



Lucia Dias Costa Barros

Feminismos e as poéticas do dissenso:

**Os caminhos da política como dano
a partir de Jacques Rancière**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Filosofia do Departamento de
Filosofia da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Luiz Camillo Osorio

Rio de Janeiro
Agosto de 2023



Lucia Dias Costa Barros

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Luiz Camillo Osorio

Orientador

Departamento de Filosofia – PUC Rio

Prof. Juliana de Moraes Monteiro

Departamento de Filosofia – UFRJ

Prof. Pedro Hussak

Departamento de Filosofia –UFRRJ

Prof. Pedro Caetano Éboli

Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro, 8 de Agosto de 2023

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Lucia Dias Costa Barros

Graduou-se em Teatro pela Faculdade CAL de artes cênicas em 2018. Pós-graduou-se na Especialização em Arte e Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em 2021.

Ficha Catalográfica:

Barros, Lucia Dias Costa

Feminismos e as poéticas do dissenso: Os caminhos da política como dano a partir de Jacques Rancière / Lucia Dias Costa Barros; orientador: Luiz Camillo Osório. – 2023.

121 f.: il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2023.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Feminismos. 3. Jacques Rancière. 4. Dissenso. 5. Política. 6. Estética. I. Almeida, Luiz Camillo Dolabella Osório de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Para minha mãe, que me ensinou a ser desobediente.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador Luiz Camillo Osorio, por fazer da gentileza matéria-prima e acolher minhas inquietudes. Pela fina condução que combina rigor com sensibilidade e que foi fundamental na construção deste trabalho. Pelo interesse encorajador e pelas provocações que me ensinaram a errar melhor. Desejo que esse seja o início de uma longa e frutífera parceria.

Agradeço a Juliana de Moraes Monteiro, por aceitar compor e contribuir com a minha banca de qualificação e de defesa. Acompanhar seu trabalho e vê-la alcançando voos me deu força e inspiração para persistir na jornada acadêmica. Igualmente, agradeço ao Pedro Hussak, por fazer parte de ambas as bancas e por me enviar bibliografias essenciais. Também por me inspirar a não fugir do problema e fazer dele o ponto de partida da minha pesquisa.

À Coordenação de Pós-Graduação da PUC-Rio, em especial à Edna, pela presteza e disponibilidade em me ajudar a solucionar tudo que estava ao seu alcance. Às professoras, Deborah Danowski, Luisa Buarque e Edgar Lyra, da PUC-Rio, cujos cursos foram fundamentais na minha formação enquanto filósofa e pesquisadora. Também às professoras Carla Rodrigues – UFRJ e Tessa Moura Lacerda – USP, por me permitirem acompanhar suas aulas como ouvinte, por trazerem o feminismo para dentro das Universidades e pelo vasto universo de grandes pensadoras que me apresentaram. Ao Gustavo Chataignier e ao Guido Conrado, pelas aulas e por me ajudarem na construção do projeto para o mestrado. Ao Pedro Caetano Eboli, por dividir comigo o interesse por Rancière, me mostrar vários textos menos conhecidos do filósofo que se tornaram minhas principais referências bibliográficas e por aceitar ser suplente da minha banca de defesa.

Ao Caio Peçanha, pela presença que compartilhamos mesmo em um mestrado remoto, pela afinidade que ultrapassa a Academia, pelas conversas sobre as angústias e maravilhas da escrita, sobre Filosofia e sobre a vida que corre ao lado. Aos colegas da Pós-Graduação, pela vida universitária, tão importante para o desenvolvimento de uma pesquisa quanto os livros. Em especial ao grupo de orientandos, Cecília Samel, Cecília Fortes, David Galhardo, Juan Pinto, Karen Barros, Tomás Primo, pelos grupos de estudo e pelas fofocas.

À Marisa, pelas aulas de francês que, além de me permitirem ler os textos de Rancière no original, são verdadeiros encontros em outra língua. À Bernadette e Evelyn, por me ajudarem a alinhar meu corpo e minha mente mesmo no desequilíbrio – em estreita colaboração com meu fígado e meu pulmão que sobreviveram à dinâmica insalubre a que foram submetidos.

Às – para sempre – Mulheres de Buço, por termos descoberto o feminismo juntas e à todas as minhas amigas maravilhosas: Alice Lerner, Alice Nin, Alice Silveira, Bia, Clara Ebert, Clara Machado, Carol, Diego, Julia, Lara, Lívia, Manu, Matheus, Pedro Calafate, Pedro Kosovski, Pedro Romão, Pedro Thomé, Raquel, Vivi. Obrigada por acreditarem em mim (e às vezes *por* mim) e por me ajudarem a pensar e viver todos os dissensos do feminismo. À família Lerner-Garcia que

acompanhou de perto todo o meu processo seletivo e vibra junto comigo e à Mariane pelo incentivo e irreverência.

À minha família, que foi meu primeiro grande acerto nessa vida. À memória viva da minha bisavó Laurinda, à minha avó Déa, à tia Nilza, à Ângela e à Nina que me dão coragem para demonstrar todos os danos. À Ruth que sempre cuidou de mim. Igualmente ao meu irmão Eduardo, ao Rogério, por respeitarem e ouvirem todos os desentendimentos. A Bento e Caio, para que outros futuros sejam cada vez mais possíveis. E ao meu pai Roberto e meu avô Otacir, por todas as memórias, que hoje são saudade.

Ao Pedro, que entrou na minha vida sem pedir licença e recartografou meu feminismo. Pelo encontro que desorganizou tudo e me faz descobrir outros caminhos para o afeto e para a política. Pela parceria incansável, resiliente e comprometida com um otimismo que me torna mais confiante. E por viver comigo esse acontecimento raro e voraz que é o amor. Obrigada pela sorte!

Esta pesquisa foi realizada em condições deveras atípicas e desafiadoras. Agradeço a minha mãe, Maria Alice, por ter me dado suporte financeiro quando o Estado não o fez, por ter sido minha companhia na quarentena, por respeitar e incentivar o meu trabalho. Em suma, por ter me dado todas as condições afetivas e materiais para que fosse possível acontecer o que poderia ter sido impossível: essa dissertação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Resumo

Barros, Lucia Dias Costa; Osorio, Luiz Camillo. **Feminismos e as poéticas do dissenso: Os Caminhos da política como dano a partir de Jacques Rancière.** Rio de Janeiro, 2014. 121 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação tem por objetivo pensar o feminismo como política dissensual, a partir do filósofo Jacques Rancière, considerando a política como um desentendimento com a ordem hegemônica – nesse caso, o patriarcado. No século XIX a entrada na cena pública das mulheres como agentes, apesar de não serem autorizadas a fazê-lo, promoveu um dano que fez aquilo que era ruído se tornar palavra. Palavra essa que abriu espaço para sensibilidades que não estavam dadas de antemão. Apesar de Rancière não falar diretamente de feminismo, é possível fazer seus conceitos, tais como dissenso, parte dos sem parte e emancipação, operarem em diálogo com uma epistemologia feminista. Ademais, entendendo que a política, nesses termos, é vinculada a um campo sensível, há nela uma dimensão estética.

Quando pensamos em estética como arte assumimos que, para Rancière, no Regime Estético, há uma condição de indeterminação nela, na arte, que abre um campo de possibilidades para tornar algo visível ou dizível. Nesse sentido, a pesquisa também se desdobra para pensar o feminismo nas artes e o modo como estética e política se entrelaçam.

Palavras-chave

Feminismos; Jacques Rancière; dissenso; política; estética.

Abstract

Barros, Lucia Dias Costa; Osorio, Luiz Camillo. **Feminisms and dissensus poetics: the paths of the politics of wrong stemming from Jacques Rancière.** Rio de Janeiro, 2023. 121 p. Master's Dissertation – Departament of Philosophy, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

This dissertation aims to think feminism as a dissensual politics, from philosopher Jacques Rancière's theory, considering politics as a disagreement with the hegemonistic order – in this case, patriarchy. In the 19th century women entering the public scene as agents, although not allowed to, promoted a wrong that made what was noise to become a word. A word which opened space for sensibilities that were not given beforehand. Even though Rancière did not speak directly about feminism, it is possible to make his concepts, such as dissensus, part of those who have no part and emancipation, operate in dialogue with a feminist epistemology. Furthermore, understanding that politics, in these terms, is connected to an invisible field, there is an aesthetic dimension in it.

While we think of aesthetics as art, we assume that, for Rancière, in the Aesthetic Regime there is a condition of indetermination in art, which opens a field of possibilities to turn something visible or sayable. In this sense, this research also develops to think feminism in art and the way aesthetics and politics intertwine.

Keywords:

Feminisms; Jacques Rancière; dissensus; politics; aesthetics.

Sumário

1	Introdução	11
2	Feminismo como desentendimento	20
2.1	A política como dano e a parte <i>das</i> sem parte	20
2.2	Uma história com nome próprio	32
2.3	Entre o sujeito e a palavra: a subjetivação política das mulheres	42
2.4	Política e estética: palavras femininas	49
2.4.1	A gargalhada das Bruxas	59
3	Corpos que falam	71
3.1	Escrever em línguas tortas	71
3.1.1	Histórias das Mulheres, Histórias Feministas	77
3.2	Gê Viana: Na ponta de Lança do Tempo	92
3.3	Deana Lawson: Encruzilhadas	101
4	Considerações: Feminismos apesar de tudo	112
5	Referências Bibliográficas	117

Lista de Figuras

Fig. 1	Castiel Vitorino Brasileiro: Sagrado Feminino de Merda (2019)	68
Fig. 2	Castiel Vitorino Brasileiro: Lembrar da maldição, sentir a profecia (2021)	69
Fig. 3	Castiel Vitorino Brasileiro: Quando o segredo é revelado, o mistério não é roubado (2021)	70
Fig. 4	Guerrilla Girls: MASP (2017)	84
Fig. 5	Guerrilla Girls: How many women (2017)	85
Fig. 6	Nosotras Prononemos (2018)	85
Fig. 7	Mary Cassat: The Child's Bath (1893)	87
Fig. 8	Gê Viana: Paridade (2018)	95
Fig. 9	Gê Viana: Paridade Neide Tupinambá, Lambe-lambe no CEU Meninos em São Paulo (2021)	98
Fig. 10	Gê Viana: Paridade, Hildene e homem no centro histórico de São Luís, lambe-lambe (2019)	98
Fig. 11	Deana Lawson: 34ª Bienal de São Paulo	110
Fig. 12	Deana Lawson: 34ª Bienal de São Paulo	110
Fig. 13	Deana Lawson: 34ª Bienal de São Paulo	111
Fig. 14	Deana Lawson: 34ª Bienal de São Paulo	111

Introdução

No aclamado livro *Sapiens: Uma breve história da humanidade* (2015) do escritor Yuval Noah Harari há um capítulo intitulado “Não existe justiça na história” no qual o autor analisa as ordens simbólicas que os humanos desenvolveram ao longo dos tempos de modo que estabeleceram uma rede de cooperação em massa, apesar de seus instintos biológicos. Tais ordens imaginadas não neutras, tampouco justas, são sustentadas a partir de hierarquias e redes de poder que beneficiam alguns em detrimento de outros. No entanto, elas não são fixas, variam entre culturas e foram modificadas no decorrer da história. O que quer dizer que as desigualdades advindas dessas ordens imaginadas não são onipresentes, universais e atemporais, são também mutáveis. Como pontua Harari: “A raça é muito importante para os norte-americanos modernos, mas era relativamente insignificante para os mulçumanos medievais.” (2015, p.152). Bem como o sistema de castas, que marca a sociedade indiana, mas inexistente na Europa Ocidental. O próprio termo “classe” é impreciso para dar conta dessa genealogia das desigualdades na história mundial.

No entanto, existe um tipo de hierarquia que se faz presente em todas as sociedades desde os primórdios, a hierarquia de gênero. Inúmeras teorias derrubam a premissa da diferença biológica, que poderia ser o único respaldo para a constância do patriarcado, demonstrando como a ideia de sexo é inscrita dentro da ordem simbólica e permeada de juízos culturais. Se a diferença sexual em termos biológicos fosse uma inferência válida teria de haver patriarcado no mundo animal também. Ademais, se na selva há papéis definidos entre os machos e as fêmeas, no mundo dos humanos os papéis designados para as mulheres foram alterados no passar dos tempos. Mulheres cuja função outrora era apenas dar à luz e zelar por sua prole, hoje são chefes de Estado, de igual maneira o útero deixou de ser um fator indicativo para identificar um corpo feminino.

Como o patriarcado é tão universal, não pode ser produto de algum círculo vicioso que teve início por um acontecimento ao acaso. É particularmente digno de nota que, mesmo antes de 1492, a maior parte das sociedades tanto das Américas quanto da África e da Ásia eram patriarcais, embora não tenham tido contato durante milhares de anos. Se o patriarcado na África e

na Ásia resultou de algum acontecimento fortuito, por que os astecas e incas eram patriarcais? É muito provável que, embora o conceito preciso de “homem” e mulher” varie entre as culturas, exista alguma razão biológica universal para quase todas as culturas valorizarem a masculinidade em detrimento da feminilidade. Não sabemos qual é essa razão. Há muitas teorias, nenhuma delas convincente. (Harari, 2015, p.161-162)

Portanto, a particularidade do gênero é o fato de que todos os povos estabeleceram hierarquias entre homens e mulheres desde os idos da história mundial, Ocidental e Oriental. Desse modo, a questão do patriarcado e da violência de gênero segue como uma pergunta irresoluta na história: “Se, como hoje se vem demonstrando de maneira tão clara, o sistema patriarcal se baseou em mitos infundados e não em fatos biológicos, o que explica a universalidade e a estabilidade desse sistema?” (Harari, 2015, p.168). E assim o autor encerra o capítulo “Não existe justiça na história”. Ou seja, não há um padrão, apenas a perturbadora constatação que deflagra a existência de hierarquias de gênero de Norte a Sul, Leste a Oeste nos mais antigos documentos históricos. O paradoxo é que nunca conseguiram explicar esse fenômeno, nem encontrar uma justificativa plausível que o legitime. Nenhuma grande teoria conseguiu dar conta dessa questão, que sempre termina ou escamoteada ou em aberto.

Dentro do escopo das “Ontologias Modernas”, ou seja, das teorias que foram marcos e transformaram a nossa percepção do mundo Ocidental, podemos citar como Marx destrinchou o modo de funcionamento do capitalismo à sua época, mas não explicou como esse sistema se beneficia particularmente da exploração do corpo feminino. Foucault fez genealogias da sexualidade e da loucura, mas não se deteve na questão de como os dispositivos de controle atuam de modo diferente entre mulheres e homens. Freud é dos mais polêmicos entre as feministas porque tocou nesse vespeiro. Saiu sem conclusões: “O que quer uma mulher afinal?”¹ Enfim, a história segue injusta e nebulosa.

2,3 vezes mais chance de sucesso na carreira acadêmica em Filosofia. Essa é a vantagem que os homens possuem em relação às mulheres de acordo com o minucioso relatório da professora Carolina Araújo. Sucesso aqui pode ser resumido por um bom emprego. Mais precisamente, o estudo mostra que o

¹ Pergunta feita pelo pai da psicanálise em uma conferência em 1932 que discutia exatamente sobre o feminino.

percentual médio no Brasil de mulheres docentes na pós-graduação é 20,14%². Não bastasse a flagrante disparidade, a pesquisa também mostra tendência de aumento nessa desigualdade no solo brasileiro. Porém, tal façanha não é tupiniquim. Ainda segundo Araújo (2019), em 2011, 24% dos professores do departamento de Filosofia no Reino Unido eram mulheres. E, mais uma vez, não é possível encontrar uma razão para essa disparidade: de acordo com o relatório não há qualquer padrão que possa ser estabelecido entre a localidade das universidades brasileiras com maior ou menor índice de mulheres, tampouco algum indício de respaldo para essa desigualdade na medida em que não é possível estabelecer uma relação entre o nível de excelência das instituições e a presença de mulheres docentes.³ (Araújo, 2019).

Essas estatísticas podem se estender aos índices de estupros, violência doméstica, mães solo, desemprego e homicídio de mulheres, evento tão frequente que ganhou a designação própria de feminicídio. Todavia, enquanto as estatísticas comprovam a existência e mostram a extensão das desigualdades, como medir a eficácia das resistências? É possível solucionar as inúmeras problemáticas escrutinadas no campo teórico que analisam os mecanismos de opressão vinculados ao gênero? Os efeitos do movimento feminista são todos comprovados através de números? Apenas a implementação de políticas públicas dá conta de eliminar todo o arcabouço de dinâmicas nas quais o machismo se inscreve? Incluindo o modo como vemos o mundo, como nos relacionamos com os homens, como nos relacionamos entre mulheres, a maneira pela qual somos afetadas pelas coisas?

Afinal, o que é resistência? O que é igualdade? É possível alcançá-la? Como? Fato é que a conta nunca fecha. Ao longo de sua história a política feminista se infiltrou nas camadas sociais com a promoção de leis, – do sufrágio⁴ à Lei Maria da Penha⁵ – com a construção de pensamentos em diversificadas disciplinas, ocupando os espaços públicos e as instituições. Nos dias de hoje nos deparamos com múltiplas estratégias, abordagens e disputas dentro dessa política

² O estudo foi feito comparando dados entre os anos de 2004 e 2017.

³ Segundo Araújo, as Universidades com maior percentual de professoras detêm os melhores e os piores índices de avaliação.

⁴ O primeiro país democrático a reconhecer o direito ao sufrágio feminino foi a Nova Zelândia em 1893.

⁵ Lei brasileira que criminaliza a violência contra mulher. Criada em 2006, a lei prevê cinco tipos de violência doméstica e familiar contra a mulher: física, psicológica, moral, sexual e patrimonial.

que constituiu seu espaço, não obstante ainda nos confrontarmos com números pavorosos.

Segundo o livro *Sapiens* (Harari, 2015) nos leva a crer, a hierarquia de gênero é como uma *hidra*⁶ e o patriarcado opera como uma espécie de metonímia de Deus: onipresente, onisciente e onipotente, existente em todas as culturas de todos os tempos. Talvez a maior das universalidades. Por isso, o movimento feminista, em um primeiro momento, reivindicou sua parte dentro dessa universalidade através da categoria de sujeito abstrato e neutro. No entanto, devido a essa tendência molecular do machismo de adquirir várias roupagens de opressão, ou seja, de existir em tudo e sempre, mas de modos diferentes, as mulheres rapidamente perceberam que eram marcadas por outras violências e se tornou cada vez mais flagrante a necessidade da política feminista se aterrar em aliança com outras lutas. Pois, se não há biologia, cultura, nem mitologia que justifique o patriarcado, não há apenas uma única estratégia que dê conta de solucionar ou justificar a desigualdade de gênero, e essa é uma constatação empírica, estatística e teórica. Afinal, não sendo possível explicar o *porquê* do patriarcado, devemos perceber *como* ele atua.

Carla Rodrigues (2021) avalia que até os anos 90 o termo “interseccionalidade” aparece como um dispositivo que busca pôr em diálogo o pensamento feminista com a tríade gênero, raça e classe. Porém, tais categorias foram paulatinamente se tornando insuficientes. No seio de um contexto histórico mais amplo, a teoria feminista começa a colocar em questão⁷ a categoria de sujeito universal e abstrato, demonstrando que tal premissa de universalidade era, na realidade, excludente e, portanto, inexistente. Assim, o feminismo deixa de ser refém de seu próprio algoz quando começa a compreender que a chave está em disputar a existência a partir de outros modelos de pensamento. Em outras palavras, a política feminista percebe que não se trata de jogar o mesmo jogo da hegemonia, mas de falar outras línguas.

À medida que essa ideia de sujeito abstrato e neutro se esvai, a crença na possibilidade de uma resposta consensual e apaziguadora para todas as

⁶ De acordo com a mitologia grega a Hidra de Lerna era um monstro extremamente letal e venenoso com corpo de dragão e muitas cabeças de serpente, algumas versões falam em sete, enquanto outras relatam até dez mil. Segundo os mitos as cabeças da Hidra tinham a capacidade de se regenerar, quando uma era cortada outras duas nasciam no lugar.

⁷ Para mais referência acerca desse debate ver Benhabib *et al.* (2018) e Butler *et al.* (1992).

desigualdades do mundo é abalada. A interseccionalidade ganha contornos mais radicais e passa a se referir à conexão entre a teoria e a prática de tornar-se sujeito. Ou seja, ao invés de buscar respostas e soluções ontológicas para o patriarcado, o feminismo começa a produzir uma linguagem própria através de um pensamento conjurado com a prática de inventar mulheres que não são devedoras da epistemologia oficial.

Nesse mesmo período, porém com um vocabulário outro, o filósofo francês Jacques Rancière pensava a política com um processo advindo da subjetivação que causa um dissenso com a norma vigente. Quando pensamos em interseccionalidade nos termos de uma ponte entre teoria e prática que figura uma nova forma de se relacionar com o mundo, podemos dizer que a trajetória intelectual de Rancière é catapultada por esse embaralhamento de fronteiras. Uma de suas primeiras contribuições intelectuais foi a revista *Les Révoltes Logiques*⁸, o horizonte teórico da época era Foucault e, compartilhando do método da arqueologia como uma forma de pensar os caminhos que levaram até presente, os jovens buscavam discutir, a partir dos próprios arquivos que encontravam, problemas relacionados ao feminismo, ao movimento operário e à educação (Aspe *et al.*, 2014). Quando fala sobre o período da revista, Rancière (2021) parece querer descolar o centro de pesquisas tanto da ambição da militância, quanto da intelectual, no sentido de não ter havido tomadas de decisão embutidas de premissas militantes, nem a pretensão de um projeto global de transformação do pensamento intelectual – mas sim, o desejo de pensar a prática militante e discutir seus empasses através de um espaço no qual cada pesquisador/a pudesse compartilhar em debates e produções de artigos seus próprios trabalhos.

Se há alguma revolta popular privilegiada por Rancière para pensar as condições de possibilidade do acontecimento da política, sobretudo nos idos de seu trabalho, esta seria o movimento operário do século XIX. Em sua investigação dos arquivos de operários Rancière encontra textos de filosofia, política, manifestos, poesias, contos e, também, uma forma de política que é fundada na estética. Apesar de parte desses arquivos poder ser lida como uma produção

⁸ Publicação fruto do encontro de pesquisadores, professores, alunos e, talvez, diletantes, que utilizavam a universidade como espaço de trabalho para investigar questões catalisadas por Maio de 68. A revista, composta por 16 volumes publicados de 1975 a 1981, foi um desdobramento do Centro de pesquisas sobre Ideologias da Revolta organizada por Rancière e outros jovens filósofos.

artística, não é esse o vínculo inicial que vai interessar ao filósofo, seu pensamento não vai escrutinar *o que* os operários falaram, mas constatar *que eles falam* e o que isso significa. Isto se traduz em uma tentativa de reposicionar a política em diálogo com as possibilidades de emancipação, a partir de histórias de sujeitos que buscaram construir caminhos possíveis de igualdade. O filósofo desloca as palavras dos operários do lugar que lhes era frequentemente atribuído, a de uma espécie de material, de objeto, que têm seu significado explicado pelo intelectual, e descobre outra forma de ser afetado pelas palavras e significá-las. Ao operar dessa forma, o que se revela não são significados de um pensamento, mas o pensamento enquanto expressão e enquanto uma forma de política. Pegando emprestadas as palavras de marceneiros, tecelões, ferreiros, que usavam sua hora de descanso do trabalho nas fábricas para escrever, Rancière encontra uma possibilidade de emancipação que começa na subjetividade, na ruptura com a hierarquia dos tempos, daqueles que usam do seu tempo livre para escrever, o que resultou em aparecimentos considerados impossíveis, como poetas sapateiros, estivadores filósofos.

Esse ponto de partida no trabalho do filósofo marca, de jeitos distintos e plurais, seu pensamento até os dias de hoje. Em uma entrevista concedida pelo filósofo no ano de 2021, seu pensamento é apresentado pelos entrevistadores como “um giro copernicano” por tomar a igualdade como ponto de partida – o que significa que a igualdade não é um ponto final para o qual se caminha, mas uma premissa de ação no presente, que é verificada pelo modo de perceber e atuar no mundo. O filósofo questiona a postura do intelectual como aquele que descortina as verdades da sociedade e interpreta a história. Por isso, propõe a ruptura com essa hierarquia de saberes entre sujeito e objeto e busca atestar a igual capacidade de todos e todas.

O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso. É a aplicação da capacidade de qualquer um, da qualidade dos homens sem qualidade. Como eu disse, nada

mais que hipóteses insensatas. No entanto, acredito que há mais que procurar e mais que encontrar hoje na investigação desse poder do que na interminável tarefa de desmascarar os fetiches ou na interminável demonstração da onipotência da besta. (2012, p.49)

Escondidos em colaborações de capítulos de livros, entrevistas e artigos, encontram-se alguns textos em que o filósofo faz da política das mulheres tema central da discussão. O interessante é que, em sua maioria, essas poucas publicações são comentários sobre outros textos oriundos de autoras feministas; o que é um movimento bastante ousado, sobretudo quando olhado com as lentes dos dias atuais. Fato é que Rancière não propõe uma teoria feminista em si, ele opera justamente seu giro copernicano, essa torção no modo de olhar em que a igualdade não é um objetivo, é algo que se verifica. A verificação é a chave da interseccionalidade entre teoria e prática.

É dentro desse prisma que o feminismo também pode ser pensado, como a investigação do poder de emancipação das mulheres, das cenas de dissenso promovidas pelo feminismo. Sem abrir mão da filosofia que discute as garras do machismo, que convoca para a consciência de classe e racializa o debate. Sem perder de vista a insistência em bater de frente com as dinâmicas repressoras, mas sem se cegar para frestas que se abrem que, apesar de não enterrarem de uma vez por todas todo e qualquer tipo de violência, são horizontes de transformação do aqui e do agora. É interessante pensar como a premissa da igualdade ironiza a ideia canônica de universal. Enquanto o sujeito abstrato é uma suposição que não se verifica, pois tem os seus eleitos, a igualdade é o gesto que coloca em cena o universal e abole as hierarquias.

Ao longo de toda a dissertação tentarei operar o giro copernicano de Rancière para discutir o feminismo – o que significa pensar uma política que não corteja o patriarcado, ao contrário, abre espaço de dissenso com a lógica hegemônica através da subjetivação de mulheres que criaram estratégias de emancipação e fizeram aquilo que não estava previsto nem autorizado para seus corpos. No primeiro capítulo analisarei com mais detalhe a estética da política e como ela pode nos ajudar a contar a história do feminismo desde a perspectiva interseccional entre teoria e prática. Não pretendo criar uma metodologia da resistência, mas apontar que, não obstante a relevância das estatísticas, a igualdade pode ser um gesto mais performativo e menos cartesiano.

No começo dos anos 2000, Rancière passa a relacionar o conceito de estética, também, a obras de arte⁹. Longe de ser uma ruptura em seu pensamento, a ideia de igualdade, dissenso e emancipação segue sendo o fio condutor na construção de uma teoria original que busca produzir outros encontros entre a política e estética. Esse, portanto, será o tema do segundo capítulo, cujo objeto será a arte feminista. Discutirei como obras de arte podem ou não ser feministas e em que medida isso se conecta com o gênero do artista.

De saída posso afirmar que o patriarcado segue com seu compromisso e as estatísticas também nos servem para demonstrar algumas taxas de desigualdade no campo das artes. No livro *Feminismo y Arte Latino Americano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, a historiadora de arte Andrea Giunta afirma que as mulheres ocupavam em 2015, 42,6% dos cargos de diretoras de museus, no entanto, seus salários tendem a ser inferiores aos de seus companheiros de profissão do sexo masculino. (Giunta, 2021). A historiadora também pontua que dentre os museus da Europa e dos Estados Unidos, a média geral de exposições dedicadas a artistas mulheres não passa de 20%. De igual maneira o valor mais alto que já foi pago por um quadro de uma artista mulher é infinitamente menor do que o valor pago pela obra de um artista homem.

O universo da arte vem sendo atravessado com força cada vez maior por questões de representatividade, lugar de fala, ativismo (combinação entre arte e ativismo). Acredito que essas questões não precisam ser abordadas por uma perspectiva exclusivamente ética. Inspirada em Rancière procurarei cuidar desses debates contemporâneos através da própria estética e sua conjuração com a política. Como a subjetivação política das mulheres se torna arte?

Se há uma dimensão estética na política quando, em vez de partir da análise das engrenagens do patriarcado, se pensa no modo como mulheres vêm promovendo transformações nas percepções individuais e coletivas, simbólicas e materiais sobre seus corpos, o mesmo podemos pensar a respeito da potência política da estética, ou da arte. Segundo Rancière, a política da arte não consiste na mensagem da obra, mas na sua capacidade de interferir e recombina as possibilidades de discurso sobre aquilo que se vê. Dessa forma uma arte feminista não é refém do patriarcado e do cânone da história da arte, por isso a igualdade

⁹ O primeiro livro de Rancière em que há a elaboração de uma teoria estética propriamente dita é “A partilha do sensível” no qual que ele apresenta os regimes de identificação da arte.

também encontra solo para o gesto performativo, quando as mulheres colocam seus corpos em cena para dizerem outras coisas; como formas de dissenso.

Nesse sentido, o pensamento feminista não se separa da prática e não estabelece fronteiras artificiais entre o discursivo e o visual. Recusa a postura paralisante do conhecimento como inimigo e procura torná-lo uma companhia. Abraçar a ideia de desentendimento significa abrir espaços para a inadequação e tornar a nossa ignorância algo válido e transformador. Espero que, ao colocar os conceitos de Rancière para operarem com o feminismo, por meio da conversa do filósofo com outras pensadoras e artistas, eu consiga contribuir um pouco com a construção de novas epistemologias, ferramentas urgentes para que possamos repensar o mundo e contar outras histórias.

