das Vadias” e as “Pussy Riot” e, por extensão, compreender a alegria como uma emoção que as caracteriza, e que, assim, se configura como um diferencial em seus modos de fazer manifestações.

Comecei a me perguntar pela construção da performance destas frequentemente chamadas de “loucas”, as “Femen”, quando tomei conhecimento de como protestavam em favor de um prefeito de uma cidade qualquer da Ucrânia, ou mesmo quando protestavam contra o turismo sexual e o patriarcado, e que, obviamente, ganharam de imediato lugar na imprensa mundial, pois eram mulheres convencionalmente bonitas e protestavam desnudas. Seus corpos despidos causavam um estranhamento, porque elas não vendiam cerveja, mas promoviam reivindicação política.

Depois de me deixar impactar pelas “Femen”, vieram as “Pussy Riot”, com seu *show* dentro de uma catedral que as levou à visibilidade global e à prisão. Também em sua performance, a alegria era uma estratégia de expressão. E, por fim, voltei a encontrar essa mesma emoção na “Marcha das Vadias”.

Tal “coincidência” começou a se configurar como uma característica, um atributo, um valor das manifestações de protestos feministas, e esta se tornou a tese que se defende neste artigo.

Com o tempo, tenho encontrado outros exemplos históricos que sustentam esse olhar sobre o desejo de se expressar com alegria, que, ainda que não sejam abordados neste texto, apoiam meu ponto de vista. Por exemplo, as sufragistas, mulheres da primeira onda feminista, que lutavam pelo voto na Inglaterra, portavam bandeiras coloridas e usavam carros alegóricos carregados de flores em seus protestos. Porém, como não conseguiam mudanças, teriam decidido pelo apelo trágico para chamar a atenção. Uma de suas líderes em 1913, Emily Wilding, parou em frente a um cavalo de corrida do rei em Epsom, e morreu ao ser atropelada pelo animal.

Algumas das interpretações do ato dizem que ela queria colocar uma bandeira colorida, que representava o movimento sufragista, no cavalo; outras, que foi a única maneira que o grupo encontrou de chamar atenção. Não custa lembrar que em 1918 elas conseguiram o direito ao voto, para as mulheres casadas e/ou que possuíam propriedades. Em 1928, conseguiram o voto mais abrangente, de modo que todas puderam votar (Farik, 2008)¹.

A bibliografia mais tradicional, que dá sustentação teórica à alegria, foi produzida por Sigmund Freud (1927/1996) e por Henri Bergson (1900/1983). No entanto, ambos pensadores estavam dedicados a pensar o humor como negativo, em especial a partir do riso que teria uma função reguladora cujo principal objetivo seria, por meio de destacar os defeitos e o ridículo do outro, criticar a “anormalidade”. Assim, foi necessário buscar autores mais contemporâneos, que agregam uma visão crítica do patriarcado como Martha Nussbaum, Nadya Tolokonnikova, Marcia Tiburi e, eu mesma, pois busco me aproximar de um aspecto muito pouco estudado do feminismo: sua alegria. Optei por uma aproximação arqueológica de certas imagens que aparecem nas performances, em alguns momentos, buscando compreendê-las a partir da tradição iconográfica ocidental, em outros, contrastando com seus usos nos contextos contemporâneos.

A principal autora que utilizei para tentar explicar o fenômeno da alegria como forma de expressão do feminismo foi Martha Nussbaum. Para esta pensadora, as emoções se encontram estreitamente conectadas com a ação. Ainda que seja muito difícil atrelar diretamente uma emoção a uma ação particular, podemos identificar na reação ao medo um movimento de tentar escapar, que a ira gera uma vontade de represália, e o amor dá lugar ao desejo de proteger e de estar com o sujeito de nosso amor (Nussbaum, 2008, p. 162). No entanto, nem todas as emoções nos dão um caminho prévio ou claramente definido a seguir. As emoções são juízos em movimento, devido ao fato de seu conteúdo avaliativo possuir uma estreita conexão com a motivação, dentro de um campo complexo no qual atuam as crenças e os desejos (p. 163). Assim, é sempre sutil definir o que provoca a ação. Por exemplo, Nussbaum (2008) afirma que a alegria não inspira desejo algum, para logo retificar sua afirmação, apontando que o fim em si mesmo é próprio da alegria, gerando o desejo de expressá-la escrevendo, fazendo amor, escutando o *Concerto para violino* de Dvorak (p. 162). Repito os exemplos dados pela filósofa para apontar neles um elemento muito importante, inclusive para a autora citada: a alegria gera o desejo de criação,

¹ Ver também <https://www.natgeokids.com/au/discover/history/general-history/suffragettes-facts/>

essa é a demanda de parte do feminismo, criação de um novo paradigma de existência, de experiência, de ser humano, “uma abertura à invenção pessoal e à diferença” (Tiburi, 2016, p. 18), como propõe Marcia Tiburi e também a Pussy Riot, Nadya Tolokonnikova. A alegria, mais que uma categoria moral, é aqui um valor ético.

Neste trabalho, abordarei a alegria como um viés ético, ou seja, como resultado das instâncias éticas que a militância feminista propõe ao cenário político, especificamente nas performances políticas, em termos de representações que buscam transformar as forças hegemônicas que submetem as mulheres e seus corpos. O valor moral implica uma obediência às regras sociais já existentes, enquanto as virtudes éticas são aquelas desenvolvidas na prática e orientadas para a conquista de um fim. A ética exige que se reflita sobre as regras existentes, e se faça tudo para melhorar o mundo. É a ética que está na base da militância em geral e, no contexto das ações feministas, a alegria se torna um valor ético, pois esta emoção questiona as regras do patriarcado com o objetivo de aprimorar a experiência humana.

No entanto, este texto é um acessório, uma decoração, um ornamento às discussões mais densas do feminismo, e com ele pretendo apontar para a alegria como um *ethos* fundamental do feminismo, como uma emoção resistente contra a violência patriarcal recorrentemente produtora de dor, embasada no conceito de pacifismo, o que transforma uma forma política e ética em uma estética.

“ENQUANTO O MUNDO FOR GOVERNADO POR LÍDERES POPULISTAS E MISÓGINOS, FEMEN CONTINUARÁ A CAÇÁ-LOS”, INNA SHEVCHENKO (VALDÉS, 2019)



Figura 1: Inna Shevchenko

Fonte: https://www.pts.org.ar/spip.php?page=boletin_notas&id_article=24145

Comecei a tentar entender as ações das “Femen” e logo expandi as considerações a que estava chegando à “Marcha das Vadias” e aos protestos feministas em geral. Comecei analisando as partes – como se apresentavam as ativistas do “Femen” – para tentar encontrar uma visão mais ampla. Esse procedimento está apoiado em uma compreensão da imagem, da própria superfície do corpo posto na cena pública, como uma alegoria. Essa figura retórica tem como movimento de linguagem jogar com o duplo sentido, com o sentido figurado. Recordemos que, etimologicamente, alegoria significa “dizer o outro”, dizer alguma coisa diferente do sentido literal. Nessa aproximação ao fato político, entendemos que o corpo semi-nu das ativistas, que também carregam na cabeça uma guirlanda, não é literal. Não, não é; este corpo representa. Ao representar, as “Femen” acionam símbolos antigos de semelhança, e, ao mesmo tempo, estabelecem novas relações expressivas. Acionar antigos símbolos provoca emersão de um elemento reconhecível que dispara o significado novo, ou inesperado; movimento necessário para a interpretação alegórica. Da própria criação alegórica, no ato de compor a representação, foram excluídos procedimentos que seriam válidos em outra situação; nesta situação, expressões inadequadas são reduzidas, termos apropriados em outro contexto são cortados totalmente ou podados. O propósito é produzir persuasão, uma característica central da alegoria barroca, que se configurava como ensinar (*docere*), entreter (*delectare*), mover (*movere*); nesse novo contexto cultural, a persuasão é acionada com objetivos políticos que também estão buscando induzir à ação, ou, melhor dizendo, a uma transformação.

Não podemos desviar da ideia de que, no século XVII, o objetivo da persuasão era moral, pois buscava promover uma obediência às regras de cunho cristão, com valores existentes naquele momento; enquanto na contemporaneidade se busca uma ação ética, como a ação das “Femen”, e das feministas em geral, que estão querendo provocar que se conjecture sobre as regras existentes, e, no caso do feminismo, que se critique e mude os valores hegemônicos do mundo atual.

Como chegar a essa proposição? Também, para tanto, escolhemos o caminho barroco, analisando a parte para chegar ao todo. Vamos a ela.

O corpo da mulher foi acumulado de sentidos e formas ao longo dos milênios de formação da cultura ocidental. Podemos rastrear essa configuração, como propõe a metodologia subjacente à arqueologia foucaultiana, com a qual é plausível estabelecer uma série de noções que dão substância a formações discursivas e ao arquivo que configuram imagens, propiciando

que se defina um campo visual como são os enunciados, um campo enunciativo e as práticas discursivas que alimentam essas imagens.

Comecei por decodificar a imagem pública do corpo das ativistas do “Femen” por uma pequena parte, pelo acessório que as caracteriza: a guirlanda de flores que levam na cabeça. Em seu site, as militantes afirmam que a coroa de flores é o símbolo da feminilidade, orgulho de não ser submissa, configurando-se assim como uma coroa do heroísmo². No entanto, esse acessório aparece em imagens muito antigas das mulheres, mas não tão antigas como se poderia supor.

No Ocidente, uma das referências mais antigas é literária, e pode ser encontrada na *Metamorfose* de Ovídio (2002), na qual o poeta escreveu a seguinte descrição do rapto de Europa por Zeus:

e pouco a pouco, o medo eliminado, agora os seios dela o emprestam de modo que com sua mão virgem ela o apalpe, reze os chifres, para que vocês guirlandas impeçam novas. Também se atreveu a virgem real, ignorando quem montava, na parte de trás do assento do touro: quando o deus, da terra e da costa seca, insensivelmente, as falsas plantas dos pés, à primeira coisa que põe nas ondas; a partir daí se vai mais longe, e através das superfícies do meio do ponto levo o botim. Ela se assusta e, arrancada do seu litoral abandonado, vira os olhos para ele, e com a mão direita tem um chifre, o outro nas costas imposto é; trêmulas suas roupas ondulam com a brisa. (Ovídio, 2002, pp. 866-875)

Com a cena do rapto de Europa, se instala, na cultura ocidental, a figura da mulher com a coroa de flores, e com pequenas variações vai significar frequentemente o mesmo: pureza, virgindade, sexualidade. A guirlanda também aparece coroando Cecília, uma santa mártir do século III da Era Comum, que se tornou a protetora dos músicos, cantores e poetas; mas só a partir do século XV começou a ser representada com as flores na cabeça.

No século XVI, a imagem de uma mulher com uma guirlanda de flores como coroa aparece, por exemplo, na poesia mística de Juan de la Cruz. No poema do *Cântico espiritual*, “Canciones entre el alma y el esposo”, aparece assim:

Esposa:
De flores y esmeraldas,
en las frescas mañanas escogidas,

² Ver <https://femen.org/about-us/>

haremos las guirnaldas,
en tu amor florecidas,
y en un cabello mío entretejidas.

En solo aquel cabello
que en mi cuello volar consideraste,
mirástele en mi cuello
y en él preso quedaste,
y en uno de mis ojos te llagaste. (Cruz, 1821, p. 81)

No poema, um diálogo entre o esposo e a esposa, que em um cenário pastoril intercambiam juras de amor, as flores têm uma conotação de felicidade pelo matrimônio, associada à natureza. A representação destaca a pureza na relação amorosa. Mas, mesmo numa representação mais carregada de sensualidade, como costumava ser o recurso à mitologia a partir do Renascimento, a guirlanda estará impregnada da mesma simbologia: uma mulher preparada para o casamento. Tal como aparece na obra do pintor italiano Veronese, que, em uma versão mais sensual, apresenta o *Rapto de Europa* (entre 1575 e 1580).

A cena representada por Veronese foi ambientada na clareira de um bosque perto do litoral, no qual alguns raios de Sol atravessam uma densa folhagem para iluminar a protagonista. Os acontecimentos se sucedem de forma relaxada, evocando uma cena mundana da Veneza da época, isto é, uma nobre a que ajudam a se enfeitar. Europa, sentada no lombo do touro, ostenta brincos e colar de pérolas, joias típicas de uma esposa veneziana; duas criadas a vestem como se a estivessem preparando para a marcha nupcial, enquanto outras duas se ocupam de recolher flores que formam guirlandas (principalmente rosas) e as maçãs (ou talvez sejam pêssegos), que são jogadas pelos cupidos. Na margem direita do quadro aparece uma vaca marrom, um detalhe que lembra a passagem em que Ovídio conta que Zeus se misturou com outros animais que estavam pastando. Pendurado em uma árvore localizada no limite da clareira na qual está ambientada a cena principal, se encontra a cesta de vime que Europa deveria encher de flores, e que indicaria que a jovem já abandonou a antiga vida e estaria preparada para a sexualidade. É precisamente essa árvore o elemento que introduz o observador no segundo plano, com o cortejo formado por Europa e suas damas sendo conduzido até à praia por um cupido que carrega a tocha ardente do amor. Finalmente, ao fundo, se vê o casal na água, enquanto as donzelas, mais que adotar uma atitude de desespero, parecem aceitar a nova vida a que se dirige sua senhora (Costa, 2017, p. 67).



Figura 2: *Alegoria da Primavera*, Sandro Botticelli, 1482, têmpera sobre madeira, Galeria Uffizi, Florença

Fonte: Sandro Botticelli – La Primavera – Google Art Project

No século XV, Botticelli, numa de suas imagens mais conhecidas, a *Alegoria da Primavera*, sob a suavidade de uma cena campestre, guarda também uma história de violação. Em um bosque de laranjeiras e de louros, sobre um verde chão salpicado de flores, está uma divindade ou uma mulher especial que se posiciona no meio da composição, justo no ponto de fuga, da perspectiva renascentista. Vemos laranjeiras que se abrem em forma de um arco, emoldurando, e destacam a centralidade tanto formal como temática da obra. Trata-se do afastamento dessa mulher, que se separou do grupo indo para o fundo do bosque. Isso pode ser percebido pelo lugar ocupado por sua figura, estando também em destaque seus gestos. Seu movimento dá lugar a uma bela jovem, que vai vestida com um adorno floreado, coroada com flores, ao mesmo tempo que as espalha pelo chão. Seu rosto nos olha com um suave sorriso, enquanto a seu lado, outra jovem, com os mesmos traços faciais e com cabelos loiros, expele flores pela boca, as quais caem sobre a jovem de vestido floral. A jovem que cospe flores está vestida com um suave tecido transparente, e, por sua vez, está sendo raptada por um jovem alado que, com a testa franzida, sopra sobre ela. No lado esquerdo da composição, três jovens também loiras formam um conjunto por suas mãos enlaçadas, representando um elegante baile. Aquela que dá as costas ao observador está olhando um jovem cujos próprios olhos se dirigem para o céu, ignorando-a. O jovem indiferente está

armado com uma espada e com um pau no qual se enroscam duas serpentes, e, com um de seus braços, afasta umas nuvens negras que parecem ter a intenção de entrar no bosque. Culminando a figura central, está um menino alado e rechonchudo, que sobrevoa a cena, olhando, ainda que com os olhos tapados, com seu arco e flecha, as três mulheres que dançam.

Quem são esses personagens? A figura central é a deusa Vênus, que abre caminho a Flora, a ninfa da primavera. A jovem de vestido transparente é Clóris, perseguida por Zéfiro, o vento suave e agradável da primavera, que, com seu hálito, transforma a ninfa em primavera. No lado esquerdo, as três loiras são as três graças; elas estão ao lado de Hermes-Mercúrio (que pode ser identificado por seus pés alados), também é ele que com sua varinha afasta as nuvens. Em sua túnica vermelha estão pintadas chamas douradas. Por último, o menino vendado é Cupido-Amor; apesar de sua cegueira, lança, com absoluta segurança, sua flecha.

Nas fontes literárias de Botticelli, apontadas fundamentalmente para Ovídio em cuja obra se descreve a chegada da estação da primavera através das metamorfoses da ninfa da terra, Clóris, em Flora, por obra do vento Zéfiro. Aqui está nosso ponto: o vento Zéfiro se apaixona por Clóris e a possui violentamente; arrependido de sua violência, transforma a ninfa em Flora. Ou, como aparece na Wikipédia (“Clóris”, 2018), com o mesmo texto no blog *Mitologia Grega* (Costa, 2015): “apesar do estupro, Zéfiro a tratou bem, chamando-a de noiva, e não tinha mais queixas do deus, que deu-lhe um jardim de flores” (para. 4).

O uso dessas referências, ainda que superficiais, é para mostrar a banalização de uma descrição de violência contra a mulher, mesmo na era digital, já que a passagem dessas fontes narra a experiência de Clóris sem nenhuma ressalva ou crítica. Nessa breve e “inocente” descrição, temos a resposta de muitos países à violência sexual: o casamento da vítima com seu agressor outorga perdão a este. Por esse caminho, encontramos uma conexão entre a pintura e o campo político contemporâneo, já que uma das figuras representadas foi vítima de violência sexual. O que parece aleatório e fortuito, uma mera coincidência, faz parte de meu argumento de que as simbologias se acumulam e permanecem no imaginário, ainda que ambas representações – a das “Femen” e a da alegoria renascentista – não sejam imediatamente acionadas pelo receptor da atualidade. Nesse acúmulo de representações das mulheres, que poderiam configurar um “feminino” politizado, como lembra Marcia Tiburi (2016), o feminino se torna “feminismo”.

Assim, a *Alegoria da Primavera* contém vários níveis de leitura: um mitológico, cuja explicação é unanimemente compartilhada; um filosófico,

propiciado principalmente pela filosofia da academia neoplatônica; um histórico-dinástico, relacionado com as peripécias da época do artista e a gratificação a um cliente e de sua família.

No centro do quadro se encontra Vênus, símbolo neoplatônico do amor mais elevado, que observa toda a cena. A interpretação filosófica refere que a estação da primavera se narraria como a própria emoção do amor em seus diversos graus, chegando a despegar o humano do mundo terrenal para levá-lo ao espiritual: Zéfiro e Clóris representariam a força do amor sensual e irracional, que é fonte de vida (Flora), e transmite a mediação de Vênus e Cupido, transformando-se em algo mais perfeito (as Graças), para depois empreender o voo para as esferas celestes, guiado por Mercúrio.

O que temos na cena de Botticelli é a transformação de Clóris em uma deusa da primavera, ou, desmontando a alegoria: a transformação de dor e ultraje em alegria. Para tanto, comparamos a representação de Clóris com um texto de uma iconologia da época, justamente a alegoria da alegria proposta por Cesare Ripa. A obra de Ripa, cuja *Iconologia* foi publicada em 1593, se converteu em uma guia para a elaboração de imagens que servem, desde o século XVI, para orientar artistas e poetas em seu processo de tornar visíveis os conceitos. Ripa (1593/1995) define a alegoria da alegria:

jovem de frente grande, carnosa e despejada. Irá vestida de branco, pintando-se dito vestido com verdes folhas e flores rosas e amarelas, coroando sua cabeça com guirlanda de variadas flores. Na mão direita carregará um recipiente de cristal cheio de vinho tinto, e na esquerda uma grade taça de ouro. Será de gracioso e belo rosto e aparecerá em atitude de bailar agilmente sobre um prado plantado de flores. (p. 75)

Ao revisar as nove acepções que compõem a alegoria da alegria podemos perceber que em nenhuma delas a imagem aparece desnuda, ainda que em todas esteja presente a mulher jovem como imagem da alegria porque essa emoção nos manteria jovens e “as flores são antigo indício de festa e alegria” (Ripa, 1593/1995, p. 77). Depois de descrever a imagem que deve tomar a alegoria da alegria, Ripa começa a descrever esta emoção: “a alegria é uma paixão de ânimo, inteiramente atenta ao prazer que produz alguma coisa, contemplando-a intrinsecamente, de modo sobrenatural; ou bem, atende às coisas que, extrinsecamente, alcançam seus sentidos, seja por acidente ou seja por natureza” (p. 76).

