

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 laranjas 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 Doutoramento, 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.