2

Feminismo como desentendimento

2.1

A política como dano e a parte *das* sem parte

Começemos pelo começo. Quando pensamos no surgimento das discussões a respeito do direito das mulheres, pode-se aludir a passagem do século XVIII para o século XIX, tendo em vista que este período é marcado por uma série de acontecimentos relevantes, tais como as revoltas femininas pós Revolução Francesa e o movimento sufragista. De certo que ao longo de toda a história existiram mulheres que romperam com os seus papéis sociais designados e se emanciparam dentro das possibilidades de seu contexto, mas é no século XIX que surge algo novo em termos de uma vocalização específica das mulheres que nos permite conferir uma alcunha propriamente feminista. E é a herança desse período que nos permite atualmente dar protagonismo para as mulheres esquecidas nos escombros da história. Ao longo de toda documentação da história ocidental é possível encontrar mulheres que foram mentoras, interlocutoras e alicerces dos grandes homens balaústres da memória. De Helena de Troia a princesa Elisabeth da Bohème, principal interlocutora de Descartes, passando por Cleópatra e tantas outras. O quer dizer que sim, fomos apagadas das grandes narrativas, mas ao mesmo tempo foi possível que isso acontecesse. Hoje, ou melhor, desde o século XIX, isso não é mais possível, ou, no mínimo, é cada vez mais difícil de ignorar.

Rancièrre trava seu diálogo com o século XIX por considerar este um período de grandes rupturas entre as quais está a fissura com uma herança platônica que abre uma fenda para outro modo de pensar política e, sobretudo, rompe com a divisão acerca de quem a pode pensar. O que de alguma forma é muito curioso, pois quando remontamos à Grécia Antiga descobrimos que a discussão em torno da participação das mulheres na vida política existe desde as célebres peças de Aristófanes, sobretudo *Mulheres na Assembleia*¹⁰ (392 a.C), até

¹⁰ Também traduzida por “Assembleia de Mulheres” e publicado com o título de “A Revolução das Mulheres”, em tradução de Mário da Gama Kury, 1996.

o livro V de *A República* de Platão. Sócrates¹¹ se esforça para comprovar sua crença de que homens e mulheres possuem a mesma natureza, sendo passíveis de exercerem as mesmas funções na *pólis* e, por isso, devem receber a mesma educação que eles.

Isso nos coloca em um cenário intrigante que acredito merecer investigação. De um lado a cidade ideal de Platão é concebida abolindo a distinção hierárquica entre os sexos, o que difere da norma vigente da época já que as mulheres eram propriedade dos homens e não participavam da vida política. De outro, Rancière sustenta que o século XIX, ou seja, o berço do feminismo, quebra com um tipo de relação política advinda justamente de Platão. Por isso acredito que para melhor compreender certas raízes do feminismo é preciso voltar à Grécia Antiga e discutir os livros III, IV e V de *A República* em diálogo com Rancière. Por que essa discussão se torna incontornável apenas no século XIX e não desde Platão? Afinal, não é disso que o feminismo vai tratar séculos depois: da igualdade entre os sexos, dos mesmos direitos que os homens, da equidade na participação na sociedade? Entre os estudiosos de Platão, existem diversos debates sobre se *A República* é um livro que trata de política ou de ética. Sendo assim, é possível transpor o dilema para o modo como a questão das mulheres é tratado no livro: trata-se de uma proposição política ou ética? E indo além, na pergunta e no tempo, o que configura o feminismo como política?

No livro III, os diálogos platônicos mostram os debates mobilizados por Sócrates a respeito do modelo de educação que deve prevalecer na *pólis*. Para Sócrates a educação deve formar o caráter dos cidadãos da *pólis* a partir de moldes que serviriam de padrões para assegurar a justiça. O que significa a formação de pessoas virtuosas e temperantes que dificilmente serão corrompidas. A educação promoveria a justiça por meio de modelos e hábitos determinados previamente.

Efetivamente, uma educação e instrução honestas que se conservem tornam a natureza boa, e, por sua vez, naturezas honestas que tenham recebido uma educação assim tornam-se ainda melhores que os seus antecessores, sob qualquer ponto de

¹¹ A República é um compilado de diálogos sem datas precisas que tratam da condenação de Sócrates e da busca pela definição de justiça. Pode ser interpretada a partir de elementos de literatura complexa por ser um texto de carácter dialógico que tem como personagem central Sócrates, sendo ele, por isso, aqui retratado como sinônimo de Platão.

vista, bem como sob o da proposição, tal como sucede com os outros animais. (Platão, 424-a)

Já no livro IV, Sócrates define a justiça como certo desenvolvimento de caráter no qual cada um faz o que lhe é próprio e não interfere na atividade alheia. “Esse princípio pode muito bem ser, de certo modo, a justiça: o desempenhar cada um a sua tarefa” (Platão, 433-b). O florescimento da justiça tal como vislumbrara Platão tem, portanto, como premissa uma precisa divisão de tarefas em que cada cidadão ou cidadã faz aquilo que lhe é próprio e é educado para tal. Logo, executar a própria tarefa significa concordar que há o governante e os governados. A temperança política passa pelo reconhecimento do governo, de que é legítimo que alguém governe para o próprio bem da cidade. Em última instância, mesmo que a justiça seja transversal, cabe aos chefes administrá-las. “Cada elemento executa a sua tarefa própria, quer no que respeita mandar, quer obedecer.” (Platão, 443-b). Em certo sentido, a *pólis* deve ser compreendida como o todo composto por partes, que são os indivíduos, e deve-se entender qual a relação dessas partes entre si e com o todo. Sócrates busca uma cidade feliz, o que não significa afirmar que todas as partes o sejam, o mais importante é o conjunto. “Ora, presentemente estamos a modelar segundo cremos, a cidade feliz, não tomando à parte um pequeno número, para os elevar a esse estado, mas a cidade inteira” (Platão, 420-c)

O interessante é que essa tese envolve o argumento de que a cidade perderia muito negando às mulheres participação na vida política. E é uma leitura que desafia a organização da vida da época já que as mulheres eram propriedade privada dos homens. Mas a proposição platônica se sustenta em pilares diferentes ao da liberação do corpo feminino especificamente. No livro IV, Sócrates defende que o desejo de acumular seria incompatível com o exercício da virtude; para que os trabalhadores exerçam bem a sua função não devem nem ter demais, pois assim não quereriam trabalhar, nem ter de menos, pois desse modo não conseguiriam exercer sua função plenamente. “Uma, porque dá origem ao luxo, à preguiça e ao gosto pelas novidades; e outra, à baixeza e à maldade, além do gosto pela novidade” (Platão, 422-a). É preciso que haja, portanto, uma repartição de bens que culminaria, em suma, no fim da propriedade privada. Consequentemente, floresceria um espírito de comunidade entre os concidadãos. O que se observa,

então, é que a questão central é a promoção de um novo tipo de partilha comunal que abole a ideia de posse e as mulheres entram nesse arcabouço por consequência. Entretanto, não é uma consequência aleatória, Sócrates se preocupa em elaborar como as mulheres passam a fazer parte dessa comunidade quando não ocupam mais o posto de propriedade.

No livro V a concepção de justiça é desdobrada enquanto uma “comunidade de mulheres e filhos” de modo a combater a noção de família tradicional e também promover uma “comunidade de prazeres e dores” ao fazer com que cada cidadão veja o outro como familiar. O que significa que:

(...) estas mulheres todas serão comuns a todos esses homens, e nenhuma coabitará em particular com nenhum deles; e, por sua vez, os filhos serão comuns e nem os pais saberão quem são seus próprios filhos, nem os filhos os pais. (Platão, 457-d).

Uma vez que a dor de alguém da família é um obstáculo para a própria felicidade, esse tipo de relação familiar expandida propicia a existência de sentimentos comuns que vão modular as ações dos cidadãos a partir da preocupação com o bem do próximo. As famílias quando concebidas enquanto privadas, ao contrário, contribuiriam para a fratura da cidade, pois tendem a brigar e disputar entre si. “Penso, pois, que se a um dos cidadãos acontecer seja o que for, de bom ou de mau, uma cidade assim proclamará sua essa sensação e toda ela se regozijará ou afligirá juntamente com ele.” (Platão, 462-e).

Ainda assim, não parece haver ligação necessária entre o argumento que defende a “comunidade de mulheres e filhos” e o que defende a participação das mulheres na vida política, permitindo-as exercer as mesmas funções que os homens, sendo inclusive governantes, pois as mulheres poderiam deixar de ser propriedade privada sem que isso implicasse sua igualdade de natureza com os indivíduos masculinos. Ou seja, Platão poderia se valer de argumentos com pretensões misóginas que tornariam possível a justificativa de que não seria papel das mulheres exercer funções políticas, argumentando que a tarefa que compete às mulheres, segundo suas inclinações inatas, seria reproduzir e zelar pelo bem-estar dos cidadãos da cidade, não obstante não serem propriedade privada de seus maridos. Ainda mais se levarmos em consideração as tendências tirânicas da *pólis* platônica, de que a justiça significa cada um fazer aquilo que lhe é próprio. Próprio esse que é estabelecido através de inclinações da alma que determinam o

tipo de participação dos indivíduos no todo, não sendo preciso que todas as partes da cidade sejam felizes para que isso se realize. Princípio bastante arbitrário e hierárquico.

Entretanto, para Platão a diferença sexual não corresponde a uma inclinação da alma e ele desvincula a diferença sexual como um critério justificável para estabelecer a divisão de funções. Nos diálogos, Sócrates fala da igualdade de natureza entre homens e mulheres e argumenta que a divisão de gênero não é uma diferença essencial e sim de detalhes. Igualmente, acionar a essência das coisas por meio de sua diferença de detalhes seria uma inferência inválida, pois seria preciso antes estabelecer sua natureza, encontrando o que elas são de fato. A natureza humana, segundo esse argumento, deve ser entendida pela atividade que cada um é capaz de realizar. Nesse sentido, gestar um filho, por exemplo, não compreenderia uma definição de natureza, e sim uma diferença específica dentro da espécie humana e a possibilidade gestacional é comparada com uma característica física tal como ser careca. Desse modo, as mulheres teriam capacidade de aprender e condições físicas de realizar as mesmas tarefas que os homens devendo, portanto, serem alocadas em funções de acordo com suas inclinações inatas que seriam o verdadeiro princípio da justiça.

Portanto, se se evidenciar que, ou o sexo masculino, ou o feminino, é superior um ao outro no exercício de uma arte ou de qualquer outra ocupação, diremos que se deverá confiar essa função a um deles. Se, porém, se vir que a diferença consiste apenas no facto de a mulher dar à luz e o homem procriar, nem por isso diremos que está mais bem demonstrado que a mulher difere do homem em relação ao que dizemos, mas continuaremos a pensar que os nossos guardiões e suas mulheres devem desempenhar as mesmas funções. (Platão, 454-e)

Desse modo, Sócrates seria o paladino pré-medieval esquecido como o primeiro filósofo ocidental a salvaguardar os direitos das mulheres? Rancière afirma que foram os antigos os primeiros a reconhecerem o princípio da política e, mais especificamente, que Platão teria sido o primeiro filósofo a reconhecer tal princípio, porém, não pela tentativa de construção de uma *pólis* justa. Em última instância, pode-se dizer que, para Rancière, *A República* seria uma obra de apagamento da política. Porque a política não é um regime que ordena a

conformidade das normas, das regras e dos modos de ação, tal como a cidade ideal é concebida, e isso tem a ver com a própria ideia de democracia.

Para Platão a democracia seria um princípio indeterminável do governo dos mais fortes, e na busca por corrigir as falhas desse regime o filósofo grego pensa em uma cidade na qual o princípio regulador seja a justiça. Ao longo de *A República*, ele conclui que os governantes devem ser aqueles que são os mais sábios e que a justiça se efetua na medida em que os mais aptos a governar o façam e os não aptos cumpram suas funções designadas de acordo com sua disposição inata. Assim, o governo da cidade é designado aos filósofos enquanto aos artesãos, por exemplo, caberá a dedicação às tarefas manuais. Isso estabelece uma distinção não apenas entre quem governa e quem não, mas entre quem pensa e quem não. Na esteira dessa conclusão está a mesma premissa que silenciou as mulheres ao longo da história, a crença de habilidades inatas que serve para comprovar a eficácia que autoriza quem pode ou não pensar e falar.

Já para Rancière, a democracia não é um regime político, mas o regime da própria política, ou seja, da política concebida enquanto promoção da igualdade de qualquer um com qualquer coisa. É a ruptura com a lógica que autoriza antecipadamente quem pode ou não pode governar, que se dá através da constituição de um sujeito por meio de suas ações, daqueles que reformulam os códigos e transformam suas enunciações – que antes eram um zumbido – em palavras. O que significa a explosão da estrutura de domínio que se respalda no argumento de que há cidadãos aptos a comandar e outros aptos a serem comandados.

Nesse sentido, a política é o acontecimento que desorganiza as ordens e hierarquias pré-estabelecidas. É a instituição do litígio entre classes que não são verdadeiramente classes. (Rancière, 2018). É a torção que promove o desentendimento entre classes, tornando-as diferentes de si mesmas ao promover a mistura de qualquer um que é capaz de fazer qualquer coisa. Dessa forma, a luta de classes não se configura como uma realidade com a qual a política tem que lidar, mas é sua própria instituição (Rancière, 2018), pois a política trata da rearticulação dos modos de visibilidade que configuram a esfera comum. Ou seja, é a reorganização de quem é visto e, portanto, de quem também passa a ser autorizado a falar e, com isso, promove o desentendimento entre as partes estabelecidas.

O conceito de “desentendimento” não se refere a algo que seja desconhecido de uns e conhecido de outros, ou de um mal-entendido entre falas. É um tipo determinado de situação de fala, a própria disputa sobre aquilo que se diz (Rancière, 2018). É o processo de tomar as palavras que são comuns a todos para dizer algo completamente diferente e a partir daí fazer ver algo novo. O desentendimento é a racionalidade própria da política. “Tomar as palavras dos outros para dizer algo totalmente diferente. É nisso que há desentendimento” (Rancière, 2018, p.11).

A política insurge como princípio de promoção de outro tipo de igualdade “existe quando a ordem natural da dominação é interrompida pela instituição de uma parte dos sem parte” (Rancière, 2018, p.26). A operação platônica, por sua vez, “consiste na distribuição bem ordenada dos tempos, dos espaços, das atividades e das capacidades” (Rancière, 2021, p.22). Ou seja, na separação das almas que estariam aptas para exercer determinadas funções, na boa conformidade entre classes bem-estabelecidas e organizadas, na perspectiva de que a justiça consiste em fazer o que lhe cabe dentro da sociedade. A verdadeira justiça Socrática é aquela que exclui o dano, enquanto Rancière afirma que “entre o útil e o justo, há o incomensurável do dano que sozinho institui a comunidade política como antagonismo de partes da comunidade que não são verdadeiras partes do corpo social”. (Rancière, 2018, p.35)

O dano da política não é o de uma falta anterior que pede reparação, tal como projeta Sócrates, pois as partes não preexistem ao dano, mas se constituem enquanto tais pela manifestação do próprio dano. E a política acontece justamente pela introdução de um incomensurável no seio da distribuição (Rancière, 2018). Incomensurável porque evidencia a contingência das partes e introduz a desmedida, a pura mistura, a pressuposição de que qualquer um é capaz de fazer qualquer coisa sendo, portanto, igual. E porque a verificação da igualdade é infinita, não se chega a uma medida, pois “ultrapassa todo diálogo acerca dos interesses respectivos assim como toda reciprocidade de direitos e deveres.” (Rancière, 2018, p.54). Dessa forma, no seio da política está a percepção da impossibilidade de um cálculo igualitário dentro das normas e ela é dano inerente a uma conta que não se fecha aritmeticamente.

A política, nessa perspectiva, é um evento raro, insurgente e contingente, ou melhor, que evidencia a contingência das relações, pois não há partes pré-

definidas, não há aptidões inatas ou configurações de relação que são dadas a priori. Há modos de legibilidade que autorizam determinados corpos a falarem em detrimento de outros. Esses “outros”, entretanto, essas partes dos sem parte (Rancière, 2018), não estão à margem da conta das partes de um todo, estão inseridos no corpo social e são determinantes para a contagem daqueles que são autorizados a aparecer e os que não são. O termo “parte dos sem parte”, tal como colocado por Rancière, compreende os invisíveis como um tipo de solo de aparecimento. E é quando essa parte se faz ver que há política, quando os indivíduos dessa parcela performam tal como pudessem ser vistos. “A atividade política é que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como ruído”. (Rancière, 2018, p.43).

Sendo assim, entre a ética e a política a *pólis* forjada em *A República* pode ser pensada a partir de outro conceito:

Chama-se geralmente pelo nome de política o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição. Proponho dar um outro nome a essa distribuição e ao sistema dessas legitimações. Proponho chamá-los de polícia. (Rancière, 2018, p.41/42)

A polícia é, portanto, aquilo que define os modos de fazer dos corpos, sua distribuição no comum. Inere na ordem daquilo que é possível ser dito a respeito do que é visto e, antes, determina o que é visível e o que não é. O que legitima uma palavra ser entendida como discurso e outra como ruído. (Rancière, 2018). A proposição da cidade platônica parece delinear esse aparato policial por meio da divisão de tarefas específicas a cada classe de cidadão, justificada por aptidões inatas que determinam os modos de organização da *pólis* e estabelecem o modo de visibilidade de cada classe. Quando Platão argumenta que de acordo com tais aptidões alguns seriam mais capazes do que outros a serem governantes e que a justiça é consequência da não interferência em tarefas alheias, seja a respeito da divisão da alma ou da *pólis*, o que está em jogo é a ordem dos corpos, do visível e do dizível. Rancière chama essa operação de Divisão policial do sensível:

A divisão de uma relação harmoniosa entre uma ocupação e um equipamento, entre o fato de estar num tempo e num espaço

específicos, de nele exercer ocupações definidas e de ser dotado das capacidades de sentir, dizer e fazer que convêm a essas atividades. (Rancière, 2019, p.43)

É importante ressaltar que a política encontra a polícia o tempo todo na medida em que a primeira só se constitui por meio da alteração da segunda. Portanto, coisa alguma é política em si, mas pode vir a sê-lo ao desorganizar o aparato policial, promover novas condições de visibilidade das partes produzindo uma distância entre a ordem vigente e um novo possível, criando um confronto entre duas lógicas heterogêneas. Assim, para que haja política é preciso existir algum ponto de encontro entre essas lógicas – a da igualdade e a das partes. Por outro lado, elas precisam se manter heterogêneas, pois a igualdade vira seu contrário tão logo ela quer se inscrever num lugar de organização social e estatal (Rancière, 2018). Esse é um paradoxo e um problema radical que envolve a política.

Com essa trama montada, podemos retornar à questão das mulheres. Se Platão abole a política da *pólis*, na medida em que prescreve uma nova ordem dos corpos pautada nas capacidades e suas respectivas atividades, podemos concluir que a política feminista não se constitui a partir da ideia de que não há diferença entre os sexos e que as mulheres devem ocupar os mesmos espaços que os homens. Porque a política não é uma questão de integração de uma parte na ordem, ou seja, não se trata do adicional “mulheres” nas atividades que só eram exercidas por homens. A política embaralha a ideia mesma de uma ordem, ela desmancha a divisão das capacidades e ocupações.

Para defender a participação das mulheres na vida pública da *pólis*, Sócrates fala do riso, discute a partir do que se ri e como o riso está atrelado aos nossos hábitos. O argumento se desenvolve pelo ponto de que rimos daquilo que não é espelho, rimos daquilo a que não estamos habituados, sem antes nos perguntarmos se isso poderia ser bom para nós e incorporado em nossa natureza. O riso seria o reflexo de um hábito primeiro que produz uma distância entre aquilo que nos é familiar e algo estranho, mas que pode ser benéfico. Desse modo, caberia pensar em que circunstâncias se torna válido abolir essa distância. Há aqui uma relação entre Platão e seu contemporâneo Aristófanes. A comédia *Mulheres na Assembleia* trata da inversão de papéis entre homens e mulheres onde as últimas ocupam espaço na Assembleia ateniense fingindo serem homens na

tentativa de garantir para si participação na vida pública da cidade. Um dos fatores que fazem da peça de Aristófanes uma comédia é que a situação de aparecimento das mulheres dentro da assembleia é algo estranho e o contato com esse não familiar torna-se motivo de piada, disparando o riso. Ainda que sem se referir à peça ou a seu autor, Platão sugere que a ideia das mulheres participando da vida pública da cidade é motivo de riso por ser algo diferente, algo com que não se está acostumado; e não por ser um absurdo em si. Tendo em vista o modo como estamos pensando a política, é possível dizer que o riso é uma manifestação do desentendimento, rimos porque estranhemos, passamos a ver de outra forma algo que estava situado em outro regime de visibilidade.

Nesse sentido, a política acontece quando as mulheres desmantelam a suposta diferença que lhes é atribuída em relação aos homens e promovem um desentendimento em torno do que é ser mulher. E o riso é a reação conservadora a essa aparição perturbadora. Mas Platão faz uso da alegoria do riso convocando a transformação daquilo de que se ri em hábito, nesse caso, a igualdade de natureza entre os sexos e a possibilidade de participação das mulheres na vida comum da cidade. O que quer dizer a supressão do estranhamento causado e sua incorporação em novos modos de vida, ou seja, a transformação do estranho em hábito significa a regulação do imprevisto, a tentativa de evitá-lo. Isto, em última instância, significa abolir a possibilidade da política. Temos aqui um exemplo do que Rancière diz ser o paradoxo da possibilidade e da impossibilidade da política, pois no momento em que a igualdade é incorporada nas partes da organização policial a política perderia seu estatuto para tornar-se norma.

O fato de que essa regulação entre as partes não seja possível, ou seja, que o princípio de igualdade sempre acabe por se perder dentro da divisão de partes do aparato policial, não significa que a política seja intratável (Rancière, 2018). Quer dizer que esse dano da política não se regula por meio de um acordo comum entre as partes, por meio da incorporação daquilo que nos faz rir porque é estranho em algo familiar, ele se manifesta por meio da produção de novos estranhamentos, pela modificação do terreno mesmo no qual o jogo é jogado. (Rancière, 2018). Significa que a política é o estranhamento e não a legislação.

O que os clássicos nos ensinam é, antes de mais nada, o seguinte: a política não se ocupa dos vínculos entre os indivíduos, nem das relações entre os indivíduos e a

comunidade, ela diz respeito a uma contagem das partes da comunidade, que é sempre uma falsa conta, uma dupla contagem ou um erro de conta. (Rancière, 2018, p.21)

Ainda assim, seria possível nomear Platão, não obstante abolir a política da *pólis*, como o primeiro filósofo a conferir às mulheres um estatuto político, ainda que de modo não intencional? Pois para propor a inserção das mulheres dentro da vida comum da *pólis*, Platão precisa operar de modo a, em nome da igualdade, conferir diferença, criando um desentendimento no que significa a palavra “mulher”. A “comunidade de mulheres e filhos” mobiliza um debate a respeito da igualdade de natureza entre os sexos, assim, o filósofo grego faz ver que não há nenhum dano anterior ao nome “mulheres” fruto de algum acontecimento natural ou transcendental, mas que somos “sujeitos cuja própria existência é o modo de manifestação desse dano” (Rancière, 2018, p.53).

Ao mesmo tempo que a cidade ideal proposta por Platão funciona a partir da exclusão do princípio do dano inerente à política, o modo como o filósofo grego introduz o debate sobre as mulheres instaura o que é a verdadeira dimensão política para Rancière. Sócrates institui a racionalidade política do desentendimento ao questionar e forjar um novo regime de legibilidade para as mulheres diferente do vigente. O que não significa afirmar que a República enquanto cidade idealizada dê conta do problema da igualdade das mulheres, ou qualquer instância de igualdade, tendo em vista que, muito embora suprima a diferença entre os sexos, escalona a distinção entre classes e capacidades ao segmentar a função dos cidadãos de acordo com supostas habilidades inatas. Ou seja, Platão faz as mulheres aparecerem enquanto dano, ao questionar a diferença entre os sexos, para depois suprimir esse dano na repartição de atividades da cidade ideal. Isso nos provoca a pensar a respeito das estratégias feministas do presente, como veremos mais adiante.

Entretanto, ainda há uma lacuna a ser explorada que diz respeito àquilo que hoje assume a alcunha de lugar de fala, mas que pode ser tratada por outros termos. Para Rancière a política trata de sujeitos, mais precisamente de subjetivação, entendida aqui como aquela capacidade de enunciação que não era identificada anteriormente daqueles que, ao se fazerem ouvir, reconfiguram o campo da experiência. Essa contagem de um múltiplo subjetivo se difere da contagem que acontece dentro da lógica policial. A subjetivação é uma

desidentificação (Rancière, 2018) que arranca a naturalidade de um lugar e promove abertura de outro espaço dos sujeitos incontados que tensionam a parte com a ausência de parte. Não é um coletivo hegemônico que passa a falar, ao contrário, é pela possibilidade de enunciação que esse grupo se fratura e se faz ver como multiplicidade e não mais como parte anônima e uniforme.

Sendo assim, a política acontece em virtude da tomada da palavra e implica, portanto, a participação ativa daqueles sujeitos que eram o outro, o objeto. Platão retira as mulheres da condição de subalternização que acarretava a concordância entre uma ocupação e uma capacidade – ou seja, sua vida restrita à esfera doméstica por conta de suas capacidades reprodutivas –, para conferir-lhes outro tipo de concordância que não é mais pautada pelo sexo, mas ainda é um mecanismo que autoriza e desautoriza quem pode fazer o quê.

Essa assertiva é corroborada pelo fato de que é Sócrates quem toma a palavra para si e não as mulheres, e isso não é relevante apenas por um contexto de autoria. É sobre o fato de que a política mexe com essa divisão entre quem pode falar e quem não pode. Ela é a constatação de que todo mundo pode filosofar. E já que a cidade de “A República” nunca existiu e que a diferença sexual seguiu sendo ao longo da história um definidor na partilha entre ocupação e capacidade, isto é, já que as mulheres foram impedidas de participar da vida pública por séculos e desautorizadas a filosofar e governar, a política feminista acontece em nome dessa ruptura em relação aos homens.

Então, a política das mulheres de maior eco acontece a partir do século XVIII porque é quando elas começam a lidar com o litígio em torno das condições do próprio aparecimento. Isso nos convoca a pensar que a emancipação que o feminismo coloca em cena diz respeito ao fato de elas tomarem a palavra para si, o que promoverá um desacordo e lidará com o paradoxo de aceitar e recusar a diferença sexual. Como veremos melhor mais adiante, as mulheres reivindicam sua entrada na categoria de sujeito universal através da diferença que estabelecem em torno do que é ser mulher.

Dessa forma, a história da relação das mulheres com a política e com a polícia não é a história de uma escolha tranquila entre igualdade ou diferença, de um projeto vitorioso que venceu e se universalizou. Pelo contrário, a política feminista incorpora mais paradoxos do que os elimina, lida com a tensão entre buscar espaços de poder e ao mesmo tempo não os estabelecer de modo que sejam

o próprio fracasso das mulheres como categoria política. Igualmente, é a história de um problema radical que surge a partir de uma espécie de inaplicação, da separação entre duas lógicas, a que toma a igualdade como ponto de partida e a que a nega. A política não se resume, portanto, apenas à redistribuição entre quem exerce poder e quem se submete a ele, mas à ruptura com a própria lógica que define um “próprio” dessas distribuições.

2.2

Uma história com nome próprio

Perceber e abraçar o feminismo como um movimento de implementação do litígio pode não ser suficiente para dar conta das muitas mazelas do mundo, mas, com certeza, não é irrelevante para nos inspirar a seguir fabulando novas possibilidades para ele.

O retorno a Sócrates nos permitiu compreender que o feminismo enquanto política, nos termos aqui tratados, lida com algo mais complexo do que a paridade entre os sexos, pois fala da igualdade do qualquer um com qualquer coisa. Isto implica o embaralhamento das classes, da divisão entre capacidades e ocupações, logo, o desentendimento com a própria ideia, pré-estabelecida pelas hierarquias de poder, a respeito do que é ser mulher. De igual maneira, foi possível analisar que voz das mulheres é um pilar na constituição dessa política para além da ética da autoria e da reparação histórica, ou seja, que a política implica na tomada da palavra. O que não significa que os homens não podem falar sobre mulheres, mas que a relação entre mulheres e política acontece quando elas falam por si próprias e com isso criam um dissenso entre o mundo que fazem ver e o modo como as coisas eram percebidas até então. Em última instância, a partir de Platão, uma fronteira foi estabelecida com relação ao modo como a política feminista pretende ser pensada e porque ela rompe com certa herança platônica.

Tal ruptura é metodológica e histórica, Rancière é quem a identifica e, a partir disso, pensa a política como dissenso. O filósofo francês sustenta o seu conceito através do encontro com textos produzidos por operários no século XIX, o que significa que há um marco situado no tempo onde outro tipo de ação política começa a acontecer para além do feminismo. Quais foram as condições que tornaram isso possível? E em que medida é possível englobar o feminismo

nessa perspectiva? Antes desse salto quântico entre Grécia Antiga e século XIX nossa máquina do tempo fará uma breve parada no final da Idade Média, pois ali há um elemento relevante no que concerne à história das mulheres.