A conexão da primavera e das flores com as mulheres frequentemente volta a ser acionada pelo movimento feminista como um lugar de

reivindicação. Dois exemplos separados no tempo e no espaço podem nos dar uma dimensão dessas imagens: um deles se trata da marcha da primavera das mulheres, que primeiramente aconteceu em 1968 (segunda onda feminista) na França; e outro exemplo vem do Brasil, onde, em 2015, após a presidenta Dilma Rousseff sancionar a lei contra o feminicídio, a primavera das mulheres teve sua divisória com a quinta “Marcha das Margaridas”, reunindo mulheres agricultoras, indígenas e quilombolas. Por último, temos a primeira marcha da mulher negra, que juntou mais de 100.000 mulheres nas ruas de Brasília, mulheres contra o deputado Eduardo Cunha³, que marcharam no Rio de Janeiro e em São Paulo. Ou seja, a marcha das mulheres se multiplicou. Elas usaram em seu favor as alegrias da feminilidade para pintarem os corpos, fazerem cartazes floridos, usando a referência das flores como algo visualmente frágil, mas com fortes raízes, criando as cirandas femininas com música e poesia. A alegria é a estratégia de reivindicação; seus corpos nus pintados, suas perucas coloridas, seus cartazes decorados e suas canções animadas.

Ainda que os regozijos e as festas públicas das “Femen” se acerquem muito ao que está descrito para orientar a iconografia da alegria em Ripa, na performance das mulheres ucranianas aparece uma diferença importante: elas se manifestam sempre peladas e a alegoria da alegria vai vestida.

Para seguir nessa interpretação, podemos recorrer à outra alegoria de Ripa, a alegoria da verdade, apresentada como uma “mulher belíssima e desnuda”, e assim está para nos mostrar “que a simplicidade lhe é conatural”, já que é

a verdade um hábito de ânimo disposto a não torcer o rumo da língua do reto e próprio daqueles casos dos que fala ou escreve afirmando-o só o que é e negando-se aquilo que não é, sem dar em mutação do pensamento. (Ripa, 1593/1995, p. 391)

³ Eduardo Cunha foi um deputado que, como líder do congresso brasileiro, promoveu o impedimento da presidenta Dilma Rousseff em 2016. Também promovia uma pauta conservadora, impedindo a tramitação de qualquer projeto mais conectado com as reivindicações das minorias históricas brasileiras: LGBTI, mulheres, negros, indígenas.



Figura 3: Alegoria da verdade, Cesare Ripa, 1630

Fonte: *Taula: Quaderns de pensament* (45),
2013, Universitat de les Illes Balears

E, assim, chega ao século XXI, como uma representação associada à virgindade, à pureza, à simplicidade e à festa, a qual pode ser encontrada em imagens, como a foto de uma rica herdeira colombiana que, no seu casamento, associa sua figura à simplicidade, na celebração do seu casamento com um príncipe do Mônaco. É essa a representação que reencontramos no casamento de uma jovem rica, no século XXI, que, junto com suas amigas, se fez fotografar usando o mesmo acessório. A cerimônia de casamento dessa mulher é contemporânea às ações das “Femen”; no entanto, a simbologia é diametralmente oposta. Uma recupera a representação renascentista de celebração do matrimônio, enquanto as ativistas, não.

O que nos leva à pergunta: como um modo de performar as emoções afetivas, tradicionalmente associadas à natureza e ao casamento, passa a ser atributo de ativistas feministas?

A resposta poderia estar no significado oculto da alegoria: uma mulher seduzida, sequestrada e logo violada, violência amenizada pelo marco de uma cena pastoril, na qual uma jovem está colhendo frutos e flores no meio de uma manada, provocará sempre uma tensão quando vemos a imagem de uma mulher com guirlandas no cabelo. Lembremos, com Marcia Tiburi (2018), que

para docilizar as pessoas marcadas como mulheres, foi inventado o “feminino”. O “feminino” é o termo usado para salvaguardar a negatividade que se deseja atribuir às mulheres no sistema patriarcal. Elogiado por poetas e filósofos, o feminino nada mais é que a demarcação de um regime estético-moral para as mulheres marcadas pela negatividade. (p. 50)

Com essa soma de imagens, concluímos que a desnudez das “Femen” complementa a alegria com a verdade, tornando-as uma ação política carregada da força de expor ou desnudar uma verdade e seduzir os olhares para elas por meio da alegria, sentimento vivo que deve manifestar-se com signos exteriores.

Em geral, é a instituição que tem a função de manter a ordem que reage violentamente, levando presas as mulheres que resistem quanto podem, criando um violento contraste entre a ordem patriarcal, com seu braço armado – a polícia – e o corpo desnudo, enfeitado com flores das “Femen”. Normalmente são homens arrastando à prisão essas mulheres. Ao apropriar-se de uma imagem do feminino enraizada no imaginário ocidental, as feministas do “Femen” buscam resistir por meio de uma linguagem que é conscientemente oposta à cultura dominante, mas ambigualmente participante dela.

A MARCHA COM HUMOR

A promessa é o que já temos: alegria política contra os afetos da depressão e da tristeza políticas que até agora nos fizeram acreditar que a política é um território insuportável. (Tiburi, 2016, para. 16)

A “Marcha das Vadias” ou das “Galdérias” (Português europeu), “Slut Walk” (em Inglês), “Marcha de las Putas” (em Espanhol), “미친 걸기” (em Coreano), é um movimento global que surgiu a partir de um protesto realizado em 3 de abril de 2011, em Toronto, no Canadá, à luz da sugestão de um policial para que as mulheres usassem roupas recatadas se não quisessem ser violadas. Depois desse impulso inicial, a nova forma de protesto se internacionalizou e é realizada em várias partes do mundo, do Canadá até à Coreia.

Seu motivo inicial reside na crença de que as mulheres que são vítimas de estupro pediram isso devido a suas vestimentas. Em suas inúmeras versões, a pauta de reivindicação se ampliou, por exemplo, reclamando a

despenalização do aborto em países onde esse direito ainda não é reconhecido. Essa marcha se caracteriza assim porque as pessoas que protestam usam roupas consideradas provocantes pelo patriarcado, tais como, espartilho, minissaia ou transparências. A roupa é uma expressão ambígua entre a fantasia e a reivindicação de um corpo de uma sujeita que tem a liberdade de expressar-se. As peças de tradição erótica, como o espartilho, cuja origem implica uma submissão do corpo a uma configuração do feminino – a cintura fina – e que muitas vezes levou as mulheres a sufocarem-se por falta de espaço para respirar, são agora usadas como uma bandeira de luta pela liberdade do corpo.



Figura 4: “Slut Walk”, Toronto

Fonte: Cuter, 2012

Uma das líderes da marcha no Brasil, precisamente em Curitiba, assim explica essa ação:

a marcha das vadias surgiu no Canadá, em 2011, e se tornou um movimento mundial. O principal motivo foi por culpar uma mulher por seu estupro. A luta é a de que a mulher nunca tem culpa, a culpa sempre é do estupra-
dor, do opressor. A irreverência das “vadias” já começa por seu nome, usado ironicamente, questionando termos

pejorativos utilizados para infamar a figura feminina. Depois do episódio do Canadá que deu origem à marcha, em que um policial culpou uma menina por haver sido estuprada, sob a justificativa de a jovem estar usando roupas inadequadas e se comportando como uma “slut”, as mulheres do país se indignaram e juntas acordaram dar o grito da “slut walk”, no Brasil transformada em marcha das vadias: “se uma é vadia todas somos vadias”. Além do nome, as vadias se disfarçam e gritam por liberdade de gênero, gritos como “o corpo é da mulher ela ‘dá’ para quem quer”, ou, “se, sou vadia e os impostos me comem todo dia...”. Muitas marcham com os seios de fora, mostrando o corpo sem vergonha sendo um espaço para todos, sem preconceitos, logo a marcha foi aumentando seu manifesto, acolhendo causas de gênero, homossexuais, transexuais, prostitutas, mulheres negras, índias e todos aqueles que sofrem algum tipo de opressão. A marcha das vadias é a marcha de todas as bandeiras; no Brasil existe um forte diálogo entre todas as marchas de várias cidades; juntas fazem uma grande corrente pela igualdade de gênero, contra a violência contra a mulher, e, principalmente a postura cultural, pontuando sempre a educação, educar aos homens para que não ataquem as mulheres e não as mulheres para que se oprimam. A autoestima é um ponto importante da causa; as vadias fazem campanhas para que as mulheres se apropriem de seu corpo, se toquem, e se amem como são, fugindo dos padrões impostos pela mídia. (A. Viana, comunicação pessoal, 8 de março de 2016)



Figura 5: “Marcha das Vadias” Curitiba, 4 de julho de 2015, Curitiba

Créditos: Lina Faria

Além da fantasia, outra característica dessas marchas são os inúmeros cartazes feitos à mão, individualizados, com frases poéticas, bem-humoradas e lúdicas. Cito alguns exemplos: “me quieres virgen/me quieren santa/saben qué: me tienen harta” (Matagalpa, Nicarágua), “nunca tuve más religión que un cuerpo de mujer” (Quito, Equador), “no quiero su piropo, quiero su respeto”, “si ser feliz, libre es vestirme como quiero es ser puta, entonces sí, soy bien puta” (Cidade do México, México).⁴

Como explica Constanza Botero (2017), “rir ajuda a relevar o sem sentido, se burla do absurdo, e ao mesmo tempo, reconhece sua presença, o que torna o riso um processo de purificação, uma forma de catarse” (p. 193). Com risos, fantasias, humor e poesia, as marchas das vadias por todo o mundo adquiriram um aspecto lúdico, no qual a brincadeira e a festa movimentam um discurso reivindicativo diferente daquele mobilizado pela palavra “luta”, cujo sentido literal – uso de força ou outros meios (armas, enganos, etc.) em um confronto violento contra outra pessoa ou animal para derrotá-lo e alcançar um fim – é substituído pela celebração, pelo encontro de pessoas para se divertir ou celebrar um evento, encontro no qual as pessoas costumam dançar, comer, para finalmente brincar, isto é, exteriorizar ou manifestar o sentimento de alegria como forma muito viva e evidente.

Outra vez a comparação nos ajuda a perceber os valores intrínsecos às marchas feministas, uma vez que são bem distintas as marchas contra as reivindicações feministas, a saber, a despenalização do aborto, o matrimônio igualitário, a liberdade de vestir-se sem os distintos véus. Nestas não só se exige uma plataforma política conservadora, como, principalmente, se desindividualizam as participantes. Na marcha da família em Paris, por exemplo, todos carregavam a mesma bandeirinha rosada ou azul indicando só como duas as possibilidades de sexo biológico, cartazes industriais e um discurso uniforme pela preservação da família heteronormativa: “queremos uma só família”. Esta é a família ideal: pai, mãe e filhos, negando todas as outras possibilidades de família: pai solteiro, mãe solteira, viúvas e viúvos, avós encarregados dos netos, casais homoafetivos, etc.

⁴ Os cartazes foram tema de uma matéria jornalística de *El País*, que também faz referência ao crescimento das marchas espanholas (“Somos históricas’: los carteles de la manifestación feminista del 8M”, 2019).



Figura 6: Marcha contra o matrimônio igualitário, Paris, maio de 2012

Fonte: Ocupan la sede socialista en París en una multitudinaria marcha contra el matrimonio gay, 2013

Os laços afetivos que propõem novas conjunturas e reinventam a família são ignorados ante o anseio de normatividade. A reivindicação principal é da normalidade e contra tudo que esteja fora dessa ordem. Um discurso presente nesses eventos é o da “naturalidade” dos matrimônios heterogênicos e dos “direitos da infância”. O apelo cientificista ignora a própria criação exclusivamente feita por fêmeas entre as leões, por exemplo. Isto é, na natureza é natural uma criação promovida por um só sexo biológico, mas no discurso conservador não o é. Essa imagem, ainda que exagerada, não oculta a expectativa cultural e ocidental de que as mulheres são as principais e, frequentemente, as únicas encarregadas da criação de seus filhos. Os direitos são cada vez mais “ideais”: um pai presente na educação, ambos amorosos e dedicados ao bem-estar de um filho obediente e também heterossexual.

O “direito” tem por princípio ser da “ordem normativa”, no âmbito social e institucional e é imposto por forças hegemônicas para regular a conduta humana. Falar de “direito das crianças” é condicioná-las a participar de uma norma, anterior às suas necessidades subjetivas. Essa formulação de regulamento está baseada em um princípio não de igualdade de direitos, mas de controle de diferenças. É assim que o feminismo se apresenta como uma

crítica em relação ao patriarcado na forma de Estado, Mídia, Igreja, Família, Capital. Todas essas instituições

vendem sua ideologia como discurso verdadeiro, essencializando o feminino e as mulheres como suas portadoras. É bom lembrar que as vozes nunca são neutras. As vozes feministas, antirracistas e cientes das lutas de classes em nossa sociedade patriarcal, ela mesma uma grande propaganda, um sistema de autoelogio que precisa desabonar o outro para sobreviver. (Tiburi, 2018, p. 51)

Contra a longa tradição de regulamentos, de controle e de submissão soam os gritos, os slogans e as risadas das feministas em seus distintos formatos, entre os quais destaco as “Femen”, as “Pussy Riot” e a “Marcha das Vadias”, com as fantasias que acercam as manifestantes ao baile de Carnaval, buscando inverter uma ordem patriarcal que ainda segue organizada sobre a dor e a opressão das mulheres.

Os discursos feministas dessas mulheres propõem alegre-crítica como discurso de protesto e reeducação social. Não se pode esquecer que a intelectual/crítica feminista não trabalha isolada, só com seus discursos ou performances; ela tem estado atenta às relações entre seu trabalho e a situação política das mulheres, pois a exclusão da arte feminista está relacionada diretamente com o poder monopolizado pelos homens brancos. Essa luta para apropriar-se do “eu” na arte está relacionada com sua luta para o empoderamento nas esferas econômica, social e política.

O BAILE REBELDE



Figura 7: Pussy Riot – cena na Catedral de Moscou, quando foram presas, 21 de fevereiro de 2012

Fonte: <https://www.infobae.com/america/mundo/>

O coletivo artístico musical russo Pussy Riot está dedicado ao punk-rock; além disso, sua atuação também é feminista. Seus trabalhos colocam na cena política uma provocação contínua sobre temas, como a situação das mulheres na Rússia e, posteriormente, contra a campanha eleitoral do Primeiro-Ministro Vladimir Putin no seu retorno à presidência do país.

Em fevereiro de 2012, durante um *show-intervenção* na Catedral de Cristo Salvador de Moscou, organizado sem autorização laica ou religiosa, três mulheres da banda foram presas e acusadas de vandalismo. Seu julgamento se iniciou no fim de julho do mesmo ano e elas foram condenadas a dois anos de prisão. As “Pussy Riot” tinham o corpo totalmente coberto no *show-protesto*, uma vez que apresentavam, além dos vestidos muito comportados, capuzes de esqui que cobriam sua identidade. No entanto, as máscaras sombrias desse tipo de capuz foram substituídas por outras de cores vivas e “alegres”.

Esse tipo de capuz que cobre o rosto, deixando à mostra somente os olhos, frequentemente está associado às forças de operações classificadas como “especiais”, tais como os *rangers* estadunidenses e o Grupo Aero-móvil de Forças Especiais (Gafes, México), assim como aos protestos do Exército Zapatista de Liberação Nacional (EZLN, México), cujo rosto, como o de seu antigo líder, o subcomandante Marcos, nunca aparece descoberto. Na Colômbia são os chamados “encapuchados”, isto é, sujeitos que são compreendidos como ativistas libertários, por uns, ou como ameaçantes terroristas, por outros, que são identificados por esse acessório. Assim, o uso de capuzes é visto como meio de encobrimento de assaltantes, terroristas e ativistas, que os usam como forma de disfarce de sua identidade e como proteção contra os ataques com armas de gases por parte da ordem pública.



Figura 8: Pussy Riot

Créditos: Игорь Мухин (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pussy_Riot_by_Igor_Mukhin.jpg)

Assim completamos um espectro de imagens nos quais o capuz ou passa-montanha pode ser usado. Podemos contrastar essas imagens com as da “Pussy Riot”. Nelas encontramos a violência do aparelho repressivo do Estado. Em geral, esses capuzes são de cor preta, muito distintos dos que portavam as “Pussy Riot” no *show* que as levou à prisão. Esses eram de cores vivas, mais próximos à fantasia de Carnaval. O corpo também estava totalmente coberto pela mesma gama de cores. A festa carnavalesca, intervalo temporal de inversão da ordem está evocada nessas máscaras das “Pussy Riot”. Mas não só.

A brevidade do *show* teve alguns prolongamentos: um julgamento-espetáculo naquele mesmo ano de 2012, que as condenou a dois anos de prisão, um livro publicado por Nadya Tolokonnikova – *Um guia Pussy Riot para o ativismo* –, e muitos protestos contra a condenação, como os do artista russo Pyotr Pavlensky. A catedral se tornou um símbolo de que as atuações feministas exigem constância; o livro orienta essa constância, já que os protestos são uma arte efêmera. Tratarei destes três exemplos: a catedral como um símbolo da restauração constante do patriarcado, os diferentes perfis dos protestos contra a condenação e, finalmente, o livro de Nadya.

A CATEDRAL



Figura 9: Explosão da catedral de São Salvador, 5 de dezembro de 1931

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christ_saviour_explosion.jpg

Com essas performances, presenciamos, midiaticamente, um confronto com a comunidade de argumentação e sua dupla questão no confronto entre intelectuais e ativistas: está, de um lado, a afirmação feminista e, de outro, a concepção de uma suposta neutralidade de gênero nas produções do conhecimento. Parece um consenso entre as feministas que esse campo de conhecimento não depende só das estratégias de inserção no interior das Ciências Humanas (e das Artes, neste caso), como também na urgência de outras modulações de articulação com as temáticas tradicionalmente legítimas no campo político mais amplo. Nancy Bauer (2015/2019)⁵ assim resume esse problema:

eu me preocupei com a questão de como a filosofia feminista pode ser entendida sem considerar a expressão um oxímoro, uma contradição. Se a filosofia deveria investigar os aspectos mais fundamentais do mundo com uma mentalidade constantemente aberta, como pode uma prática filosófica emanar e permanecer fiel a um compromisso político? (p. 9)

⁵ O livro foi publicado com o título *How to do things with pornography*, pela Harvard University Press, em 2015.

Outro aspecto importante, o cenário eleito como espaço do protesto: a suntuosa Catedral de Moscou, um templo da igreja ortodoxa russa, que tem sua própria história. O imóvel está associado ao modelo patriarcal de memória, pois foi construído por ordem de um czar em homenagem aos mortos das guerras napoleônicas em 1812, mas a catedral só foi inaugurada em 1883. Em 1931, a nova ordem política – o socialismo soviético – a derrubou totalmente, para dar lugar à construção do Palácio dos Sovietes. O templo foi destruído até aos cimentos com explosivos; as imagens da destruição rememoram a própria guerra que deu motivo à sua construção. Demolir o símbolo da forma de governo anterior ou construir por cima de monumentos do passado é uma contínua forma de construção de memória. No entanto, com o fim da URSS, na década de 1990, a catedral foi reconstruída e voltou a ser consagrada no ano 2000.