Silvia Federeci identifica o surgimento do patriarcado na Europa como um acontecimento histórico. Segundo a filósofa o fim da Idade Média e da época feudal foi um marco que transformou as relações sociais e abriu terreno para a constituição do regime capitalista na Europa, o que acentuou a divisão sexual e colocou as mulheres em um lugar de subordinação de maneira mais explícita (Federeci, 2017). A caça às bruxas foi um fator fundamental para a implementação do capitalismo, o que faz confluir a história do capitalismo enquanto a história do patriarcado. A figura da bruxa foi um dos símbolos que o capitalismo precisou destruir para se instaurar e a caça às bruxas, melhor dizendo, a invenção das bruxas a serem caçadas, foi uma condição determinante para o surgimento do capitalismo, na medida em que a vida comunal permitia às mulheres maior autonomia com relação aos seus corpos, o que se contrapunha ao projeto de controle capitalista de transformar corpos em máquinas produtivas. As bruxas, curandeiras, hereges, representavam uma relação não apartada com a natureza que era incompatível com a ordem de dominação, exploração e acúmulo que regem a lógica capitalista.

Dessa forma, o corpo feminino passa a ser confinado em casa e submetido à função da reprodução dos corpos que serão mão de obra. A mulher torna-se a fábrica (natural) que gera e conserva os operadores do capital. E o regime capitalista se coaduna com o patriarcado na medida em que o trabalho doméstico passa a ser desvalorizado em comparação aos demais, o que escalona a distância das mulheres com relação à vida pública.

As mulheres trabalhavam nos campos, além de criar os filhos, cozinhar, lavar, fiar e manter a horta; suas atividades domésticas não eram desvalorizadas e não supunham relações sociais diferentes das dos homens, tal como ocorreria em breve na economia monetária (...) a divisão sexual do trabalho, longe de ser uma fonte de isolamento, constituía uma fonte de poder e de proteção para as mulheres. Era a base de uma intensa sociabilidade e solidariedade feminina que permitia às mulheres enfrentar os homens. (Federici, 2017, p.53)

Assim, a história das mulheres corresponde a uma forma particular de exploração que foi e segue sendo fundamental para a sustentação do sistema

capitalista (Federici, 2017). Isto é, as lentes de Federici encorpam a ideia que estamos trabalhando de que a “comunidade de mulheres e filhos” de Platão não é uma política do dano, já que a divisão sexual do trabalho não era uma condição de submissão feminina na Grécia Antiga. Ainda mais se levarmos em conta que o modelo de trabalho de subsistência era um atenuante, pois não existia a separação entre produção de bens e força de trabalho. Se pensarmos a política como a desordem entre as ocupações e capacidades estabelecidas por Platão, entre a Antiguidade e a Idade Média o dano talvez fossem as bruxas – mulheres que desafiavam a lógica de serem propriedade dos homens ao se apossarem de saberes que eles não entendiam e exercerem algum controle sobre seus corpos. No entanto esse dano foi coibido por outra ordem, que Federici aponta como o modelo Moderno/Capitalista, que postula um novo regime de divisão entre capacidades e atividades.

No que concerne ao feminismo como uma política das mulheres que desponta no século XIX, existe, portanto, uma ruptura com a lógica platônica, na medida em que estamos pensando a política enquanto dissenso. Mas também haverá a ruptura com a lógica patriarcal que, segundo Federici, é instaurada nesse meio do caminho.

É evidente que o dano que o feminismo vai demonstrar não fala do fim do capitalismo e, consequentemente do patriarcado, mas o que é essa política então, se não a derrota de seu maior algoz? Seria uma sucessão de tentativas frustradas com conquistas importantes todavia insuficientes? Essa problemática vai permear com mais ou menos intensidade grande parte do debate feminista desde então, mas eu vou procurar as minhas respostas para além desse espaço. A partir das seguintes perguntas: no que consiste essa política que irrompe no século XIX? Qual é o desentendimento que ela provoca? E qual o contexto que a torna possível?

Os séculos XVIII e XIX foram marcados por sucessivas revoltas populares ao redor do mundo que deram início a um processo de transformação política e nos regimes de governo, tais como a Revolução Francesa (1789-1799) a Declaração de Independência dos Estados Unidos (1776) e a proclamação de independência de diversos países latino-americanos. A destituição de monarquias, a independência das colônias e a instituição de Repúblicas contam a história de certa mudança nas condições de possibilidade da política.

Rancière identifica na Revolução Francesa um novo tipo de organização que vai permitir que a política seja retrabalhada enquanto dano. A ideia de que a justiça significa que cada cidadão faça o que lhe é próprio – outorgada por Platão, mas que prevaleceu enquanto a divisão de tarefas e capacidades nos séculos posteriores, como a Idade Média, Feudalismo e mesmo com a implementação do regime capitalista – é dissolvida com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789). Ou seja, com o estabelecimento de que todos são iguais perante a lei o que, em certa medida, fala da igualdade do qualquer um com qualquer coisa. Mas ao contrário de ser a história do “felizes para sempre”, essa é a história da política que vai promover dissensos e evidenciar o dano dessa lógica. Afinal, essa pressuposição de que todas as pessoas possuem os mesmos direitos não se efetiva na prática. Por outro lado, abre a possibilidade para que isso possa se estabelecer: afinal, afirmar que os direitos são universais para todos significa também dizer que todas as pessoas são igualmente capazes de exercerem todas as atividades sociais. Isto é, a ideia de diferentes capacidades inatas dá lugar à premissa que existe uma capacidade de sentir que é comum a todos e é a partir daí que a igualdade pode ser efetivada.

Portanto, o desentendimento que a política vai colocar em cena diz respeito à distância entre teoria e prática, entre um estatuto de igualdade universal no seio de um ambiente desigual. Por isso “parte dos sem parte” fala daqueles que são incluídos e excluídos ao mesmo tempo, são os proletários que têm pela lei os mesmos direitos que o patrão, mas que dispõem de uma experiência de vida totalmente apartada dessas garantias. Mas a grande virada de chave elaborada por Rancière consiste em argumentar que a política não é a busca pela igualdade, mas a sua verificação. Na realidade a política não é o caminho em direção ao pote de ouro no final do arco íris, é a igualdade como premissa. *A Noite dos Proletários*¹² (Rancière, 1988) é a ruptura com a lógica de tarefas que define os modos de vida, é a tomada da noite pelos trabalhadores que deveriam descansar para trabalhar nas fábricas no dia seguinte, mas resolvem escrever. É um gesto de emancipação que encontra na filosofia – ou no ato de pensar – uma forma de resistência que nega a alienação dos operários esmagados pelas suas condições de existência. Logo, o desentendimento fala também da inaplicação entre duas outras lógicas: de um

¹² Tese de doutorado do autor.

lado a lógica desigual do regime capitalista que é fundado na exploração de corpos que deveriam ser somente força de trabalho. “Quando não queremos reconhecer alguém como um ser político começamos por não o ver como portador de signos da politicidade, por não compreender o que ele diz, por não reconhecer que o que sai da sua boca é um discurso.” (Rancière, 2014, p.148). De outro lado, está a premissa da igualdade desses mesmos corpos que desautorizam a norma que tenta lhes imputar uma função específica, subvertem o tempo, tomam para si o espaço de fazer o que não era esperado.

No caso das mulheres, vale ressaltar que existem particularidades no modo de opressão que devem ser levadas em conta; logo, o feminismo surge através da demonstração de outros desentendimentos. Federici (2017) aponta que o início do regime capitalista foi responsável por enclausurar as mulheres dentro do espaço doméstico e restringi-las à função da maternidade e do lar; no entanto, isso não é válido para todos os corpos femininos. Quando pensamos nas mulheres mais pobres, isso talvez nunca tenha acontecido, ou pelo menos deixou de acontecer na Revolução Industrial¹³ que abriu para as mulheres um novo espaço econômico, um espaço de trabalho com salário. Isso significa que há uma convergência entre a história das mulheres e a história dos proletários se pensarmos no modo de opressão capitalista, com o adendo de que as mulheres, além de serem operárias, seguiram sendo esposas, mães e donas de casa. Além disso, enquanto nos séculos precedentes as mulheres poderiam ser objetos da história, as mudanças dos papéis e representações da mulher e do feminino no século XIX marcam uma torsão. A mesma torção que acontece com os operários; esses agentes que se recusaram a caber em uma definição pejorativa definida pelos outros, esses homens e mulheres que invadiram o campo do pensamento e se tornaram sujeitos da história.

Tradicionalmente, para recusar a uma determinada categoria, por exemplo aos trabalhadores ou às mulheres, a qualidade de sujeitos políticos, bastava constatar que eles pertenciam a um espaço doméstico, a um espaço separado da vida pública do qual só podiam sair gemidos ou gritos capazes de exprimir sofrimento, fome, ou cólera (...) A política dessas categorias sempre consistiu em requalificar esses espaços, em dá-los a ver como lugar de uma comunidade, ainda que do mero litígio (...) em fazer ver aquilo que não se via, em ouvir como palavra o

¹³ O século XIX foi palco de ambas as Revoluções Industriais. A primeira (1760-1840) mais concentrada na Inglaterra, enquanto na segunda (1870-1914) houve uma maior expansão da industrialização pela Europa, Estados Unidos, Japão e Rússia.

que era audível apenas como barulho, em manifestar como sentimento de um bem e de um mal comuns o que apenas se apresentava como expressão de prazer ou de dor particulares (Rancière, 2014, p.148).

A história das mulheres é uma história imbricada com a história dos homens, todavia esta última pode ser entendida como a história hegemônica e da hegemonia, aquela que atribui a ordem dos corpos, da distribuição dos papéis, das ocupações econômicas, domésticas, públicas. Essa História com H maiúsculo é atravessada por uma história com h minúsculo, a história das mulheres, e isso promove uma redistribuição na organização das coisas e altera o modo de percepção do mundo.

Rancière marca a existência de duas Histórias das Mulheres no Ocidente¹⁴: a história *de* mulheres e a história *das* mulheres¹⁵. A primeira é a história das condições sociais *de* mulheres enquanto objetos da história, da relação entre os sexos, da construção do feminino a partir de dinâmicas econômicas, políticas, jurídicas e de todas as transformações daí suscitadas ao longo do tempo. No coração dessa história macro, por assim dizer, surge no século XIX a história *das* mulheres enquanto sujeitos de uma enunciação singular, a enunciação política. A história *de* mulheres abrange uma história *das* mulheres que é contemporânea ao momento de abertura dos tempos democráticos pós Revolução Francesa. Ou seja, se há uma narrativa que conte a história *das* mulheres desde os idos da civilização ocidental, ela começa a ser construída no século XIX, quando essas figuras se tornam aparições litigiosas, performam como sujeitos de enunciação e passam a construir uma nova realidade para o presente, para o futuro e para o passado.

Nesse sentido, a ruptura provocada pela política feminista também diz sobre o atravessamento na dinâmica patriarcal tal como analisada por Federici (2017). Isto porque a filósofa mostra como o capitalismo transformou as mulheres em objetos da história, ou melhor dizendo, acentuou as dinâmicas de opressão

¹⁴ “L’histoire des femmes: entre subjectivation et représentation”. Texto apresentado no colóquio realizado na Sorbonne a título do lançamento do livro “História das mulheres no Ocidente”, coleção de 5 volumes, que contam a história das mulheres no Ocidente desde a Antiguidade até o século XX, organizada por Michele Perrot e Georges Duby. O quarto volume, comentado por Rancière, é editado por Geneviève Fraisse e Michelle Perrot. Posteriormente o texto de Rancière foi publicado em uma edição que reuniu todas as apresentações do seminário.

¹⁵ Rancière faz a distinção entre “des” femmes e “les” femmes. “Des” é um artigo indefinido enquanto “les” é um artigo definido. Essa possibilidade não existe em português, desse modo, optei por marcar a diferença entre “de” mulheres e “das” mulheres respectivamente.

dessa história que já não era dos corpos femininos. Enquanto a partir do século XIX surge uma realidade diversa na qual mulheres incômodas e atípicas ousaram verificar sua igualdade e passaram a ocupar o lugar de sujeitos de uma enunciação específica que promove, até os dias de hoje, um desentendimento com essa História com H maiúsculo que é a história dos homens.

A abertura desse espaço democrático que permitiu aos proletários aparecerem enquanto “parte dos sem parte” tem um papel ainda mais radical no que concerne às mulheres. A reivindicação das mulheres na França do século XIX passava por apontar as incongruências da proclamação de direitos do cidadão pós Revolução francesa que, apesar de definir os direitos como universais, recusava às mulheres esse direito ao impedi-las de participar da vida pública da comunidade, como votar ou concorrer a cargos legislativos. O dano demonstrado nesse caso é o da contradição de uma contagem que se anuncia como universal, mas que exclui as mulheres. No entanto, a universalidade não reside nos conceitos evocados, reside no processo argumentativo que faz da mulher uma cidadã. A universalidade não é um valor que se invoca, mas um princípio de igualdade que deve ser pressuposto e demonstrado. É o que faz Olympe de Gouges¹⁶ através da publicação da *Declaração dos Direitos da Mulher e Cidadã*.

A república é o regime fundado ao mesmo tempo numa declaração igualitária que não conhece diferença de sexos e na ideia de uma complementaridade das leis e dos costumes. Segundo essa complementaridade, a parte das mulheres é a dos costumes e da educação pelos quais se formam os espíritos e corações dos cidadãos. A mulher é mãe e educadora não somente dos futuros cidadãos que são seus filhos, mas também, e particularmente para mulher pobre, de seu marido. O espaço doméstico é assim ao mesmo tempo o espaço privado, separado do espaço da cidadania, e o espaço compreendido na complementaridade das leis e dos costumes pelos quais se define a realização da cidadania. (Rancière, 2018, p.56)

Joan Scott (2022) aponta que o dilema do feminismo, desde os seus primórdios, não reside nos princípios universais e nas práticas de exclusão, mas na própria norma que estabelece de forma ontológica quem são esses sujeitos. Ou seja, o princípio da diferença sexual como fator natural que servia como

¹⁶ Texto de caráter jurídico escrito em 1791, que exigia o status de completa assimilação jurídica, política e social das mulheres. Escrito em resposta à Declaração dos Direitos do Homem e Cidadão, proclamada em 1789.

subterfúgio para respaldar a diferença essencial entre mulheres e homens e privá-las da participação na esfera pública. Na pretensão de eliminar as supostas diferenças sexuais em nome da igualdade entre os sexos, o movimento feminista fazia reivindicações em nome das mulheres, o que acabava por salientar a própria diferença sexual. Sendo assim, o feminismo se institui, desde o princípio, mediante um paradoxo, que é, no fim das contas, a própria instituição da política.

O indivíduo político, portanto, era tido como sendo ao mesmo tempo universal e masculino; a mulher não era um indivíduo, não só por ser não idêntica ao protótipo humano, mas também porque era o outro que confirmava a individualidade do indivíduo masculino. (Scott, 2022, p.34)

De igual maneira é por isso que esse paradoxo não acontece enquanto oximoro, não é apenas a demonstração de uma falha que evidencia a desigualdade social, também é uma forma de articular a falha como uma relação, como situa Rancière:

Operários ou mulheres são identidades aparentemente sem mistério. Todo mundo vê de quem se trata. Ora, a subjetivação política arranca-os dessa evidência, colocando a questão da relação entre um quem e um qual na aparente redundância de uma proposição de existência. Mulher em política é o sujeito de experiência – o sujeito desnaturado, des-feminizado – quem mensura a distância entre uma parte reconhecida – a da complementaridade sexual – e uma ausência de parte. (Rancière, 2018, p.50)

Quando as “Cidadãs Paradoxais”¹⁷ perguntavam: “Uma francesa é um francês?”, (Rancière, 2014) por considerarem: “os conceitos básicos de suas respectivas épocas de forma muito intranquila, ou seja, viam-nos não como certezas científicas e morais, mas como tentativas ambíguas e duvidosas de impor ordem na organização social humana.” (Scott, 2002, p.40), desidentificavam as mulheres da lógica natural. Porque a política feminista não se trata de afirmar que as mulheres são mulheres como uma identidade, a subjetivação é sempre, ao mesmo tempo, a afirmação e a recusa de um lugar, sem que seja possível assumir um lado. “Se existe um próprio da política, ele reside inteiramente nesta relação, que não é uma relação entre sujeitos, mas uma relação entre dois termos contraditórios através da qual se define um sujeito” (Rancière, 2014, p.138)

¹⁷ Ver nota 20.

A política é Jeanne Derroin¹⁸ se candidatando a uma eleição à qual não poderia concorrer, uma atitude exemplar para desafiar duas lógicas. Jeanne encarna o paradoxo da política, que, por sua vez, circunscreve o paradoxo do próprio feminismo. De um lado evoca a igualdade entre os sexos fazendo uso do dispositivo da androginia; de outro, demarca a diferença entre os homens através do direito ao sufrágio feito em nome das mulheres (Scott, 2002). Assim, ela coloca em cena uma existência que é ao mesmo tempo inexistente ou uma inexistência que se apresenta como existência. (Rancière, 2018).

A aparição de Derroin na cena eleitoral lembra a peça de Aristófanes já citada, *Mulheres na Assembleia*, mas existe uma diferença crucial: Jeanne não se traveste de homem para poder fazer parte; ao se mostrar, faz aparecer também o sujeito “as mulheres”. Um sujeito político não é um coletivo que toma consciência de si próprio, ou um gesto heroico isolado, é uma operação de re-identificação, a tomada de distância entre uma identidade assimilada e um grupo que a nega. É esse jogo de combinações e montagens que articula elementos para formar um novo sujeito, misturando possibilidades já existentes – mas que nunca se encontraram – para criar um inventário de outros possíveis. (Rancière, 1994).

Se democracia não é um regime específico da política, ter capacidade política também não se reduz aos direitos do cidadão. Antes, uma capacidade política é a de figurar um novo campo através do qual se entende o que é política. A aparição indevida de uma mulher na cena eleitoral demonstra a partilha policial dos privilégios, ao mesmo tempo que as coloca como necessariamente incluídas na parte que usufrui dos direitos universais da igualdade perante a lei. A demonstração do dano se dá, no contexto do século XIX, porque evidencia o que era tido como universal, o direito dos cidadãos, como algo particular, o direito dos homens.

Na oposição, obviamente enfrentada por Deroin, quanto à sua candidatura, aparece uma questão inaudita. Nem sempre a oposição vem nos termos da argumentação da superioridade masculina sobre o feminino relativa à capacidade de exercer determinada tarefa. Desde Platão a divisão de funções pelo sexo já fica meio turva, portanto não se trata apenas de argumentar o que cabe aos homens e o

¹⁸ Feminista, socialista, ligada ao movimento Saint-Simoniano, Jeanne Deroin (1805 – 1894) concorreu à um cargo legislativo em 1849 quando não era permitido às mulheres votar, muito menos ocupar um cargo nas Assembleias. Ademais, junto com outras colegas, encabeçou a publicação de diversos jornais dedicados à causa feministas.

que cabe às mulheres. Isto é, a ideia de igualdade não repousa somente entre os sexos, mas na igualdade do qualquer um em relação a qualquer coisa. Mas é também desde Platão que o debate se funda a partir do monopólio da divisão das partilhas sociais. Dito de outro modo, na autorização de quem determina as tarefas e as capacidades. Logo, a questão fundamental nesse desentendimento do século XIX é: se o universal é assexuado, a quem pertence aquilo que é assexuado (Rancière; Zylberber, 1994)? Para os opositores de Derooin esse monopólio pertencia aos homens.

Dizer que as mulheres aparecem como sujeitos típicos de uma enunciação democrática no século XIX não é dizer que antes disso não se sabia o que eram as mulheres; ao contrário, antes, todo mundo as via de modo consensual, todas as pessoas sabiam exatamente quem eram as mulheres e qual era o seu papel na sociedade. A subjetivação política é justamente um modo de aparição diferente daquele já assimilado, é uma série de atos que põem em questão “quem são essas pessoas que todos conheciam bem?” O feminismo como dano significa a aparição das mulheres enquanto um paradoxo, como pontua Scott:

Na verdade a tarefa das feministas consistia em mostrar que eram mulheres que “só tinham paradoxos a oferecer”. A coragem e a inventividade de algumas feministas que agiam individualmente, a força subversiva e a significação histórica de sua voz coletiva estavam (e ainda estão) no espetáculo perturbador apresentado pelo paradoxo, pois a identificação e a exposição da incoerência e da ambiguidade – ou seja, das contradições internas – dentro de um ambiente de ortodoxia que com a maior força nega a existência civil dessas mulheres é sem dúvida algo desestabilizador e às vezes mesmo transformador. (Scott, 2002, p.38)

Se a história do capitalismo nos diz algo sobre o surgimento do patriarcado, o feminismo conta a história da ruptura promovida pelos corpos femininos com a condição de objetos suscetíveis às mudanças da história e à opressão patriarcal, para se tornarem protagonistas da transformação. A história *das* mulheres é colocada em cena enquanto o início de novos modos de enunciação que estampam formas de aparecimento das mulheres como agentes que reorientam seu destino e realizam outros possíveis. Essa também é a história do feminismo, no entanto essa história ultrapassa a baliza de um contexto histórico é um modo de abordar as mulheres como sujeitos e não como objetos.

2.3

Entre o sujeito e a palavra: a subjetivação política das mulheres

Para iniciar a discussão que pretendo desenvolver nesse tópico tomarei de empréstimo de Rancière algumas perguntas¹⁹ lançadas no ensaio²⁰ sobre a feminista Suzanne Voilquin (1801-1876)²¹: “Como tantas iniciativas empreendidas para exumar documentos enterrados sobre rebeliões levaram a discursos sobre autoridade?”²² “O que está em jogo em se reapropriar de histórias perdidas?”²³ “Que reivindicações ainda podem ser feitas a partir das aspirações e lutas históricas das mulheres além do princípio de simpatia pelos oprimidos?”²⁴

O fato de a história *das* mulheres ter um marco inicial não é sinônimo de que toda abordagem sobre os corpos femininos desde então seja feminista. De igual maneira que o feminismo não está salvaguardado de saída pela temática e/ou autoria feminina. Se a política é um gesto que faz aparecer novas legibilidades, que rearticula as palavras e as coisas, o seu vínculo com o pensamento feminista se dará precisamente nesses termos. Por isso, ainda inspirada em Rancière, para tentar responder a essas perguntas, proponho a distinção entre uma linguagem *de* mulheres e uma linguagem *das* mulheres. Isto significa apostar que, para ser feminista, o olhar contido no tratamento de uma questão não é o resgate de uma narrativa perdida enquanto uma análise acerca das opressões. Diz mais sobre a invenção de uma linguagem.

¹⁹ Presentes no livro “Staging the people – the proletarian and his double” Londres, 2011, em que constam a maior parte dos escritos por Rancière para o *Les Révoltes Logiques* entre os anos de 1975 e 1985.

²⁰ O ensaio em questão é a retomada da discussão lançada por Lydia Elhadad e Geneviève Fraisse em um artigo publicado no segundo volume da “*Les Révoltes Logiques*”: “*L’Affranchissement de notre sexe*” in *Les Révoltes Logiques*, n.2 primavera/verão 1976. No texto, as autoras tomam como ponto de partida a publicação do “*L’Affranchissement des femmes, textes présentés par Valentin Pelosse*” Paris, 1975 e investigam quais os efeitos produzidos quando documentos que contam parte da história das mulheres são recuperados por um homem. Inspirado pelo lançamento da reedição das memórias de Suzanne Voilquin com um prefácio também de Lydia Elhadad: “*Souvenir d’une fille du peuple*” Paris 1978, Rancière publica um ensaio na “*Les Révoltes Logiques*” intitulado “A troublesome woman”.

²¹ Nascida na França em 1801, Suzanne Voilquin foi ativista da causa feminista, jornalista, parteira, viajante e autora. Editora do jornal “*Tribune des femmes*” também escreveu um livro de memórias em que, dentre outras coisas, relata sua viagem ao Egito.

²² “How could it be that so many initiatives undertaken to exhume buried documents of rebellion led to discourses about mastery?”

²³ “What is involved in reappropriating a lost history?”

²⁴ “What claims can still be made out of the historic aspirations and struggles of women except in the mode of principled sympathy of the oppressed?”

Sugiro pensarmos que, se uma história *de* mulheres se refere à condição das mulheres como objetos da história, de igual maneira a linguagem *de* mulheres é uma linguagem de representação, de identificação com as formas sociais. É um ponto de vista que se entrelaça com a genealogia das formas sociais de controle que, em graus maiores ou menores, impõe o modo como as histórias autônomas podem ser concebidas e, com isso, tende a mostrar que a transformação na vida de qualquer figura heroica da história, nesse caso as mulheres, é fruto de caminhos que nada têm a ver com elas.

A linguagem *de* mulheres pode ser entendida como certo tipo de abordagem que solapa a percepção da política enquanto um ponto de clivagem onde uma identidade é posta em questão, na qual os sujeitos, ou melhor, as sujeitas, criam enunciados a partir de uma identidade que é, ao mesmo tempo, recusada e afirmada. É uma linguagem que analisa as causas e os mecanismos de opressão que sustentam a condição das mulheres enquanto objetos. Ou seja, se debruça sobre o modo como a ordem hegemônica opera e não sobre uma política feminista que faz frente à lógica dominante. O livro *Calibã e a bruxa* de Silva Federeci (2017) é um exemplo disso, na medida em que a autora conta a história do surgimento do patriarcado, que nada mais é a história de uma objetificação dos corpos femininos. A política aparece conectada ao grande poder de seu algoz. Isso não significa problematizar ou discordar da abordagem de Federici, apenas distanciá-la dos termos pelos quais uma política feminista é construída. É nesse sentido que o discurso de uma linguagem *de* mulheres se posiciona dentro da ótica da representação, porque parte da premissa de existência de uma condição que configura os modos de vida, na medida em que toma as transformações como fruto do desenvolvimento das sociedades.

Rancière identifica um desdobramento problemático dessa abordagem quando é postulada uma hierarquia de saberes entre o intelectual e seu objeto e ela assume uma postura intimidadora frente a um saber que se impõe como verdade. A dimensão política dessas análises se sustenta apenas sob a forma de seu próprio luto, na medida em que adianta as condições de possibilidade da ação para comprovar a eficácia de seu fracasso já antecipado. Isto acaba por constantemente manter os oprimidos em suas posições de marginalizados e incapazes. Em sua resenha sobre a *A história das Mulheres no Ocidente* há um trecho que ajuda a elucidar melhor o argumento:

Eu penso também nos comentários que explicam a abundância de representações de mulheres costurando ou nas propagandas de máquinas de costura, pela preocupação de mascarar atrás das imagens domésticas e tranquilizadoras a realidade das ocupações e condições sociais da mulher trabalhadora. Ao ler esse comentário eu evoquei minhas recordações de criança criada em um mundo onde praticamente só havia mulheres. Nesse universo eu vejo em todos os lugares as máquinas de costura, as corridas para comprar os cupons de tecido, os modelos desenvolvidos e eu ainda escuto o arranhão do giz acompanhado de música e das palavras: cortar, construir, costurar, tecer, alinhar... Tudo isso não mascarava nada, apenas era. Ricas ou pobres, mulheres que ficavam em casa ou trabalhadoras, as mulheres compravam muito tecido, faziam muitas roupas em casa ou mandavam às costureiras de profissão ou circunstância. Elas compravam os jornais femininos para encontrar os modelos dos vestidos e não uma imagem delas mesmas. (Rancière, 1993, 1015)²⁵.

A crítica está no fato de as imagens das mulheres com máquinas de costura serem alinhavadas como fatores condicionantes para a existência das mulheres na vida real. Evidentemente, as articulações entre imagens e discursos presentes nas propagandas constroem alguma narrativa que pode ter por trás um objetivo domesticador. Mas também não é dar muito poder à besta ter a certeza de seu sucesso domesticante? E mais, não é menosprezar e atribuir um juízo de valor arbitrário pressupor que essas mulheres são necessariamente abduzidas pela narrativa das propagandas? Rancière argumenta que tal abordagem analisa antecipadamente a representação da imagem e seus efeitos.

O conceito de representação, portanto, acopla duas interpretações: (1) o significado proposto na imagem, nesse caso o modelo de feminino indicado para as mulheres e (2) aquilo que um sujeito representa para si e o que o determina a agir. Dessa forma a leitura das imagens se identifica com o conhecimento de que a imagem impõe o modo de uma pessoa agir, conscientemente ou não – o que, por sua vez, toma como premissa que os indivíduos são predispostos a agir de acordo com o que lhes comandam. Essa sedução da leitura dos enigmas da imagem é, em

²⁵ No original: *En lisant ces commentaires, j'ai évoqué mes souvenirs d'enfant élevé dans un monde où il n'y avait presque que des femmes. Dans cet univers, je vois partout des machines à coudre, des courses pour acheter des coupons de tissus, des patrons déployés et j'entends encore le crissement de la craie sur le tissu accompagné de la musique de ces mots: couper, bâtir, piquer, faufiler, surfiler... Tout cela ne masquait rien, c'était simplement. Riches ou pauvres, femmes au foyer ou travailleuses, les femmes achetaient beaucoup de tissu, faisaient beaucoup d'habits à la maison ou en donnaient à faire à des couturières de profession ou de circonstance, elles achetaient des journaux féminins pour y trouver des patrons de robes et non pour chercher une image d'elles-mêmes.*

última instância, a causa que assujeita aquele ou aquela que não tem acesso a esse segredo.