Sua suntuosidade de desenho neobizantino contrasta com a irreverência punk-rock das jovens. Seu modelo de memória contrasta com a crítica que promovem as canções do “Pussy” à situação de submissão das mulheres, a qual não mudou muito ao longo de tantas revoluções e contrarrevoluções. E o mais grave: a igreja simboliza uma forma social – o machismo – que atravessou a Revolução Russa, para continuar impondo-se no fim do sistema soviético. A manutenção do templo indica que a estrutura social do patriarcado, um sistema hierárquico e violento, não pode ser apagado para sempre de uma sociedade, mesmo com uma também violenta revolução igualitária.

Um ganho, como o reconhecimento da igualdade de tratamento que deve ser dado a todos os cidadãos de uma nação, por exemplo, tão básico e tão sabotado por letras pequenas da lei, não pode ser dado como adquirido. Nunca se pode descansar sobre o que foi reconhecido como direito. Vivemos uma época de mudanças em leis que já haviam consolidado direitos das mulheres. Por isso, a imagem da igreja reconstruída é uma perfeita metáfora de que a destruição material de alicerces do patriarcado não implica que não seja possível sua reconstrução. O efêmero do concerto das “Pussy Riot” nesse espaço abalou a certeza sólida dos valores hegemônicos masculinos e o sistema reagiu com a força que o caracteriza: cárcere, processo, julgamento e condenação.

O PROTESTO DOLOROSO

Destacarei alguns protestos contra a condenação, em especial, um protesto protagonizado por um homem – Pyotr Pavlensky –, um artista que

fez algumas performances dolorosas para condenar a sentença à prisão das “Pussy Riots”.

O protesto que levou Pavlensky ao reconhecimento público foi o ato de costurar sua boca, apontando a censura à liberdade de expressão, que pode ser um dos temas do processo contra as músicas da banda punk. Assim, com o corpo torturado, entrou na catedral; a polícia foi chamada e o artista, levado para ser diagnosticado como enfermo mental. Outras performances de Pavlensky incluem a autotortura, a mutilação, enfim, a dor física (Pereira, 2016); todas expressões da ordem patriarcal, o controle por meio da dor e da abjeção.

A tortura é conhecida, permitida e encorajada no espectro da dominação, da submissão, do controle sobre corpos, mas não pode ser registrada, ou, pelo menos, o registro não pode ser tornado público. A tortura, quando se torna pública, exige uma reação. Aqueles que fazem tais imagens públicas buscam apoio para/contra um desempenho violento; portanto, não devemos divulgar imagens de inimigos torturados, pois eles justificam a ação vingativa de sua comunidade, por exemplo.

As performances de Pavlensky também são da ordem do abjeto; segundo Johanna Rodríguez Ahumada (2009), o abjeto é uma qualidade que, em primeira instância, transgride e perturba toda ordem. Por sua vez, essa ordem é moldada por certa maneira de ver que governa sociedades, comportamentos, valores e representações. Um aspecto a enfatizar sobre o abjeto é o entendimento de que seus aspectos fundamentais estão relacionados à criminalidade, entendida como uma ameaça à segurança ontológica dos sujeitos. Além disso, a relação entre a perversão, o mal, o horror e os aspectos emocionais dos sujeitos está presente, como externalização de conflitos internos, entendidos como “doenças”.

Temos, então, cenas de perversão, de maldade, de horror, que podem ser olhadas com preocupação, com medo, mas também com fascinação; o recurso ao abjeto em um protesto está embasado no fato de que no abjeto se produz um olhar que se encanta pela transgressão do tabu que separava o permitido do proibido. As cenas de horror exigem uma implicação do espectador, que pode vir na forma de um julgamento moral, uma excitação ou um sentimento incontrolável de medo.

A autotortura de Pavlensky apela para essas emoções, pois é dolorosa e abjeta, e assim diametralmente oposta às manifestações tanto das “Femen” como das “Pussy Riot”, cuja transgressão é embasada na alegria. Essa construção pode parecer maniqueísta e simplificadora por estar construída sobre um único caso, “Pussy Riot” em contraste com as

manifestações de autotorturas de Pyotr Pavlensky. Espero demonstrar que o guia de Nadya Tolokonnikova apoia mais minhas razões.

O GUIA DO ATIVISMO QUE CONVIDA A ALEGRIA

Sorria como um ato de Resistência. Sorria e diga foda-se ao mesmo tempo. Ria na cara dos seus carcereiros. Convença seu carrasco a acreditar no que você acredita. Faça amizade com os funcionários da prisão. Conquiste o coração de quem apoia os vilões. Convença os policiais de que eles deveriam estar do seu lado. Quando o exército se recusa a atirar na multidão de manifestantes, a revolução vence. (Tolokonnikova, 2018/2019, p. 54)

E a resistência usou os mesmos recursos da tradição patriarcal: as letras. No entanto, o livro não é um “manual” qualquer; ele nasce da experiência provocada pela inquietude da música que Nadya Tolokonnikova manifestara na sua vida desde cedo. Com 14 anos escreve um artigo sobre a poluição e a mudança climática. O jornal local não só não publica, como a orienta a escrever sobre temas mais próprios à infância; a sugestão deles foi escrever sobre o zoológico. A menina desobedeceu à orientação e continuou se interessando por problemas políticos. Em 2011, funda, com suas amigas, o “Pussy Riot”, depois de passarem cinco anos pesquisando sobre ativismo, como fugir da polícia, fazer arte sem nenhum dinheiro, pular cercas e fabricar coquetel *molotov* (Tolokonnikova, 2018/2019, p. 9).

O livro está dividido em 10 regras, além da introdução e das considerações finais, que orientam o ativismo, segundo a perspectiva da artista. Obviamente o guia é todo muito interessante, com regras que dizem: “seja um delinquente artístico”, “seja pirata”, “sejamos pessoas”, etc. Mas me dediquei precisamente à regra que sustenta minha tese de que o protesto das “Pussy Riot” está embasado na alegria, não só pelo uso de roupas e passa-montanhas coloridos. Trata-se da terceira regra: “recupere a alegria”, que tem três epígrafes. A segunda está reproduzida abaixo. A terceira, de Frida Kahlo, abre este artigo. E a primeira é a epígrafe desta parte do texto. Todas são relevantes porque destacam a importância da alegria na vida cotidiana da ativista, como valor epistêmico, como a de Kahlo, para quem a “tragédia é a coisa mais ridícula que existe” e, no ativismo político, como essa de Ralph Chaplin (como citado em Tolokonnikova, 2018/2019):

nós vivemos de amor e riso
Nós, que agora valemos tão pouco.

E não vamos nos arrepender do preço que temos que pagar.

Ralph Chaplin, “Commonwealth of Toil”, 1918.

(para os wobbies, trabalhadores industriais de todo mundo). (p. 54)

Todas as epígrafes apontam para uma ascensão do riso como artimanha metafórica para tratar da crise do sujeito moderno, que podemos caracterizar como sendo o homem, de epiderme branca, cristão, ocidental, principal agente da produção industrial, ante a nova conjuntura de poder de gênero, que costumamos chamar de “pós-moderna”. Também podemos entender que a alegria pode ser configurada como uma perspectiva das chamadas minorias, em contraste com um discurso patriarcal, que costuma prevalecer-se como “racional”.

Vamos à nossa regra: “recupere a alegria”, a qual Nadya Tolokonnikova abre com as seguintes palavras:

viveremos de amor e riso

Este capítulo é dedicado a todos os prazeres, tanto terrenos quanto de outros mundos. A alegria é meu capital máximo, mas reside em mim, e não em um banco. O que me dá alegria é minha arte, um cabaré político bárbaro e primitivo. Ainda que não pareça tão festiva, ela me faz feliz. Encontrei alegria mesmo dentro da prisão, brevemente e em segredo. (Tolokonnikova, 2018/2019, p. 55)

Cada regra tem uma subdivisão fixa: é aberta com uma apresentação intitulada “palavras”, seguido de um relato com uma descrição ou reflexão sobre a ação que funcionaria como guia e assim se intitula “ações”. A última parte é denominada “heróis”, um apartado que homenageia o que serve de referência para essa regra.

O que temos em mãos é uma deliciosa e provocadora mistura de autobiografia, reflexão e proposição. Nessa regra “recupere a alegria”, Nadya retoma o movimento. Dada como referência e método para a criação musical: “a técnica de colagem dadaísta me parece belíssima, subversiva, divertida, sedutora, instigante” (Tolokonnikova, 2018/2019, p. 58). Como compositora, Nadya entende que a técnica propicia que a arte se manifeste, já que é a ação que organiza os fragmentos – de imagens, de frases, de sons – que dá sentido a eles: “a colagem, como tentativa artística de classificação aleatória das informações, nos ajuda a evitar normalizar e a evitar tomar como certas outras classificações estúpidas, como ‘comportamento

masculino’ e ‘comportamento feminino’, ‘mundo livre’ e ‘mundo não livre’, ‘educados’ e ‘ignorantes’” (p. 58). E adianta que “e essa liberdade plena é fonte de alegria” (p. 60).

Mas Fernando Pessoa lembra que “nem tudo é dia de sol, e a chuva quando falta muito, pede-se” (Pessoa, 1946, p. 45):

como ativista, às vezes caio em depressão. O que me ajuda a sair do poço de insegurança é realizar uma ação consistente. É como deixar de ser um sapo e se tornar um belo príncipe; deixar de ser uma ameoba e se tornar uma guerreira. Quando você sobe em um telhado carregada de equipamentos musicais para tocar a música “Putin Has Pissed Himself” [Putin se mijou na calça], não tem mais tempo para foder com o próprio cérebro. Você pensa no público, na sua guitarra e tenta calcular quantos minutos tem antes que a polícia chegue. É uma sensação inestimável de alegria. (Tolokonnikova, 2018/2019, p. 61)

Trilhamos aqui métodos de criação que extasiam; convite a recuperar a alegria dos atos de resistência, convite a entender que a política também é um ato gozoso e o “máximo de subversão, portanto, consiste em encontrar alegria na recusa a pagar e obedecer, vivendo com valores radicalmente distintos da norma”, enfim, recuperar a alegria como “ato de resistência” (Tolokonnikova, 2018/2019, p. 63).

Agora nos falta conhecer os heróis da recuperação da alegria. Nadya escolhe nada menos que 1968, porque foi o “ano que marcou o início de um mundo novo” (Tolokonnikova, 2018/2019, p. 66), cujas palavras de ordem “nos ensinam que existe outro tipo milagroso de escrita coletiva: quando todos os seus pensamentos estão genuinamente voltados para mudanças progressistas e poéticas na cultura, as multidões começam a escrever poemas de rua populares” (p. 67). E como a própria reconstrução da Catedral de São Salvador indicia: “temos que nos lembrar de 1968, cinquenta anos depois. Nada do que se conquistou está plenamente assegurado” (p. 70).

A alegria é retomada em outros momentos do livro, mas prefiro reseñar esta parte como o local no qual a autora concentra seus apontamentos sobre essa emoção. No entanto, quero concluir esta parte do texto com uma defesa do feminismo com Nadya Tolokonnikova:

o feminismo é uma ferramenta libertadora que pode ser utilizada por homens, mulheres, pessoas trans, queer, agênero por qualquer pessoa. O feminismo permite que eu diga: Eu me comporto como prefiro e como me sinto, eu desconstruo papéis de gênero e brinco com eles,

eu faço as misturas que quero. Os papéis de gênero são paleta de cores, não amarras. Regra n. 10: Sejam Pessoas (Tolokonnikova, 2018/2019, p. 239)

CONSIDERAÇÕES PARA PENSAR O MAIS ADIANTE



Figura 10: “Femen”, Eurocopa, 2012

Fonte: <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/5,34862,11893402.html?i=1&disableRedirects=true#fixedUrl>

Podemos também falar da alegria de estar juntas, entre outras mulheres, alegria de dividir esse movimento que nos une após anos, séculos, milênios de desunião causada pelo patriarcado; a alegria é um lugar no qual juntas podemos gritar, protestar e também trazer nossxs filhxs, netxs para essa alegria da sororidade. Um lugar de ser, de crescer, de aprender juntas e entender e fazer acontecer o clichê da “união faz a força”. A alegria faz aflorar as expectativas de uma mudança mais igualitária, só sendo possível se nenhuma mulher soltar a mão da outra.

AGRADECIMENTOS

Obrigada a Taline Ferreira e a María de los Ángeles Aldana Mendonza pela leitura e sugestões.

REFERÊNCIAS

- Bauer, N. (2019). *Cómo hacer cosas con pornografía* (C. Perez Riu, Trad.). Cátedra. (Trabalho original publicado em 2015)
- Bergson, H. (1900). *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Zahar. (Trabalho original publicado em 1983)
- Botero, C. (2017). *Velar, develar y relevar lo perturbador en la literatura infantil* [Tese de Doutorado, Uniandes Bogotá].
- Clóris. (2018, 21 de setembro). In *Wikipedia*. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%B3ris>
- Costa, R. (2015, 11 de janeiro). Clóris/Flora. Deusa da Primavera. *Mitologia Grega*. <http://mgimortal.blogspot.com/2015/01/clorisflora.html>
- Costa, T. D. (2017). Pintar la belleza: Paolo Veronese y el rapto de Europa del Palacio Ducal. In F. Checa (Ed.), *El renacimiento en Venecia. Triunfo de la belleza y la destrucción de la pintura* (pp. 66-75). Museo Thyssen-Bornemisza.
- Cruz, J. de la. (1821). Cántico espiritual: Canciones entre el alma y el esposo. In J. N. B. de Faber (Ed.), *Floresta de rimas antiguas castellanas*. Perthes y Besser.
- Cuter, E. (2012, 6 de setembro). Introiezioni. *Soft Revolution*. <http://www.softrevolutionzine.org/2012/introiezioni/>
- Farik, N. (Ed.). (2008). *1968 revisited. 40 years of protest movements*. Heinrich Böll Foundation EU Regional Office Brussels. https://eu.boell.org/sites/default/files/1968_revisited.pdf
- Freud, S. (1996). *O humor. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Imago. (Trabalho original publicado em 1927)
- Nussbaum, M. C. (2008). *Paisajes del pensamiento*. Paidós.
- Ocupan la sede socialista en París en una multitudinaria marcha contra el matrimonio gay (2013, 26 de maio). RTVE. <https://www.rtve.es/noticias/20130526/ocupan-sede-del-partido-socialista-paris-multitudinaria-marcha-contra-matrimonio-gay/672701.shtml>
- Ovídio. (2002). *Las metamorfosis* (A. Pérez Veja, Trad.). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Pereira, L. (2016, 17 de fevereiro). *Pyotr Pavlensky has been pulled from the running for Innovatsiya Prize*. Widewalls. <https://www.widewalls.ch/pyotr-pavlensky-innovatsiya-prize/>
- Pessoa, F. (1946). *Poemas de Alberto Caeiro*. Ática.

- Ripa, C. (1995). *Iconología*. Akal. (Trabalho original publicado em 1593)
- Rodríguez Ahumada, J.F. (2009). *Pornografía de la abyección* [Dissertação de Mestrado, Universidad de los Andes].
- “Somos históricas”: los carteles de la manifestación feminista del 8M. (2019, 9 de março). *El País*. https://verne.elpais.com/verne/2019/03/09/articulo/1552126632_392893.html
- Tiburi, M. (2016, 21 de setembro). PartidA, um movimento feminista feito de alegria política. *Revista Cult*. <https://revistacult.uol.com.br/home/partida-um-movimento-feminista-feito-de-alegria-politica/>
- Tiburi, M. (2018). *Feminismo em comum: Para todas, todes e todos*. Rosa dos Tempos.
- Tolokonnikova, N. (2019). *Um guia Pussy Riot para o ativismo* (J. P. Dia & B. Longhi, Trad.). Ubu. (Trabalho original publicado em 2018)
- Valdés, I. (2019, 7 de abril). “Mientras el mundo esté dirigido por líderes populistas y misóginos, Femen seguirá cazándolos”. *El País*. https://elpais.com/elpais/2019/04/06/mujeres/1554568394_543890.html

Citação:

Almeida, M. C. F. de (2021). Alegria e humor nas manifestações feministas. In Z. Pinto-Coelho, A. M. Brandão & S. Mota-Ribeiro (Eds.), *Do poder político e discursivo das imagens de protestos feministas* (pp. 57-85). CECS.

CÉLIA REGINA TRINDADE CHAGAS AMORIM, MARINA RAMOS
NEVES DE CASTRO & ALDA CRISTINA SILVA DA COSTA

celia.trindade.amorim@gmail.com; mrndecastro@gmail.com;
aldacristinacosta@gmail.com

Programa de Pós-Graduação, Faculdade de Comunicação,
Universidade Federal do Pará, Brasil

VISUALIDADES SOCIOPOLÍTICAS DE RESISTÊNCIA NA AMAZÔNIA: UMA ETNOGRAFIA *ON FOOT* DAS LUTAS DAS MULHERES E FEMINISTAS NAS RUAS DE BELÉM DO PARÁ

RESUMO

Partimos de uma etnografia sensorial *on foot* (Lee & Ingold, 2006; Pink, 2012), uma etnografia que se materializa no ato da caminhada, para compreender as visualidades sociopolíticas das mulheres e feministas constituídas nas ruas da Amazônia, especificamente em Belém do Pará. Entendemos tais visualidades como um lugar de luta e de resistência às perversas formas de dominação contra elas, as capitalistas, as racistas e as do patriarcado, marcadas pelas visões de categorização e de essencialismo, que excluem e oprimem as mulheres e os feminismos. Em diálogo com Mouffe (1992), sobre o feminismo, adotamos uma abordagem múltipla, trilhada pela observação participante nas manifestações e nos protestos de 8 e 14 de março de 2019. Esta última data marca o assassinato da vereadora Marielle Franco, ícone de luta das mulheres e das mulheres negras no Brasil. As potentes, múltiplas e diversas visualidades cidadãs de mulheres e de feministas não são exclusivas do contemporâneo, vêm forjando-se na história, tensionando e lutando contra as relações de subordinação impostas a elas na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE

Amazônia; cidadania; feminismos; mulheres; visualidade sociopolítica

NAS RUAS DA AMAZÔNIA E DO BRASIL

As ruas da Amazônia brasileira, no mês de março, o mês símbolo das lutas das mulheres e dos feminismos em âmbito global, demarcaram

potentes, múltiplas e diferentes visualidades sociopolíticas da contemporaneidade. Ao contrário de indicações de visualidades que organizam e sistematizam o olhar para uma matriz eurocêntrica, de caráter racista e heteropatriarcal, da chamada modernidade, as visualidades sociopolíticas feministas, das ruas da Amazônia brasileira, apontaram para uma carga explosiva de lutas e resistências, que vêm impactando, com toda a força, as tentativas conservadoras de enquadrar as mulheres e as feministas para controle, dominação e exploração.

Distanciamos-nos, assim, daquele olhar comum de noções pré-construídas de imagens edênico-exóticas (Dutra, 2001) sobre a Amazônia, que a mídia, tanto nacional quanto internacional, costuma evidenciar em suas narrativas, reportando antigas visões de lugar paradisíaco e, contraditoriamente, ao mesmo tempo inóspito, no qual coexistiriam a exuberância física da natureza e a invisibilidade humana. As diferenças e as multiplicidades de vozes existentes, assim como as diversas lutas de sua população, foram, por muito tempo, silenciadas, marginalizadas. Nosso olhar, reforçamos, guia-se por mulheres, somadas com outras mais, que lançam suas próprias vozes em busca de serem ouvidas nas suas lutas cotidianas, mas respeitando as particularidades e especificidades de reivindicações de cada uma e dos múltiplos e plurais movimentos e coletivos, dentro de um território que, por si só, já se caracteriza por sua heterogeneidade.

A Amazônia precisa de ser compreendida na sua complexidade, das suas identidades em trânsito e das nacionalidades, do protagonismo de grupos em contextos políticos distintos, conforme nos indica Castro (2012), ultrapassando-se a visão dicotômica entre estrutura e ação, objetividade e subjetividade, ao se abordar a ação de sujeitos sociais e as políticas, refletindo-se “sobre velhas e novas noções, que buscam compreender processos, conflitos e ações coletivas” (Castro, 2012, p. 10). Do mesmo modo, evidenciamos as ações de mulheres e feministas no espaço público contra leituras reducionistas, marcadas pela categorização, pelo essencialismo, pela invisibilidade ou pela estigmatização de grupos sociais que vivem na Amazônia. Não singularizamos as relações sociais existentes, mas apontamos como essas mulheres e feministas se inserem numa agenda política, buscando visibilizar suas causas decorrentes de graves conflitos sociais, políticos, de gênero, raça, classe, dentre outros.

Nessa perspectiva, destacamos os argumentos das mulheres do projeto “Eskalera Karakola” (2004), que reforçam a premissa anterior, quando observam a constituição, no interior do próprio feminismo contemporâneo, da necessária e urgente articulação entre gênero, classe e raça, como

também da necessidade em responder aos múltiplos processos e várias práticas existentes na sociedade, que demarcam diversas diferenças e cidadanias excludentes:

no interior do feminismo tem surgido a necessidade de atender às complexas intersecções constitutivas das relações de subordinação enfrentadas pelas mulheres concretas: respondendo não apenas às relações de gênero ou de classe, mas também ao racismo, à lesbofobia, aos efeitos da colonização, da descolonização e das migrações transnacionais. (Eskalera Karakola, 2004, p. 10)¹

É bem verdade que a agitação de muitos corpos e de almas rebeldes não vem de agora, já pulsava na história para ser revelada não só no debate público, nos estudos científicos e no movimento feminista, mas também no âmbito mais geral da sociedade. A questão da representação era algo perturbador, bem como as diferenças sociais e as desigualdades ali atravessadas. Quem de fato e de direito o movimento feminista representava/representa? Se a luta era pelo direito das mulheres, por que o movimento excluía outras mulheres?

O poderoso questionamento da afro-americana Sojourner Truth (1797-1883), “não sou uma mulher?”, em Akron, Ohio, durante a Convenção dos Direitos das Mulheres, no ano de 1851, atravessou a história e ainda insiste em retirar, do lugar confortável, o modelo da representação universal que ainda teima em se manifestar não só na sociedade, como também no próprio movimento de mulheres/feministas.

Truth projetou, naquele evento do século XIX, a sua voz na história, voz que essa mesma representação moderna, de pretensão universalista, patriarcal, branca, quis tornar inaudível naquela audiência. Foi com estas palavras que ela discursou, de acordo Brah e Phoenix (2004, como citadas em Henning, 2015), em uma época de lutas intensas, contra a escravidão nos Estados Unidos:

aquele homem lá diz que uma mulher precisa ser ajudada ao entrar em carruagens, e levantada sobre as valas, e ficar nos melhores lugares onde quer que vá. Ninguém me ajuda em lugar nenhum! E eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para o meu braço. Eu arei, eu plantei e eu recolhi tudo para os celeiros. E nenhum homem pode

¹ Esta citação faz parte do prólogo da obra *Otras inapropiables: Feminismos desde las fronteras*, de 2004, produzido por mulheres que assinam com o nome do projeto “Eskalera Karakola”, que é um centro social feminista autogestionado que funciona no distrito de Lavapiés, em Madrid, desde 1996.

me auxiliar. E eu não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem (...) e suportar o chicote tão bem quanto! E eu não sou uma mulher? Eu dei à luz a crianças e vi a maior parte delas ser vendida. E quando eu chorei com o sofrimento de uma mãe, ninguém além de Jesus me ouviu. E eu não sou uma mulher? (p. 105)

Questionamentos direcionados também às próprias mulheres brancas, que, de acordo com Davis (2018), tinham, em sua maioria, atitudes racistas diante das mulheres negras. No Sul global, América Latina e Caribe, por exemplo, a participação política das mulheres, das mulheres negras, indígenas, das LGBTQIA+ tem demonstrado, historicamente, que cada vez mais tais movimentos e coletivos estão organizados, mobilizados e vêm crescendo e se fortalecendo, com inclusão de pautas e debates nas instâncias regional, nacional e internacional.

Podemos citar alguns encontros, conferências e marchas realizados no Brasil e em âmbito internacional dentre muitos que estão constituindo-se na história, como o “I Encontro Nacional de Mulheres Negras” (I ENMN) do ano de 1988, Rio de Janeiro, Brasil. Anos mais tarde, chega esse debate à “V Conferência Mundial sobre as Mulheres” (China/Beijing), em 1995 e, em 2001, à “III Conferência Mundial contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e as Formas Conexas de Intolerância” (África do Sul/Durban) (Ribeiro, 2008).

Em 2019, temos a primeira “Marcha das Mulheres Indígenas” realizada no país, entre os dias 9 e 13 de agosto. Ocorreu em Brasília (DF), apresentou o tema “território: nosso corpo, nosso espírito”, e somou-se à “Marcha das Margaridas”, 2019, que ocorreu nos dias 13 e 14 do mesmo mês. Esse último movimento aglutina mulheres da floresta, do campo, das águas, da cidade, constituindo-se como uma das maiores marchas de mulheres da América Latina. A “Marcha das Margaridas” de 2019 trouxe como tema “Margaridas na luta por um Brasil com soberania popular, democracia, justiça, igualdade e livre de violência”, e foi coordenada pela Confederação Nacional dos Trabalhadores Rurais Agricultores e Agricultoras Familiares (Contag).

Em São Paulo e em outras capitais do país, a “Marcha das Mulheres Negras” vem crescendo e está na sua quarta versão, e pauta, além da questão específica das mulheres negras, a luta antirracista. Em Belém do Pará, a “Marcha das Mulheres Negras” de 2019 apresentou o lema “mães negras amazônicas em luta contra o genocídio do povo negro”. A caminhada

ocupou as ruas do bairro do Guamá no dia 25 de julho, data importante, que simboliza o Dia Internacional das Mulheres Negras da América Latina e Caribe.

Mencionamos, também, a luta das lésbicas, bissexuais, transsexuais em ressignificar a própria vida dentro de uma estrutura sócio-organizacional machista e heteronormativa. Já está na 17.^a edição, em São Paulo e em outras capitais brasileiras, a “Caminhada das Mulheres Lésbicas e Bissexuais”, que acontece dias antes da “Parada do Orgulho LGBT”. A “Marcha do Orgulho Trans” de São Paulo está na sua segunda edição. A “Marcha das Mulheres LBT” (Lésbicas, Bissexuais e Transsexuais) de Macapá, no Estado do Amapá, ocorre há três anos e vem crescendo a cada ocorrência. A finalidade é chamar a atenção para esses grupos sociais que são invisíveis não só para a sociedade, mas também dentro do próprio movimento. Há uma exigência por respeito, direito e visibilidade.

A Frente Feminista 8 de Março – Belém/Pará – tem aglutinado um conjunto de mulheres e feministas dos mais diversos e plurais coletivos e movimentos sociais da Amazônia com suas lutas e demandas e tem potencializado com muita garra o 8 de março, não só em Belém, mas também somando com companheiras de outros municípios do Pará.

Nesse contexto de lutas, é importante destacar os dados do *Atlas da violência*, elaborado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) (2019), que apresentou, pela primeira vez, dados sobre os crimes violentos relacionados à orientação sexual e à identidade de gênero. Os resultados constataam, mesmo a despeito de o problema ser invisível às estatísticas oficiais, os poucos dados existentes, os quais indicam que esse tipo de violência tem se agravado no Brasil. Primeiro, no censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), não consta nenhuma pergunta sobre a orientação sexual das pessoas, o que dificulta dimensionar o tamanho da população LGBTQIA+ no país; segundo, os registros policiais também não identificam ou fazem qualquer classificação da vítima segundo a orientação sexual. Logo, não se sabe exatamente o número de pessoas atingidas por esse tipo de violência. Ainda no mesmo levantamento, foram registrados 4.936 assassinatos de mulheres em 2017, ou seja, uma média de 13 homicídios por dia, sendo que a maior parte das vítimas (66%) é negra, constatação que assombra a realidade brasileira contra mulheres que são, diariamente, vítimas de feminicídio.

É oportuno, neste momento, acionarmos a fala de Foucault, quando argumenta a respeito do movimento lésbico. Segundo ele, o fato de que essas mulheres foram, durante séculos e séculos, isoladas na sociedade, frustradas, desprezadas de muitas maneiras “lhes proporcionou uma possibilidade real, de construir uma sociedade, de criar um certo tipo de relação social entre elas, fora de um mundo dominado pelos homens” (Foucault, 2004, p. 269). Do mesmo modo podemos pensar com relação às outras pessoas aqui já mencionadas.

E por falar em avanços na construção de uma sociedade mais inclusiva, são oportunos os argumentos de Álvares (2013), quando a autora destaca que as conquistas das mulheres rumo aos caminhos da cidadania, assentadas em brigas, greves e passeatas, permitiram não só ir às ruas e lutar pelo que acham que está incorreto em suas vidas, mas ampliar as conquistas e direitos não só para elas, mas “para sua família, seus filhos, seus maridos, sua comunidade” (p. 322).

Na próxima seção, adentraremos nas reflexões do feminismo, da cidadania e política democrática radical, com Chantal Mouffe.

CONTRA O ESSENCIALISMO: UM DIÁLOGO COM CHANTAL MOUFFE

Frente a tais discussões e, dentro de um cenário de múltiplas e distintas lutas contra a estrutura de dominação/opressão que opera na sociedade, Chantal Mouffe (1992) orienta-nos neste debate, no sentido de argumentar que, para as feministas comprometidas com uma política democrática radical, o caminho a seguir não é o do essencialismo, que defende uma visão de identidade comum e que, por isso, não “nos permite construir uma nova visão de cidadania, a qual faz falta para aplicar em tal política” (Mouffe, 1992, p. 5).

Ao contrário da concepção do sujeito racional e universal e da suposta unidade e homogeneidade das suas posições, a cientista política pensa o agente social em suas mais diversas posições de sujeito através das quais é constituído dentro de diferentes formas discursivas, o que evoca a questão da pluralidade, que não significa, de acordo com ela, coexistência, ou seja, ponto a ponto dessas diversas posições. E neste caso, a desconstrução das identidades essenciais é, para Mouffe (1992), “a condição necessária para uma compreensão adequada da variedade de relações sociais onde se deva aplicar os princípios de igualdade e liberdade” (p. 6).

Nestas bases deste entendimento, a articulação das múltiplas e diferentes lutas é a chave para Mouffe (1992) em busca de uma democracia

plural e radical, tendo, como possibilidade de uma unidade, o resultado de uma fixação de identidades parciais mediante a criação de pontos nodais. Ela entende, assim, a articulação como vínculo. Ou seja, uma relação contingente, sem predeterminações ou posições. “Ainda que não exista um vínculo necessário entre as diferentes posições do sujeito, no campo da política, sempre há discursos que tratam de promover uma articulação entre elas desde diferentes pontos de partida” (Mouffe, 1992, p. 6).

Frente ao exposto, Mouffe instiga a nossa interpretação no sentido de dizer que se a categoria “mulher” não corresponde ao âmbito de uma identidade essencial, unitária e unificadora, precisamos mudar os termos da nossa compreensão, porém não no sentido de querer saber como descobri-la. Mas, fundamentalmente, problematizar, por exemplo, “como se constrói a categoria ‘mulher’, como tal, dentro dos diversos discursos? Como se converte a diferença sexual em um discurso pertinente dentro das relações sociais? E como se constroem relações de subordinação através da distinção?” (Mouffe, 1992, p. 8).

Diante de questões tão complexas, Mouffe (1992, p. 21) entende o feminismo como uma luta pela igualdade das mulheres contra as múltiplas formas de dominação em que a categoria “mulher” se constitui na arena da subordinação, e não como uma luta pela realização da igualdade de um grupo empírico, com uma essência e uma identidade comuns. Assim, entendemos que as lutas podem ser diferenciadas, de acordo com as posições e locais de cada grupo de sujeitos, como por exemplo na Amazônia, onde se encontram populações diferenciadas e projetos de ações de acordo com suas necessidades, como as lutas das indígenas, das quilombolas, das ribeirinhas, das mulheres de terreiros, das professoras, entre tantas outras.

Nesta moldura teórica mouffeana, há uma radicalização da desconstrução da ideologia da igualdade *versus* diferença, já que não temos mais a categoria homogênea de mulher e a outra categoria de homem diante de um embate, “mas uma multiplicidade de relações sociais nas quais as diferenças sexuais estão construídas sempre de muitos e diversos modos e onde a luta contra a subordinação tem de ser planejada em formas específicas e diferenciais” (Mouffe, 1992, p. 6).

Assim sendo, a tese de Mouffe é de que, na área do político, logo, da cidadania, a diferença sexual não deve ser uma distinção pertinente. Por tal motivo, no projeto de democracia plural e radical, não cabe

um modelo de cidadania sexualmente diferenciado, em que as tarefas específicas de homens e mulheres sejam valoradas com equidades, mas uma concepção verdadeiramente

diferente do que é o ser cidadão/cidadã e de como atuar como membro de uma comunidade política democrática. (Mouffe, 1992, p. 14)

Dito isto, concordamos com a pesquisadora quando ela nos diz que a política feminista não deve ser compreendida como uma forma de política direcionada “para a perseguição dos interesses das mulheres como mulheres, mas como a perseguição das metas e das aspirações feministas dentro do contexto da mais ampla articulação de demandas” (Mouffe, 1992, pp. 21-22). E, nestes termos, “essas metas e aspirações poderiam consistir na transformação de todos os discursos, práticas, relações, onde a categoria ‘mulher’ está construída de maneira que implica subordinação” (Mouffe, 1992, p. 21). A cientista política argumenta que precisamos de estar conscientes de que as metas e causas feministas podem ser construídas de muitas e de diferentes possibilidades, levando em consideração a multiplicidade dos discursos, mas ela destaca a existência de muitos feminismos e, nesse sentido, “qualquer intento de encontrar a verdadeira forma de política feminista deve ser abandonado” (Mouffe, 1992, p. 21).

É com o entendimento de Mouffe, de que o essencialismo não nos ajuda na compreensão de um tema tão complexo, além de não dar conta de construir uma política democrática radical feminista, que traçamos nossa etnografia sensorial *on foot* (Lee & Ingold, 2006; Pink, 2012), pelas ruas da Amazônia, em Belém do Pará, nas manifestações das mulheres e feministas no mês de março de 2019.

Importante destacar que compreendemos a etnografia *on foot*, a partir das leituras desses autores/autoras, como aquela que é construída no campo, a partir do engajamento corporal quando o andar, o participar com o movimento do corpo, torna-se fundamental para a percepção do fenômeno estudado e da aquisição dos dados necessários a serem compreendidos. Observamos que teoria e prática estão entrelaçadas nesta forma de etnografar, portanto, utilizamo-la na construção, na percepção e na compreensão do fenômeno aqui evidenciado. Desta maneira, apontamos, também, como foi feita a coleta de dados que sustenta este trabalho.

A COMPOSIÇÃO ETNOGRÁFICA *ON FOOT* DA VISUALIDADE SOCIOPOLÍTICA DAS MULHERES E DAS FEMINISTAS

Toda luta emancipatória, seja no contexto cultural, social ou outro, tem como pressuposto ser comunicativa no sentido de um projeto crítico e

transformador. Comunicação que interage por dentro e pelas bordas, para introduzir os sujeitos que são invisibilizados na sua condição. Nessa perspectiva, constatamos, na contemporaneidade, um forte apelo àquilo que se passou a denominar de cultura visual, uma prática que tem a ver com as formas de ver, com as práticas de olhar, com os sentidos de experienciar as situações. Aqui, não trabalhamos a cultura visual como um conceito fechado, até porque ele tem concepções diferenciadas enquanto campo e objeto de estudos, mas na provocação de pensar diferentes experiências visuais de práticas culturais em contextos sociais diversos.

Nesse sentido, a cultura seria condição constitutiva de práticas sociais e das relações entre os diversos significados atribuídos pelos sujeitos na sociedade. Os significados são construções culturais. Assim, devemos pensar as experiências visuais como evidência de práticas sociais. Ou seja, a cultura visual seria a construção visual do social (Dikovitskaya, 2006; Mitchell, 2003), não apenas como construção social, mas como mecanismo social da diferenciação. Segundo Mitchell (2002, p. 171), a preocupação da cultura visual “não é somente o fato de nós vermos do modo que vemos, por sermos animais sociais, mas também o de nossos arranjos sociais tomarem a forma que têm, por sermos animais que veem”. Ou também como um “lugar sempre desafiante de interação social e definição em termos de classe, gênero, identidade sexual e racial” (Mirzoeff, 2003, p. 20). Na visualidade da cultura, o visual torna-se o lugar no qual se criam e se discutem os significados.

Para Mirzoeff (2003), a cultura visual é compreendida como o estudo que procura entender a mudança em um mundo extenso demais para ser compreendido ou visto, mas que imaginá-lo se torna fundamental. Por isso, sua concepção abarca o estudo das representações, ou outros modos de ver e ser visto, outras maneiras de ver o mundo.

Segundo o autor, para entender a cultura visual, é necessário articular a convergência entre as áreas do conhecimento, principalmente, aquelas que lidam com a visualidade para um estudo crítico da genealogia e da condição da cultura na visualidade global. A cultura visual está imbricada ao que também não é possível ser visto (Mirzoeff, 2003). De outro modo, devemos pensar que essa cultura visual não é simplesmente a soma de tudo que tem sido criado para ser visto, mas a relação entre o visível e como denominamos o que vemos, assim como também tudo aquilo que se oculta à vista. Resumindo, não vemos simplesmente aquilo que está à vista, mas criamos conexão com uma visão de mundo que resulta coerente com aquilo que sabemos e já experimentamos alguma vez.

Qual é o nosso lugar neste mundo e como apresentá-lo visualmente para ser compreensivo aos olhos do mundo? Seria, a nosso ver, a principal indagação da cultura visual, uma vez que nos sentimos impelidos a representá-lo em imagem e a compartilhar essa imagem, sobre o mundo, com o mundo. Ou seja, busca-se visualizar a existência.

Hoje, diferente da década de 1990, quando a cultura visual era utilizada para criticar e resistir às formas como os meios de comunicação nos representavam, apropriamo-nos da cultura visual para criar imagens próprias, outros modos de ver e ser vistos, outras maneiras de ver o mundo. Essa discussão apresenta consonância com as lutas amazônicas, principalmente quando refletirmos sobre os colonizadores que engendraram soluções para problemas que lhe eram externos, isto é, em que o lugar-colônia tem seu destino decidido alhures (Dutra, 2001), e na relação colonizador-colonizado, somente ao primeiro compete a prática do poder e do saber.

Do mesmo modo, esse discurso e essas imagens criadas pelo colonialismo sobre a Amazônia se configuram em um aparato de poder e de saber que repudia as diferenças raciais, culturais e históricas, “cuja estratégia predominante é criar um espaço para ‘povos sujeitos’, através da produção de imagens e conhecimentos em termos dos quais se exerce a vigilância e se estimula uma forma complexa de prazer/desprazer” (Dutra, 2001, s. p.). Lembra, ainda, o pesquisador que

ao longo do contato colonial, a construção de imagens sobre o Brasil e toda a América, por artistas, cronistas e cientistas estrangeiros, vincula-se a operações simbólicas e significações culturais engendradas no curso das relações políticas entre o Velho e o Novo Mundo. Aquelas imagens exigem do pesquisador que focalize “*a espessa camada de representações*”, pois, na sua origem, tais imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da identidade europeia, constituindo-se, assim, mais imaginação sobre o continente descoberto do que realidades encontradas além-mar (Belluzo, 1996). (Dutra, 2001, s. p.)