Estamos então na presença de uma causalidade oculta que é pressuposta: a imagem serve para mostrar fazendo crer que demonstrou, o que quer dizer que, coloca-se vinte ou trinta páginas de imagens onde vê-se as mulheres fadas, as mulheres delgadas, as mulheres virgens, supõe-se que essas imagens vão funcionar como imagens da condição das mulheres, através da qual, necessariamente as mulheres terão vivido de modo alienado, uma situação alienante que elas foram levadas a reproduzir. (Rancière, 1994, p.31).²⁶

Por outro lado, não seria falso assumir que o peso das propagandas de máquinas de costura poderia contribuir para o modo como as mulheres se percebem ou se vislumbram em um futuro a ser alcançado. Logo, não se trata de desqualificar a importância de uma linguagem *de* mulheres que elucida a dinâmica de opressão de um padrão de existência comportamental e que, através das imagens e discursos, impõe a expectativa de uma performance limitante e inalcançável. A questão é que essa análise das imagens perde de vista a interdição característica da política na medida em que assume a ótica da representação. Ou seja, as identifica na ordem já estabelecida entre as palavras e as coisas e, para isso, busca imagens mais fracas ou que são mais facilmente despojadas de seus mistérios, que correspondem aos estereótipos, em que o que está escondido aflora indiscretamente para o visível. Tais estereótipos apresentados têm a vantagem de serem indefinidamente comentáveis, analisáveis e denunciáveis (Rancière, 1993) – o que apraz a postura crítica de quem se assume capaz de ler e decodificar uma realidade concreta escamoteada por ilusões. Assim, pode-se decifrá-las sem fim, supor as intenções da ou do artista, o conteúdo de sua mensagem e os efeitos que causa em quem as observa. Observadora essa, ou observador, sempre supostamente estúpida e incapaz o suficiente para reconhecer sozinha os segredos e armadilhas que o analista detectou.

É importante observar que Rancière alude à existência de imagens mais fracas que outras, o que significa dizer que ele não descarta a chance de imagens

²⁶ No original: *On est donc en présence d'une causalité occulte qui est presupposée: l'image sert à montrer en faisant croire qu'elle a démontré, c'est-à-dire que, si on met vingt ou trente pages d'images où on voit des femmes fées, des femmes filiformes, des femmes vierges, on suppose que ces images vont fonctionner comme images de leur condition à travers laquelle, nécessairement, des femmes ont vécu de manière aliénée une situation aliénante qu'elles ont été amenées à reproduire.*

que se pretendam mais figurativas, mais explícitas e direcionadas a um objetivo de representação. Todavia, nada disso está no jogo do político, porque não há política feminista enquanto as mulheres são tidas como sexo oprimido e parte subalternizada da sociedade. Há política das mulheres na condição de objetos de litígio, ou sujeitos, como parte dos sem parte que inscrevem de forma específica toda e qualquer contagem das incontadas e rompem com a lógica policial que prescreve funções para seus corpos.

As mulheres que movimentaram alguma coisa na condição das mulheres e no avanço da potência do sujeito “as mulheres” sempre souberam, por sua vez, que essa batalha sobre as imagens não tinha muita importância. O que conta, o que é questão de conflito, não é a circulação das representações, é a solidez das palavras e das coisas, dessas articulações entre as palavras e as coisas que fixam as relações legítimas ou ilegítimas entre a ordem dos corpos e a do discurso, que colocam em seu lugar a mulher, o proletário, o estrangeiro ou qualquer outro. (Rancière, 1993, p.1017)²⁷

O ponto é quando uma história das condições de vida ignora a história dos sujeitos. Dentro da história das mulheres há a história da dominação e a história de uma resistência a essa dominação promovida por uma ação contestatória que busca, justamente, reformular o lugar comum e já dado. O sujeito político “as mulheres” é uma espécie de operador que põe em questão a relação estabelecida entre as palavras e as coisas.

Há, portanto, duas formas de trabalhar a distância entre as palavras e as coisas. A linguagem *de* mulheres – que vai partir das engrenagens sociais já estabelecidas para discutir os mecanismos de opressão sobre o corpo feminino no passado e no presente – e outra, a linguagem *das* mulheres, que desatrela os movimentos emancipatórios das amarras incontornáveis da desigualdade, o que significa dinamizar em um senso positivo a relação entre as palavras e as coisas a partir de uma perspectiva de subjetivação. A subjetivação pensada como um tipo de relação entre as palavras e as coisas ganha aqui contornos para além de uma

²⁷ No original: *Les femmes qui ont fait bouger quelque chose dans la condition des femmes et avancer la puissance du sujet <les femmes> ont toujours su, elles, que cette bataille sur les images n'avait pas beaucoup d'importance. Ce qui compte, ce qui est enjeu de conflit, ce n'est pas la circulation des représentations c'est la solidité des mots et des choses, de ces articulations entre les mots et les choses qui fixent des rapports légitimes ou illégitimes entre l'ordre des corps et celui des discours, lesquels mettent à leur place la femme, le prolétaire, l'étranger ou quelque autre.*

forma de contestação: é uma inscrição não inscrita que se difere da acepção de representação, na medida em que promove algo totalmente diferente do que já está dado, retira as palavras das realidades sólidas e cristalizadas que lhe conferiam significado para disputar outras coisas que possam se inscrever nessas mesmas palavras. Dessa forma, a subjetivação também está sempre relacionada a um tipo de ação que modifica o campo da experiência já dada.

Dessa forma, uma linguagem *das* mulheres é uma linguagem da estética, porque produz uma desidentificação com a forma social. Parte da tomada da palavra e dá a ela sua potência material de agência sobre o mundo. Em suma, é a invenção de uma linguagem outra na medida em que a formulação dos problemas e seus tratamentos passa pela reorganização das palavras, pelo modo como as articulamos, construímos argumentos e descrevemos as situações. E isso vale tanto para o trabalho teórico quanto para as palavras cotidianas, vale para todas aquelas mulheres que conquistaram autonomia ao ousarem falar mesmo quando não podiam e para as que seguem falando e desestabilizando as definições do que é ser mulher.

A linguagem *das* mulheres inscreve um processo de emancipação, que é justamente aquilo que escapa do reconhecimento do que já foi estabelecido. Por isso a igualdade é um acontecimento que se fabrica no seio de um ambiente desigual, das máquinas que fazem o mundo girar. Isso não se dá por uma assunção ética de quem é a autorizado a falar de certa dor, mas porque a consciência de classe não é advinda dos ditames de um mestre ou profeta, mas dos artistas de si mesmos, daqueles que são capazes de inventar múltiplas vidas dentro de uma vida que lhes fora dada como única. Dessas aparições que puxam consigo todo um fio novo a ser tecido e abrem a fenda para uma nova lógica que, ainda que precária, pode ser mais potente para fabricar novos olhares.

Então o que Suzanne Voilquin, Olympe de Gouges e Jeanne Derroin têm a nos dizer a respeito de uma linguagem *das* mulheres? Talvez a chave esteja no que elas têm de diferente de nós mais do que naquilo que as aproxima. Entender sua singularidade é a possibilidade de abarcar ambiguidades e paradoxos que fizeram delas ao mesmo tempo, vítimas, cúmplices e rebeldes. Existências que, ao contrário do que a norma prevê, são impossíveis de serem contidas em uma só identificação. O *Tribune des femmes*, jornal feminista editado por Suzanne, é um exemplo da multiplicidade de vozes femininas que ali apareciam e das

proposições inovadoras de outros modelos educacionais e familiares, de artigos literários e/ou filosofias do amor. Rancière atenta para o fato de essas autoras assinarem com outros nomes, como Reine Guindorff que se torna Maria-Reine. Maria, nome da mãe de Jesus, torna-se também o nome de uma colunista de um jornal feminista. É disso que se trata tomar as palavras para si. Afinal, Maria é uma virgem pura ou uma mulher que escolheu seu destino?

Assim sendo, não é suficiente circunscrever o feminismo em um contexto histórico e assumir que tudo o que surge através dos corpos das mulheres desde então é feminista. O feminismo tem um marco inicial, mas ele é uma abordagem que extrapola uma história cerrada, tem uma dimensão anacrônica entre passado, presente e futuro. É uma forma de olhar o passado de modo a criar uma comunidade ainda indecifrável, totalmente disponível para imaginar e demonstrar novos possíveis. Trata-se de convocar a aparição dessas sujeitas no seio da comunidade e de contar uma história de silenciamento pelas vozes que insurgiram, falar do apagamento através daquelas que se fizeram ver. É a história daquilo que é porque foi (Rancière, 1993), mas que, simultaneamente, é relançada no tempo constantemente, porque não está terminada, não só porque ainda há muito para se inventar no presente e no futuro, mas porque parte dessa invenção está atrelada ao modo como escolhemos contar esse passado.

Sendo assim, uma linguagem *das* mulheres fala do cruzamento de tempos que fabula memórias e promessas, é uma forma de tentar desarticular um modo de pensamento hegemônico e produzir uma história feminista do feminismo.

Nesta discussão procurei estabelecer algumas fronteiras entre uma abordagem sobre as mulheres que assume o ponto de vista da representação e explica as condições sociais e um tratamento de ordem estética que é a invenção de uma linguagem feminista. Não intento, porém, colocar um juízo de valor dogmático na diferenciação dessas linguagens porque acredito que uma se encontra na outra, do mesmo modo como a política encontra a polícia, porque para subverter a ordem da dominação talvez seja preciso conhecê-la. Por isso cabe ressaltar que nem toda linguagem *de* mulheres postula uma hierarquia do saber que recai sobre o próprio luto e nem toda linguagem *das* mulheres é necessariamente melhor. Traçar uma diferença entre essas abordagens não significa recair sobre binarismos entre certo e errado, bom ou ruim, até porque considero que a teoria feminista per si carrega consigo uma tônica política, pois é

feita por mulheres que se arvoraram a adentrar o “reino dos filósofos” e a dismantelar a estrutura asfixiante que decupa as capacidades e as suas respectivas ocupações. O pensamento feito por mulheres é sempre um ato que coloca, direta ou indiretamente, a pergunta: “quem pode pensar?”

E mesmo décadas depois, não obstante diversas conquistas e a abertura de infinitos espaços e novas formas de pensar promovidas por essa teoria, a sua legitimação ainda é muito intermitente. São poucos os cursos que englobam em suas ementas a teoria feminista como um campo do saber que merece uma cadeira só sua, como também ainda é discrepante a quantidade de autores homens utilizados como referência bibliográfica em relação a autoras mulheres. Ou seja, ainda se trata de uma teoria que é parte dos sem parte, o que faz com que a sua filiação com a política nesses termos esteja sempre presente.

Mas acredito sim que há uma diferença entre abordagens feministas e outras abordagens que, não obstante falarem de mulheres, não invocam um espaço emancipatório que é fundamental para disputarmos o espaço das mulheres enquanto sujeitos. O interesse dessa investigação passa por pensar o feminismo enquanto o aparecimento de uma linguagem *das* mulheres, que se configura como a invenção de idiomas singulares. Para isso, é preciso compreender que há um íntimo vínculo de uma política do dissenso com a estética.

2.4

Política e Estética: palavras femininas

Até agora vimos que a política é um dissenso com a ordem hegemônica que se dá pela aparição de novos sujeitos que tomam a palavra para si e passam a contar a própria história. Essa operação tem uma dimensão estética na medida em que ela altera a nossa percepção do mundo, a maneira como vemos as coisas e o que podemos dizer sobre isso. De modo semelhante à Rancière, a filósofa Chantal Mouffe pensa a política enquanto um espaço de conflito, antagonismo e poder.

Por “política”, designo a dimensão antagônica que tomo como parte constitutiva das sociedades humanas, ao passo que por ‘políticas’, referencio o conjunto de práticas e instituições através das quais uma ordem fornecida pela ‘política’ é criada, organizando a coexistência humana em contexto de conflitos. (Mouffe, 2013, p.183)

Nesse sentido, o que Mouffe denomina por “políticas” pode ser entendido por aquilo que Rancière coloca como “polícia”. Logo, uma análise que tenha como princípio a política – conceito comum aos dois autores – passa por abarcar sua dimensão conflitante e dissensual. A filósofa coloca que nenhuma solução racional poderia existir para resolver esses conflitos, tendo em vista a dimensão antagonica da natureza humana. Portanto, não se trata de alcançarmos um consenso absoluto sem nenhuma exclusão, pois não há a possibilidade de uma superação do antagonismo para atingirmos um consenso; é preciso, então, reelaborar o modo como esses conflitos podem ser organizados. Assim sendo, não é possível abolir o antagonismo pela transcendência humana ou pela implementação de um modelo de racionalidade exterior de um modo de vida mais adequado a ser alcançado.

Reconhecer a dimensão política, como uma possibilidade latente do antagonismo, demanda aceitar a ausência de um acordo final e a ‘falta de certeza’ que permeiam toda ordem. Em outras palavras, é preciso reconhecer a natureza hegemônica de todo tipo de ordem social e o fato de que toda sociedade é o produto de uma série de práticas que tentam estabelecer ordem num contexto de contingência (Mouffe, 2013, p. 186)

“Política do luto vitorioso” é o nome dado por Rancière (2019b) às leituras elaboradas a partir de uma série de características formais que, além de não explorarem o caráter positivo de ações emancipatórias, ilustram e autenticam o discurso da dissidência baseadas na ineficácia do passado. Mouffe desdobra essa questão em uma abordagem precisa e crucial quando aponta que essa maneira de pensar a política, por vezes, toma de empréstimo conceitos da economia. Farei aqui uma singela digressão para demonstrar que implicações têm para o feminismo a interpretação da política nos termos de luto e economia.

Na virada do século XX para o século XXI, o livro – *O novo Espírito do Capitalismo* dos sociólogos Eve Chiapello e Luc Boltanski – atualiza o luto da política através da tese de que aqueles que acreditaram estar batendo de frente com o espírito capitalista, no fim das contas, acabaram dando-lhe meios de se reinventar. Segundo Rancière, parte do argumento dos autores se sustenta na leitura de que o movimento estudantil de *Mai de 68*²⁸ na França teria contribuído

²⁸ Expressão que se refere a um conjunto de movimentos com caráter reivindicatório mobilizado por jovens ao redor do mundo no ano de 1968. O movimento teve início no mês de março em

com uma crítica “estética” ao capitalismo, mas não uma crítica social. As reivindicações de criatividade e autonomia teriam deixado de lado o olhar para as condições sociais do trabalho, as desigualdades e o egoísmo destruidor, acabando por permitir que o capitalismo engolisse tais demandas. O que o capitalismo ofereceu como resposta a esse desejo de autonomia e criatividade teria sido o incentivo à flexibilidade do modo de trabalho através de iniciativas individuais, como trabalhos por projetos, e não propriamente a transformação das estruturas massacrantes. Um lobo em pele de cordeiro.

Para Rancière, a falta de rigor com a história presente nessa hipótese fica visível visto que teria havido em 68 uma recusa consciente de participar de um capitalismo humanizado, além de nunca ter estado no cerne das revoltas a preocupação com a criatividade no trabalho. Ademais, o apelo à criatividade colocado como pauta em 1968 em nada teria a ver com a flexibilidade incorporada pelo capitalismo, que significa a adesão forçada ao aumento da produtividade sob ameaças de demissão e o não comprometimento com os horários de trabalho e descanso.

De modo bem pouco sutil, Rancière afirma que o sucesso do livro não pode ser atribuído à solidez de sua tese, mas ao modo como ele “põe de novo em funcionamento o tema crítico da ilusão conivente” (2012, p.37). Atualizando a onipotência da ordem da dominação e a impossibilidade de mudar o curso das coisas, pela mesma operação que decupa as ilusões. “A previsão melancólica não incide sobre fatos comprováveis. Ela diz simplesmente: as coisas não são o que parecem. Essa é uma frase que nunca corre o risco de ser refutada. A melancolia alimenta-se de sua própria impotência.” (2012, p.38).

No artigo *Feminismo, capitalismo e a astúcia da história* a filósofa Nancy Fraser toma como ponto de partida o livro “O novo espírito do capitalismo” para pensar em que medida a luta feminista dos anos 60, também não teria sido cooptada pela lógica neoliberal. Acrescentando à tese de Boltanski e Chiapello (2009) um recorte de gênero, Fraser argumenta que a flexibilidade do trabalho,

universidades e colégios de Paris onde foram realizadas diversas ocupações, assembleias e protestos de rua. Em maio de 1968 ocorreram diversas greves, barricadas e enfrentamentos com a polícia tornando-se o marco título do movimento. No contexto francês as mobilizações começaram com questionamentos de ordem moral, como a separação de dormitórios masculinos e femininos nas universidades, até ganharem proporções mais abrangentes, extrapolando o contexto universitário, como condições de trabalho e justiça social. No Brasil o ano de 1968 foi um ano marcado por diversas manifestações e oposição à ditadura militar que sitiou o país em 1964.

que também é sua precarização, atinge desproporcionalmente mais às mulheres e que o feminismo acabou se rendendo à lógica neoliberal – em uma infeliz coincidência histórica que não permitiu às feministas dos anos 60 perceberem as transformações da ordem do capital que aconteciam na mesma época. Isso porque as reivindicações que tinham ímpeto emancipatório no contexto do capitalismo estatal ganham outros valores com a transformação do capitalismo em neoliberalismo. Evidentemente a vilania não é das feministas, que são postuladas como ingênuas, mas do capitalismo e sua capacidade astuta em se remodelar e se associar a causas críticas em seu próprio benefício.

A filósofa aponta ainda que a pauta feminista migrou da redistribuição para o reconhecimento, e o sonho da emancipação feminista tornou-se idêntico às premissas capitalistas e uma variante das políticas identitárias. “Uma variante progressista, de fato, mas que acabava gastando muito tempo na crítica da cultura, enquanto subestimava a crítica da economia política” (Fraser, 2009, p. 37). Na esteira dessa análise surge a proposição de uma revolta que seja realmente radical e efetivamente capaz de promover mudanças.

O perigo de separar cultura e economia, estética e política, reivindicações da ordem do comportamento e reivindicações da ordem da estrutura social e colocar o feminismo como um movimento cultural que não foi suficientemente capaz de alterar as estruturas de poder, é se filiar ao mesmo princípio de quem o odeia. A premissa da ingenuidade das mulheres segue dando sustentação tanto para aqueles que falam que lugar de mulher é na submissão, quanto para os que desvelam a ilusão do movimento que não logrou em conquistar seus objetivos. Ademais, não sei o quanto é autoevidente que a busca por reconhecimento culmine em uma ânsia acumuladora da lógica capitalista ou necessariamente implique abdicar a busca por redistribuição. Talvez a reprodução da lógica capitalista resida em assumir de antemão que redistribuição tenha um valor exclusivamente monetário.

A título de exemplo, existem duas formas de pensar a questão do trabalho doméstico: uma habita na aposta que ele deve ser remunerado, outra investe no giro da lógica capitalista do valor de troca e atribui igual importância aos trabalhos que têm valor de uso e que são comuns a todas as pessoas. Ou seja, abre a possibilidade de um outro tipo de partilha que não imputa a função do trabalho doméstico exclusivamente para as mulheres. Nessa segunda forma existe uma

estratégia de solidariedade entre o social e o estético e não sua oposição, porque implica uma ruptura com as formas de ver, sentir e dizer, a igualdade aqui é ponto de partida e não de chegada.

Colocar de modo generalizante que o movimento feminista assumiu ambições liberais é necessariamente desconsiderar uma série de particularidades e contextos históricos. O que a conterrânea de Fraser, bell hooks²⁹, responderia se perguntada se o feminismo tem ânsias capitalistas? Não significa que não exista um feminismo neoliberal, mas ele não é nem unânime, nem político, porque não trata de uma aparição polêmica. Em suma, o feminismo enquanto uma política do dissenso e a reprodução do neoliberalismo não são compatíveis. O neoliberalismo se torna o *pacman* das revoltas populares na medida em que a política é relacionada a um campo econômico e que se espera dela a capacidade de estabelecer consensos, quando na realidade ela é a produção de um desentendimento dentro dessa racionalidade que se pretende unívoca.

Mouffe sugere que encarar os problemas da sociedade de forma política significa entender que as escolhas sempre passam por alternativas conflitantes. Isso porque ela nega a possibilidade de uma política democrática sem conflitos e crítica, por considerar que não há um terreno neutro e exterior no qual a política possa existir, tendo em vista que ela é sempre perpassada pelas instituições hegemônicas de poder para o qual não há um fora. Por isso, coloca a pergunta: “Como o conflito pode ser aceito como legítimo e tomar uma forma que não destrua a associação política?” (2013, p.186). Ou seja, como a impossibilidade de chegar a um consenso não recai sobre a legitimação de um antagonismo?

A autora sustenta que as leituras que associam a política a uma estratégia de resolução de conflitos deixam de lado um elemento central, que são as paixões, o que quer dizer a característica estética presente na política. Assim como para Rancière, para a filósofa a política é uma questão de subjetivação das partes dos sem parte uma vez que é a afirmação de uma identidade que postula uma

²⁹ bell hooks (1952-2021) foi uma teórica, ativista e artista estadunidense. Seu vasto trabalho incide principalmente sobre como o capitalismo, o gênero e a raça são dispositivos que produzem e perpetuam sistemas de opressão. Produziu mais de 30 livros em diálogo com a pedagogia, decolonização, feminismo, questões de raça. Em *Feminist Theory: From Margin to Center* (1984), hooks aponta para o racismo feminista branco na segunda onda do feminismo, o que, por um lado dialoga com a crítica de Nancy Fraser, por outro identifica a origem do problema em outro lugar. Não obstante as autoras terem alguma convergência na crítica à segunda onda feminista, bell hooks a autora e a mulher desmontam a premissa defendida por Fraser de que o feminismo se tornou majoritariamente liberal.

diferença de um “nós” e um “eles” a partir de identificações contingentes. A construção de um “nós” significa o estabelecimento de uma fronteira que também delimita um “eles”. Essa fronteira é o lugar da diversidade e do conflito, inserido no contexto da democracia que não é sinônimo de uma comunidade política totalmente inclusiva, mas é um espaço de premissa igualitária.

Identities are the result of a process of identification, without ever being completely fixed. We are never confronted with oppositions ‘us/them’ from pre-existing essentialist identities. (Mouffe, 2013, p.186).

Justamente por isso ela pode se tornar antagônica, por ser um processo de demarcação de diferenças. Mas, ainda que essa política seja constituída por dissensos, o modo de trabalhar em torno dessas diferenças não precisa se dar em termos de hierarquias e jogos de poder, e sim dentro de um campo de conflitos que podem ser negociáveis ou mesmo incorporados enquanto polêmicas. Nesse sentido, uma política agônica seria um caminho alternativo à jornada antagônica de rivalidades e polarizações que, na verdade, é o revés da crença no consenso, pois é a busca incessante por uma verdade melhor e maior. A política agonística aparece como a possibilidade de tornar os oponentes adversários e não inimigos, de fazer alianças cientes de que não haverá uma solução racional para o conflito – o que significa a acuidade para construir novas formas de se relacionar que convivam com a pluralidade e os desacordos.

Quando a política agonística é colocada em termos feministas, a proposição segue sendo a lida com a multiplicidade dos sujeitos que estabelecem acordos eventuais e cambiantes. Mouffe exemplifica³⁰ a disputa entre vertentes do movimento feminista que, de um lado, defendem que a perda de um compromisso identitário tornaria impossível a ação política, e de outro, onde ela se situa, apostam que a desconstrução da ideia de sujeito poderia ser promissora. A autora argumenta que, somente quando for abandonada a ideia de sujeito como agente racional e transparente para si mesmo, será possível pensar efetivamente a cadeia

³⁰ Texto publicado originalmente em uma edição organizada por Judith Butler e Joan Scott, em 1992 com o título “Feminism, Citizenship, and Radical Democratic Politics”. Posteriormente o mesmo texto foi incorporado como capítulo do livro de Mouffe “The Return of the Political” em 1993.

de relações de subordinação (Mouffe,1993). Um mesmo indivíduo é portador dessa multiplicidade podendo ocupar, ao mesmo tempo, a posição de dominante e dominado de acordo com as relações que tiver. Como é o caso das mulheres brancas, por exemplo, oprimidas pelo machismo e opressoras dentro de uma sociedade racista.

A existência de marcadores como mulheres, negras/os, LGBTQIAP+ deve ser resultado de uma união parcial e contingente. Donna Haraway em seu “Manifesto Ciborgue” (2019) sugere alianças por afinidades e não por parentescos, pensa a figura da ciborgue como *pharmakon* – veneno e remédio. Assim pode ser entendida a formação desses coletivos, o perigo da unidade identitária está sempre à espreita; por outro lado, são pontos de criação de diferenças dentro da ordem hegemônica, laços inacabados que se fazem com o intuito de promover igualdade. Desse modo, o debate nunca se estabiliza, e a política do feminismo pode ser pensada como uma disputa complexa entre muitos mundos, e não como a promessa redentora de um mundo equânime: entendendo que as conquistas do movimento não se constituem exatamente como uma evolução e sim, contribuem para a inserção de novas complexidades.

Pensar o feminismo dentro desse bojo significa mais do que a possibilidade de não fazer dos homens inimigos, implica também fomentar a compreensão de que dentro do próprio movimento o conflito está presente e sua composição plural pode construir articulações através de combinações periódicas, agônicas; ora aliadas, ora adversárias. Nunca houve consenso absoluto no movimento feminista e essa é uma das suas potências políticas; quando lido como a instauração de problemáticas no contexto dominante, torna-se um campo de indeterminação que abre para possibilidades que não estavam dadas de antemão. Dessa forma, não há a ideia de um feminismo verdadeiro versus um falso, melhor ou pior. O seu vínculo com a política passa pela perspectiva do dano, no frequente desacordo entre as palavras e as coisas e na incessante busca de não se imiscuir com as dinâmicas de opressão que apaziguam as problemáticas.

Isto não significa, porém, que não possamos reter noções como classe trabalhadora, machos, mulheres, negros ou outros significantes que se referem a sujeitos coletivos (...) sua unidade deve ser considerada como o resultado de uma fixação parcial de identidades mediante a criação de pontos nodais. Para as feministas, aceitar tal interpretação tem consequências muito

importantes no que se refere à maneira como formulamos nossas lutas políticas. Se a categoria mulher não corresponde a nenhuma essência unitária e unificadora, o problema já não deve ser tratar de descobri-la. As perguntas centrais vêm a ser: como se constrói a categoria mulher como tal dentro de diferentes discursos? Como se converte a diferença sexual em uma distinção pertinente dentro das relações sociais? Como se constroem relações de subordinação através de tal distinção? (Mouffe, 1999, p. 12)³¹

Portanto, falar em mulher enquanto um lugar não essencialista é uma forma de deslocá-la do senso comum. Mouffe defende que o dilema igualdade e diferença não se sustenta mais visto que não existe uma identidade fixa para homem ou para mulher, mas diversas relações sociais dentre as quais a diferença sexual se constrói de maneiras variadas. Ou seja, não se trata mais de tentar delimitar se as mulheres devem se colocar como iguais aos homens ou como diferentes, tendo em vista que as identidades essenciais são postas em dúvida. (Mouffe, 1993). Dessa forma, uma política feminista não deve ser feita em nome da mulher enquanto mulher já que não há um conjunto homogêneo que dê conta de nomeá-las pacificamente, visto que a política das mulheres nasce no momento em que essa posição fixa é fissurada e essa identidade uniforme é embaralhada.

O dilema da igualdade e da diferença com a qual lida o feminismo, nos termos de Mouffe, torna-se a possibilidade da própria ação política.³² Ou seja, esse diagnóstico não serve como a verificação de um problema irresoluto que constata que as mulheres estão sempre fadadas a fracassar, nem da busca por alternativas políticas que possam ser construídas pela tangente dessa situação. É a própria condição de possibilidade pela qual a política aparece e através da qual as estratégias devem ser encaminhadas.

³¹ No original: *Esto no significa, sin embargo, que no podamos reterner nociones como clase trabajadora, varones, mujeres, negros u otros significantes que se refieren a sujetos colectivos (...) su unidad debe considerarse el resultado de una fijación parcial de identidades mediante la creación de puntos nodales. Para las feministas, aceptar tal interpretación tiene consecuencias muy importantes en lo que se refiere a la manera como formulamos nuestras luchas políticas. Si la categoría mujer no corresponde a ninguna esencia unitaria y unificadora, el problema ya no debe ser tratar de descubrirla. Las preguntas centrales vienen a ser: como se construye la categoría mujer como tal dentro de diferentes discursos? Como se convierte la diferencia sexual en una distinción pertinente dentro de las relaciones sociales? Como se construyen relaciones de subordinación a través de tal distinción?*

³² Mouffe, inclusive, coloca uma nota de rodapé referindo-se ao livro de Joan Scott – cuja introdução foi trabalhada aqui – aludindo à interessante crítica do dilema da igualdade versus a diferença presente no livro, que a inspirou a produzir uma crítica semelhante.