Neste contexto, Boaventura de Sousa Santos (2010), ao analisar o pensamento moderno ocidental, vai nos chamar a atenção para as três formas de dominação: o capitalismo, colonialismo e patriarcado, que continuam a trabalhar nos tempos atuais como ocorreu no período colonial, guardadas as devidas mudanças e contextos de cada época. Essa matriz atua com “linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado

da linha” (Santos, 2010, p. 23), este último, de exclusão e desigualdades. Mas, como destaca o autor, há abalos nestas linhas construídos pelas lutas e resistências dos povos oprimidos do Sul global. Quando analisamos as representações da dominação externa e interna, fabricadas do Brasil e da Amazônia, por exemplo, percebemos que tais representações não são únicas. Há produções na história de muitas lutas e resistências contra toda e qualquer forma de dominação. No contemporâneo, temos a possibilidade de evidenciar visualidades sociopolíticas, como as das mulheres e das feministas, que saíram às ruas da Amazônia, em março de 2019, anunciando múltiplas e diferenciadas bandeiras, rebeldes, para problemas que tensionam realidades locais frente às dinâmicas globais.

Diante deste cenário complexo e desafiador, partimos para uma etnografia sensorial *on foot* (Lee & Ingold, 2006; Pink, 2012), em que

o aspecto locomotor da caminhada permite a compreensão de locais criados por rotas. Um lugar percorrido é feito pela interação sempre em mudança entre a pessoa e o meio ambiente, na qual o movimento, feito com o corpo por inteiro, é importante não apenas como um ato de visão a partir de um ponto fixo. Ao caminhar, estamos em movimento, vendo e sentindo uma rota à nossa frente e criando um caminho ao redor e depois de nós. (Lee & Ingold, 2006, p. 68)

Assim sendo, uma etnografia que se materializa no ato da caminhada, para compreender a visualidade sociopolítica das mulheres e feministas conformada nas ruas da Amazônia, especificamente, em Belém do Pará, como “lugar sempre desafiante de interação social” (Mirzoeff, 2003, p. 20).

É importante destacar ainda que uma etnografia sensorial *on foot* (Lee & Ingold, 2006) implica um fazer etnográfico que toma como referência as vivências e as experiências dos sentidos na produção da percepção e da interpretação. É uma prática multissensorial (Castro, 2018) e foi, com essa prática, que andámos, caminhámos, sentimos, vivenciámos as experiências das mulheres e dos feminismos nas ruas do mês de março, muitas dessas experiências, nossas também, como mulheres.

O fio condutor da nossa etnografia sensorial *on foot*, que abre a presente reflexão, é a visualidade sociopolítica de uma jovem² (Figura 1) que

² O conjunto de imagens analisadas neste artigo resultou de fotografias tiradas em uma manifestação política, pública e solidária, que teve por objetivo dar visibilidade para as reivindicações feministas encampadas nas lutas sociais presentemente em curso no Brasil, que teve lugar em Belém do Pará, no dia 8 de março de 2019. Seleccionamos uma série de imagens que privilegiam um conjunto de representações que traduzem esse espírito coletivo tomando o devido cuidado de não identificar os manifestantes. Observamos ainda que, aquelas que identificamos os manifestantes foram devidamente

se antecipou às/aos militantes, nas manifestações do dia 8 de março 2019, para inscrever, na hora, grafitando no asfalto quente de Belém do Pará, a frase símbolo de muitos protestos de rua e de redes sociais na internet: “nenhum direito a menos” para todas as mulheres, enfim, para todos os seres humanos, que, naquela manifestação ou não, estavam presentes, o que confirma os estudos de Mouffe (1992), ao criticar o essencialismo.

Essa visualidade sociopolítica, da frase-símbolo, também esteve muito presente nas manifestações do dia 14 de março, data que marcou um ano do assassinato, no centro do Rio de Janeiro, bairro do Estácio, da jovem política e defensora dos direitos humanos, Marielle Franco, símbolo de luta e de resistência não só das mulheres negras, das LGBTQIA+, das mães-solteiras, mas de todas as mulheres em âmbito geral. Marielle Franco foi executada com 13 tiros, juntamente com seu motorista, Anderson Gomes, em decorrência da sua atuação política. “Nenhum direito a menos” é bastante representativo dos tempos que estamos vivenciando, de avançado desprezo pelos direitos e pela democracia no Brasil e no mundo, tendo as mulheres e as feministas como alvos destas nefastas políticas globais.



Figura 1: Jovem grafitando no asfalto (8 de março de 2019)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019

autorizadas. Desta maneira, procuramos seguir o protocolo do código de ética do Ministério de Ciência e Tecnologia do Estado brasileiro que sugere que todas as imagens de indivíduos publicadas em pesquisas possuam autorização explícita para seu uso, o que foi feito.



Figura 2: Um dos símbolos das lutas das mulheres e dos feminismos desenhados no asfalto (8 de março de 2019)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019

Essas visualidades, como as demais, fazem parte da chamada fotoetnografia, que é quando a fotografia é utilizada como instrumento do fazer etnográfico, enquanto um recurso construído, que dialoga diretamente com a Antropologia Visual (Boni & Moreschi, 2007) a partir de categorias presentes nas visualidades construídas – neste trabalho –, permitindo uma interpretação partilhada entre pesquisadoras e interlocutoras. Assim, concordamos com Boni e Moreschi quando dizem que “uma das vantagens do material fotoetnográfico é que ele expõe ao receptor a etnia [e, como acima salientamos, não somente a etnia, mas categorias constituídas socialmente] em seu momento atual, bem como suas aculturações e transformações” (Boni & Moreschi, 2007, pp. 141-142).

Nesse contexto, percebemos, compomos, construímos e interpretamos diversas e múltiplas visualidades de mulheres e de feministas. Visualidades que não apenas funcionaram e funcionam como dispositivos (Agamben, 2014)³ de exigência de direitos, mas também de posicionamento político de gênero, de classe, de etnia e de ideologia. Compreendemos a construção visual experienciada nessas manifestações, ocorridas em março de 2019, como um posicionamento político, que coloca em evidência

³ A partir de um diálogo estabelecido com Foucault e de um contexto histórico mais amplo, Agamben (2014) propõe uma aproximação conceitual do termo observando que “denomino como dispositivo tudo aquilo que possui, de uma maneira ou e outra, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres vivos” (p. 31). Desta maneira, não se trata aqui neste trabalho, de desenvolver uma discussão sobre o termo dispositivo, mas sim de o utilizarmos como instrumento, ou mesmo, enquanto um dispositivo conceitual que conforma temporariamente, para o desenvolvimento de reflexão do objeto aqui tratado.

as concepções e as condições de luta e de resistência cidadã de uma complexa diversidade de grupos sociopolíticos feministas: das quilombolas às mulheres do Candomblé; das mulheres negras às das LGBTQI+, enfim, de todas em âmbito geral.

Assim, imbuídas do espírito de luta por “nenhum direito a menos”, Mametu e Mãe Simone foram à manifestação do dia 8 de março de 2019. Candomblé, umbanda, ou qualquer outra religiosidade de matriz africana sofreram e ainda sofrem ataques, resultados de preconceitos e de discriminações por parte de uma cultura que se posiciona com valores eurocêntricos. O que podemos evidenciar na derrubada de uma casa de candomblé, no Distrito Federal (DF), pelo próprio governo do DF,

após a derrubada da construção de uma filial do terreiro de candomblé Caboclo Boiadeiro – o centro mais antigo do Distrito Federal, fundado em 1975 – a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB-DF) decidiu recorrer do caso por entender que a destruição do imóvel pelo governo foi um “ato de intolerância religiosa”. (Marques & Oliveira, 2019, para. 1)

A visualidade sociopolítica abaixo registra a presença, nessa manifestação do dia 8 de março, de duas lideranças do candomblé de Belém, Mameto Nangetu⁴ e Mãe Simone (ver Souto, 2017).



Figura 3: Mametu Nangetu, sacerdotisa e liderança do candomblé em Belém, e Mãe Simone (8 de março de 2019)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019

⁴ Mametu Nangentu, líder religiosa, artista, dona de terreiro, tem um papel político importante na luta pela cidadania e no empoderamento de seguidores das religiões afro-brasileiras, assim como de suas tradições. Elas autorizaram a divulgação de suas imagens para a composição deste artigo.

Mametu Nangetu e Mãe Simone participaram na manifestação, ambas, com uma indumentária⁵ que caracteriza suas identidades, não somente religiosas, mas, igualmente políticas e de gênero. Utilizando, em nosso entendimento, a indumentária religiosa com o caráter identitário e político, elas, através da visualidade, reivindicavam e expressavam o seu lugar de fala, socialmente construído: mães de santo, mulheres de terreiro, mulheres de uma religiosidade resistente e não eurocêntrica. Através da utilização de seus corpos, aquele que permite “vestir-se com a roupa e insígnias que caracterizam a identidade mítica do seu orixá” (Silva, 2008, p. 100), Mametu e Mãe Simone foram à rua mostrar que, apesar dos retrocessos impetrados pelo atual Governo brasileiro, elas estavam ali não somente para resistir, mas para denunciar e lutar “pela vida das mulheres de terreiro”, de acordo com Assis (2016, p. 256). “É uma ordem de valores afro-religiosos e culturais que guiam as performances de Mametu Nangetu” (Assis, 2016, p. 256).

Note-se, ainda, que ambas possuem, colados em suas indumentárias, um adesivo lilás e vermelho (na Figura 3, evidenciado na indumentária de Mãe Simone), que se refere à luta das mulheres, no qual está escrito “resistência contra a violência”. Mãe Simone usa um par de brincos/argolas vermelhos com a frase “só se eu quiser” – o que evoca, no atual contexto político-ideológico, que as mulheres têm o direito de fazer só o que elas quiserem –, e carrega consigo um leque de papelão que homenageia Marielle Franco. Mametu usa um brinco com a imagem de Marielle Franco – uma clara defesa não somente de Marielle, mas das resistências, dos valores e das lutas a ela conferidos; porta ainda os mesmos adesivos que Mãe Simone, além do cartaz, no qual podemos ver, à frente de seu corpo, a frase que sugere seu posicionamento político-ideológico. Esses são os elementos simbólicos que reforçam o caráter religioso, político e ideológico consubstanciado pela presença de ambas na manifestação. Essa postura político-ideológica está presente no Instituto Mansu Nangetu, idealizado e liderado por Mametu Nangetu, que “realiza trabalhos tradicionais de matriz africana, do candomblé de Angola, e de raiz bate folha, de Salvador, Bahia (BA), agregando trabalhos sociais e educativos, que envolvem a comunidade e as pessoas carentes da capital paraense” (Pressler et al., 2016, s. p.).

Dando continuidade à nossa fotoetnografia *on foot*, a partir das visualidades sociopolíticas das mulheres dos quilombos, podemos observar

⁵ A indumentária, em nosso entendimento e no caso aqui tratado, é o conjunto de objetos que constroem uma identidade, que a compõem visualmente e evidenciam os traços culturais de um grupo social.

a evocação de um Brasil como um território de quilombolas, ainda que a hegemonia queira demarcar o território de cultura eurocêntrica, percebemos uma clara mensagem de que essas mulheres não iriam mais aceitar a extinção de nenhuma referência cultural quilombola. O Brasil tem, na origem, muitos povos, e um deles é o quilombola. A luta pelo reconhecimento desses povos e de sua terra está cada vez mais presente nas ruas da Amazônia, seja no campo ou na cidade. A descolonização é uma resistência, mas também um combate cotidiano na vida dessas pessoas no Brasil. Assim, um outro exemplo dessa resistência e dessa luta podemos ver na Figura 4.



Figura 4: Cartaz “o Brasil é quilombola” (8 de março de 2019)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019

Outras bandeiras, cuidadosamente produzidas, eram pela defesa da “reforma agrária de base popular” e a do “sem feminismo não há agroecologia” (Figuras 5, 6, 7 e 8), já que, na Amazônia, tem avançado o agrogócio impondo dinâmicas do capitalismo/colonialismo/heteropatriarcado globais em territórios locais. A reivindicação de uma alimentação sem agrotóxicos foi representada por uma farta mesa montada pelas mulheres pertencentes a vários movimentos e coletivos da Amazônia, dentre eles, o Movimento dos Trabalhadores e Trabalhadoras Sem Terra (MST), do Pará, da Federação de Órgãos para a Assistência Social e Educacional (Fase). Muitas delas estavam usando chapéus de palha, um dos símbolos da nossa cultura popular, ribeirinha, camponesa. Antes de começar a caminhada

pelas ruas de Belém, as mulheres do movimento e coletivos serviram café, bolos, tortas, sucos, farinha, frutas e legumes, plantados nas suas próprias terras. Todos e todas estavam convidados(as) a tomar o lanche, que era gratuito. Nós celebrámos e ceámos com elas mais uma marcha das mulheres com muita troca de experiências e afeto.



Figura 5: Bandeira: lutar, construir reforma agrária popular! (8 de março de 2019)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019



Figura 6: Bandeira sem feminismo não há agroecologia (8 de março de 2019)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019



Figura 7: Mesa de farinha e salsa (8 de março de 2019)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019



Figura 8: Mesa de pães, banana, jambu (8 de março de 2019)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019

Notamos, na visualidade sociopolítica da Figura 9, tanto na roupa quanto no cartaz levantado o tempo todo para o alto por uma militante, o discurso sobre o pertencimento da corporeidade não apenas na frase “meu corpo é meu lugar”, mas também na representação de um par de seios colocados em alto relevo – elementos que evocam ao lado os símbolos do feminino e do trans. Ainda podemos visualizar, ao lado esquerdo e abaixo do cartaz, uma cabeleira afro, também feita de recorte de impresso, onde aparecem as pernas de alguém que não conseguimos definir. Note-se, ainda, que a frase “meu corpo é meu lugar” é feita de recortes de revistas e jornais, em um complexo embrincamento de sentidos, que configura, em nossa compreensão, a pluralidade e a diversidade de corpos, de visibilidades e de sentidos presentes no ideário de gênero que se espelha na contemporaneidade, superando a representação sexual heteronormativa binária homem-mulher e nos evidenciando a criação das múltiplas corporeidades; uma corporeidade permeada de identificações subjacentes aos sentidos construídos nas lutas quotidianas por uma visibilidade que não mais imponha às mulheres uma imagem pautada pelo patriarcalismo ainda presente na sociedade.



Figura 9: Meu corpo é meu lugar (8 de março de 2019)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019

Mas a visualidade sociopolítica de luta e de resistência não está somente no cartaz; está na maneira como a militante está vestida, pois, na blusa, há uma inscrição “The future is female”, fazendo uma referência de que o futuro é das mulheres. Que nós, mulheres, somos as protagonistas deste mundo que queremos, um mundo mais humano, pautado pela diversidade e por um bem-estar não somente físico do ser humano, mas, sobretudo, o bem-estar que garante equidade de direitos, não importando o gênero e nem as diferenças sobre o qual se evoque o que quer que seja, socialmente.

A visualidade estampada no cartaz da Figura 9 apresenta ainda uma boca aberta, que fala, que grita, que denuncia e que luta, pois, no interior da boca, há três punhos fechados simbolizando a luta das mulheres e feministas em três cores: o branco, o preto e o vermelho (talvez o vermelho possa representar a pintura corporal da pele indígena, ou, ainda, uma outra qualquer e possível cor, não importa, cada uma com as suas concepções).

Mais uma vez, a visualidade da boca é registrada nas manifestações em dois cartazes nas Figuras 10 e 11. Na visualidade sociopolítica da Figura 10, aparecem três bocas nas cores preta, róseo e azul, que evocam a luta contra o machismo que impera na sociedade. Trata-se de uma mensagem direta que estimula as mulheres a denunciar esta perversa forma de opressão que vem se materializando na história. A boca é representada não só em desenho como também está escrita no cartaz da militante que diz que a nossa boca é fundamental nesta causa.



Figura 10: Estandarte e cartaz, ambos produzidos manualmente (8 de março de 2019)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019

Em outro cartaz, com o símbolo de uma boca aberta, Figura 11, observamos a seguinte mensagem: “mexeu com uma, mexeu com todas”. Um grito de alerta coletivo para enfatizar que apesar das diferenças e múltiplas bandeiras dentro do movimento, as mulheres e feministas eram solidárias umas com as outras.

Nessa sessão de cartazes, reforçamos a composição estética construída através das cores que evocam diversos e plurais universos de gênero, o vermelho, o azul, o lilás, o preto, o branco, que são uma constante no movimento pelo direito à vida, pela igualdade, pelo respeito às diferenças e pelo combate à violência de qualquer ordem contra as mulheres, feministas, enfim, contra os seres humanos.

Observamos, ao longo de nossa fotoetnografia *on foot* que a boca foi um dos elementos simbólicos mais representativos nos cartazes das mulheres. Boca que nos leva ao pensamento de Bakhtin (2003, p. 381) e o sentido dado, não de forma dicotômica, entre a cultura oral e a cultura escrita. O mundo da voz e da letra é pensado como um mundo unificado pela produção dinâmica dos sentidos, gerados e transmitidos pelas vozes personalizadas, que representam posições éticas e ideológicas diferenciadas em uma união e intercâmbio contínuos com as demais vozes.



Figura 11: Banner (8 de março de 2019)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019

Um grupo de jovens mulheres chamou a nossa atenção. Se analisarmos a maneira como se vestem, podemos observar a forma não convencional

da composição de seus trajés. Neste caso, pensamos que essas escolhas indicam a maneira de reivindicarem uma postura estética social, uma escolha por meio da qual as mulheres dão ênfase às suas liberdades de expressão, de forma carnavalizada, em um universo não somente masculino, mas heteronormativo e patriarcal. Por meio de uma atitude ao mesmo tempo estética e política, elas buscam se posicionar na sociedade, dando ênfase ao seu universo lúdico, estampado na composição de suas vestes.

Esse posicionamento corporal é tão importante quanto aquele composto pela indumentária utilizada. A maneira como caminhavam, projetando o corpo para frente, em uma atitude propositiva e combatente, evidenciava que essas mulheres tinham uma consciência política do seu corpo, bem como o poder de, através dele, posicionarem-se social e politicamente.

Assim, as jovens abaixo portam capas com a frase “Lula livre” evocando um “estado de injustiça”, uma possível inconstitucionalidade a respeito da atual situação política do ex-Presidente Luís Inácio Lula da Silva, um protesto também pelos estados de violência vividos na sociedade brasileira. As meninas portam, ainda, sobre a capa e sobre as suas camisetas, na parte da frente, adesivos como aqueles presentes em Mãe Simone e Mameto, de “resistência contra a violência”, outros que denunciam o assassinato da vereadora Marielle Franco, e outros ainda de “Lula livre”, seja na forma de adesivo, seja em um adereço de cabeça, como uma travessa com plumas. As capas vermelhas, que usam, evocam o empoderamento das mulheres, fazendo alusão às super-heroínas que começam a povoar o imaginário social a partir das representações cinematográficas. Observamos, ainda, que uma dentre elas, Lucia Gomes⁶, é artista plástica e ativista, tem como escopo estético e de trabalho plástico as performances realizadas no âmbito social e político, e com a participação de quem a cerca e a assiste. Segundo Maneschy (2007), “a materialidade da obra de Lúcia Gomes realmente é menos importante para a artista do que as ideias que engendram suas ações” (p. 454). Desta maneira, podemos observar que suas obras enfocam questões sociais de ordem ambiental, e no combate contra a violência contra as mulheres, as crianças e as adolescentes, assim como de minorias.

⁶ Lúcia Gomes é artista plástica, ativista social, trabalha focando as questões sociais, em especial a de crianças e de adolescente e socioambientais (ver <https://xumucuis.wordpress.com/2014/02/07/lucia-gomes-20-anos-de-arte-e-ativismo/>).



Figura 12: Jovens mulheres em manifestação (8 de março de 2019)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019

Mas, diante de potentes visualidades sociopolíticas, três delas não poderiam passar aos nossos sentidos, já que denunciam o cotidiano de morte de muitas mulheres, mulheres negras e mulheres LGBTQI+, somadas às violências de estupro e de espancamento. O símbolo da cruz, mais uma vez na cor vermelha, indicando sangue derramado de muitas vítimas no país, e um cartaz, são estendidos bem alto nas manifestações; apresentavam uma estatística cruel: “5 mulheres são espancadas a cada 2 minutos no Brasil”, o “Brasil é o país que mais mata LGBTQI+ no mundo” e “ninguém pede para ser estuprada”. Por isso, há necessidade de lutar cotidianamente para mudar esta realidade violenta que impera na sociedade e no mundo. Nessas visualidades havia um recado curto e direto: “nenhum passo atrás” nos direitos duramente conquistados. As mulheres e as feministas chamavam a atenção nas ruas para o fato de que não se pode admitir vidas sendo ceifadas. É por isso que a luta é na rua, é em casa e em qualquer lugar em que impera essa barbárie contra corpos e almas de mulheres e feministas. Nesse sentido, nas Figuras 13 e 14, podemos observar um cartaz desta série em que havia a chamada para o número de telefone 180, ligado ao programa social que recebe denúncias de mulheres vítimas de violências. Trata-se de um serviço de utilidade pública, o qual preserva a identidade das vítimas e funciona 24 horas. Esse programa atende mulheres não só do Brasil, mas também de 16 países, evidentemente, com outros números telefônicos.



Figura 13: Manifestação (8 de março de 2019) (A)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019



Figura 14: Manifestação (8 de março de 2019) (B)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019



Figura 15: Ninguém pede para ser estuprada. Denuncie 180 (8 de março de 2019)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019

Quase toda essa visualidade sociopolítica estava presente na manifestação do dia 14 de março, em frente ao mercado de São Brás, em Belém do Pará, que marcou um ano da execução da vereadora Marielle Franco. Com cartazes de “Marielle, presente!!”, as exigências giraram em torno da justiça, não só para a vereadora, mas também para seu motorista, Anderson Gomes. Um crime onde, até o presente momento, apenas duas pessoas foram identificadas e estão presas, o policial militar Ronnie Lessa e o ex-policial militar Elcio Vieira de Queiroz, que respondem por homicídio qualificado e tentativa de homicídio. A assessora da vereadora, Fernanda Chaves, sobreviveu. A investigação não chegou, até agora, aos mandantes do assassinato.

Na imagem abaixo, Figura 16, uma bandeira, na cor branca, com o rosto de Marielle Franco, foi estendida ao chão, com a frase “eu mulheres!”. O pano comporta diversas e múltiplas assinaturas, com o nome de várias mulheres, como Antônia, Nice, Maria, dentre outras, rodeado de uma estética multicolorida, o que, para nós, representou a diversidade e as diferenças de muitos feminismos ali representados na figura de Marielle Franco. Já em outra faixa de pano, Figura 17, na cor rósea, a inscrição da juventude era contra o racismo que impera na sociedade brasileira, outra bandeira de luta da vereadora Marielle Franco.



Figura 16: Eu Mulheres, Marielle Franco (14 de março de 2019)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019



Figura 17: Juventude pela democracia e contra o racismo (14 de março 2019)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019

UMA SÍNTESE DA VISUALIDADE SOCIOPOLÍTICA PARA A NOSSA CONCLUSÃO

Recorremos à última imagem selecionada, Figura 18, como aquela que representa, na nossa análise, uma “síntese” de nossa escrita, da nossa fotoetnografia *on foot*, e também das lutas das mulheres e das feministas não só da Amazônia, mas de todas as partes do mundo. No nosso olhar, é a proposição de um novo recomeço, de novas formas de sociabilidade, de lutas e resistências. A visualidade sociopolítica de uma mão sem essencialismo nos diz: “juntas somos sementes”, somos sim sementes de muitas mulheres e de feministas na história, que lutaram arduamente para que estivéssemos aqui combatendo e exigindo mais direitos. Nesta visualidade, há uma proposta clara de que todas as mulheres e feministas sejam sementes para a construção de uma nova história de conquistas, sem exclusão, com igualdade, reconhecimento e direitos para todas e todos. Uma reflexão que nos faz retomar Mouffe (1992) e o não essencialismo, pois a cientista política argumenta que precisamos estar conscientes de que as metas e causas feministas podem ser construídas de muitas e de diferentes possibilidades, levando em consideração a multiplicidade dos discursos, mas ela alerta que, por necessidade, existem muitos feminismos “e qualquer intento de encontrar a verdadeira forma de política feminista deve ser abandonado” (p. 21).



Figura 18: Juntas somos diferentes (8 de março)

Créditos: Amorim, Castro & Costa, 2019

Entendemos, assim, que, de uma perspectiva sociopolítica, é necessário compreender os significados em circulação quando se pensa uma cultura visual, considerando que muitos seres humanos ainda são invisibilizados, tanto metaforicamente quanto visualmente, aos olhos do mundo. As visualidades, capturadas ao longo da fotoetnografia *on foot*, representam mais uma provocação e inquietação para trazer à luz realidades locais/globais a partir de um território heterogêneo que é a Amazônia, que se manifestou por um país de quilombola, que se manifestou pelas mães de santo, pela reforma agrária de base popular, pela vida e proteção de todas as mulheres e feministas, pelos direitos de todos os seres humanos, pela agroecologia feminista, dentre outras lutas.

Portanto, devemos refletir o que é a dimensão visual de uma cultura, considerando, pensando na realidade amazônica, pois ainda vivemos um lugar de embates, de disputas pela produção de sentidos de nossas vozes, fugindo do caráter de repetibilidade dos textos e das imagens que circulam sobre os problemas vivenciados pelas mulheres da Amazônia no mundo. As visualidades sociopolíticas das mulheres e feministas, portanto, de dentro para fora, enunciam e se posicionam contra as inúmeras representações construídas de si, e de um território e seus habitantes, um território que ainda é visto sob o signo do exótico e da exuberância, mas que não está parado no tempo, como a hegemonia insiste em propagar. As visualidades sociopolíticas das mulheres e feministas deram muito bem o seu recado.

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2014). *Qu'est qu'un dispositif?* Payot & Rovages.
- Álvares, M. L. M. (2013). Entrevista: Maria Luzia Miranda Álvares. *Gênero na Amazônia*, (4), 319-325. <http://www.generonaamazonia.ufpa.br/edicoes/edicao-4/artigos/entrevista-15-luzia-alvares.pdf>
- Assis, S. A. B. de A. (2016). Africanidade, arte feminina e ritualidade na Amazônia brasileira. In *Anais XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em ação* (pp. 238-246). Universidade de Campinas.
- Bakhtin, M. (2003). *Estética da criação verbal* (4.^a ed.). Martins Fontes.
- Boni, P. C. & Moreschi, B. M. (2007). Fotoetnografia: A importância da fotografia para o resgate etnográfico. *Doc On-line*, 3, 137-157. http://www.doc.ubi.pt/o3/artigo_paulo_cesar_boni.pdf
- Castro, E. (2012). Amazônia: Sociedade, fronteiras e políticas. *Caderno CRH*, 25(64), 9-16. <https://doi.org/10.1590/S0103-49792012000100001>
- Castro, M. R. N. (2018). *Socialidades e sensibilidades no cotidiano da feira do Guamá: Uma etnografia das formas sociais do gosto* [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Pará]. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. <http://ppga.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/Tese2017/Socialidades%20e%20sensibilidades%20no%20quotidiano%20da%20Feira%20do%20Guam%C3%A1%20final.pdf>
- Davis, A. (2018, 26 de novembro). Angela Davis: A potência de Sojourner Truth. *Blog da Boitempo*. <https://blogdaboitempo.com.br/2018/11/26/angela-davis-a-potencia-de-sojourner-truth/>
- Dikovitskaya, M. (2006). *Visual culture. The study of the visual after the cultural turn*. MIT.
- Dutra, M. J. S. (2001). A Amazônia na TV: Produção de sentido e o discurso da ecologia. In *XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*. INTERCOM. <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/27354693151354466114859850109076138042.pdf>
- Eskalera Karakola. (2004). Prólogo. Diferentes diferencias y ciudadanía excluyentes: una revisión feminista. In b. hooks, A. Brah, C. Sandoval, G. Anzaldúa, A. L. Morales, K. Bhavnani, M. Coulson, M. J. Alexander & C. T. Mohanty, *Otras inapropiables: Feminismos desde las fronteras* (pp. 9-32). Traficantes de Sueños.

- Foucault, M. (2004). Michel Foucault, uma entrevista: Sexo, poder e política de identidade. *Verve*, 5, 260-277. <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/issue/view/344/showToc>
- Henning, C. E. (2015). Interseccionalidade e pensamento feminista: As contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. *Mediações*, 20(2), 97-128. <https://doi.org/10.5433/2176-6665.2015v20n2p97>
- Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada & Fórum Brasileiro de Segurança Pública (Eds.). *Atlas da violência 2019*. <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/19/atlas-da-violencia-2019>.
- Lee, J. & Ingold, T. (2006). Field work on foot. Perceiving, routing, socializing. In S. Coleman & P. Collins (Eds.), *Locating the field. Space, place, and context in anthropology* (pp. 67-86). Berg.
- Manesch, O. (2007). Lúcia Gomes – A vida e o trabalho. In *Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas*. UFSC.
- Marques, M. & de Oliveira, L. (2019, 25 de maio). *Casa de candomblé é derrubada pelo governo do DF; 'Intolerância religiosa', diz OAB*. Portal Geledes. <https://www.geledes.org.br/casa-de-candomble-e-derrubada-pelo-governo-do-df-intolerancia-religiosa-diz-oab/>
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2002). Showing seeing: A critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 165-181. <https://doi.org/10.1177/147041290200100202>
- Mitchell, W. J. T. (2003). Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales*, 1, 17-40.
- Mouffe, C. (1992). Feminism, citizenship, and radical democratic politics. In J. Butler & J. W. Scott (Eds.), *Feminist theorize the political* (pp. 369-384). Routledge.
- Pink, S. (2012). *Doing sensory Ethnography*. SAGE.
- Pressler, N., Lima, F. S. S. de & Corradi, A. (2016). Tradições e interações: Narrativas de memórias e identidades do Instituto Nangetu. In *Anais do II Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica*. <http://www.eavaam.com.br/anais/anais/2016/71.pdf>
- Ribeiro, M. (2008). Mulheres negras: Uma trajetória de criatividade, determinação e organização. *Revista Estudos Feministas*, 16(3), 987-1004. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2008000300017>

Santos, B. S. (2010). Para além do pensamento abissal. Das linhas globais a uma ecologia de saberes. In B. S. Santos & M. P. Meneses (Eds.), *Epistemologia do sul* (pp. 31-83). Cortez.

Silva, V. G. da. (2008). Arte religiosa afro-brasileira: As múltiplas estéticas da devoção brasileira. *Debates do Ner*, 1(13), 97-113. <https://doi.org/10.22456/1982-8136.5251>

Souto, A. (2017, 20 de agosto). *Povos de terreiros são comunidades tradicionais?* Semeadura. <https://www.semeadura.com/news/povos-de-terreiros-sao-comunidades-tradicionais/>

Citação:

Amorim, C. R. T. C., Castro, M. R. N. de & Costa, A. C. S. da (2021). Visualidades sociopolíticas de resistência na Amazônia: Uma etnografia *on foot* das lutas das mulheres e feministas nas ruas de Belém do Pará. In Z. Pinto-Coelho, A. M. Brandão & S. Mota-Ribeiro (Eds.), *Do poder político e discursivo das imagens de protestos feministas* (pp. 87-115). CECS.

PAULO BERNARDO VAZ & GRACILA VILAÇA

paulobvaz@gmail.com; gracilafv@gmail.com

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

HASHTAG CORPOS FOTOGRAFIAS: MULHERES EM IMAGENS DA MANIFESTAÇÃO #ELENÃO

RESUMO

Em 29 de setembro de 2018, cidades brasileiras foram palco de protestos contraofensivos aos discursos misóginos, homofóbicos e racistas do representante da ultradireita brasileira, então candidato a presidente da República pelo Partido Social Liberal (PSL), Jair Bolsonaro. A mobilização, nomeada pela *hashtag* #EleNÃO, foi uma transposição do ativismo digital para o analógico. O estudo articula as constelações heterogêneas *hashtag*, corpos e fotografias, que constituíram os enfrentamentos na cidade de Belo Horizonte, observadas em cinco imagens fortemente representativas das interseccionalidades experienciadas por meio dos protestos. As imagens foram recolhidas manualmente em um portal independente de notícias importante para o questionamento crítico das políticas brasileiras contemporâneas. A discussão se dá por meio de uma metodologia que visa a abertura da dimensão lacunar das imagens, demonstrando seu acontecimento em nossos corpos e, por isso mesmo, aponta para leituras não totalizantes e que dizem de uma certa coletividade.

PALAVRAS-CHAVE

corpos; fotografias; *hashtag* #EleNÃO

Os documentos são seres vivos, vivos eles mudam e vacilam junto connosco, é possível extrair algo deles eternamente. (Aleksiévitch, 2013, p. 17)

MALHA DE RELAÇÕES

Em 2018, o cenário político no Brasil se mostrou especialmente intenso em função de acontecimentos relacionados com a esfera presidencial, em primeiro lugar, devido ao aprisionamento do ex-Presidente Luiz Inácio Lula da Silva (Partido dos Trabalhadores – PT) – associado à esquerda política, eleito em 2002 e reeleito em 2006 – sob acusações de corrupção. A decisão gerou forte especulação sobre o viés político do poder judiciário brasileiro posto que juristas respeitados afirmam que as provas circunstanciais apresentadas durante o seu julgamento não justificariam sua prisão. Seu aprisionamento não fez mais do que favorecer o avanço do conservadorismo e da extrema direita no país. Em segundo lugar, o cenário político se exacerbou com a proximidade das eleições presidenciais, quando ganhou impulso a candidatura do deputado Jair Messias Bolsonaro (Partido Social Liberal – PSL), capitão reformado do exército brasileiro, que encarnava as tendências sóciopolíticas de direita.

Vale apontar que com a eleição de Jair Bolsonaro no segundo turno com 55% de votos válidos, como 38º Presidente do Brasil, a discussão sobre Lula ser um preso político foi reavivada. Em 2019, Sérgio Moro, juiz que condenou o candidato do PT antes das eleições presidenciais, assumiu o Ministério da Justiça brasileiro, como um super-ministro. Isso porque o presidente eleito deu-lhe atribuições que englobam desde a pasta de Segurança Pública até a Controladoria-Geral da União. Ademais, em junho de 2019, o portal *The Intercept Brasil* começou a divulgar material coletado a partir do aplicativo de celular Telegram, que demonstrava que, por ocasião do julgamento de Lula em 2018, o juiz Sérgio Moro e o procurador do caso, Deltan Dallagnol, tinham uma relação colaborativa, o que coloca em xeque a parcialidade do então juiz das operações Lava-Jato.

No período eleitoral de 2018, grupos compostos majoritariamente por identidades sociais como mulheres, negros e LGBTQI+, perseguidos e provocados pelo então candidato Bolsonaro – que, em momentos anteriores de sua vida pública, vinham sendo discursivamente atacadas por ele –, ampliaram a conversação contrária a tal onda e estruturaram ações de resposta. Isso se deu principalmente por meio das redes sociais online, sob a hashtag #EleNã, e evoluiu para a tomada organizada das ruas de várias cidades do país, em protestos que visavam o enfrentamento das declarações e propostas (ou a ausência delas) do candidato e de seu grupo conservador.

Naquele cenário, as mulheres brasileiras assumiram um papel protagonista nas eleições já que o voto da classe parecia se mostrar decisivo para o seu resultado. As pesquisas de intenção de votos realizadas na época

apontavam para o fato de que o convencimento delas por um ou outro candidato poderia definir o 38.º Presidente da República. Um evento (Becker, 2018), em especial, motivou a transposição das já estrondosas conversações online lideradas pelas mulheres para as manifestações de rua. Na madrugada de 16 de setembro de 2018, um grupo no Facebook chamado “Mulheres contra Bolsonaro” – que já havia sido pautado por vários jornais e contava com mais de dois milhões de pessoas – sofreu uma série de ciberrataques. Dentre os ataques estavam ameaças às moderadoras, a mudança do nome do grupo online para outro que demonstrasse apoio ao ex-militar e o grupo chegou a ser tirado do ar. A partir dessas agressões no universo digital, as ações do grupo “Mulheres contra Bolsonaro” se tornaram mais urgentes no campo analógico e culminaram nos protestos de rua #EleNão ocorridos 13 dias depois, em 29 de setembro de 2018, com manifestações por todo o Brasil e no exterior. Nas manifestações, o fluxo comunicacional de enfrentamento a Jair Bolsonaro tramou dimensões que resultaram em um tecido bastante complexo. Seguiu-se à *hashtag* uma miríade de textos desenhados em pequenas folhas de papel e nos corpos de manifestantes que compuseram uma verdadeira galáxia humana documentada em fotografias e vídeos reproduzidos nas telas dos dispositivos móveis de usuários em todo o mundo. De que maneira esse tecido se constituiu? Como essas esferas se relacionavam? No intuito de remontar essa trama, coletamos manualmente parte representativa deste fardo material e passamos para a análise e conceituação dos fenômenos apontados.

Selecionamos 195 fotografias no álbum fotográfico Flickr¹, disponibilizado pelo Mídia Ninja², para ali recortar cinco fotografias que julgamos de grande alcance e potência na associação com/entre corpos. Dados os recursos viabilizados pela popularização dos dispositivos móveis de comunicação, que permitem a produção e reprodução imagética sem precedentes, devemos levar em conta, de início, que tal emergência possivelmente altera a natureza da fotografia e da arte. A tendência à reprodutibilidade é o que favorece a sua inserção decisiva no fluxo da vida cotidiana, de uma maneira quase onipresente. Diz Jonathan Crary (2012) que a relevância das fotografias pode ser comprovada por meio da observação da sua inserção em “uma nova economia cultural de valor e troca” (p. 22) pela combinação simbiótica entre materialidade, conteúdo e contexto do qual derivam o sentido.

As pesquisadoras britânicas da área da Antropologia e da Comunicação, Elizabeth Edwards e Janice Hart (2004), se debruçaram sobre as

¹ Rede social online voltada para visibilidade e troca de fotografias preferencialmente profissionais.

² Retirado de <https://www.flickr.com/photos/midianinja/albums/72157674027438958/>

fotografias enquanto objetos e imagens, apontando para a materialidade das mesmas como integral ao seu sentido e uso. Para elas, as suas materialidades importam não somente porque habilitam a sua multiplicação e fluidez, passando do singular – abstrato e representacional – ao plural – como aquilo que existe no tempo e no espaço –, mas também porque expressam os desejos de performatividade para a imagem sendo, assim, importantes modelos de uma dada contingência e por isso preñhes de potencial heurístico. A partir dessa exposição, percebemos que duas dimensões da fotografia, aderidas entre si, se sobressaem como maneira de apreensão da mesma. Torna-se apropriado pensar essas dimensões em relação e com certo cuidado: a materialidade e a imagem.

Sobre a materialidade, ainda que as referências deste estudo não apresentem entre si uma visão homogênea e pacificada a respeito do conceito, elas sugerem entendimentos complementares e igualmente relevantes da noção, podendo ser pensada tanto como suporte, tanto quanto meio. Ao falar dela como suporte, voltamos nossa atenção para a mecânica do material, com seu peso e volume. O foco torna-se a matéria-prima que traz à baila qualidades sensíveis que estão para além da visão. Seria por meio da matéria, conforme Elizabeth Edwards e Janice Hart (2004), que relações “complexas e fluidas entre pessoas, imagens e coisas” (p. 3) seriam estabelecidas quando inseridas em arranjos de forças situados no tempo e no espaço.