(...) creio que um projeto de democracia radical e plural não necessita de um modelo de cidadania sexualmente diferenciado no qual as tarefas específicas e homens e mulheres sejam valorizadas com equidade, senão uma concepção verdadeiramente diferente do que é ser um cidadão e de como atuar como membro de uma comunidade política democrática. (Mouffe, 1993, p.119)³³

Dispensar que a igualdade aconteça nos termos da mesma valoração para as tarefas masculinas e femininas significa entender que o feminismo desregula a organização das atividades e capacidades, coloca em cena a igualdade do qualquer um com qualquer coisa e, com isso, promove um novo tipo de partilha. Nesse sentido, o encaminhamento de uma política do dissenso é a instauração de uma outra lógica que revele tudo que o consenso busca escamotear. Dito de outro modo, a criação de espaços que escapem da ordem da representação já estabelecida. Como coloca Rancière:

A invenção política opera em atos que são ao mesmo tempo argumentativos e poéticos, golpes de força que abrem e reabrem tantas vezes quantas for necessário os mundos nos quais esses atos de comunidade são atos de comunidade. Eis por que o “poético” não se opõe ao argumentativo. (Rancière, 2018, p.74)

Isto porque não se trata de uma forma de comunicação na qual se entende praticamente tudo o que está em discussão, mas uma situação excepcional em que os próprios termos do debate são colocados em questão, em que se discute a própria capacidade de falar. (Rancière, 2018) São:

Momentos poéticos em que criadores formam novas linguagens que permitem a redescritção da experiência comum, inventam metáforas novas, chamadas mais tarde a integrar o campo das ferramentas linguísticas comuns e da racionalidade consensual. (Rancière, 2018, p.74)

Eis porque a política do dissenso é imbricada com a estética. Cabe ressaltar que estética não significa apenas a invenção de linguagens capazes de formular problemas intratáveis nas linguagens disponíveis. (Rancière, 2018). Não é apenas uma forma de traduzir em imagens visuais e escritas o que não se consegue comunicar pela linguagem formal. Diz também respeito ao que é real, à

³³ No original: (...)creo que un proyecto de democracia radical y plural no necesita un modelo de ciudadanía sexualmente diferenciado en el que las tareas específicas de hombres y mujeres sean valoradas con equidade, sino una concepción verdaderamente diferente de qué es ser un ciudadano y de cómo actuar como miembro de una comunidad política democrática.

igualdade, à democracia, à emancipação. Política e estética se confundem enquanto formas de configurar a experiência sensível, acontecendo nos intervalos e limiares da norma – da polícia – transformando suas fronteiras.

Estética, nos termos propostos, assume uma dimensão ontológica ao ser identificada enquanto uma partilha do sensível. A partilha do sensível é a distribuição daquilo que se dá a perceber, é ao mesmo tempo a participação no comum e as partes que participam dessa divisão. Ou seja, “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (Rancière, 2009, p.16). Mistura-se com a estética na medida em que adquire um sentido kantiano do termo, passando por Foucault: “Como um sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (Rancière, 2009, p.16). É a condição de possibilidade da experiência que também se embaralha com a política enquanto aquilo que se pode dizer a respeito do que se vê, quem tem competência para ver e dizer, quais são as propriedades do tempo e do espaço, do visível e do invisível. Nesse sentido, uma política feminista desorganiza a partilha do sensível.

Enquanto Rancière oferece subsídios conceituais para traçarmos alguns contornos a respeito do que é o feminismo, Mouffe encaminha sugestões para que essa política possa ser construída através de alianças agônicas. De igual maneira, ela alavanca a questão da desorganização das partilhas do sensível propondo a instauração de um espaço público agonístico, que não se trata de um espaço necessariamente geográfico, mas da construção de mecanismos que desvelem tudo aquilo que a norma consensual tenta aplainar e que possibilitem a criação de identificações emancipadas. Isto é, abrem espaço para um processo de subjetivação que escape das regras asfixiantes que determinam as formas de existência.

Considero que a linguagem *das* mulheres é uma forma de verificarmos a construção de espaços agônicos que embaralham a partilha do sensível. Cabe ressaltar que mediante as muitas transformações que as mulheres enquanto sujeitos políticos já promoveram, o dano que aparece hoje não é o mesmo do século XIX. Hoje, essas figuras se desdobram em outros diversos tipos de aparição. Entretanto, não obstante a distância temporal e as consequentes diferenças de ação entre o passado e o presente, o feminismo sustenta entre os tempos o vínculo comum dos transtornos dos cânones epistemológicos e a

invenção de idiomas que demonstram o paradoxo de uma linguagem que se crê universal e assexuada.

Não acho que há uma bússola apontando sempre para a mesma direção no que se refere à linguagem *das* mulheres especificamente. De modo que não existe uma única linguagem das mulheres, porque não existe uma mulher universal, não é sobre a constituição de uma identidade, tampouco se trata do encontro com um idioma que melhor as represente. Até porque se ela é estética, há algo da ordem da afetação que não se modula em uma definição conceitual precisa. Dessa forma não pretendo decodificar ou criar um manual que dê conta de todo o arcabouço de possibilidades dessa interpretação. Todavia é possível orientar algumas direções que podem nos aproximar desse terreno e nos inspirar em suas mais diversas formas de abrir espaços para o paradoxo, de desestabilizar as edificações do saber e desorganizar a metódica consensual das palavras e das coisas. Identificarei, portanto, três idiomas que compõe essa vasta linguagem estética da política, ou seja, três formas de pensar e operar a palavra das mulheres pela perspectiva do dissenso: o manifesto *O riso da Medusa*, de Hélène Cixous (2002), a discussão colocada pela filósofa Isabelle Stengers (2017) a respeito da magia e as imagens da artista Castiel Vitorino Brasileiro, reproduzidas neste trabalho.

2.4.1

A gargalhada das bruxas

“A mulher tem algo do pássaro e do ladrão assim como o ladrão tem algo da mulher e do pássaro.”³⁴

A linguagem *das* mulheres articula-se com a história *das* mulheres, e a política cruza esse meio de campo, na medida em que recuperar palavras e disputar seus significados quer dizer, também, convocar um espaço de experiência outro. As mulheres tornam-se autoras da própria história visto que desorganizam a narrativa estabelecida e entoam, assim como Hélène Cixous, que “não é mais possível que o passado faça o futuro” (2022, p.41). Essa frase está presente no célebre texto de Cixous intitulado “O riso da Medusa”. A Medusa não é uma aparição idílica que doura a pílula e glorifica um passado nefasto, é a recuperação

³⁴ Hélène Cixous, *O riso da Medusa*, Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022, p.68.

de uma lembrança incômoda que abala a História dos Homens (que se assumem sinônimos de humanos). A Medusa ri porque, apesar de todos os esforços mobilizados para que as bruxas ficassem nos pântanos, sua memória é reativada e ela aparece onde não devia como uma erva daninha. De tal modo que ela não é um retorno retumbante, mas uma recém-chegada.

A escrita feminina convocada por Cixous é uma forma de linguagem *das* mulheres porque tem muito de desentendimento, como fica evidente nessa afirmação: “mesmo se ela transgride, sua palavra esmorece quase sempre na surda orelha masculina, que não compreende na língua a não ser aquilo que fala ao masculino.” (2022, p.55). O desentendimento não diz apenas sobre as palavras, mas sobre a própria situação daqueles que falam. (Rancière, 2018). Dessa forma, existem muitos pontos de confluência entre a política das mulheres e de outras partes dos sem parte. O termo “masculino” utilizado por Cixous poderia ser substituído por outro sinônimo de poder para falar de outros dissensos. Segundo Rancière:

Os casos de desentendimento são aqueles em que a disputa sobre o que quer dizer falar constitui a própria racionalidade da situação de fala. Aqueles em que os interlocutores entendem e não entendem a mesma coisa nas mesmas palavras. (...) porque, embora entenda claramente o que o outro diz, ele não *vê* o objeto do qual o outro *lhe* fala; ou então porque ele entende e deve entender, *vê* e quer fazer ver um objeto diferente sob a mesma palavra, uma outra razão (Rancière, 2018, p.11).

O desentendimento é a criação de uma linguagem que é fruto de um processo de subjetivação que desorganiza a norma policial dos significantes, “é escrevendo, a partir da e em direção à mulher, e enfrentando o desafio do discurso governado pelo falo, que a mulher afirmará a mulher num lugar diferente daquele reservado a ela.” (Cixous, 2022, p.53). Essa ideia de escrever *a partir* de si, tirar esse domínio da mão de outros escrivães e desidentificar a correspondência entre significados e significantes é um denominador comum das Medusas que riem e dos proletários que sonham acordados durante a noite. A linguagem da política pensada como dissenso é da emancipação. “Uma mulher sem corpo, muda, cega, não pode ser boa combatente. Ela está reduzida a ser a serva do militante, sua sombra.” (Cixous, 2022, p.52)

Se existe uma miríade de formas de subordinar, também existem múltiplos dialetos para falar da igualdade, que variam de acordo com a lógica policial que está sendo deslocada³⁵. Enquanto uma linguagem *de* mulheres tende a destrinchar as minúcias e particularidades dos mecanismos de dominação do patriarcado, para Cixous, o que as mulheres têm em comum é a profusão de idiomas efervescentes, “(...) torrentes luminosas a ponto de explodir, de formas muito mais belas do que aquelas, que, emolduradas, se vendem por migalhas” (Cixous, 2022, p.45). Ou seja, há semelhanças, mas também diferenças entre as medusas e os proletários e entre as próprias mulheres.

A palavra feminina tem uma dupla relação com a estética. A primeira é onde ela encontra a palavra de todas as partes dos sem parte na qualidade da invenção de uma linguagem que modifica as possibilidades de afetar e ser afetado pelo mundo. Rancière utiliza frequentemente a palavra *racionalidade* para discutir sobre os casos de desentendimento – como pode ser verificado na citação acima. Isso é determinante para a compreensão do que está em jogo na linguagem *das* mulheres em particular, que diz respeito ao segundo vínculo com a estética. De igual maneira, é necessário recorrer às análises *de* mulheres que se debruçam sobre as dinâmicas de opressão para entender as especificidades da emancipação feminina.

Federici (2017) nos mostra como o patriarcado se fundou baseado em castrar o corpo feminino, em torná-lo servil e domesticado à máquina da empresa conjugal familiar. Em *O riso da Medusa*, Cixous compara a escrita feminina com a masturbação. As mulheres sempre escreveram ainda que escondidas, sentindo-se culpadas, ou sendo ignoradas, bem como sempre se masturbaram, mesmo escondidas e culpadas e se não o fizeram, tiveram vontade de. Por isso, a entrada estrondosa das mulheres na história não passa apenas pelo desentendimento promovido na racionalidade do discurso, porque foi retirado delas algo que não foi retirado dos homens. No gesto de emancipação feminina não é só a palavra que as mulheres tomam, também figura nesse processo a recuperação do próprio corpo e do próprio desejo, quando da culpa se faz prazer. A mulher coloca em cena, pelo seu próprio movimento, o corpo do qual foi apartada e isso significa se assumir desejante. Para Cixous, escrever é o ato das mulheres exporem seus

³⁵ Para mais referências a respeito da criação de linguagens emancipatórias ver a filósofa Lélia Gonzales e os termos pretuguês e amefricanidade cunhados pela autora.

desejos em forma de linguagem. A Medusa gargalha porque agora escreve sem medo.

O tema da presença das mulheres na assembleia reaparece no convite feito pela autora de observarmos como uma mulher discursa nesse espaço projetando seu corpo e falando por inteiro. (Cixous, 2022). Enquanto Ranci re sugere que o dissenso operado por Jeanne Deroin girava em torno de demonstrar que a ideia de assexuado era na realidade um monopólio masculino, o *Riso da Medusa*, por sua vez, se assume como uma escrita bissexual que constitui uma diferença, no lugar da oposição que sempre marcou a relação entre mulheres e homens. A diferença é o lugar do entre que demonstra as “falhas na enorme máquina que gira e repete sua verdade há séculos” (Cixous, 2022, p.50).

Assim, uma linguagem *das* mulheres   uma linguagem bissexual não por um acordo harmonioso, e sim porque as mulheres roubam as palavras dos homens para dizerem suas próprias coisas e com isso, fazem frente   lógica fálica monossexual da Razão. Não se trata de um binarismo entre uma palavra boa ou uma palavra m , um discurso   opressor ou emancipador pelo modo como se articulam as palavras com seus significados, pelos sentidos que constrói.

Aqui temos um dilema de uma tradução impossível para um jogo semântico fundamental na compreensão da linguagem das mulheres ou, nas palavras de Cixous, da escrita feminina, que passa por restituir o controle do corpo:

Voar é o gesto da mulher, voar, na língua, fazê-la voar. Do voo, nós todas aprendemos a arte feita de profusas técnicas, faz muitos séculos que nós não temos acesso a ela a não ser roubando; que nós temos vivido num voo, que nós temos vivido de roubar, encontrando, quando desejamos, passagens estreitas, ocultas, que atravessam. Não é um acaso poder-se jogar com os dois significados da palavra voler, gozando de um e de outro e desorientando os agentes do sentido (Cixous, 2022, p. 67-68).

Ou seja, em francês uma mesma palavra significa roubar e voar³⁶, logo, esse roubo não trata simplesmente de se apropriar e manipular uma palavra, é algo mais da ordem de um salto que abre outro sentido, “no momento em que a mulher dará à mulher outra mulher” (Cixous, 2022, p.55). O que significa, fazer da

³⁶ “Voler” pode ser traduzida tanto por roubar, quanto por voar. Cixous joga com esse duplo significado para ampliar o sentido da escrita feminina.

mulher uma metáfora. (Cixous, 2022.) Ainda que nós possamos assumir que a capacidade de fala seja universal e que esse é o dano demonstrado pelas partes dos sem parte, o processo de emancipação reside no duplo jogo de escancarar esse predicado de modo que o discurso possa ser exercitado e aprimorado ganhando mais fôlego na disputa pelo reconhecimento da capacidade de falar.

Para Cixous, a escrita é um gesto de corporificar a mulher, de modo que escrever sobre si, aparece como um recurso possível para elaboração do desejo e a restituição do corpo. Longe de ser uma idiossincrasia, o espaço cerrado de uma conexão da mulher consigo mesma, esse dispositivo é uma forma de fazer frente à história da razão e envolver a estética³⁷ como um mecanismo político. As mulheres compartilham de uma história comum, sobretudo no contexto de subalternidade, a polissemia efetivamente começa quando uma história *das* mulheres aparece. De modo que, se a opressão é um território comum entre as partes dos sem parte, a emancipação também o é; portanto, esses idiomas, mesmo que distintos e particulares, conservam a capacidade de nos afetar. Por isso, o desejo é o operador onipresente na linguagem *das* mulheres, mas não necessariamente enquanto tema, ou seja, escrever sobre si não é a única maneira disponível. Trata-se do desejo enquanto um reconfigurador da experiência da linguagem e de uma linguagem que reconfigura a experiência do desejo ao tornar uma palavra insubmissa.

No momento em que mulheres passam a produzir uma teoria feminista, elas se apropriam dessa palavra, tornando-a sua. E se “teoria” não passa a significar outra coisa, passa a dizer além do que dizia anteriormente. Torna-se uma ideia retrabalhada por mulheres enquanto parte dos sem parte, que quando começam a construir uma linguagem em seu nome expõem o dano da falsa universalidade, criam um desentendimento a respeito do que se entende como verdade e um dissenso em torno de toda uma tradição.

Em um artigo que foi traduzido para o português como *Reativar o Animismo*, Isabelle Stengers fala da tradição do pensamento ocidental que separa e cria divisões entre conhecimento e crença. “O reativar em jogo diz respeito não a um gesto nostálgico de repetição do passado, mas a ações e práticas situadas, norteadas pelo empirismo e pelo pragmatismo” (Stengers, 2017, p. 8). Significa

³⁷ Aqui estética refere-se sobretudo ao sentido original da palavra, *aisthesis*, que significa a capacidade de compreendermos e nos relacionarmos com o mundo a partir das nossas sensações.

recuperar práticas que foram historicamente marginalizadas e retomar a capacidade de honrar aquilo que nos anima. Entendendo que não somos apenas uma cabeça racional, mas devedores da experiência, por isso precisamos reabilitar o corpo e as emoções de modo a investigar potências outras para a política. Para isso, Stengers vai pensar com as ativistas do movimento wicca e neopagão o que é e como se faz uma política que resista ao capitalismo, apostando que as bruxas, a magia e a feitiçaria representam atos de desobediência civil. O que está em jogo, então, é a proposição de uma nova ficção que busca pensar a política como um ato de resistência à lógica mecanicista do capitalismo e ao modelo de pensamento único que regeu o período moderno³⁸.

Em um artigo que investiga o trabalho de Stengers, Renato Sztutman (2018), aponta que a filósofa pensa a feitiçaria como “*pharmakon*”, a mesma palavra grega utilizada por Donna Haraway, na trilha de Derrida, que significa ao mesmo tempo remédio e veneno. Recuperar a feitiçaria é uma forma de resistir ao modo de funcionamento do capitalismo – que teve na caça às bruxas um fator determinante para seu triunfo – incorporando essas práticas na criação de novos possíveis. Stengers faz da magia um dispositivo de resistência no presente, tanto no campo material de lutas concretas, que se manifestam como alternativas ao modo de organização capitalista, quanto no campo epistemológico que reivindica novos imaginários e possibilidades que escapem do regime da Razão. Afirma que o capitalismo acabou com as feitiçarias, mas não com a feitiçaria ao exercer um poder de captura e entorpecimento nas pessoas. Por isso, propõe uma torção e fala em desenfeitiçar o capitalismo³⁹, o que evidencia a lógica perversa que o sustenta e o escancara também como uma ficção, ou crença, porém, pautado por uma lógica única, que nos coíbe a pensar de forma específica e encarcerada sem espaço para alteridades. A magia se inscreve como um gesto de incutir no regime moderno-capitalista seu próprio veneno. É uma estratégia que procura romper com a lógica da verdade e recuperar a possibilidade de afetação e desejo que foi

³⁸ Rancière recusa essa ideia de Modernidade como um modelo de pensamento único. Como já foi discutido, para ele o século XIX é um período de abertura de desentendimentos com a ordem hegemônica através da demonstração de dano promovida pelas partes dos sem parte. Não obstante Stengers trabalhar com a ideia de ruptura com a Modernidade, considero a proposição política de ambos os autores bastante semelhante.

³⁹ Leitura presente no artigo de Sztutman, retirado originalmente do livro “*La sorcellerie capitaliste*” de Philippe Pignarre e Isabelle Stengers.

capturada e traçar outros contornos temporais. Reativar a magia como veneno, mas também como remédio, convoca outras dimensões de coletividade e compartilhamento, redistribui as visibilidades, reconfigura possíveis e confere novas legibilidades para o que é ser mulher, o que é natureza e o que é mundo.

Não se trata da descoberta de uma ancestralidade essencial ou do encontro com um feminino como verdade original, mas da possibilidade de constituir novas experiências que honrem as mediações que nos afetam e recusem a prisão dos dualismos, para que se construam agenciamentos com aquilo que antes era tido como crença. Stengers desloca a leitura de Federici e subverte o modelo de pensamento que preconiza a análise das condições sociais como fator determinante para a mobilização política. Ou a linguagem *de* mulheres que toma como tema de análise a condição das mulheres enquanto objetos sujeitos a uma história de opressão. “Nesse sentido, o orgulho que sentimos de nosso poder crítico de “saber mais” do que as bruxas e os caçadores de bruxas nos torna herdeiros da caça às bruxas” (Stengers, 2017, p.9). Esse gesto mobiliza os corpos femininos a entrarem em cena como protagonistas, agentes de transformação, sujeitas dotadas de ação.

Muitas análises interpretam que a abordagem da política que se constrói pelo viés da emancipação é inspiradora, mas insuficiente; em última instância, uma leitura ingênua, ou menor. Tal interpretação se baseia no argumento de que devido ao talento do capitalismo de fazer do perigo uma oportunidade para se remodelar e permanecer, a negociação da subalternidade sempre se dá nos termos da própria subalternidade. Contudo, não obstante a relevância de uma leitura que investigue a origem e o modo de operação dos mecanismos de opressão e da importância da luta com o aparato estatal para frear muitos assujeitamentos, quando pensamos em modos de resistência devemos relacionar política apenas a esses termos? Segundo Stengers essa perspectiva nos torna fadados a negociar com “alternativas infernais”. Para escapar desse labirinto do Minotauro onde sempre somos devorados no final, a filósofa sustenta que resistir à lógica capitalista significa estabelecer outro recorte espaço-temporal que oriente nosso habitar no mundo e também pensar a política em termos de novos imaginários epistemológicos. Como diz Sztutman:

Não se trata de metáfora, vale insistir, quando (...) Stengers fala em luta (anticapitalista) como contrafeitiçaria ou

desenfeitiçamento. Esses seriam dispositivos propriamente pragmáticos. O capitalismo nos enfraquece, pois mata os possíveis e mesmo a política, nos desobriga a pensar, nos entorpece e nos chantageia com suas alternativas infernais. (Sztutman, 2018, p. 348)

A leitura de Stengers promove, assim, a aliança entre estratégias que escapem de binarismos e disputas caducas ao estimular desvios do pensamento que não sejam asfixiados pela clausura epistemológica. Falar em magia é colocar a palavra na ordem da ação, é fazer ver possibilidades em outros modos de vida para poder disputar suas condições de existência. Por isso, seus termos dialogam mais com a perspectiva de reconhecimento, que também são da ordem do aparecimento, da demonstração de um dano e da construção de um desentendimento com a lógica vigente pela desarticulação das palavras e das coisas. Como coloca Cixous “Agora as mulheres vão escrever, e o resultado: elas escrevem. E o futuro está no presente” (2022, p. 51). Isso é da ordem da inventividade, mas também da ordem da recuperação de algo que nos foi usurpado. Como afirma Stengers, trata-se de:

Reativar aquilo de que fomos separados, mas não no sentido de que possamos simplesmente reavê-lo. Recuperar significa recuperar a partir da própria separação, regenerando o que a separação em si envenenou. Assim, a necessidade de lutar e a necessidade de curar, de modo a evitar que nos assemelhemos àqueles contra os quais temos de lutar, tornam-se irremediavelmente aliadas. Deve-se regenerar os meios envenenados, assim como muitas de nossas palavras, aquelas que – como “animismo” e “magia” – trazem com elas o poder de nos tornar reféns: você realmente acredita em...? (Stengers, 2017, p.11).

Enfim, falar em magia não é uma aversão à teoria ou o retorno a um feminino puro e sagrado, é mais radical, é um gesto de desentendimento que nos convida a olhar para os corpos que não negociaram e que hoje podem nos servir de exemplo na tentativa de construção de outras formas de resistir. São aqueles corpos insubmissos às investidas de determinação e previsão, que têm as suas próprias respostas, as que lhe pertencem.

São essas respostas que aparecem em uma linguagem *das* mulheres, por uma fenda que se abre para criar um tipo de resistência, porque promove o confronto entre duas lógicas, a da representação – que corresponde à ordem

imposta para os corpos – e a da estética – que resiste à cooptação do pensamento e disputa outra dinâmica de valorização.

Essa insubmissão está presente na sua mais intensa radicalidade no trabalho de Castiel Vitorino Brasileiro, uma artista travesti que usa o pronome feminino, mas recusa o comprometimento com tais nomeações. Basta pesquisar um pouco a respeito do que a artista se propõe para concluir que ela odiaria ser enquadrada como uma linguagem *das* mulheres; apesar disso, seu trabalho dialoga com as Medusas que riem sem medo e com as bruxas que renascem das cinzas, e faz coro com a ideia de magia enquanto a reativação da experiência.

De saída percebemos que a linguagem da artista é repleta de idiomas, de imagens e palavras. A obra “Sagrado feminino de merda” (Fig.1) reforça a perspectiva de que a relação da mulher com o feminino é muito mais da ordem do profano do que do sagrado. Assim como a obra, cujo título “Sentir a maldição, lembrar a profecia” (Fig. 2) é um endereçamento poético que reverbera na ideia de política como dano. Castiel desafia a lógica da razão com seu trabalho e seu corpo, ambos insubmissos. O título do trabalho “Quando o segredo é revelado o mistério permanece” (Fig. 3) fala sobre a própria artista e seu esforço de não se enquadrar em nenhuma categoria, tanto da ordem das artes, quanto da identidade e, por isso, nos inspira a pensar como o feminismo pode ser muito mais uma operação de deslocamento e estranhamento dos corpos femininos do que o encaminhamento de um discurso que visa postular uma nova verdade. As mulheres nunca devem perder de vista o paradoxo que lhes é constituinte, o que significa compreender que seu vínculo com a política se dá pela instauração de um dissenso.

Castiel inspira o desenho de novos contornos para essa discussão porque nos diz sobre as bruxas de outrora, ao mesmo tempo que nos confronta com as novas aparições insubmissas que dialogam com os caminhos misteriosos do feminismo no presente. Seu trabalho ensina que o mistério permanece; isto posto, o consenso deixa de ser o destino – apesar das maldições, existem formas de resistir fazendo acordos profanos. Também nos move a pensar que a relação da política com a estética pode passar pela ideia de magia no sentido de fazer aparecer coisas que não eram vistas e criar novas realidades.



Figura 1: Castiel Vitorino Brasileiro: Sagrado Feminino de Merda (2019)

Fonte: <<https://www.premiopipa.com/castiel-vitorino-brasileiro/#:~:text=Artista%20Selecionada%20Pr%C3%AAmio%20PIPA%202021,Transmuta%C3%A7%C3%A3o%20como%20um%20designo%20inevit%C3%A1vel>>. Último acesso em: 15 maio 2023.

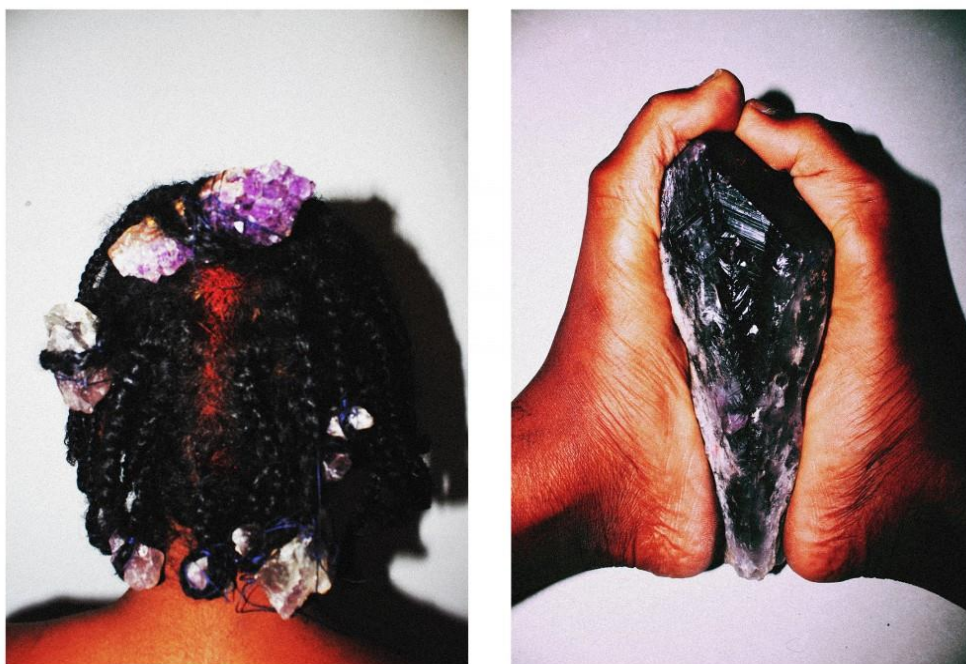
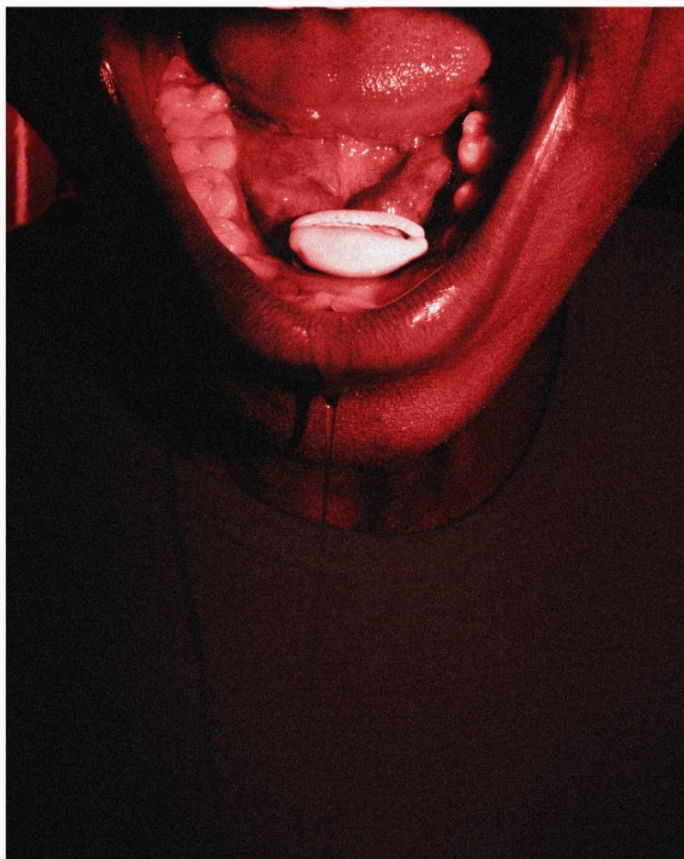


Figura 2: Castiel Vitorino Brasileiro: Lembrar da maldição, sentir a profecia (2021)

Fonte: <<https://www.premiopipa.com/castiel-vitorino-brasileiro/#:~:text=Artista%20Selecionada%20Pr%C3%AAmio%20PIPA%202021,Transmuta%C3%A7%C3%A3o%20como%20um%20designo%20inevit%C3%A1vel>>. Último acesso em: 15 maio 2023.



QUANDO O SEGREDO É REVELADO, O MISTÉRIO NÃO É ROUBADO
castiel vitorino brasileiro. 2021

Figura 3: Castiel Vitorino Brasileiro: Quando o segredo é revelado, o mistério não é roubado (2021)

Fonte: <<https://www.premiopipa.com/castiel-vitorino-brasileiro/#:~:text=Artista%20Selecionada%20Pr%C3%AAmio%20PIPA%202021,Transmuta%C3%A7%C3%A3o%20como%20um%20designo%20inevit%C3%A1vel>>. Último acesso em: 15 maio 2023.

3

CORPOS QUE FALAM

3.1

Escrever em línguas tortas

*O problema é focar, é se concentrar. O corpo se distrai, sabotagem com centenas de subterfúgios, uma xícara de café, um lápis para apontar. O recurso é ancorar o corpo em um cigarro ou algum outro ritual.*⁴⁰

Da mesma forma que Rancière situa historicamente o surgimento de uma política do dissenso que é imbricada com a estética, o filósofo constata a nascente de um novo regime de identificação das artes, também no século XIX, que é igualmente conectado com a política. O Regime Estético das Artes é o conceito que identifica a arte a partir deste momento.

Estético porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer (...) as coisas das artes são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele por próprio estranho a si mesmo. (Rancière, 2009, p.32)

Bem entendido, a política da estética se instaura pela igualdade do qualquer um com qualquer coisa que postula, ao mesmo tempo, a autonomia e a heteronomia da arte. Ou seja, no Regime Estético não há uma definição pré-determinada que estipula o que é arte e o que não é, tudo pode vir a ser, o que coloca em cena sua autonomia, ao mesmo tempo que essa definição parte de um princípio regulador, dos meios de legitimação, o que marca a heteronomia. É o encontro da política com a polícia.

Desse modo a política da estética deflagra a incapacidade de fixar um conceito sobre arte porque reside na possibilidade de esse estatuto ser constantemente modificado, pois quando algo que não era arte passa a sê-lo, os

⁴⁰ Glória Anzaldúa, “Cartas para mulheres escritoras do Terceiro Mundo”, São Paulo: Masp, 2021, p.90.

códigos desse sistema são transformados, assim como é aberta uma outra possibilidade de percepção sobre o mundo para além da esfera artística. “O regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” (Rancière, 2009, p.36). Logo, se para Rancière, o século XIX foi o momento de aparição de novos sujeitos no solo da política, o mesmo se pode dizer sobre as artes quando os anônimos, os qualquer um, se tornam um tema artístico.

O Regime Estético das Artes rompe com a hierarquia entre gêneros, pintura, literatura, teatro e com um sistema de dignidade temática. Ou seja, solapa não só as distinções entre linguagens, mas também a categoria de temas mais ou menos elevados. O filósofo dará destaque à literatura para pensar a visibilidade desses anônimos,⁴¹ no momento em que os protagonistas dos romances têm a chance de serem oriundos da plebe e não mais da alta nobreza. Entretanto, tentar estabelecer uma conexão direta entre o Regime Estético das Artes do século XIX e uma política feminista do mesmo período causa muitos ruídos.

Em primeiro lugar, essa igualdade do qualquer um nas artes não vai passar pela tomada da palavra para si. Parafraseando Rancière, é possível dizer: a política feminista começou com as decisões de reinterpretação daquilo que as mulheres fazem ou daquilo que as faz serem mulheres. A subjetivação política é um elemento central na política feminista do século XIX, em certo sentido, é o que configura a irreversibilidade de uma história *das* mulheres. No entanto, na Revolução Estética⁴² as mulheres ganham novas legibilidades, mas quase sempre pela boca de homens. É possível listar diversos romances e dramaturgias ao longo dos séculos XIX e XX nos quais as mulheres colocadas em cena rompem com seus papéis designados: Nora e Hedda Gabler⁴³, Anna Karenina⁴⁴, Capitu⁴⁵. E seus autores, Ibsen (1828-1906), Tolstói (1828-1910) e Machado de Assis (1839-1908) respectivamente. E mesmo em autoras como Jane Austen (1775-1817),

⁴¹ “Tal revolução acontece primeiro na literatura. Que uma época e uma sociedade possam ser lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo qualquer, (Balzac), que o esgoto seja revelador de uma civilização (Hugo), que a filha do fazendeiro e a mulher do banqueiro sejam capturadas pela mesma potência do estilo como maneira absoluta de ver as coisas (Flaubert).” (Rancière, 2009a, p.47)

⁴² Termo que Rancière utiliza para marcar a entrada do regime estético das artes na história.

⁴³ Ambas personagens de peças de Ibsen: Nora de “A Casa de Bonecas” e Hedda Gabler da obra homônima.

⁴⁴ Protagonista do romance homônimo.

⁴⁵ Personagem do romance “Dom Casmurro”

Virgínia Wolf (1882-1941) e Karen Blixen (1885-1962). Ainda assim, essa história *das* mulheres na arte me parece incomodamente diferente do que a história *das* mulheres na política do mesmo período.

Esse problema poderia ser respondido pela citação de Rancière sobre os:

(...) vãos debates sobre a autonomia da arte ou sua submissão política. As artes nunca emprestaram às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre essa mesma base. (Rancière, 2009, p.26)

Assim sendo, mesmo que assumamos que não há um espelhamento direto entre uma estética da política e uma política da estética, isso é suficiente para sustentar que é também no século XIX que surge uma arte feminista? Se aceitarmos que sim, isso significa abdicar da relevância da tomada da palavra para si e creditar essa leitura a um contexto histórico. Tendo em vista que, nessa hipótese, para pensar uma política das artes feminista não importa tanto a subjetivação política enquanto a tomada da palavra para si, mas sim uma nova legibilidade para as mulheres que é colocada em questão nas artes. Deste modo, poderíamos evocar de Medeia à Lady Macbeth; no entanto, o século XIX foi o período em que essas aparições deixaram de ser esporádicas para tornarem-se frequentes. Trata-se então de assumir que outro tipo de presença dos corpos femininos nas artes não depende das mulheres.

Entretanto, a hipótese que busco sustentar é que, muito mais do que ser um evento histórico, o feminismo é uma linguagem. E que essa linguagem passa pela retomada do próprio corpo. De modo que, se o século XIX nos serviu para pensar o surgimento de uma política feminista que tem uma nascente estética, ele não nos diz sobre uma estética que tem uma nascente política no que concerne às mulheres. E isso não tem apenas afinidade com a problemática de uma ética autoral, trata-se da ausência de uma chave de leitura que desestabiliza a ideia do que é ser mulher. Essa questão não estava colocada nas artes daquele período, ao passo que estava presente na cena pública pela reivindicação ao sufrágio e à garantia de direitos iguais. O fato de ter havido uma modificação no modo como o feminino aparece na arte nos diz apenas sobre uma história *de* mulheres, pois fala

de metamorfoses que não têm muito a ver com elas diretamente. A linguagem *das* mulheres que surge naquele momento não transforma o espaço artístico na medida em que elas não são sujeitas e agentes da mudança desse espaço. Logo, cabe a pergunta: o que significa, portanto, uma linguagem *das* mulheres no campo da arte?

É somente a partir de meados do século XX que as mulheres começam a ganhar, de modo irrevogável, espaço enquanto autoras e pensadoras no Ocidente. Destaco o lançamento do livro *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir em 1949 na França⁴⁶. Bem como, do lado de cá da linha do Equador, em 1940 a escritora Clarice Lispector publica seu primeiro conto, *Jimmy e Eu*, no periódico *Vamos lá!* A palavra irrevogável é sublinhada na medida em que sempre houve mulheres artistas na história, algumas inclusive conseguiram a façanha do reconhecimento. Sobretudo a partir do século XIX. A questão é que esse não era o seu espaço, estar ali, ter o título de escritora, pintora, fotógrafa era uma concessão, um golpe de sorte. Dessa forma, do mesmo modo como a história *das* mulheres começa com a invasão do espaço legislativo e a conquista do direito de votar, a história das mulheres *na arte* se inicia quando elas começam a ocupar o espaço dos escritores e dos artistas e transformam essas palavras.

O riso da Medusa, publicado em 1975 na França, é dedicado à Simone de Beauvoir e a luta das mulheres.⁴⁷ O texto de Hélène Cixous encorpa, literalmente, novos elementos à linguagem *das* mulheres que não estavam presentes até então. Ele atualiza o dano da política feminista através de um comprometimento ainda mais radical com a estética. É a partir dos anos 60 que desponta com vigor uma estética das mulheres e é apenas a partir desse momento que se torna possível pensar o Regime Estético das Artes com lentes feministas. *O riso da Medusa* (Cixous, 2022) expande a política feminista como a tomada do corpo para si através da escrita.

Igualmente, a Carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo⁴⁸ de Glória Anzaldúa escrita em 1980 é um convite a uma escrita performativa que reabilita o corpo. Assim como retorna o tema da fala que não é ouvida como discurso, mas como zumbido. “Nós falamos em línguas como os párias e os

⁴⁶ Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

⁴⁷ Prefácio de Frédéric Regard. In: *O riso da Medusa*, 2022, p.7,

⁴⁸ “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo”.

loucos”, pontua a autora (Pedrosa *et al.*, Orgs., 2019a, p.85). As palavras são uma guerra e escrever é um ato de criar alma (Anzaldúa, 2019), porque é uma forma de inventar um mundo que a realidade não dá e, com isso, habilitar uma realidade que o mundo não tem.

Essa performatividade da escrita pode ser entendida de duas formas: a primeira diz sobre as mulheres performarem como escritoras; neste sentido ela é atemporal, tendo em vista que ao longo de todos os tempos houve mulheres que escreveram, mesmo que escondidas e soterradas. A segunda contém o elemento histórico de quando essas palavras ganham capilaridade social e se tornam uma forma de intervenção no mundo que transforma os significados de escrita e de mulher.

O perigo ao escrever é não conectar nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade da sociedade que vivemos, com nossa intimidade, nossa história, nossa economia e perspectivas. O que nos valida como seres humanos, nos valida como escritoras. (Anzaldúa, 2021, p.90)

O destinatário “Mulheres do Terceiro Mundo” colocado por Anzaldúa em seu texto/manifesto inverte as narrativas que explicam a ausência de mulheres artistas por conta das dinâmicas opressoras às quais as mulheres foram e são assujeitadas. Sem ignorar os caminhos tortuosos que envolvem uma mulher colocar palavras no mundo, a autora reposiciona o impossível. Isto é, escrever deixa de ser um ato inviável para os corpos femininos do dito Terceiro Mundo, e torna-se uma forma de fazer do impossível uma realidade – o que não deixa de ser uma espécie da magia.

(...) escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for rica ou tiver um patrocinador. – você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por paixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. (Anzaldúa, 2019, p.90-91)

O exposto nos diz também sobre a ruptura com a temporalidade hegemônica que prescreve a divisão das tarefas e ocupações, tal como colocado

por Rancière. São formas de interrupção com o tempo dominante a partir de processos de emancipação que instauram outros tipos de experiência, “dos que trabalham num mundo e vivem no outro” (Rancière, 2021, p.45). Porque, “mesmo se estivermos famintas, não somos pobres de experiências” (Anzaldúa, 2019, p.93). Isso pode se passar em maior ou menor escala, pode significar escrever para oxigenar o próprio universo particular e constituir algum tipo de autonomia ou pode escorrer pelo mundo. Assim, sustento que, não obstante o feminismo enquanto uma forma de intervenção política específica existir desde o século XIX, a questão de uma linguagem que se configura como uma escrita particular surge enquanto força irreversível a partir dos anos 60. É neste momento que surge uma nova alquimia de sentidos pela manipulação das palavras “mulher” e “artista” que faz os ouvidos surdos serem obrigados a escutar outras coisas.

Nesse sentido, na segunda metade do século XX a linguagem *das* mulheres se inscreve de duas novas formas: (1) ao ocuparem os espaços de legitimação da arte e performarem enquanto artistas, as mulheres novamente desestabilizam os significados da palavra que as identifica, abrem novas possibilidades de existência para si, transtornam os códigos da arte e dão o seu contorno político para o Regime Estético das Artes. Uma das estratégias mais frequentemente adotadas pelas figuras femininas na cena artística é a utilização do próprio corpo, o que tensiona com todo um regime de legibilidade, pois, como pontua Anzaldúa: “Não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos.” (2019, p.92). (2) É também a partir daí que será possível produzir uma história *das* mulheres na arte, ou uma história da arte *das* mulheres. A exemplo disso: os jornais feministas do século XIX, como os escritos de Suzanne Voilquin podem não ter feito eco a seu tempo, mas os anos 60 abrem espaço para que eles sejam recuperados no presente e deixem de ser surdos. De igual maneira, a publicação em 1960 de *Quarto de Despejo*, o diário da catadora de papel Carolina Maria de Jesus, reflete essa discussão.

No entanto, para a arte também existem alguns limites que devem ser pensados a fim de que uma obra tenha a alcunha de feminista. Discutirei como podemos esboçar alguns desses contornos.

3.1.1

História das Mulheres, Histórias Feministas

O ano é 2019, no alvorecer de seus primeiros dias, enquanto alguns já voltavam ao trabalho e outros ainda se recuperavam da ressaca. A nova representante do ministério, cujo nome fora modificado recentemente, “Mulher, Família e Direitos Humanos” conclama a chegada de – também – uma nova era: a que meninos vestem azul e meninas vestem rosa (G1, 2019). A defensora da nova paleta, muito longe de ser consultora de moda, era uma das poucas ministras mulheres a compor a base de governo do recém-eleito presidente que, no ano anterior, afirmou que tivera uma filha em decorrência de uma “fraquejada” de sua parte.

A “nova era”, no entanto, já era flerte antigo: em 2016 a edição de uma revista de grande circulação estampou em sua capa a “quase primeira-dama” sob o título “Bela, Recatada e do Lar: a esposa que aparece pouco e gosta de vestidos na altura do joelho” (Linhares, 2016). Ficou faltando à época apenas especificar a cor dos vestidos. Em 2015 o então presidente da Câmara dos Deputados tentou aprovar um projeto de lei que dificultaria o atendimento oferecido por serviços públicos a mulheres vítimas de violência sexual. O mesmo deputado que viria a abrir o processo de impeachment contra Dilma Rousseff, a primeira mulher eleita chefe de Estado na história do país. Uma das memórias misóginas que ressoam dessa época é o grito de “tchau querida”, em alusão à destituição da presidenta, vociferado por milhares de manifestantes que ocuparam a Avenida Paulista em 2016 acompanhados por um pato inflável gigante.

A mesma Avenida Paulista que em meados de 2019 abrigou a exposição *Histórias das mulheres, Histórias feministas* dentro do Museu de Arte de São Paulo. No catálogo da exposição, Adriano Pedrosa (2019b), diretor artístico do museu, ressalta que desde 2016 o MASP se preocupa em promover mostras que extrapolem a história da arte tradicional, de modo a diversificar o seu acervo e disputar a noção de história como um campo processual, plural e polifônico que abre espaço para a especulação de novos possíveis, composto por narrativas pessoais ou coletivas, ficcionais ou não. Nesse sentido, o MASP figura enquanto um modo de resistência à lógica conservadora que passou a operar indiscriminadamente no país, podendo ser entendido como o espaço agônico

sugerido por Mouffe – na medida em que oxigena outros possíveis mediante uma política do Estado que, deliberadamente, buscava retroceder diversas conquistas e anular qualquer possibilidade para o desentendimento e para a demonstração do dano.

No caso da exposição inaugurada em 2019, *Histórias das Mulheres*, *Histórias Feministas*, verifica-se uma oportunidade de discutir as viabilidades agônicas para o feminismo, tendo em vista que é subvertida a imposição de comportamento para o corpo feminino que ganhou espaço nos três poderes com o aval da grande mídia. Em outras palavras, a exposição dizia e lembrava, a quem por ali passasse, que as mulheres são figuras do dissenso, sobretudo quando levamos em consideração o contexto em que ela ocorreu. Esse é um exemplo muito elucidativo de como a arte pode ser capaz de resistir a imposições asfixiantes e inspirar novos olhares para as pessoas que têm acesso a ela.

*

Isso posto, podemos nos debruçar na exposição que era organizada da seguinte forma: uma mostra intitulada *Histórias das mulheres* com curadoria de Julia Bryan-Wilson, Lilia Moritz Schwarcz e Mariana Leme e contava com obras de artistas até 1900, e outra com o nome de *Histórias feministas* curada por Isabella Rjeille era composta por trabalhos de artistas depois dos anos 2000 (Pedrosa *et al.*, 2019b).

As curadoras da mostra *Histórias das mulheres* Mariana Leme e Lilia Moritz Schwarcz ressaltam as mulheres que, apesar da existência de contextos e narrativas de interdição do corpo feminino, não deixaram de distender as amarras impostas pela lógica hegemônica que não lhes autorizavam serem artistas ou consideravam seus trabalhos uma arte menor. Nesse sentido, trazer para um espaço institucional de arte obras dessas artistas é um gesto muito mais complexo e carregado de significados do que somente denunciar as opressões do patriarcado. Como ressaltava Mariana Leme: “o resgate do trabalho de artistas mulheres “esquecidas” pode ser muito interessante na medida em que desestabiliza critérios de valor e de diferença que conformam a história da arte ocidental” (Pedrosa *et al.*, 2019b, p. 24). Colocar em exposição obras de artistas mulheres evidencia a contradição e os vieses de uma história que se postulou como hegemônica, na medida em que abre brechas para que sejam fabuladas outras narrativas pelo prisma da própria imagem. Segundo Lilia Moritz Schwarcz

“Toda imagem guarda consigo seu segredo. Toda imagem pode ser lida a partir da relação que estabelece com seu próprio segredo;” (PEDROSA *et al.*, 2019b, p.29).

Ao contrário da postura que busca analisar as imagens e desvelar os mecanismos de opressão contidos nela, a operação feminista dessa mostra se faz presente na criação de uma história das mulheres na arte ao colocar em cena o trabalho de artistas que, em sua maioria, não foram reconhecidas em seu tempo. Essa conjuração de tempos através do gesto afirmativo de dar às mulheres o estatuto de artistas e deixar que suas obras falem por si, cria novos desenhos para o que pode ser entendido por arte. Reativar figuras femininas do passado é tirar dos escombros o que fora soterrado, tanto pela história geral quanto pela história da arte.

Já a outra mostra *Histórias feministas* procurou, de acordo com a curadora Isabella Rjeille: “entender como os feminismos vêm sendo utilizados como ferramentas para dismantelar narrativas e transformar a maneira como algumas histórias vêm sendo escritas” (PEDROSA *et al.*, 2019b, p.189). O enfoque da exposição parece ser a valorização das dissonâncias, refutando uma narrativa que interpreta o feminismo como um debate apaziguado entre si, de consenso, e investindo, ao contrário, na diversidade de expressões e manifestações. O que fica claro neste trecho do texto da curadora presente no catálogo da exposição:

Não há uma definição única que do que constituiria as práticas e as estratégias feministas na arte ou no ativismo, mas sim um entendimento plural de suas vertentes, considerando as diversas formas de atuação e as especificidades dos contextos em que se inserem. A categoria “mulher” também não pode ser conceituada como única e universal, uma vez que é atravessada por diversos marcadores sociais, geográficos e temporais que transformam essa experiência. Também não há um consenso entre historiadoras, artistas e teóricas sobre a existência de modos de produção e estéticas essencialmente femininas. (Pedrosa *et al.*, 2019b, p.187)

As artistas que foram selecionadas para compor a mostra não são expostas como uma representação consensual do feminismo; ao contrário, a busca é pela marcação das multiplicidades que essa palavra abarca. Por outro lado, não existe uma preocupação em contornar esse conceito. Sendo assim, o solo comum que define o estatuto feminista se inscreve sob um prisma histórico mais do que por uma conotação disruptiva. Como vimos, não obstante certa consolidação do

movimento feminista, a história não é linear e ser mulher não é sinônimo de ser feminista no século XXI. Por que então ser mulher e artista no presente presume uma perspectiva feminista?

Eu anteriormente defendi que não é possível dizer que a arte feminista nasce no século XIX porque ali não houve de fato o aparecimento de muitas mulheres artistas. Então, o momento de estabelecimento da arte feminista tem como parâmetro histórico os anos 60 porque, naquele momento, a junção das palavras “mulher” e “artista” deixou de ser uma exceção. Essa mudança no campo da arte trouxe para dentro desse campo semântico abordagens que eram menosprezadas e modos de produção que não haviam sido investidos com tanta pungência até então, assim como acompanhou um campo de invenção e visibilidade de um novo estatuto social, político e cultural das mulheres. Só que no século XXI a junção das palavras mulher e artista não necessariamente significa algo novo e se levarmos em consideração que durante décadas esse espaço nas artes foi dado em larga medida às mulheres brancas, hoje o que provoca dissenso é a presença de corpos negros, indígenas, trans, que evocam essas outras palavras mais do que um lugar do feminino.

Então o que é uma História Feminista? No caso da exposição a palavra é assumida como um contexto histórico e ela aparece antes de ser verificada, o que corre o risco de apaziguar a sua potência de desentendimento. Em nome de não incorrer em uma definição unívoca, a mostra assume uma posição frágil. Os momentos históricos nos dizem sobre as particularidades dos contextos e, com isso, quais são as condições de possibilidade da aparição de dissensos, mas eles não são uma garantia que salvaguarda uma existência para sempre. Dito de outro modo, não é porque a arte feminista surgiu nos anos 60 que hoje em dia toda arte de mulheres é feminista. Se assim fosse, poderíamos dizer que desde o século XIX as mulheres que ocupam algum cargo político dentro dos três poderes são feministas. Dentre elas, estaria a “ministra-estilista” que sugeriu a vestimenta cor de rosa para meninas.

Evidentemente essa não é a leitura que a exposição busca endossar. A tentativa da curadoria é lidar com obras de artistas mulheres que foram expoentes para a construção de novos portais, territórios, afetos e visibilidades para o feminino desviando do compromisso e da expectativa de traçar uma fronteira fixa que encapsula o feminismo em uma premissa identitária. A escolha das obras e

das artistas dá o tom do que seriam essas novas legibilidades e indicam alguma fronteira que regula o vale-tudo separando os possíveis dos impossíveis. Enfim, a mostra em si não abre precedentes para uma leitura conservadora, no entanto a escolha de presumir o estatuto feminista a partir de um contexto histórico abre. Nesse sentido, considero a exposição *Histórias das Mulheres* mais feminista do que a que contém essa palavra no título. De acordo com a historiadora da arte Andrea Giunta:

Classificar a obra de todas as artistas mulheres como feminista não apenas elimina a espessura histórica daquelas que levaram adiante uma arte feminista, desenvolvendo uma obra vinculada à militância ou a operações estéticas particulares, como borra as posições com as quais elas se identificaram, que fazem a construção de um debate de uma problemática específica e situada em termos históricos. Porém, como historiadorxs de arte, podemos analisar as obras de todxs xs artistas desde uma perspectiva de gênero e encontrar nelas programas identificáveis com a agenda do feminismo. (2021, p.98)⁴⁹

*

No célebre texto *Por que não houve grandes mulheres artistas na história?* Linda Nochlin busca dar novos contornos a essa pergunta. Logo nas primeiras páginas a autora afirma que no contato com esse questionamento:

A primeira reação das feministas é morder a isca, engolir o anzol e a linha e tentar responder a questão tal como ela é colocada, isto é, buscam encontrar exemplos de merecimento ou de artistas que ainda não foram suficientemente reconhecidas através da história; reabilitar carreiras modestas, se interessantes e produtivas; redescobrir esquecidas pintoras de flores ou seguidoras de David e criar uma causa para elas; demonstrar que Berthe Morisot foi muito menos dependente de Manet do que fomos levadas a pensar.

Em outras palavras, engajam-se na atividade do especialista que deseja mostrar a importância do negligenciado ou do gênio menor. Essas tentativas, se comprometidas com o ponto de vista feminista (...) são, certamente, esforços válidos para somar conhecimento sobre as conquistas femininas e para a história da arte em geral. Porém, essas tentativas não fazem nada para

⁴⁹ No original: *Classificar la obra de todas las artistas mujeres como feminista no sólo elimina el espesor histórico de aquellas que llevaron adelante un arte feminista, desarrollando una obra vinculada a la militancia o a operaciones estéticas particulares, sino que borra las posiciones con las que ellas se identificaron, las cuales hacen a la construcción de un debate y una problemática específica y situada en términos históricos. Sin embargo, como historiadorxs del arte, podemos analizar las obras de todxs xs artistas desde una perspectiva de género y encontrar en ellas programas identificables con las agendas del feminismo.*

questionar a hipótese atrás da pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?”. (Nochlin, 2016, p.3-4)

Subscribo o argumento de que a postura feminista descrita não responde a pergunta de Nochlin. Questiono, todavia, se ela necessariamente implica reabilitar carreiras modestas e tentar equiparar talentos femininos aos masculinos.

Procurar pensar quais são os mecanismos de opressão que impediram os corpos femininos de ocuparem o panteão dos grandes artistas é contar a história *de* mulheres. É a história da condição de objetos desses corpos que não tiveram incentivo familiar para desenvolver suas aptidões artísticas, é a análise das tarefas e capacidades e da ocupação do tempo. A brecha para a ficção nessa abordagem passa apenas pela construção de hipóteses que provocam, mas não abrem outros mundos possíveis: *e se* Picasso tivesse uma irmã teria seu pai dado a ela o mesmo incentivo que deu a Pablo? *E se* o pastor de ovelhas que fora descoberto ao acaso desenhando paisagens fosse uma jovem pastorinha? Teria ela se tornado uma gênio revolucionária da arte? A história é indelével e a resposta já é bem conhecida: não. A partir daí inúmeras teorias feministas produziram críticas e retiraram a ideia de gênio de sua pura transcendência recheando-a com fatores sociais e contextualizações, de modo a remover a causa do talento masculino do puro acaso⁵⁰. Essas abordagens são relevantes e urgentes, mas circundam um tipo de linguagem que tem preocupações e estratégias específicas, seus méritos e seus desafios.

Nada garante que “Pablita”, a irmã de Picasso inventada por Linda Nochlin, teria sido genial como o irmão. Do mesmo modo como não seria interessante, na opinião da autora, elevar certas artistas com trabalhos módicos em nome de forçar sua presença na história da arte, tampouco parece ser muito promissor recalcar o talento dos homens artistas para justificar a ausência de artistas mulheres, pois existe o risco de acachapar a potência estética. Mesmo que seja revoltante a frequência com que nos deparamos com os famigerados “gatos vendidos como lebres”, ou seja, homens medíocres que são superestimados,

⁵⁰ O pensamento feminista desenvolveu ao longo do tempo inúmeras teorias alternativas à ideia de gênio elaborada pelo filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804). Além de Linda Nochlin, teóricas como Suzan Buck-Morss, bel hooks, Denise Ferreira da Silva, se empenharam em desmontar a ideia de uma estética pautada na figura do gênio. Tanto expondo o histórico de silenciamento e repressão que restringiram a presença das mulheres nos espaços de arte, quanto inaugurando outras possibilidades para se pensar a estética que fugissem das premissas kantianas de sujeito transcendental e imanente.

enquanto há inúmeras mulheres geniais ignoradas. Logo, de certo que problematizar a ideia de gênio e colocar em cena os contextos que a envolvem é uma forma de não cortejar o cânone patriarcal e fomentar discussões pertinentes. Por outro lado, tais elaborações acabam por ser demasiado devedoras das premissas que buscam escapar. É claro que o conceito de gênio é misógino em sua origem, de igual maneira que Rancière alega que desde o século XIX no Regime Estético das Artes os anônimos são colocados em cena, quando, no entanto, as mulheres começam a fazer parte das artes enquanto sujeitas um bom tempo depois. Desse modo, fico com Cixous, roubo essas palavras e voou com elas. A estratégia de profanação desses conceitos faz outros tipos de visibilidades aparecerem.

Por isso, colocar em cena hoje artistas do passado não é escavar migalhas em nome de uma reparação histórica que tem como objetivo um prêmio de consolação. Não se trata de buscar responder se houve ou não uma mulher igualmente talentosa a Michelangelo – repito, a história já contou, não houve. E Linda Nochlin destrincha o porquê. Mas lidar com a história *das* mulheres na arte não é uma operação que pode ser reduzida a uma disputa por merecimento, significa assumi-las enquanto protagonistas e estabelecer um desentendimento com a narrativa hegemônica ao colocar em cena essas partes dos sem parte como dano. Significa colocar outras perguntas para encontrar outras respostas e, com isso, fazer magia, produzir outra ficção.

Quando levamos em consideração que as mulheres ainda são, em certa medida, parte dos sem parte, toda produção artística mobilizada por um corpo feminino pode ser considerada uma política do dissenso, portanto feminista, porque confronta a ordem dominante. O fato da junção de palavras “mulher” e “artista” não ser mais algo estranho não significa que esses corpos ocupem os espaços institucionais da arte na mesma proporção que os homens. Em uma exposição realizada no MASP em 2017 o coletivo *Guerrilla Girls* produziu um cartaz que pode ser percebido como a demonstração do dano dentro das instituições de arte:



Figura 4: Guerrilla Girls: MASP (2017)

Fonte: <<https://masp.org.br/acervo/obra/as-mulheres-precisam-estar-nuas-para-entrar-no-museu-de-arte-de-sao-paulo-portugues>>. Acesso em: 28 maio 2023

Em vez de pensar esse trabalho nos termos de uma denúncia militante, considero mais interessante observar o constrangimento que ele provoca ao demonstrar que o espaço do museu não é tão plural quanto se diz ser. Mais do que ser uma estratégia de conscientização, o cartaz é uma provocação ferina, que surte efeito e se desdobra na exposição *Histórias das Mulheres, Histórias Feministas* como afirma o curador do MASP:

O MASP vem empreendendo um grande esforço para fortalecer a presença de mulheres em seu acervo e no *Acervo em Transformação*, a mostra de longa duração no segundo andar do museu. Em 2017, por ocasião de sua exposição no MASP, as Guerrilla Girls produziram um cartaz com a informação de que apenas 6% dos artistas na mostra eram mulheres; hoje este percentual cresceu para 22,3%. Ainda que tenhamos trabalhado muito nas aquisições de obras do século 20 e 21, o desafio com relação aos séculos anteriores permanece substancial. (...) Um ano inteiro dedicado às *Histórias das Mulheres* e às *Histórias Feministas* é uma oportunidade excepcional para se incrementar a presença de certas produções artísticas na coleção, e é essa nossa expectativa em 2019 (Pedrosa *et al.*, 2019b, p.10-11).