Sobre o meio, importa destacar que não se trata de uma condição externa à imagem. Ele é o anfitrião de que ela precisa para chegar à visibilidade, abrangendo também a forma (Belting, 2014). Os meios informam, deformam e transformam a forma (McKenzie, 2018).

O que fica em destaque quando pensamos o meio é também a dimensão da imagem nele encarnada, que faz a ponte entre matéria e pensamento. Para Georges Didi-Huberman (2018), imagens fazem provocações à imaginação, que, por sua vez, se coloca a serviço do conhecimento. Isso desafiaria uma noção de subjetivação completa à medida que entendemos a imaginação como aquilo que instiga relações. Ele diz ainda que esse caráter relacional aponta para imagens sempre misturadas. Isso vai ao encontro com os apontamentos de Hans Belting (2014) quando afirma que “ainda que percebamos o mundo como indivíduos, fazemo-lo de modo coletivo com um olhar historicamente determinado” (p. 33) de maneira que uma imagem seria como um acontecimento. Imagens figuram, então, não somente coisas e espaços, mas configuram o próprio tempo.

Fotografias têm, dessa maneira, potencial para acionar e compor uma memória social coletiva, sendo a maneira através da qual o tempo e o

espaço viajam. Por isso, importa para nós escolher aquelas que, segundo a nossa leitura, dão mais materialidade a essas dimensões. Leitura tal que buscamos clarificar – apenas para que outras venham se somar a nossa – sob o amparo de um atlas similar ao concebido por Aby Warburg (2010), em que associações entre imagens são feitas a partir do entendimento de que elas são em si mesmas conectoras. De acordo com Georges Didi-Huberman (2018), “o atlas warburgiano é um objeto pensado como uma aposta. É aposta que as imagens, unidas de um certo modo, nos ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o recurso inesgotável – de uma releitura do mundo” (p. 27).

Essa malha de relações, que apontamos desde o início deste estudo, se estampa no significativo *corpus* de fotografias da manifestação “Mulheres contra Bolsonaro”, ocorrida em Belo Horizonte a partir das 14h de um sábado, 29 de setembro de 2018, com concentração na Praça Sete, epicentro da capital do estado de Minas Gerais, onde acorremos como observadores e participantes. Cinco fotografias foram selecionadas devido ao seu forte valor de representatividade interseccional do movimento de mulheres contra o candidato à presidência e em função de sua dimensão estética. As imagens foram disponibilizadas pelo portal independente de notícias Mídia Ninja³, porta-voz contra-hegemônico que traz contundentes questionamentos críticos à política brasileira. Tal álbum assume maior importância devido à sua proposta de liberdade interpretativa e de apropriação. Ressaltamos o caráter interseccional da coletânea completa de fotos, cujo conjunto dá a ver – tanto nos enquadramentos mais abertos, quanto nos mais fechados – que o corpo coletivo presente nas ruas era composto majoritariamente por mulheres: dentro e fora das normas de feminilidade e beleza, com diferentes tons de pele, com possibilidades diversas de sexualidades, de diferentes faixas etárias, defensoras da reforma agrária, abarcando corpos com deficiência e abrangendo definições de gênero não-biologizantes, entre outros. Importante indicar também a presença, em menor número, de corpos masculinos em que os cruzamentos acima citados também podem ser observados. Dessa maneira, fez-se necessário pensar a relação entre imagem e a materialidade de fotografias no ambiente digital.

As várias telas com as quais nos relacionamos podem ser pensadas como suporte, o que nos permite inferir que imagens pululam em nossa vida cotidiana, de maneira que o próprio suporte que as invoca tende ao desaparecimento por se confundir com o dado apresentado. Para Regis

³ Retirado de <https://www.flickr.com/photos/midianinja/albums/72157674027438958/>

Debray (1993), essa característica é potencializada porque fica diminuído o deslocamento do corpo para o encontro com as imagens, causando um efeito de normalização que pode condicionar a nossa percepção do mundo. Regis Debray (1993), entretanto, não ajuíza esses suportes e acredita que “um médium novo, em si, não é bom nem ruim. É bom para algo, ruim para o resto” (p. 221).

Não obstante, nosso entendimento do digital se afasta de certa linha teórica que diz de uma imaterialidade na imagem por acreditarmos, assim como postula Silvia Laurentiz (2004), que ele comporta “o matérico e o não-matérico, o virtual e o atual, o existente e o possível, de maneira indissolúvel e sem serem contraditórios” (p. 1). Se imagens são produtos do pensamento/imaginação e, por isso mesmo, desde sempre sem gravidade, a noção de imaterialidade independeria do suporte, o que afasta a questão do digital. Por isso, nos aproximamos dos postulados de Hans Belting (2014) ao dizer que a descorporalização apontaria para uma experiência corporal de um novo tipo, de percepção ampliada, já que o ambiente digital se coloca como um entre outros que modificam a nossa percepção do corpo. Destarte, segundo Hans Belting (2014), podemos entender que um sujeito é o “‘lugar das imagens’, que encham e preenchem o seu corpo: ele está à mercê de imagens por si produzidas, embora tente dominá-las” (p. 22), de maneira que o próprio corpo pode ser entendido como meio, uma vez que, conforme Silvia Laurentiz (2004), “algo do sujeito acaba na imagem, enquanto algo se ausenta nele e, em contrapartida, algo da imagem acaba se introjetando no sujeito” (p. 6). Assim, a imagem tem sempre uma qualidade mental e o meio, uma qualidade material, mesmo que aos sentidos se apresentem como unos.

Nessa concepção, a imagem passa a ser entendida como algo vivo, algo que se anima na/pela leitura. Pensar a leitura é novamente retomar a dimensão corporal, já que cada uma pode ser tomada como uma performance que não apenas dá a ver a forma, regendo de modo excepcional e simultâneo o tempo, o espaço, a fisiologia, a psique, etc., como também faz algo conhecido passar da virtualidade para a atualidade (Zumthor, 2007). Sem embargo, podemos pensar que, para cada imagem, há tantas leituras quantos leitores sobre elas se debruçaram. Leitores pensados como produtos históricos e lugar de certas políticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação. Isso aponta para uma leitura voltada para o *stimmung*, ou, conforme Hans Ulrich Gumbrecht (2014), “uma ausência da distinção entre a experiência estética e a experiência histórica” (p. 26). E, na qualidade de uma coisa que coloca outras em relação, imagens são textos

como na genealogia da palavra: imagens tecem, não um material específico, mas uma trama material e simbólica.

A tessitura dessa malha em meios digitais a partir de fotografias serviu-nos como objeto de investigação, tal como apontado pela historiadora australiana Joanna Sassoon (2004), para quem a materialidade da fotografia tem relação com o curso da história. Preocupada com a digitalização e o acesso a coleções fotográficas originalmente impressas, fortemente inspirada em W. Benjamin (1987), a autora acredita que o valor estético da fotografia é aprimorado digitalmente, o que deixa em aberto o seu valor como evidência ou documento (Sassoon, 2004). Ela aponta, assim, para a questão do material de criação, uso e preservação. Para a autora, um arquivamento digital que preze por essa reiterabilidade precisaria se ocupar do registro do hipertexto e por metadados.

No *corpus* selecionado, há a particularidade da vinculação das fotografias à *hashtag* #EleNã, que marcou as discussões a respeito das posturas e políticas do candidato em relação às mulheres. Assim como textos, *hashtags* podem ser pensadas também como elementos que conectam. Para o pesquisador canadense Nathan Rambukkana (2015), *hashtags* podem ser compreendidas tanto como redes sociais (no sentido de reuniões de pessoas, culturas, etc.), quanto como redes técnicas (sistema elétrico, sistema de telefone, etc), de maneira que podemos nos referir a elas como eventos sociotécnicos. De acordo com Nathan Rambukkana (2015), elas são “como uma forma de intimidade digital, são uma maneira em que as coisas do mundo tocam outras coisas no mundo e formam uma rede entre elas; elas são múltiplas, abertas e um fenômeno contingente” (p. 5). Se *hashtags* são também, simultaneamente, texto e metatexto, informação e etiqueta, discurso pragmático e metapragmático, elas dizem de um espaço entre o contextual e o cronológico, marcando a si mesmas e os textos no seu entorno. Sua aderência tanto à manifestação ocorrida em Belo Horizonte quanto às imagens que compõem o conjunto da nossa análise, pode ser pensada como uma maneira de evidenciar o caráter histórico, habilitando a visualização da sua malha textual o que, inclusive, habilitou a pesquisa e recuperação das imagens selecionadas para o nosso propósito.

A partir desse entendimento, voltamos nosso olhar para o conjunto de fotografias sob a perspectiva das teorias feministas que, desde os anos 1970, colocaram em primeiro plano teses a respeito dos gêneros humanos, dizendo de uma abordagem da fotografia que a engajava com o corpo (Edwards & Hart, 2004), incitando atravessamentos diretos da imagem, visibilidade e meio com noções como individual/coletivo e público/privado.

O PESSOAL É POLÍTICO

Os protestos #EleNão, iniciados nas redes sociais online, tiveram origem e foram levados a cabo por quem percebeu em Jair Messias Bolsonaro uma ameaça aos já voláteis direitos de grupos politicamente sub-representados: mulheres, negros, povos indígenas e grupos LGBTQI+. Tais manifestações se colocaram contra as múltiplas demonstrações públicas de misoginia, homofobia e de defesa da manutenção dos privilégios sócio-historicamente estabelecidos do próprio candidato. Essa militância online foi decisiva como oposição a Bolsonaro dando a ver que as redes sociais digitais que, por um lado, ancoraram a sua campanha eleitoral, por outro, também habilitaram um enfrentamento às suas posturas retrógradas e autoritárias por parte de certas comunidades de usuários que, muitas vezes, deslocaram a lógica comunicativa não só da propaganda política do aspirante à presidência, como também das próprias plataformas. Por isso mesmo, a *hashtag* que intitula o movimento surge para se evitar a menção de seu nome. Desejava-se que a conversação oposta a ele não pudesse ser computada como sua audiência e, do mesmo modo, evitar que a ele fosse atribuída subjetividade.

As manifestações que ganharam as ruas no sábado 29 de setembro de 2018 aconteceram em todo o Brasil, sendo a maior manifestação de mulheres de sua história e também uma das maiores contra qualquer candidato a um cargo político público. Apesar de a polícia militar não ter divulgado a contagem de manifestantes nas ruas como vinha fazendo desde as “Jornadas de Junho”⁴, por meio de imagens aéreas estima-se que centenas de milhares de pessoas tenham participado nos grandes centros urbanos brasileiros.

O conjunto das cinco imagens #EleNão reunidas para o nosso propósito foi elaborado como um expoente de uma abordagem onde eixos como raça, classe, gênero, sexualidade, deficiência e idade são centrais, devidamente tramados nessas fotografias. Propomos uma forma de questionar e pluralizar as narrativas dos feminismos para que estes não respondam somente pelas questões de mulheres brancas, heterossexuais e de classe abastada. A ênfase nas múltiplas características que perpassam as mulheres demonstra que elas se entrecruzam e são indissociáveis no que tange à incidência das assimetrias de poder. De acordo com Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2016), “dentro do enquadramento interseccional,

⁴ Manifestações de 2013 que inicialmente questionavam o aumento do valor da passagem do transporte público em São Paulo e que se alastraram pelo Brasil em função da violenta represália da polícia a tais demonstrações na capital paulista. Paulatinamente, outras reivindicações foram acrescidas à original, culminando em protestos durante a “Copa das Confederações” (2013) e a “Copa do Mundo” (2014).

não há racismo ou sexismo puro” (p. 27). Nesse sentido, o gesto de olhar pretendido por tal noção visa ser partícipe de práticas de justiça social, sendo que a investigação intelectual pode se constituir como um lugar de prática já que desafia o *status quo* ao tencionar a transformação das relações de poder.

Essa noção também desautoriza um entendimento redutor das mulheres que protagonizaram esses movimentos a um sujeito homogêneo e permanente, ao afirmar uma multiplicidade de subjetividades, constituintes de identidades complexas, a partir de *locus* sociais coletivamente experimentados. Essa abordagem diz de uma tomada do direito à própria voz, que é, segundo Djamilia Ribeiro (2017), uma reivindicação ao direito à própria vida e deixa claro que aquele que se pretende hegemônico não fala por todas.

Ipsa facto afirmamos se tratar de um movimento feminista. Isso quer dizer de um entendimento de mulheres que se constituem a partir de uma gama de relações, sendo os próprios sexos, gêneros e sexualidades, interseccionados com noções de classe, raça, deficiência etc., constituídos por meio de um estar-no-mundo performativo que as localiza em determinadas hierarquias de poder. Hierarquias que historicamente favorecem um outro – a partir do ponto de vista assumido de mulheres/sujeitos – que se pretende universal em função de seus privilégios constituídos sócio-historicamente em benefício do homem cisgênero, heterossexual e branco.

Desde a perspectiva dos feminismos – tão plurais quanto as noções de classe suscitadas pelos movimentos feministas –, entendemos que a divisão sexual do trabalho pode ser pensada como um dos principais gérmenes de suas ponderações. Ainda que ela não incida igualmente sobre todas as mulheres, uma vez que é uma condição impactada de maneiras diferentes pela questão racial, a divisão sexual do trabalho atravessa várias vertentes e discussões centrais dos movimentos feministas. Tal modelo laboral dá a ver a sobreposição do capitalismo em relação ao patriarcado, como nos conta Flávia Biroli (2018). Ou seja, a partir de um argumento biologizante das atribuições funcionais que seriam naturais aos sexos dentro de uma perspectiva que fabrica homens e mulheres heterossexuais nos grupos familiares, há a privatização e apropriação do trabalho não remunerado das mulheres em que a questão do cuidado doméstico, seja de pessoas ou do lar, é resolvida a favor dos homens. Portanto, esse modelo formulado no seio familiar diz das desigualdades e consequente hierarquização entre homens e mulheres replicadas nas relações capitalistas. Ao focar na situação das mulheres brasileiras, observamos que nesse sistema elas têm tido menos possibilidades de participação na política formal dada a sua sobrecarga de trabalho.

Isso não quer dizer que elas não participem da vida política. Um apinhado histórico desses ativismos no Brasil corrobora com o entendimento da relevância de suas práticas de sociabilidade em relação aos horizontes políticos nacionais. As intrincadas maneiras como tramam a temporalidade são o que exprime a organização de sua história em vertentes/tendências (Pinto, 2003) ou em períodos/momentos (Sarmiento, 2017).

Tal sistematização guarda semelhanças e diferenças da organização estadunidense e europeia em ondas, com especificidades maiores em função das interrupções da democracia decorrentes de golpes de estado brasileiros ocorridos em 1937 e em 1964. Céli Pinto (2003) identifica três tendências no período que vai da virada do século XX até 1932, ano em que as mulheres conquistaram o direito de votar. A primeira tendência, chamada bem-comportada, politicamente bem articulada, não questionava os papéis sociais de gêneros. A segunda, concentrava-se na produção de textos feministas cujo foco era a defesa da educação formal das mulheres. A terceira tendência, tida como malcomportada, era articulada por um conjunto heterogêneo de mulheres que tinham uma postura mais radical frente ao patriarcado.

De 1932 a 1970, a tônica dos movimentos passa a ser de ressurgência em função dos reveses democráticos, sendo que de 1950 a 1964 as lutas sociais brasileiras foram mais intensamente influenciadas pela utopia comunista. Ao longo da Ditadura Militar – de 1964 a 1985 –, os ativismos feministas atuaram na clandestinidade, em profunda oposição ao regime no período mais duro dos anos 1970. Na década de 1980, os fragmentados partidos políticos, viam com desconfiança as reivindicações feministas, tidas como menores dentro dos objetivos de combate às desigualdades sociais, o que impulsionou o fenômeno da “ONGuização” dos feminismos que marcaram a década de 1990. Entre 1990 e 2010, os movimentos passaram por um momento de avanço ao Estado, como indica Rayza Sarmiento (2017), e “surgem, ao mesmo tempo, outras formas de ativismo, a exemplo dos eventos transnacionais (Marcha Mundial das Mulheres, Marcha das Vadias), e de formas de atuação facilitadas pelas novas tecnologias” (p. 83).

Ao longo de sua história, os feminismos brasileiros têm atuado como militância comprometida com as transformações nos papéis culturais/sociais dos gêneros humanos, engajados com a manutenção dos valores democráticos e com a justiça social. Pode-se observar uma conexão especial circulando entre o pensamento acadêmico, que gesta ideologicamente os movimentos, e a vida social, para onde direciona seus esforços. São constantes suas tramas com os textos tradicionais de comunicação, como aponta a investigação de Rayza Sarmiento (2017): durante 95 anos (1921-2016) os ativismos nunca estiveram invisíveis e jamais saíram de cena no Brasil.

Se, por um lado, as redes sociais online favoreceram a proliferação de masculinidades betas, como *trolls* e *incels* que se valem do deboche como re-ação – características facilmente observáveis em Bolsonaro –, por outro, elas renovaram as possibilidades coletivas dos feminismos. Isso se deve ao fato de que diante do cenário de divisão sexual do trabalho, que prescreve possibilidades mais limitadas de atuação política formal para as mulheres, o ambiente digital exige um menor deslocamento espaço-temporal das mesmas para fins políticos coletivos. Notemos as diversas discussões sobre uma possível terceira onda dos feminismos que partem dessas novas possibilidades sociotécnicas na atualidade.

Não por acaso, aliado abertamente às pregações dos pastores evangélicos pentecostais, o Presidente Bolsonaro desfralda a bandeira da direita conservadora com desenvoltura, sem medir gestos, nem palavras sexistas em seus discursos públicos fartamente repercutidos pela mídia tradicional e nas redes sociais online. Nessa visada reconhecemos em sua fala o gesto restaurador da servidão da mulher branca ao homem branco, que potencialmente favorece o crescimento demográfico. Nessa lógica bolsonarista, a restauração da pirâmide demográfica poderia resolver o déficit dos fundos de pensão e aumentar a população cristã, sendo, por isso, não apenas sexista, mas também racista.

Em oposição a esse estado de coisas, inseridos nos movimentos LGBTQI+ e feministas, razão a mais temos, nós, autores, para assumir o nosso lugar de fala no que tange a este estudo. O conceito de lugar de fala, de acordo com Djamilia Ribeiro (2017), aponta para uma ação na coletividade muito mais do que para uma individualidade pois, “quando falamos de pontos de partida, não estamos falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania” (p. 61). Gracila Vilaça é mulher, cisgênero, branca, heterossexual, casada e de classe média; Paulo Bernardo Vaz é homem, branco, gay, casado e de classe média.

Dar-se a ver em uma discussão é um gesto político porque nega uma pretensa transparência em textos acadêmicos com o propósito de descolonização do pensamento. Entendemos que, de modo geral, outros com condições de existência no mundo similares ao Presidente eleito no Brasil em 2018 – homens, brancos, cisgêneros e heterossexuais – tendem a se posicionar no lugar de um hegemônico que se apregoa universal e acredita que fala por todos, tratando outras formas de existência como específicas. Ademais, nossos pertencimentos a grupos subalternos têm potencial privilegiado na produção de conhecimento já que identifica aquilo que o saber

dominante não conhece e nem está interessado em conhecer. Desse modo, há que se redobrar a atenção para não se colonizar o objeto de estudo. Ou seja, é necessário tomar o cuidado de não sequestrarmos o protagonismo de quem e/ou daquilo que estudamos.