E essa disparidade não é um problema apenas do Museu de Artes de São Paulo, como podemos ver em outro cartaz do coletivo que contabiliza o número de exposições individuais de mulheres entre 1985 e 2015 nos seguintes museus:

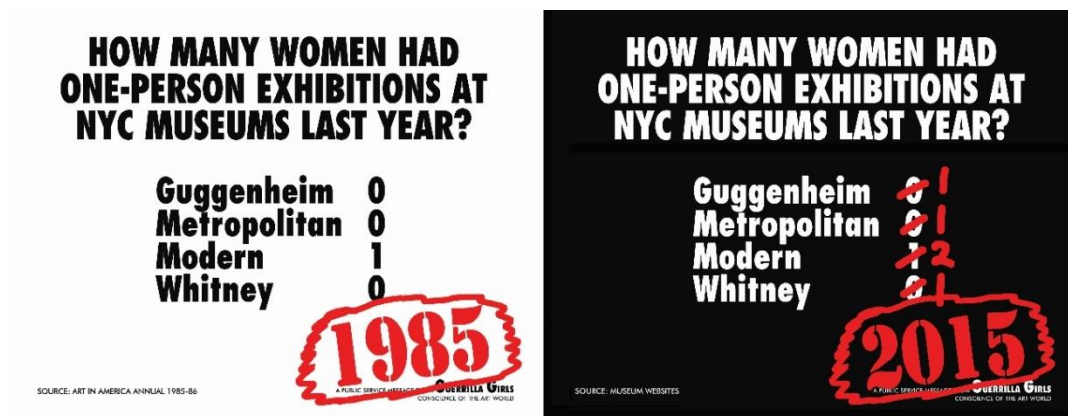


Figura 5: Guerrilla Girls – How Many Women (2017)

Fonte: <<https://masp.org.br/acervo/obra/as-mulheres-precisam-estar-nuas-para-entrar-no-museu-de-arte-de-sao-paulo-portugues>>. Acesso em: 28 maio 2023.

Em 2018 o coletivo *Nosotras Proponemos*⁵¹ realizou uma intervenção no Museu Nacional de Bellas Artes em Buenos Aires na qual as luzes de todas as salas com as instalações permanentes do museu foram apagadas, deixando acesas apenas as obras de artistas mulheres. O espaço ficou praticamente um breu.⁵²



Figura 6: Nosotras Proponemos (2018).

Fonte: <<https://historiadaparte.wordpress.com/raquel-forner>>. Acesso em: 31 maio 2023.

Frequentemente o termo “Representatividade” é eleito para titular essa discussão. No entanto, sustento a ideia de dissenso porque o que está em jogo não é a representação das mulheres dentro da história hegemônica, mas a criação de uma história outra que não precisa ser devedora de nenhum cânone. Como Andrea

⁵¹ Coletivo composto por artistas, curadoras, pesquisadoras e historiadoras da arte que propõem um compromisso com as práticas feministas através de ações, manifestos e outras publicações que buscam expor o dano das práticas de poder patriarcal que ainda se fazem presente na esfera artística.

⁵² Disponível em: <<http://nosotrasproponemos.org/8m2018-acciones>>. Acesso em: 31 maio 2023..

Giunta sugere: “A paridade, cabe destacar, mais que um objetivo é uma estratégia”⁵³ (Giunta, 2021, p.31). Assim, a exposição “Histórias das Mulheres” toma a igualdade como ponto de partida e abre espaço para outros tipos de percepção que pulverizam uma fábula única. É uma forma de resistir no presente e reler o passado através de imagens que, antes de serem representações de algo, são insubmissas a certos postulados. A pintora Mary Cassatt (1844-1926) está presente na exposição do MASP e nos comentários de Rancière quando o filósofo critica certas análises (Duby; Perrot, Orgs. 1993) a respeito do quadro “O banho” (1893), que associam a mulher que banha uma criança à figura da “femme madonne”⁵⁴. Na realidade o que há ali é um acontecimento extraordinário e único: o fato de que haja uma imagem, um corpo que permanece, daquelas que não haviam, até agora, nenhuma razão para tê-lo. E a beleza está em decepcionar a expectativa de quem quer ler algo, onde há simplesmente a ver ali. (Rancière, 1993).

Sendo assim, a política feminista quando transposta para as artes também se configura como uma operação de dissenso, ou seja, de imagens que são capazes de produzir um desentendimento com a lógica da representação.

⁵³ No original: “*La paridad, cabe destacarlo, más que un objetivo es una estrategia.*”

⁵⁴ Em francês ou italiano madonne ou madonna refere-se à figura religiosa da Virgem Maria. Optei por não substituir a palavra por considerar que em português a referência se torna muito literal, quando o que interessa para a discussão é o arquétipo dessa figura.



Figura 7. Mary Cassatt: The Child's Bath (1893). Robert A. Waller Fund. Courtesy the Art Institute of Chicago.

Fonte: <<https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/tres-coisas-que-voce-talvez-nao-saiba-sobre-the-childs-bath-de-mary-cassatt>>.. Acesso em: 14/05/2023

*

A arte feminista não é política porque fornece consciência sobre os mecanismos de dominação, porque mostra coisas revoltantes de modo a nos tornar revoltadas contra o sistema. Também não se trata de uma pedagogia educadora que desvela o patriarcado; é um gesto de emancipação que assume a igualdade entre toda e qualquer coisa, espectadores, artistas, espaços institucionais e arte. Ela é política porque coloca em cena um corpo feminino diferente, subversivo, insubmisso e diz que aquilo é arte. E esse gesto só é possível devido a subjetivação política que faz com que as mulheres produzam os próprios enunciados e reorganizem a divisão entre tarefas e capacidades.

A partir daí é possível enunciar o paradoxo da relação entre arte e política. Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há

uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, da exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. (Rancière, 2012, p.63)

Em que medida uma exposição com artistas mulheres também é um portal para que novos corpos circulem dentro do museu? Não é uma consequência direta, não se trata de uma estratégia de formação de público, mas é algo que pode estar no horizonte de possibilidades, na medida em que dizer que essas mulheres se tornam artistas, e seus trabalhos arte, através de uma exposição. Isto altera a partilha do sensível que estava estabelecida dentro de um museu. Instaura um espaço agônico.

O Espectador Emancipado (2019b) nos termos de Rancière é aquela que tem a sua subjetivação política respaldada. Isso significa questionar a oposição entre o olhar e o agir, e assumir que todas as pessoas são capazes de compor a sua própria interpretação a respeito de uma obra de arte sem precisar de mediações explicativas. Primeiro porque não existe um modelo de eficácia que garanta que o modo como uma obra será recebida por cada pessoa seja idêntico à intenção do artista ao produzi-la. Mesmo que esse objetivo seja explicitado. Ou seja, nada garante que uma obra que faça uma denúncia do machismo crie novas feministas. Isto nos leva ao segundo ponto da emancipação, que é o da constituição da autonomia – da subjetivação política. E é isso que está em jogo na política feminista das artes, a constituição de autonomia de mulheres que passaram a performar como artistas, transformaram os códigos da arte e seus critérios de legibilidade. E com isso instauraram novos espaços agônicos e reposicionaram a questão da autonomia da arte e da emancipação dos espectadores.

Por isso considero que pensar o feminismo na arte nos dias de hoje também envolve o comprometimento com uma linguagem *das* mulheres. Em observar qual é o deslocamento comum que está sendo operado para abrir um novo campo de possibilidade que faz com que esses corpos apareçam emancipados. É um gesto no qual a igualdade é verificada no seio de um ambiente desigual.

*

Os anos 60, no que diz respeito às artes, não são apenas o momento de aparecimento de uma arte feminista que desestabilizou diversos códigos da esfera

artística. São um momento no qual o corpo passa a ser colocado em cena de modo diferente através do surgimento de performances, happenings e da ideia de uma arte relacional que explodiu o espaço cênico do teatro para explorar as possibilidades de um corpo em cena de outras formas. Não me interessa aqui rotular a origem do ovo ou da galinha, ou seja, pouco importa desvendar se foram as mulheres que surfaram nessa onda ou se essa maré ficou mais alta por conta do feminismo – fato é que a arte feminista mobilizou com muita destreza essa reconfiguração do corpo na arte.

E isso não é aleatório, pois se existe uma particularidade sobre a política do dissenso quando pensada em termos feministas, esta seria a retomada do corpo que, além de promover um desentendimento na racionalidade da situação de fala e a emancipação com a captura do tempo, reabilita uma experiência estética corpórea. De igual maneira, se pensarmos que a política é o confronto com a polícia, arrisco dizer que uma mulher que deseja, promove um dissenso muito particular quando comparamos com um homem. Na medida em que, mesmo quando assumimos que todos os corpos que vivem nas franjas do poder têm seus desejos roubados, essa captura se dá de modo diferente para homens e mulheres. De outro modo não haveria sentido falar em patriarcado.

Por isso, quando o corpo das mulheres se faz ver através delas próprias, o traço de incivilização e insubordinação é demonstrado com um poder específico, que é a potência da estética na origem de sua palavra *aisthesis*. Rancière sustenta que antes de haver uma política da arte na qual seria possível controlar algum tipo de eficácia, há a política da estética em seu sentido originário, enquanto uma experiência sensível; aquilo que nos afeta e abre para formas singulares de subjetivação, ou seja, modos de estar no mundo heterogêneos (Rancière, 2009). Se o século XIX reabilita esse sentido de estética porque um regulador externo deixa de ser mandatário para mediar a arte, a arte feminista demarca com muito mais proeminência esse princípio a partir da recolocação do corpo em cena.

A discussão é invertida. Deixa de circundar em torno de pensar como não há mais um parâmetro para a representação do corpo dentro do universo artístico. Não se trata de observar como as geometrias de Picasso dão outras legibilidades para o corpo na arte, ou como Courbet pincela o processo do artista como indivíduo. Nem mesmo de procurar refletir sobre o modo como essas leituras se desdobram na percepção sobre o mundo para além da arte. A linguagem *das*

mulheres é um giro copernicano em todas as histórias, inclusive na arte, porque a arte e a política, em termos dominantes, nunca tiveram nada a dizer para as mulheres, são as mulheres que passam a dizer algo para a arte e para o mundo.

Por esse motivo, não há espaço para, dentro da óptica aqui proposta, lidar com perguntas como “Por que não houve grandes mulheres artista na história?” Assim como não é suficiente cortejar de todo a ideia de Rancière de que não se pode pedir da arte mais do que ela pode oferecer, na medida em que o feminismo na arte é a irrigação da história *das* mulheres cujos corpos foram ganhando matéria em cada vez mais espaços ao longo do tempo. Da mesma forma como houve uma invasão de um corpo feminino dentro de uma assembleia legislativa que foi transformada, a infiltração de mulheres nos ambientes da arte também vai modificá-los. O que também significa que não há uma premissa etapista de que se deve mudar primeiro a sociedade para depois pensar na arte.

Em termos feministas, a política da estética é indissociável da estética da política porque existe um duplo jogo entre a obra e a artista que é de ordem diferente da intenção de transmitir uma mensagem, assim como não se trata de uma ética da autorização de fala sedimentada em atributos identitários. Sustento que só é possível falar em feminismo a partir de situações em que as mulheres são porta-vozes do discurso baseada na ideia de Rancière de partes das sem parte que tomam a palavra para si e criam um campo de emancipação a partir de sua subjetivação política; a estética da política. Isso não é sinônimo de sugerir que não haja homens que sejam comprometidos com essa política; no entanto, a premissa da tomada da palavra para si como um dos pilares para pensar essa política enquanto dissenso me impende de conferir a eles o título de feministas.

Nesse mesmo percurso podemos pensar a respeito de obras de artistas homens; se levarmos em consideração a autonomia da obra de arte é possível nomear uma obra como feminista a despeito de sua autoria? Argumento que sim porque, sem cair em essencialismos, trata-se de uma questão de articulações e posicionamentos. Outrora afirmei, a partir de Rancière, que o Regime Estético das Artes instaurado no século XIX conferiu novas legibilidades para o corpo feminino sem que isso significasse o surgimento de uma arte feminista, na medida em que não havia uma grande quantidade de mulheres artistas. Isto corrobora a perspectiva da tomada da palavra para si ao mesmo tempo em que reitera que não

há espaço para nomear homens artistas como feministas. Mas a pergunta persiste, e suas obras podem ser lidas desde uma chave feminista? Sim.

Toulouse-Lautrec (1864-1901) conhecido por pintar a vida boêmia parisiense do século XIX acabou por dar às trabalhadoras dos cabarés uma legibilidade inesperada, um estatuto de humanidade até então irreconhecível. Longe de ser uma Joana D'Arc de seu tempo, Lautrec não é um pintor feminista, no entanto seus quadros podem adquirir essa leitura⁵⁵. A autonomia da obra de arte pode ser usada a nosso favor como uma estratégia de desobedecer às leituras canônicas e desentender a história da arte. Eu, particularmente, considero extremamente mais divertido profanar os autores homens do que exigir deles comprometimentos éticos. Ao invés de pensar se o aristocrata revoltado que se embrenhou no submundo da libertinagem francesa⁵⁶ tinha condutas e éticas misóginas com as mulheres que pintava, a nossa maior revanche pode ser, em alguma medida, ignorá-lo para revelar algo novo sobre suas imagens e fazer o juízo de autonomia correspondente ao de emancipação. Trata-se de um tipo de tomada da palavra para si, no qual a obra pode assumir compromissos distintos daqueles do artista e adquirir uma abordagem feminista.

Importante ressaltar que a rebeldia em falar com as obras e não com seus autores não pode projetar ao passado aquilo que não lhe compete. Um outro sentido para as imagens é sempre possível, o que não significa todos. Existe a história da própria obra e existe o espaço para a experiência que atualiza essa história e amplia seus sentidos. A arte está sempre aberta a atualizações, o que revela sua autonomia e heteronomia, a experiência ultrapassa o que sabemos, mas é sempre mediada por contextos, não é neutra. A disputa, portanto, circunda essa articulação de novos significados coerentes que se tornam possíveis mediante a modificação das situações. Dito de outro modo, a conexão entre a política feminista que abre para as mulheres novas subjetivações e permite que essas vozes possam se apropriar e reinventar legibilidades.

Esse é um dos pontos de interseção da encruzilhada que conecta o feminismo com a estética da política e com a política da estética. Isso posto, a

⁵⁵ A escritora Virginie Despentes (Despentes, 2018) explora a questão da prostituição em seu trabalho. Suas referências punks passam ao largo do século XIX. No entanto seus livros são um exemplo de como o tema da prostituição é incorporado e se faz presente no debate feminista, podendo, eventualmente, dialogar com as pinturas de Lautrec.

⁵⁶ Toulouse Lautrec era de família nobre, herdeira de uma linhagem aristocrática, no entanto mudou-se para Montmartre, à época um bairro boêmio e conhecido pela vida noturna.

pergunta com maior capilaridade para os dias de hoje me parece ser: o que a política feminista como dissenso promove de desentendimento na arte? Na sequência farei um exercício crítico, a partir do diálogo com algumas artistas, em busca de mapear esses dissensos. Na toada dessa abordagem, começarei pela artista Gê Viana e sua estratégia de tomar para si a palavra – ou a obra – do outro e, com isso, criar novas histórias.

3.2

Gê Viana: Na Ponta de Lança do Tempo

Gê Viana é uma artista afroindígena nascida no estado do Maranhão no final dos anos 80. A artista ingressou na vida adulta em um Brasil que implementava políticas afirmativas no combate à fome, no acesso às Universidades e de investimentos na cultura. Seu trabalho tem como principal linguagem a fotografia e a fotomontagem que refletem uma investigação dos contextos pessoais da artista, como questões de gênero, sexualidade e ancestralidade, ao mesmo tempo em que fabulam outras histórias para o corpo coletivo das mulheres negras, indígenas e lésbicas.

No site do prêmio Pipa⁵⁷ o trabalho mais antigo de Gê chama-se *Paridade* e data de 2017. Nesse período o país já se encontrava menos munido dos investimentos supracitados, mas colhia os frutos das políticas que possibilitaram a circulação de corpos até então estrangeiros em esferas institucionais. A despeito dos hercúleos esforços daqueles que consideraram hediondas as pequenas fissuras na ordem dominante e de tudo fizeram para devolver a história a seu curso homogêneo, alguns dos caminhos que se abriram não tinham marcha a ré. O trabalho *Paridade* e a própria Gê Viana são exemplos disso.

A artista conta⁵⁸ (Osório, 2020) que nasce na zona rural do Maranhão e se muda para a capital onde tem a oportunidade de fazer formação técnica em Teatro e posteriormente se graduar pela Universidade Federal do Maranhão em Artes Visuais. Assim, Gê desdobra em seu trabalho seu próprio percurso de um corpo periférico que aparece e se faz ver em espaços outrora ocupados majoritariamente

⁵⁷ <<https://www.premiopipa.com/ge-viana>>. Acesso em:

⁵⁸ Em entrevista a Luiz Camillo Osorio, curador do prêmio Pipa, do qual já foi vencedora.

por brancos e de poder aquisitivo considerável. Em *Paridade* combina fotografias tiradas por ela com imagens de arquivo, todas de indígenas.

A primeira definição que encontramos da palavra “paridade” seja no clique da internet ou ao folhear as páginas do dicionário⁵⁹ é: “qualidade ou característica do que é par; igualdade”. A diagramação de ambas as fontes, digital e analógica, é exatamente igual: começa com letra minúscula e termina com ponto e vírgula “igualdade”. A utilização do ponto e vírgula destaca a palavra igualdade funcionando como uma espécie de síntese que subsume igualdade àquilo que é par. Mas não na sua função adjetiva, qualidade ou característica daquilo que é igual e sim como substantivo, igualdade. É possível pensar que a escolha morfológica pelo substantivo igualdade e não pelo adjetivo igual deriva da conclusão de que pares não dizem respeito necessariamente a elementos iguais, tal como idênticos, mas falam sobre algo que se coloca, ou é colocado, em posição de igualdade em relação ao outro.

Sendo assim, parafraseando as significações formais dos dicionários, podemos pensar em paridade como: qualidade ou característica daquilo que está em posição de igualdade em relação ao outro. Essa igualdade que não supõe pares idênticos, mas combinações de elementos que estabelecem igualdade entre si, pode ser lida tal como pensa Rancière. Isso porque a combinação entre as partes pode se dar por um elo que não estava disponível anteriormente, não como um par já consensual e identificado, mas como arranjo novo que difere da norma e produz dissenso ao se fazer ver diferente das percepções já conhecidas. A igualdade, assim, acontece por uma conjuração que transtorna a percepção, promove um dano dentro da lógica consensual ao desregular as partes de suas identificações já acomodadas, fazendo aparecer outros modos de partilha por meio de elos imprevisíveis.

Transpondo a perspectiva “paridade ponto e vírgula igualdade” para essa série de fotografias, é com essa matéria que Gê Viana parece lidar ao criar um remix entre fotos do passado e do presente com imagens de indígenas recortadas e assimétricas que convergem e fazem aparecer uma espécie de terceiro corpo, unido, porém fissurado, conectado por fragmentos. Existe uma relação de igualdade que é criada através da articulação de imagens que pertencem a tempos

⁵⁹ Dicionário Houaiss

distintos e que produzem também corpos mesclados de temporalidades, colocando em cena existências que insistem em não sumir. Assim, a imagem de um Brasil colônia é estilhaçada em cacofonias das histórias não contadas.

De modo geral, as imagens de arquivos de indígenas contam uma história construída pelo imaginário branco, dos centros globais, que tecem uma perspectiva hierárquica e exótica para esses corpos. A realidade hegemônica estabelecida por meio das imagens de arquivo para os corpos indígenas carrega consigo estruturas de poder e de silenciamento. Gê Viana se apropria dessas imagens, as transmuta para a contemporaneidade e fabula para elas outros significados. As fotos do passado são transformadas simbólica e materialmente a partir do encontro com as fotos do presente, tiradas por outros olhos, por outro corpo. Um corpo que toma a palavra para si e, com isso, também faz falar outras vozes. O olhar do colonizador e o olhar decolonial se contaminam e produzem uma subjetividade em trânsito, de tempos não simultâneos, mas que coexistem. A artista faz das imagens um ato de liberação de uma memória de opressão produzida pelo imaginário colonial.

Em uma das imagens vemos uma senhora com meio sorriso, a pele talhada pelo tempo, vincos suaves e profundos, cabelos compridos, chinelos de plástico e uma camisa do Brasil. Recortada em cada lado do seu rosto há outra imagem preta e branca de uma jovem com cabelos trançados vestindo uma bata. A imagem da jovem indígena de rosto apático e distante é rasgada pela gentil senhora que veste uma camisa do Brasil e sorri para artista que a fotografou. A fotografia do passado é transposta do contexto que a definiu originalmente e se contamina por novas leituras. Juntas, as imagens ensurdecem o silêncio dos tempos, criam uma nova partilha comum. A imagem do passado é destituída das premissas outorgadas e a imagem do presente é preenchida de memórias.



Figura 8. Gê Viana: Paridade (2018)

Fonte: <<https://revistarevestres.com.br/fotos/ensaios/paridade-por-ge-viana.>>.

Acesso em: 18 jul. 2023.

A escritora Maria Galindo sugere que a lei oculta que sustenta o patriarcado colonial é a autorização de violar o corpo das mulheres, sobretudo das mulheres indígenas. O resultado dessa prática brutal não seria a mestiçagem, mas o bastardismo, dado que essa mistura não foi um processo horizontal e espontâneo, senão a imposição violenta e clandestina do poder colonial no corpo das mulheres⁶⁰. Em resposta à essa constatação, Galindo constrói o *Feminismo Bastardo* enquanto uma prática que nega a pureza de qualquer identidade naturalizada e faz da história *de* mulheres violadas, a história *das* mulheres desobedientes. A política feminista tal como concebe Galindo surge de um lugar ardorosamente conflitivo e fortemente proibido. Ao invés de procurar definições harmoniosas e ontologicamente apaziguadas a autora afirma:

Sou puta, sou lésbica, sou boliviana, estou louca, só posso existir construindo alianças proibidas entre essas posições discursivas e políticas que se supõe que estão em contradição umas com outras. Falo desde o lugar da tortura e violência, mas

⁶⁰ PRECIADO, 2021, p. 18; GALINDO, 2021, p.108.

não para dar testemunho, se não para imaginar a felicidade desde uma posição de desobediência. (Galindo, 2021)⁶¹

O *Feminismo Bastardo* significa colocar para a história perguntas proibidas. Todas as pessoas latino-americanas fazem parte do elenco dessa história bastarda e carregam consigo marcas, mas a memória dessa violação aparece de modos diversos, com mais ou menos intensidade na história e no corpo de cada indivíduo. Gê Viana, enquanto uma mulher e artista afroindígena, desestabiliza as estruturas imaginárias de um Brasil colônia que, antes de ser mestiço, é bastardo. Seu trabalho lida, literalmente, com as partes dos sem parte enquanto partes de corpos fundidos em uma figura que metamorfoseia o tempo linear e viola a narrativa que apagou e silenciou determinadas vozes. A artista toma para si as imagens do passado, retrabalha seu contexto e atribui a elas outros significados, desregulando a prerrogativa consensual e hegemônica. Os que já se foram permanecem nos que aqui estão.

A série de fotografias *Paridade* não fala de um lugar de reconciliação, mas de uma nova ficção que reposiciona os corpos bastardos e os liberta de qualquer tributo à representação. A dor do passado colonial é reencaminhada na medida em que a felicidade é colocada, como sugere Galindo, desde uma posição de desobediência. Desse modo a artista estabelece um duplo jogo, se apropria de imagens que foram feitas por “outros”, o olhar branco para o corpo indígena e, ao combiná-las com novas imagens, fotografias tiradas por ela, reconta a história individual e coletiva. Ao produzir uma terceira imagem de um corpo em trânsito entre tempos e lugares, promove o encontro entre temporalidades, enlaçando a história com seus diversos tempos, de um passado de resistência com um futuro a ser inventado. É uma estratégia de renovação de mundo, a partir de um presente que passa a ser compreendido de outra maneira.

Para Galindo o *Feminismo Bastardo* não fala com o Estado, mas com a sociedade, pois produz um novo dialeto que difere do idioma policial. Por isso, também se trata de uma política que carrega consigo certa ode anti-institucional. Não há um tom reivindicativo ou de reação, há a produção de novas iniciativas que são constituídas através da indisciplina. Ao invés de fazer coro às premissas

⁶¹ No original: *Soy puta, soy lesbiana, soy boliviana, estoy loca, solo puedo existir construyendo alianzas prohibidas entre esas posiciones discursivas y políticas que se supone que están en contradicción unas con otras. Hablo desde el lugar de la tortura y la violencia, pero no para dar testimonio, sino para imaginar la felicidad desde una posición de desobediencia.*

melancólicas que sublinham a insuficiência das lutas sociais e empoderam a capacidade dominante do sistema, a autora boliviana, puta, lésbica, dá ênfase às desobediências inconvenientes, àquilo que – ainda – não fora cooptado; aos gestos de desentendimento. Ou seja, se a palavra mulher e artista já foi apaziguada, Galindo se coloca como impostora no espaço institucional da arte. Bem como Gê Viana, que soma ao seu corpo feminino e artista novos desentendimentos unindo-se às palavras indígena e lésbica e atravessando, muitas vezes, as vielas e avenidas das cidades, em diálogos com o pixo e lambe-lambes.

As imagens da série *Paridade*, além de estarem presentes em catálogos, exposições e sites, estamparam as ruas com grandes lambes. Maria Galindo rechaça a ideia que grafitar, pixar, colocar imagens em paredes urbanas signifique levar objetos da arte para a rua de modo subversivo, assim como não se trata de uma política missionária que busca conscientizar a população. Ao contrário, ela sustenta que esses são gestos imbricados com políticas das próprias ruas, conectados à criatividade e que não está subjugada à um devir artístico, são práticas de intervenção nos imaginários coletivos que, porventura, vão parar em museus – o que seria a consequência e não a causa. Isso significa crer na magia subversiva da estética que vem antes de qualquer política da arte. Uma das estratégias da política feminista enquanto dissenso é se infiltrar dentro dos museus, bienais, galerias de arte e desorganizar os esquemas sensíveis e materiais que qualificam esses espaços. Outra forma de desentendimento pode ser corporificar as ruas com grafites e pixos.



Figura 9. Gê Viana: Paridade Neide Tupinambá, Lambe-lambe no CEU Meninos em São Paulo. (2021)

Fonte: <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/ge-viana>>. Último acesso em: 18 jul. 2023.



Figura 10. Gê Viana: Paridade, Hildene e homem no centro histórico de São Luís, lambe-lambe (2019).

Fonte: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/239/ge-viana>>. Último acesso em: 18 jul. 2023.

Nesse sentido, podemos afirmar que obras de artistas mulheres contribuem para tornar os espaços institucionais da arte mais agônicos, porque colocam em cena a pluralidade e estabelecem um dissenso com a hegemonia da história da arte Ocidental. Enquanto obras de arte colocadas na rua conferem essa possibilidade agônica aos espaços públicos, ao mesmo tempo que lidam com uma insubordinação mais radical, pois desafiam as redes de poder que cancelam a arte e evocam a potência primeira da estética que não passa por nenhuma instituição. Ainda assim não considero interessante diferenciar de modo qualitativo a potência política do trabalho de Gê Viana separando-o entre a rua e o museu. Quando colocamos o dissenso como solo comum da política feminista, não importa se a estratégia utilizada buscará intervir de antemão dentro ou fora dos espaços institucionais: interessa pensar que tipo de desentendimentos esses corpos insubmissos, desobedientes e bastardos causam naquilo que estava estabelecido quando aparecem onde não deviam. Na rua, no museu ou em uma assembleia.

Paridade, a série de fotografias, pensada enquanto paridade como “qualidade ou característica daquilo que está em posição de igualdade em relação ao outro”, não fala apenas da igualdade nos termos das imagens conectadas, mas de uma nova articulação entre heranças, gestos, objetos e discursos. É um jogo de metabolização de diferenças que interfere na legibilidade desses corpos perante o comum, o modo como são vistos, as partes que ocupam dentro da partilha do sensível. É um confronto à lógica que delineia quais corpos são vistos e, mais diretamente, como esses corpos são vistos.

No capítulo “Tortura e ética na fotografia. Pensando com Sontag” do livro *“Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?”* Judith Butler pergunta-se como a questão do enquadramento interfere na nossa percepção de quais vidas são ou não passíveis de luto. A filósofa observa o modo como os enquadramentos atuam de modo a direcionar o que será incluído e o que será excluído de nossa percepção e como a fotografia “pode ser instrumentalizada em direções radicalmente diferentes.” (Butler, 2015, p.138). Segundo Butler para que uma vida seja passível de luto ela precisa, antes, ser reconhecida como vida e, para isso, é preciso que seja vista, que apareça. Ao pensar a partir de fotos de guerra, a filósofa sugere que haveria um ponto de inflexão na maneira pela qual as imagens são enquadradas e expostas que contribuiria para construir uma narrativa histórica. Dessa forma a fotografia não seria a reprodução de um acontecimento, mas parte

produtora dele, “de sua legibilidade, sua ilegibilidade e seu próprio estatuto como realidade”. (Butler, 2015, p.126). A partir das escolhas daquilo que se mostra e daquilo que é velado em uma captura podemos nomear e construir uma matriz interpretativa para o modo como percebemos a realidade, reconhecemos, ou não, a vida de um corpo e o tornamos passível de luto.