Gayatri Spivak (2018) defende que a intelectualidade deve, então, tensionar o desenvolvimento de uma experiência estética de outrem para com o nosso objeto de pesquisa, dando a ver a prefiguração da performance do fenômeno estudado. Isso porque Gayatri Spivak (2018) entende que o subalterno não concretiza o espaço dialógico de interação. Em vista disso, ela se preocupa principalmente com as mulheres da academia, uma vez que são presenças mais improváveis e obscurecidas nesses espaços e, por isso mesmo, devem estar alertas para não caírem em tal armadilha epistêmica. É nesse sentido que rejeita a transparência da/o pesquisador(a) como maneira de se evitar aquilo que ela critica; o agenciamento da/o subalterna/o.

Julgamos essencial esse posicionamento para dizer do *locus* social através do qual metodologicamente reunimos em uma mesa as fotografias #EleNão. As ligações estabelecidas pelo imaginário e visualizadas por meio de um atlas parecem dizer também de uma inadequação do entendimento de uma subjetividade total, apontando para um acúmulo desterritorializado e atemporal de conhecimento por meio de uma linguagem gestual, que vai do pessoal ao coletivo e vice-versa. Tal metodologia tem por objetivo habilitar a abertura da dimensão lacunar das imagens que passam a acontecer em nossos corpos. Ler as imagens é tramar as relações simbólicas convocadas no seu interior por meio da apreensão das qualidades oferecidas aos sentidos.

Sensorialidade que com frequência aponta para uma entrada coletiva do conhecimento. Conforme Jacques Rancière (2018), é por meio da partilha do que nos é sensível que se vê “quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (p. 16). Ainda conforme o autor, o regime político desse fenômeno emerge precisamente quando se promove a visualização das relações entre as formas expressivas.

Ainda que a nossa leitura pareça singular, compete à imaginação fazer a ponte com o coletivo com o qual compartilhamos vivências em função da incidência das múltiplas forças na constituição de nossas identidades por meio de um olhar historicamente referenciado. Isso aponta também para a impossibilidade e despreensão de uma totalização de leituras.

COSENDO



Figura 1: #EleNão em Belo Horizonte, Avenida dos Andradas, esquina com Rua Tupinambás, 29 de setembro de 2018

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/midianinja/45037706921/in/album-72157674027438958/>

Nesta primeira fotografia, a massa humana aparece destacada em primeiro plano, sem que a dimensão coletiva da manifestação obscureça a distinção das individualidades componentes da multidão. Observa-se uma correspondência simbólica entre as pessoas manifestantes e, ao fundo, os imensos grafites das empenas dos prédios. Essas interferências visuais urbanas são parte da política de paisagismo da municipalidade na gestão 2016-2020. No grafite maior, bem no centro da imagem, pode-se observar um abraço fraterno entre duas mulheres, uma azul e outra negra. Na pele negra se estampa um céu estrelado. A questão étnico-racial é pungente naquele painel. Uma leitura possível é a correspondência entre a manifestação #EleNão e o abraço acolhedor das mulheres no grafite. Esta forma de arte de rua, contestadora na sua essência, parece ser da ordem do desejo de uma cidade mais acolhedora para certa experiência de existir no mundo a partir do entrelaçamento de categorias sociais específicas, estágio almejado por Belo Horizonte.



Figura 2: Manifestantes #EleNão em Belo Horizonte, Avenida Amazonas, em frente ao Cine Brasil, 29 de setembro 2018

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/midianinja/43684524750/in/album-72157674027438958/>

A segunda fotografia é protagonizada por oito mulheres. Nela se destaca a centralidade dos cartazes de feitura artesanal, marcantes nas grandes manifestações de rua. Em cada cartaz a/o participante dá seu próprio recado, elevando a voz na tipografia em caixa alta, voz tipográfica correspondente a um grito. Seus dizeres sintetizam algumas vertentes das teorias feministas como, por exemplo, a potência da desnaturalização da ideia de neutralidade. “Se você está neutro, escolheu o lado do opressor”. “Se você não está preocupado, vc ñ está prestando atenção”. A imagem é predominada pelo roxo, no fundo dos cartazes e em um dos balões, cor historicamente associada aos movimentos feministas, em um enquadramento que visa dar protagonismo às mulheres multiformes, que não necessariamente correspondem ao padrão normativo. Os olhares cruzados das jovens em primeiro plano são multidirecionados. Atrás da moça de cabelos crespos, à esquerda, vemos como coadjuvante um jovem negro de cabelo com *dreads*, que dirige um olhar atento para a morena situada à direita que discursa sorrindo apontando para algo que não vemos. O jovem negro é o *punctum* da imagem, que atrai nosso olhar sorrateiramente, a despeito das demais atrações (cartazes gritantes e octeto falante das belas raparigas). Tais posicionamentos e enquadramentos provocam reflexões sobre a hierarquização pendular entre gênero e raça. Podemos discutir de maneira complexa, por exemplo, como no Brasil podem transparecer desigualdades

sócio-históricas em que pessoas de pele clara sempre estão colocadas em primeiro plano em relação aos negros que permanecem na retaguarda à espreita. Ao mesmo tempo a fotografia dá a ver a liderança assumida pelas mulheres nessa manifestação e nos protestos em tela.



Figura 3: Grupo de mulheres manifestantes #EleNão em Belo Horizonte, 29 de setembro de 2018

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/midianinja/30561271487/in/album-72157674027438958/>

A Figura 3 retumba ao som da percussão, celebrando corpos em manifestação. Corpos femininos que ainda suscitam debates a respeito da adequação de sua presença nos espaços públicos, especialmente em relação às mulheres idosas. Para elas, a cidade de Belo Horizonte pode ser particularmente marginalizadora ao impor dificuldades à sua mobilidade. Ainda assim, vemos que o protesto possibilitou a associação de mulheres de diferentes faixas etárias. Como podemos ler na camisa da alegre batuqueira em primeiro plano, a ordem do desejo é de um “Brasil Popular”. A estampa em questão é a marca da Frente Brasil Popular: uma militância da população trabalhadora brasileira⁵. A comunhão das mulheres se dá também pelo ritmo de seus pandeiros compassados pela mão em primeiríssimo plano segurando uma baqueta para surdo. Dentre instrumentos musicais, destacam-se os sorrisos de duas mulheres que ocupam o centro

⁵ Retirado de <http://frentebrazilpopular.org.br/>

geométrico da fotografia, que, junto ao sorriso aberto da jovem que toca o pandeiro, dão a ver também a dimensão sensorial do protesto.



Figura 4: #EleNão, Praça da Estação (Praça Rui Barbosa) em Belo Horizonte, 29 de setembro de 2018

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/midianinja/43226473980/in/album-72157674027438958/>

Na Figura 4, reconhecemos Leandrinha Du Art que, se apresentando como travesti e cadeirante (Bertho, 2017), se insere em uma prática interseccional de auto-definição de identidade geralmente dada como resposta a estereótipos impostos de cima para baixo. A protagonista da imagem leva-nos a fazer reflexões sobre os valores normativos impostos aos corpos e sobre os problemas de acessibilidade dos mesmos às ruas da capital mineira – cidade que, como dissemos acima, tem reconhecidos problemas para a mobilidade. Leandrinha parece ter ocupado posição de destaque na manifestação. Ao erguer o punho cerrado, o flagrante fotográfico simula a estátua da Liberdade como se portasse uma tocha inexistente, lacuna que o leitor é capaz de completar, dando a ver sua provocação e desafio. Sua atitude nesta imagem tange ao enfrentamento da parca representatividade de grupos desrespeitados – para não dizer desprezados – pelos simpatizantes do candidato contra o qual se mobiliza a massa humana que se distingue ao fundo desta protagonista. Aliás, este gesto desafiador é replicado em

várias outras fotografias dos protestos #EleNã encontrados no álbum da rede social Flickr da Mídia Ninja.

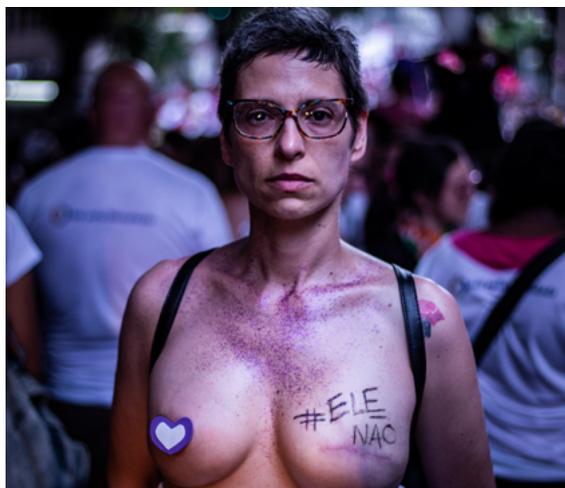


Figura 5: Manifestante na #EleNã, em Belo Horizonte, 29 de setembro de 2018

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/midianinja/45026578532/in/album-72157674027438958/>

Na Figura 5, somos convocados pelo olhar direto de uma mulher que, tal como uma esfinge de óculos, desafia o leitor a uma decifração. Nosso olhar se dirige para dois pontos fugidios e estabelece um zigue-zague, a descer das lentes brilhantes em seu rosto para seus seios desnudados, e a subir novamente. Somos impactados pela visibilidade dada a um problema de saúde pública, o câncer de mama, que mais mata mulheres no Brasil e, às vezes, ainda é tratado como tabu no país. Por si só a exposição dos seios já é um atestado político por estes serem fortemente marcados por uma discussão acerca de seu potencial de erotismo, enquanto figuram como recurso retórico do argumento biologizante da mulher que fica confinada ao exercício do papel materno em uma rede parental. #EleNã está grafado sobre o seio esquerdo aparentemente afetado pelo câncer de mama. Nesse contexto, a imagem sugere a possibilidade de associação com simbolismos que vão desde a qualidade e abrangência de políticas públicas voltadas para a saúde da mulher até à associação do candidato Bolsonaro a algo nocivo a ser extirpado do corpo social. Passa-se para o espectador

um sentimento de resiliência em relação às adversidades a que o corpo feminino está submetido. Importante ressaltar que, como em muitas outras fotografias da manifestação, o roxo dá o tom da imagem, não apenas no pequeno recorte do coraçãozinho colado sobre o mamilo direito, mas também na coloração do fundo da imagem, aparentemente, tendo sido utilizado um filtro para o seu tratamento cromático.

MOBILIZAÇÃO E BATALHAS DE IMAGENS

A disposição deste pequeno conjunto de fotografias em uma espécie de atlas permitiu o seu estudo no que tange à estética, produzindo conhecimento sobre elas. Como textos, foi possível tramar elementos e dimensões tão heterogêneos quanto corpos, fotografias e *hashtag* em relação a movimentos feministas temporal e historicamente localizados e que identificaram no candidato do PSL uma amálgama das questões a que se opõem em suas múltiplas formas de organização em torno de eixos centrais principais que variam de feminismo em feminismo. Essa tessitura, no entanto, não se encerra aqui ou em si mesma. Diz também de tantas outras que antes dela vieram e sugere também potências e resistências futuras. De maneira que o estudo em tela abarca um certo fluxo e, ao mesmo tempo, coloca-se como mais um fio nesse emaranhado que reclamam os corpos femininos e vazam das superfícies que temporariamente as contêm.

Trazer à baila a centralidade dos corpos das mulheres, do qual as imagens emanam e no qual elas acontecem, sugere que tais fotografias podem vir a integrar as relações que constituem socialmente as experiências de gêneros, sexualidades, raça, classe, faixa etária, etc. Isso demonstra a impossibilidade de se distinguir *a priori* uma ontologia da tessitura sócio-histórica e espacial, de modo a tornar contraproducente o entendimento de uma concepção universal de mulher ou de uma subjetivação insular.

Pensar cada leitura como performance diz também de sua afinidade com o *stimmung*, ou seja, as realidades fora dela, para além da já mencionada condição sócio-histórica. É importante dizer da circunstância de contato que essas fotografias nos exigiram, ao fazer um deslocamento relativamente curto para que nelas encontrássemos sua materialidade digital e hipertexto amalgamado pela *hashtag* #EleNão. Vale dizer que para nós as imagens são da ordem do desejo. Buscamos aquelas que tivessem como referência a cidade onde residimos, onde já vínhamos acompanhando as manifestações desde as ruas. No dia 29 de setembro de 2018, depois do corpo a corpo presenciado na manifestação, fomos ao encontro da

representação dos corpos em fotografias divulgadas em portais de notícias, redes sociais etc. O álbum de fotos na rede social Flickr da Mídia Ninja nos abasteceu com esse material possibilitando-nos a experiência tramada neste estudo, através das cinco imagens que abrem para escrutínio o caráter interseccional de #EleNão.

Importam as ponderações teórico-metodológicas expostas, pois através dessas representações visuais nas redes sociais online almejamos elaborar a presença do corpo de quem não compareceu à manifestação. As fotografias estão em nós, nós também estamos nelas e, nesse sentido, o nosso corpo se reconhece na manifestação #EleNão já que, de acordo com Hans Belting (2014), “a experiência no mundo se ensaia na experiência da imagem” (p. 40).

A aproximação entre imagens, movimentações políticas e controle do corpo há muito suscita debates a respeito do papel da reprodutibilidade técnica. Conforme Walter Benjamin (1987), se “em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível” (p. 166), e mais ainda a partir da fotografia, pode-se inferir que, então, as técnicas digitais em associação com as práticas culturais de uso das redes sociais online apontam para uma dependência da política que seja talvez até mesmo parasítica das imagens. Na conformação contemporânea da conversação pública, temos a impressão de observar uma certa independência dos políticos profissionais em relação aos veículos tradicionais de comunicação. Isso parece acentuar uma tendência à personificação de sistemas e práticas políticas na figura de uma única pessoa autoritária, tornada onipresente graças às suas representações nas telas dos dispositivos que acionamos, indo ao encontro do que Gayatri Spivak (2018) nomeia como hegemônico, em sua essência opressora, assim como o que Judith Butler (2018) chama de norma, em sua essência hierarquizante.

Por sua pervasividade, de acordo com Jonathan Crary (2012), as técnicas de reprodução de imagens podem ser entendidas como sistemas “totalizantes que englobam e unificam os sujeitos de uma mesma rede global de valoração e desejo” (p. 22), ou seja, tencionam uma padronização dos leitores. Ao aceitarmos esse postulado, cumpre dizer que, se a digitalização catalisa esse cenário, não somente acelera a privatização dos sujeitos – em uma noção de indivíduos e não cidadãos (Debray, 1993) –, como a tal colonização por imagens tende à hegemonia e à normatividade.

Isso não quer dizer que os leitores não sejam críticos ou não resistam às imagens que jorram ao seu encontro. Prova disso talvez seja o fenômeno que estamos presenciando de um certo abalo na confiança daquelas que

emergem a partir dos *mass media*. No entanto, isso não necessariamente parece apontar para a insurgência da renovação da confiança em um novo tipo de técnica. Pelo contrário, a desconfiança parece generalizada. Porém, quando imagens são geradas a partir de marcadores coletivos e amálgamas políticas contra-hegemônicas como #EleNã, acreditamos que elas ganham novo fôlego em meio à atual guerra de imagens, uma vez que pelo caráter coletivo subverte a norma de produção neoliberal das mesmas. Enfim, enquanto uma tendência vislumbra a privatização do privado, insurge ao mesmo tempo uma contra tendência que o politiza.

REFERÊNCIAS

- Aleksiévitch, S. (2013). *A guerra não tem rosto de mulher*. Companhia das Letras.
- Becker, F. (2018, 16 de setembro). Grupo “mulheres contra Bolsonaro” no Facebook sofre ataque cibernético. *El País*. https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/14/politica/1536941007_569454.htm
- Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem: Para uma ciência da imagem*. KKYM.
- Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura - obras escolhidas* (Vol. 1, 3.^a ed.). Brasiliense.
- Bertho, H. (2017, 26 de maio). “Não preciso ser igual a todos! Sou cadeirante, travesti e quero inspirar”. *Universa*. <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2017/05/26/nao-preciso-ser-igual-a-todos-sou-cadeirante-travesti-e-quero-inspirar.htm>
- Biroli, F. (2018). *Gênero e desigualdades: Limites da democracia no Brasil*. Boitempo.
- Butler, J. (2018). *Problemas de gênero, feminismo e subversão de identidade*. Civilização Brasileira.
- Collins, P. & Bilge, S. (2016). *Intersectionality*. Polity Press.
- Crary, J. (2012). *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Contraponto.
- Debray, R. (1993). *Curso de midiologia geral*. Vozes.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Atlas ou gaio saber inquieto - o olho da história, III*. Editora UFMG.
- Edwards, E. & Hart, J. (2004). *Photographs objects histories: On the materiality of images*. Routledge.

- Gumbrecht, H. U. (2014). *Atmosfera, ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura*. Contraponto.
- Laurentiz, S. (2004). Imagem e (i)materialidade. In *Anais do XIII Encontro Anual da COMPÓS*. http://www2.eca.usp.br/cap/slaurentz/text/Imagem_Imaterialidade.pdf
- Mckenzie, D. F. (2018). *Bibliografia e a sociologia dos textos*. Edusp.
- Pinto, C. (2003). *Uma história do feminismo no Brasil*. Editora Fundação Perseu Abramo.
- Rambukkana, N. (2015). #Introduction: Hashtags as technosocial events. In N. Rambukkana (Ed.), *Hashtag publics: The power and politics of discursive networks* (pp. 1-12). Peter Lang.
- Rancière, J. (2018). *A partilha do sensível: Estética e política*. EXO experimental org./ Editora 34.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Letramento.
- Sarmiento, R. (2017). *Das sufragistas às ativistas 2.o: Feminismo, mídia e política no Brasil (1921 a 2016)* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional da UFMG. https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-AQKHD4/1/tese_rayza_sarmiento_vers_o_biblioteca.pdf
- Sassoon, J. (2004). Photographic materiality on the age of digital reproduction. In E. Edwards & J. Hart (Eds.), *Photographs objects histories: On the materiality of images* (pp. 196-213). Routledge.
- Spivak, G. (2018). *Pode o subalterno falar?* Editora UFMG.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.
- Zumthor, P. (2007). *Performance, recepção, leitura*. Cosacnaify.

Citação:

Vaz, P. B. & Vilaça, G. (2021). *Hashtag corpos fotografias: Mulheres em imagens da manifestação #EleNã*. In Z. Pinto-Coelho, A. M. Brandão & S. Mota-Ribeiro (Eds.), *Do poder político e discursivo das imagens de protestos feministas* (pp. 117-137). CECS.

Esta obra reúne um conjunto de estudos de casos que versam sobre as imagens visuais das ações de protesto e de resistência das mulheres e das feministas, em contextos socioculturais, momentos históricos e geografias distintas. Provenientes de diferentes campos disciplinares (Artes Visuais e Literatura, Comunicação e Cultura, Estética e Educação), os autores destacam que os diálogos encetados pelas imagens com discursos, imaginários, memórias coletivas ou regimes de visualidade são fundamentais para a compreensão dos diferentes sentidos que a imagética de protesto adquire em contextos particulares e para a significância que esta tem para os coletivos de protesto. Ao salientar como as imagens visuais operam para mudar quem protesta e, de uma forma geral, para fazer mover os movimentos, este volume contribui para enriquecer o conhecimento sobre uma área ainda pouco explorada na Sociologia e na Comunicação, geralmente mais interessadas em estudar a ressonância dos protestos na esfera mediática e nas redes sociais. A investigação nestas áreas tende a estar ainda dominada pelo interesse nos processos de enquadramento (*framing*), mesmo quando o material explorado é de natureza visual ou multimodal. Simultaneamente, ao incidir sobre formas de expressão das culturas visuais feministas pouco estudadas ou marginais, trazendo para a discussão conhecimento produzido pela Antropologia da Imagem, Cultura Visual, História de Arte e Literatura, lança pistas que visam contribuir para descentrar a análise e explorar a produção cultural e artística lá onde ela parece não estar.



CECS

centro de estudos
de comunicação
e sociedade

PUBLICAÇÃO