Butler entende a fotografia como o espaço que torna público as condições de visibilidade de um acontecimento e, em última instância, o espaço que contribui para o modo como vemos, lemos e nomeamos determinados corpos. Atuando como uma espécie de “futuro antecipado” (Butler, 2015) que, ao selecionar os aspectos visíveis do acontecimento participa de sua construção. No entanto, “precisamos aceitar” escreve Butler “que a fotografia nem tortura nem liberta” (2015. p.138) existe um entrelaçamento entre os modos de circulação, os discursos produzidos, a mercantilização, que são ajustados e desajustados, que conferem às imagens um tipo de legibilidade específica; aquela que responde à norma ou aquela que pode vir a desarranjá-la. A filósofa chama atenção para como certos mecanismos de enquadramento e exposição das imagens atuam de forma coercitiva contribuindo para a propagação de uma narrativa que perpetua as redes de poder.

Esse tipo de legibilidade da imagem, que reproduz o consenso e é modulada de modo coercitivo, pode ser interpretada como imagem daquilo que Rancière chama de polícia. As imagens de polícia, portanto, mais do que documentar ou não a realidade, reproduzem as partilhas do sensível já estabelecidas e reiteram determinados pontos de vista privilegiados e historicamente cancelados. Uma relação de paridade como qualidade ou característica daquilo que é par, só que, nesse caso, sem o “ponto e vírgula igualdade”. E sim como semelhança.

A igualdade vem a reboque da política. É uma questão de aparecimento e reconhecimento, do jogo discursivo entre o que é visto e o que pode ser dito a esse respeito, no qual são liberados novos olhares e discursos, onde se constroem outros significados que não estavam dados de antemão. Quando uma parte que não era contada nessa partilha do sensível, quando um corpo que não era passível de luto, passa a ser visto e reconhecido. As imagens da política, por sua vez, seriam aquelas que desregulam a percepção, se distanciam da lógica policial para mobilizarem outros tipos de legibilidade, que colocam luz nos elementos

criptografados, decodificam as estruturas dominantes e fundam outro tipo de percepção que faz ver o que era invisível, que dá voz ao que era ruído. No entanto, corresponder à lógica policial ou da política não é uma posição ontológica, é uma relação contingente, constituída por identificações provisórias.

Levando em consideração que as imagens em si “não torturam, nem libertam” (Burler, 2015) e sim estão envoltas em uma rede de mobilização que lhes confere um sentido, nenhuma imagem em si corresponde à lógica policial ou é política. “A questão, portanto, não seria localizar o que está dentro ou fora do enquadramento, mas o que oscila entre essas duas localizações” (Butler, 2015, p.130), sugere Butler a respeito das imagens de guerra. Não é uma questão do que se comunica, mas do que se transforma na percepção. É o desencontro entre o que se sabe e o que se vê que possibilita que novas percepções acerca do comum possam ser fabuladas. É sobre o tipo de Paridade que se constrói. E é isso que Gê Viana convoca quando hackeia imagens de arquivo e as conecta com outras realidades.

Entretanto, o trabalho de Gê não se resume ao luto, tampouco recai apenas na responsabilidade ética da reparação histórica. Junto ao massacre há a sobrevivência, em contradição com a subalternidade estão as existências que resistem, sobrepondo-se à imposição colonizadora encontramos a tradição. A mestiçagem é a marca da violência assassina de povos e culturas, mas também da insubmissão de corpos que insistiram em não morrer. No trânsito entre o sufocamento e o respiro habitam os corpos quebrados que há séculos bradam: *“Não vão nos matar agora”*⁶².

3.3

Deana Lawson: Encruzilhadas

Ao longo das páginas deste texto abordei algumas vezes a questão da autonomia e da heteronomia da obra de arte, que pode ser resumida em certa potência inexplicável da experiência estética que, quando nos afeta, ultrapassa o solo conceitual, ao mesmo tempo que não é neutra, é sempre influenciada pelo

⁶² Título do livro de Jota Mombaça. Editora Cobogó, 2021.

que acontece no mundo. Gostaria de tomar partido dessa reflexão teórica para situar uma experiência que me acometeu.

Em setembro de 2021 fui a São Paulo para ver a 34ª Bienal de Artes *Faz escuro mas eu canto*, escoltida pelo estranhamento de uma recente ressocialização, por máscaras com todas as combinações de letras e números que definiam a mais eficaz das proteções (N95, PFF2, etc.), álcool gel, cartão de vacinação e medo de encostar em desconhecidos. Mas também acompanhada de uma necessidade latejante de estar em coletivo, habitar os espaços públicos, sair das telas, ver arte ao vivo e de encostar em desconhecidos. Eu havia entrado no mestrado naquele mesmo ano e as aulas, ainda que remotas, eram antídotos que impediam que minha sanidade se esvaísse por completo, me inspiravam e permitiam que eu encaminhasse a parte solitária que faz parte de qualquer pesquisa. Por outro lado, o contato com as pessoas através de pequenos quadradinhos apagava o contato subjetivo sem o qual não se cria um diálogo teórico. Assim eu sufocava em meio a pilhas de livros e textos e vídeos que se esvaíam sem a experiência da troca. O mesmo valia para o contato com as obras de arte que, circunscrito ao virtual, se tornava cada vez mais desinteressante. Foi nesse contexto que eu coloquei meus pés no Pavilhão Ciccillo Matarazzo para ver a 34ª Bienal de São Paulo – uma situação de deslocamento físico que dentro das circunstâncias adquirira uma potência extravagante.

Para melhor aproveitar aquele momento pelo qual eu estava sedenta – e sendo fiel ao meu espírito obsessivo – tomei nota de várias artistas que me chamaram a atenção ao longo da exposição, tirei fotos de obras e dos textos curatoriais movida pela crença de que retornaria a isso em algum momento. Nunca mais abri essa nota escrita no meu celular. O que eu me lembro da Bienal se mescla com as memórias da viagem como um todo, um conjunto de coisas que decidiram se tornar inesquecíveis por conta própria. No meio dessa coletânea estão as fotografias de Deana Lawson.

Apesar de recordar vividamente o momento de encontro com essas imagens, não conseguia descrever o que me fez parar ali e permanecer, mesmo depois quando já fisicamente distante. Tinha disponível apenas palavras que oscilavam entre a frouxidão e jargões de especialistas tais como cores vívidas, um realismo cru que beira a fantasia. Eu não sabia o que dizer sobre aquelas imagens, salvo ter me sentido minha própria cobaia de pesquisa: “tive a experiência estética

que estudo”. Talvez tenha havido um desentendimento tamanho que eu emudeci em um primeiro momento, não encontrei formulação conceitual que desse conta de abrir espaço para pensar algum tipo de vínculo da política feminista com essa experiência estética.

Ademais, eu sentia que colocar Deana Lawson na dissertação era uma espécie de trapaça. Como se eu usasse do fato de ela ser mulher para justificar falar dela, quando no final das contas não foi um sentimento feminista que eu senti quando conheci seu trabalho. Quiçá parte do que eu desenvolvi nas páginas anteriores tenha sido elaborado a partir desse conflito moral que eu me encontrava. Basta ser mulher para ser feminista? O que é uma arte feminista? À medida que as primeiras respostas foram tomando forma e o feminismo enquanto uma política do dissenso ganhou contornos de uma espécie de pedagogia, como sugere Andrea Giunta (2021), eu senti que a aposta de falar dessa artista era de natureza semelhante à escolha de conversar com Gê Viana. Assim como Gê, Deana não tem uma obra centrada em figuras femininas, mas em corpos marginalizados, entre os quais sempre existe uma especificidade no que se refere ao corpo feminino. E ao mesmo tempo ambos os trabalhos das artistas se inscrevem como novas formas de demonstrar o dano e reposicionar o dissenso dentro dos tempos. Essa particularidade pode ser explorada em maneiras de recontar a história, inventar presentes e fabular futuros que escapem da homogenia patriarcal.

O problema é que, a despeito disso, eu não conseguia falar da obra de Deana Lawson, todavia eu não esquecia dela. Eu definitivamente não seria capaz de discorrer sobre esse arrebatamento sem aprisioná-lo. Eis que meu apego era comigo mesma, com a minha experiência estética cuja suspensão eu queria reter para sempre, feroz, inexplicável, pandêmica. O receio não era domesticar a obra, mas a minha memória, da qual eu não queria alargar nenhum sentido. Escrever sobre Lawson significaria macular a minha experiência na medida em que seria traduzi-la e, com isso, inventar outras coisas a seu respeito. E aqui a profanação não parecia ter nenhuma graça.

As perguntas retornavam em looping moduladas em novos formatos. Eu não poderia me munir apenas da minha subjetividade para falar sobre um trabalho de diáspora africana. Aquele feminismo não era o meu; para encontrá-lo naquelas imagens eu precisaria de mais linguagens e de outras vozes para além da minha

experiência extasiante. E ali estavam o dano, o desentendimento e o dissenso rindo da minha cara. Fazendo companhia a eles estava o pluralismo agonístico de Chantal Mouffe, a desobediência de Maria Galindo, as gargalhadas das bruxas e toda sorte de magia. E também Glória Anzaldúa.

O que eu procurei com essa introdução autobiográfica foi explorar na carne as possibilidades e limites das alianças agônicas, bancos de areia e pontes, corporificar o dissenso e os turbilhões afetivos do desentendimento. E, em última instância, observar e testar por meio das experiências singulares que configuram certa subjetividade política à linguagem *das* mulheres.

Em *A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios* (2021), Glória Anzaldúa esquadrinha possíveis modos de relação entre “mulheres-de-cor” e “mulheres brancas”⁶³, mas, sobretudo, formas de interação entre mulheres que, não obstante partilharem dessa palavra em comum, são existências díspares e múltiplas. A autora apresenta quatro imagens que situam as possibilidades de construção de alianças: ponte, ponte levadiça, banco de areia ou ilha. Podemos dizer que essa é uma outra forma de pensar o agonismo da política feminista tal como colocado por Mouffe.

Ser ponte significa agir como uma espécie de mediadora entre as diferenças, e Anzaldúa coloca essa posição como um trabalho que contém o perigo de se perder de si mediante a tentativa de resolução das contradições e conflitos. Poucas pessoas seriam capazes de se performar enquanto ponte o tempo todo. Por isso existe a possibilidade da ponte levadiça, como recurso de retorno aos pares mais semelhantes e de afastamento de grupos cujo desentendimento provocado pelas diferenças tenda a ser danoso. Por exemplo, mulheres LGBT e “mulheres-de-cor” *versus* mulheres heterossexuais e “mulheres brancas.” A imagem da ponte é construída como uma estratégia arriscada que envolve alternativas extremas, de um lado o risco de se misturar com o outro e se perder, de outro o isolamento, temporário ou não. No entanto, a posição mais radical colocada pela autora é a da ilha, cenário no qual não há possibilidade de atravessamento e diálogo entre corpos que ocupam posições marcadamente distintas, não há caminhos possíveis a não ser o antagonismo. E, por fim, a

⁶³ Essas palavras são utilizadas por Anzaldúa em seu livro, optei por colocá-las entre aspas para referenciar as ideias da autora.

possibilidade de ser banco de areia, que Anzaldúa define como uma ponte mais natural:

Ser um banco de areia significa ter um respiro de ser uma ponte perpétua ou ter que retroceder completamente (...) Significa[m] que você está funcionando como uma ponte (talvez parcialmente debaixo d'água, invisível para as outras pessoas) e que você pode de alguma forma escolher quem você vai permitir que veja sua ponte, quem você vai permitir que caminhe na sua ponte. (Anzaldúa, 2021, p.108)

Tal proposição está intimamente coligada à perspectiva de *mestiza* elaborada por Anzaldúa (2019b) a partir da sua experiência fronteiriça de uma mulher chicana e queer. A escritora se imbrica na construção de um pensamento que esteja implicado em uma nova consciência e um outro modo de vida; em outras palavras, na construção de um corpo emancipado pela sua subjetivação política. Assim como Galindo, Glória Anzaldúa se mostra refratária à postura política comprometida com a reatividade e busca, na experiência de fronteira, meios de articulações agônicas entre identidades cambiantes que inventem modos de vida que não sejam tributários das estruturas dominantes. A figura da *mestiza* é aquela que rouba e voa com as palavras e as coisas, produzindo desentendimentos e inventando novos caminhos.

Nesse sentido, a teoria de Anzaldúa dá para a obra de Deana Lawson os sentidos que eu não fui capaz de dar. Ao mesmo tempo que há algo pessoal, e em certa medida inexplicável, que tornou incontornável a presença da fotografia nessa pesquisa, como uma espécie de assombro do qual eu não consegui desviar, é através de Anzaldúa que as palavras se tornam possíveis. Aqui a questão da autonomia e heteronomia da obra de arte retorna e se reposiciona, o meu impacto com a obra se dá muito mais pela diferença do que pela semelhança, há uma autonomia do sentimento estético que ultrapassa os contextos e balizas teóricas que poderiam servir para explicá-lo. Não há nada ali da ordem da representação. Ao mesmo tempo, a heteronomia entra em cena porque a obra é situada e ao tentar dialogar com ela convém uma tomada de responsabilidade para transitar nesse banco de areia.

Se outrora eu afirmei em tom provocador que era possível falar da obra de Toulouse Lautrec ignorando o pintor, evocando uma espécie de “roubo positivo”, o mesmo não é possível de ser feito no contexto da obra de Deana Lawson. Isto

também vale para Gê Viana. O que não significa que isso seja uma premissa reguladora da percepção das obras; todavia, o que interessa aqui é justamente levar em consideração a relação entre os corpos das artistas mulheres e suas obras. Longe de ser uma idiossincrasia, ou algum subterfúgio de autojustificativa, o dilema com o qual me deparei é fonte de ampla discussão na atualidade. No texto *O regime crítico-estético da arte em tempos de globalização cultural*⁶⁴ Nelly Richard aborda alguns desdobramentos do Regime Estético no contemporâneo a partir de alguns paradoxos que podem ser resumidos entre uma crítica estética e a responsabilidade com a diversidade cultural. Os pensamentos feministas, pós-modernos e decoloniais contribuíram de modo muito profícuo para dismantelar o cânone artístico identificado com o eurocentrismo masculino e branco. A relativização do conceito de gênio foi de suma importância para demonstrar o dano da universalidade e explicitar como o juízo estético era permeado por uma rede excludente, transformando-se em uma noção arbitrária de valor e qualidade que esmagava sua autonomia.

De modo geral, a estratégia utilizada por tais críticas consistiu em acentuar o valor situacional e posicional do discurso e da crítica (Richard, 2007). Em outras palavras, um “regionalismo crítico” que desafiava o valor transcendental do valor estético. (Richard, 2007).

E essa crítica pós-modernista teve a notória vantagem de forçar as instituições de arte internacional a abrirem suas fronteiras – museográficas e historiográficas – a relatos não canônicos, a narrativas da outridade, cujo dogma monocultural do centro havia querido invisibilizar. (Richard, 2007, p.81)⁶⁵

Não obstante toda a relevância desses movimentos que produziram diversos dissensos em relação à suposta neutralidade dos valores estéticos, Richard identifica que esse processo estimulou uma tendência de “sociologização” e “antropologização” da arte. Bem entendido, uma abordagem da crítica de arte

⁶⁴ No original: *El régimen crítico-estético del arte en tiempos de globalización cultural*. Versión revisada del texto de la conferencia presentada en el Coloquio Internacional de Teoría del Arte "Real / Virtual", organizado por la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Madrid, España, 2003. Presente no livro “*Fracturas de la memoria ARTE Y PENSAMIENTO CRÍTICO*”. Richard, 2007.

⁶⁵ No original: *Y esa crítica postmodernista ha tenido la notoria ventaja de forzar las instituciones del arte internacional a abrir sus fronteras —museográficas e historiográficas— a relatos no canónicos, a narrativas de la otredad, que el dogma monocultural del centro había querido invisibilizar.*

que foca mais no conteúdo político-militante que contesta a norma, do que na potência de desentendimento da forma e nas poéticas dissensuais da linguagem.

A autora constrói seu argumento baseada na irrefutável capacidade do sistema neoliberal em metabolizar todas as diferenças e domesticá-las. Mais especificamente o fato de as instituições internacionais de arte inscreverem obras latino-americanas dentro de uma premissa identitária que restringe sua leitura à certa tônica representativa de seu contexto. Como se, em certa medida, obras de artistas do sul global nunca fossem efetivamente autorizadas a adentrar no Regime Estético das Artes e serem pensadas em seus aspectos sensíveis e formais, frequentemente identificadas com um regime de representação, que ora demonstra as mazelas sociais, ora encarna um tom hegeliano tupiniquim com uma síntese absolutista da América Latina.

Mesmo que a arte contemporânea seja mais situada do que transcendente, portanto, que haja um peso cultural sobre o artístico, não é necessário assumir a postura binária que neutraliza a experiência estética em nome de um compromisso social com a diversidade. Dessa forma, o papel da crítica de arte em contexto latino-americano, seria, em última instância, abrir espaço estético, para os desencontros e para a opacidade dessas obras; para aquilo que elas não mostram tão facilmente. Enfim, restituir a imprevisibilidade da obra e sua capacidade de desvelar aquilo que não fora ainda escrutinado: o que significa escapar da falsa dicotomia entre política e formas sociais.

Conciliar essa dupla necessidade supõe, desde já, rechaçar o binarismo de uma oposição simples entre, por um lado, a autorreferência da arte e, por outro, a arte socialmente comprometida, ou seja, entre a *política do significado e as poéticas do significante*. (Richard, 2007, p.92)⁶⁶

No caso da minha experiência com a obra de Deana Lawson, emudecer talvez seja uma maneira de desentendimento em tempos de hiperexposição, não esquecer uma fotografia é uma forma de demonstrar o dano em relação ao atravessamento voluptuoso de imagens que sofremos diariamente; a possibilidade de se confrontar com perguntas sem resposta única é um dissenso frente às opiniões desreguladas de nosso tempo. Ao mesmo tempo que há um

⁶⁶ No original: *Conciliar esta doble necesidad supone, desde ya, rechazar el binarismo de una oposición simple entre, por un lado, la autorreferencia del arte y, por otro, el arte socialmente comprometido, es decir, entre la política del significado y las poéticas del significante.*

comprometimento social na obra da artista que deve ser levado em consideração. O desafio para a crítica se dá pela criação de um terceiro espaço que exerça uma função de estranhamento, tal como coloca Richard (2007) e também poder ser respondido através de Anzaldúa com a imagem do banco de areia como uma conexão móvel, que nem sempre é possível, onde não se pode pisar com muita força para não desmontar o que está ali, mas também como um lugar passível de ser visitado e que nos dá outras perspectivas da paisagem.

Deana Lawson é uma fotógrafa estadunidense que investiga a diáspora africana ao redor do mundo. A figura da *mestiza* evocada por Glória Anzaldúa a partir de sua origem – uma família de migrantes mexicanos alocada ao sul dos Estados Unidos – ganha novos contornos quando colocada em diálogo com as imagens de Lawson. De um lado, a autora chicana, nunca suficientemente estadunidense pois vinda de uma família migrante e mexicana impura, pois influenciada pela metonímica América, bem como duvidosamente mulher aos olhos dos outros: “machona-india ladina (masculina –índia selvagem)” (Anzaldúa, 2021, p.70). De outro a fotógrafa negra nascida no mesmo país cuja segregação racial é parte fundante de sua história.

No trabalho de ambas, as identidades violadas, bastardas, mestiças, aparecem como as partes dos sem parte que tomam as palavras para si, fazem da violência do roubo o voo dos pássaros. A escritora mescla diversos idiomas em seus textos – inglês, espanhol e seus dialetos regionais –, explorando a linguagem *das* mulheres enquanto uma língua pária. A fotógrafa adentra na casa de anônimos e cria imagens, frequentemente em colaboração com seus modelos, inspirada em álbuns de família, cria uma atmosfera profundamente familiar e voyeurística. O que aparece não é um passado original, nem um futuro idílico, mas um espaço repleto de ambiguidades que oscilam entre o lugar e o não-lugar, onde a dor e a felicidade habitam o mesmo cômodo e as mesmas páginas do texto, e o profano se torna sagrado.

Para a 34ª Bienal a artista foi convidada a adicionar na lista de lugares que já visitou e fotografou a cidade de Salvador na Bahia. No catálogo da exposição há um pequeno texto sobre o trabalho de Lawson no qual aparece a palavra “memória”. De saída tal palavra me soou suspeita, como uma muleta conceitual, um certo sintoma da tendência analisada por Nelly Richard de subsumir a determinados jargões as obras latino-americanas ou de artistas cujos corpos

estiveram historicamente nas margens do cânone. Que memória? A memória da diáspora africana. Até aí essa explicação poderia valer para inúmeros trabalhos. De que memória essa obra fala? Não é a mesma com a qual Gê Viana lida e não apenas porque em uma são corpos indígenas e em outra negros, mas porque existe uma linguagem estética diferente entre os trabalhos. O uso de recursos formais, que não se restringem à sociologia, e sim fazem parte do dialeto da arte, faz com que a memória seja trabalhada de modos distintos pelas duas artistas.

Deana Lawson se relaciona com a memória de modo mais antropofágico, ao contrário de Gê Viana; a fotógrafa trabalha com apenas uma imagem que contém diversos elementos, o passado é metabolizado no presente, aparece de modo mais sutil. Nas imagens da artista brasileira a memória que se sobressai é histórica e, posteriormente, ganha contextos pessoais, enquanto na fotografia da estadunidense é o oposto: o que vemos primeiro é uma memória pessoal, dentro de casa, que se desdobra em uma história coletiva. Não se trata de atribuir juízo de valor, mas de pensar a subjetivação política que cada obra traz consigo e em como ela pode se desdobrar em uma linguagem *das* mulheres no contexto da crítica de arte.



Figura 11. Deana Lawson, 34ª Bienal de São Paulo (2021).

Fonte: <<http://34.bienal.org.br/artistas/7304>>. Último acesso em: 18 jul. 2023.



Figura 12. Deana Lawson 34ª Bienal de São Paulo (2021).

Fonte: <<http://34.bienal.org.br/artistas/7304>>. Último acesso em: 18 jul. 2023.



Figura 13. Deana Lawson 34ª Bienal de São Paulo (2021)
Fonte: Acervo Pessoal. Fotografia tirada na ocasião da minha visita à Bienal.



Figura 14: Deana Lawson 34ª Bienal de São Paulo (2021).
Fonte: Acervo Pessoal. Fotografia tirada na ocasião da minha visita à Bienal.

4

Considerações: Feminismos apesar de tudo

Supostamente esse capítulo deveria se chamar “conclusão” ou “considerações finais”. No entanto esses títulos não oferecem imagens muito boas.

Conclusão é um encerramento de autoridade, a palavra final. Como o último ato de uma peça de teatro que lhe explica o que você acabou de assistir, assumindo não só que há um modo correto de interpretação, como supõe a sua estupidez de não tê-lo entendido. Consideração final é uma finalização determinada, que amarra o sentido, um desfecho que não impõe, mas também não tem mistério. Tudo acaba ali.

É bem verdade que isto não é uma peça de teatro e os manuais de dissertação sugerem esses títulos – e talvez seja esperado algum encerramento que arremate tudo que foi escrito. Entretanto, montar um espetáculo e escrever uma dissertação podem ser processos mais parecidos do que nos leva a crer a vã filosofia. No Brasil, tanto as artes cênicas quanto a pesquisa, sobretudo nas áreas ditas humanas, são carreiras frequentemente postas para escanteio; desprivilegiadas das políticas públicas, crucificadas pelos moralistas de plantão, pouco reconhecidas como trabalho na lógica do capital. O que faz alguém em sua consciência escolher tais ofícios?

Pouco se fala da presença da estética no ato de produzir um trabalho acadêmico. Artigos filosóficos não são feitos apenas de coerências teóricas, existe um processo criativo que nos faz optar por um autor em vez de outro, selecionar uma epígrafe, dar nome a um título, escolher um objeto de estudo, construir uma ideia e colocá-la em palavras. Trata-se de um colocar em cena, dá a ver alguma coisa, assim como faz um diretor de teatro ao levantar um espetáculo e um ator que dá corpo a um personagem. Ambos são atos de criação, pois existem escolhas afetivas alinhavadas com uma operação de montagem entre diversos elementos. Para além da atmosfera da criação, no Brasil, há algo que motiva a escolha de trabalhar com Filosofia ou Teatro que não pode ser respondido pela lógica hegemônica. Ou seja, ninguém escolhe tais ofícios por serem profissões valorizadas e necessariamente bem-remuneradas. Portanto, a estética também está presente enquanto *aisthesis*, como aquilo que inexplicavelmente nos afeta e no

torna desejosos de viver o mundo desde esses lugares e de compartilhar isso com os outros.

A artista e ativista Fulvia Carnevale em uma fala no seminário *Now you can go* (2016) discute, a partir de Walter Benjamin, a ideia de amor como afeto político, que explicita a adesão a certas causas, que nos faz ter esperança e promove sentidos de coletividade. Esse amor, tal como colocado por Benjamin, dialoga com o sentido da estética enquanto a experiência sensível que é munida de certa indeterminação do sentir influencia no modo como vemos o mundo e nos mobiliza a compartilhar essa sensação tornando-a comum e, portanto, política. O feminismo não se sustenta apenas porque o patriarcado ainda existe, há um afeto profundo que impulsiona as mulheres a lutarem por uma causa, assim como ser artista no Brasil não é uma irreverência de gente rica que pode se dar uma profissão lúdica e financeiramente instável. A presença das paixões políticas é necessária, irrevogável e impossível de abolir em qualquer contexto coletivo. (Carnevale, 2016).

Por isso, apesar de falarmos de amor, essa relação não é romântica. A inesgotável energia, o cuidado e os sacrifícios implicados nesse trabalho do amor que é munido de uma convicção política não são menores do que a tarefa de Sísifo⁶⁷. (Carnevale, 2016). E ainda há um ponto fulcral explicitado na fala da artista: a matriz provedora desse afeto político, para Benjamin, é metaforizada como a figura mãe (Carnevale, 2016), o que naturaliza e toma como certo o lugar das mulheres enquanto essa infinita fonte de cuidado e ajuda, que ama sem distinções e limites.

Dessa forma, tal como Sísifo, as mulheres são condenadas à interminável tarefa do cuidado, que é sempre fadada ao fracasso porque todas as pessoas são passíveis de causar danos a quem amam. As mães sempre falham, tanto com a sua prole, quanto como a metáfora das revoluções que não se concretizam com plenitude. Fulvia argumenta que a impossibilidade de não falhar frente à tarefa do maternar – uma criança ou uma causa política – corrompe a imagem das mulheres no coletivo e, nas palavras da artista, faz da vida adulta uma miragem, porque bloqueia o caminho para que elas se reconheçam e sejam reconhecidas como

⁶⁷ Segundo a mitologia grega, Sísifo, conhecido como o mais inteligente dos mortais, enganou os deuses diversas vezes. Como punição foi condenado a realizar por toda a eternidade um trabalho exaustivo e constante: todos os dias ele deveria rolar uma pedra até o cume de uma montanha, mas ao chegar ao topo, a pedra rolaria morro abaixo e Sísifo teria de busca-la novamente.

sujeitas adultas. (Carnevale, 2016). Estando sempre associadas à chantagista função de dar conta das necessidades alheias, subjetivas e políticas, importante frisar.

Tal análise colocada pela artista já é amplamente discutida pela crítica feminista, sempre muito eloquente em aprofundar os modos de funcionamento do patriarcado. Porém, recusar tais responsabilidades atribuídas às mulheres e romper com essa ordem simbólica em torno do feminino é tarefa árdua. Aqui adentramos em um dilema: o trabalho do amor é necessário e irrevogável na cena política, todavia ele é identificado com a figura que o feminismo vai recusar, a figura da mãe como a fonte inesgotável de auxílio, cuidado e sacrifícios. Assim, que afetos o feminismo vai colocar em cena quando desmantela a figura da mãe provedora?

Mais do que tomarmos a radicalidade de Medeia e esmagarmos a figura da mãe, podemos pensar em Bartleby, o escrivão (Melville, 2017). E se Sísifo, exausto, se sentasse no topo da montanha e bradasse ao Olimpo que não desceria outra vez para buscar a pedra que, outra vez, rolara colina abaixo? Tal gesto de recusa é a metáfora do desentendimento que tem a força de ruptura com as responsabilidades infligidas. A libertação de fazer aquilo que é esperado e a abertura de um campo de possibilidade para habitarmos o mundo de modos não ortodoxos. Na tentativa de pensar o afeto político deslocado da figura da mãe romantizada em seu sacrifício e devoção, Fulvia Carnevale elabora a ideia de uma “greve de humanos”⁶⁸.

Objetivamente, greve significa paralisar o trabalho. Negar-se a efetuar as funções designadas. Subjetivamente, greve é tornar-se estranho a si mesmo na medida em que é a renúncia em se reconhecer dentro dos códigos estabelecidos pela norma dominante. Nesse sentido, as greves não são apenas uma estratégia com um objetivo final, mas um fim em si mesmas, porque são uma forma de relação com o mundo que transforma a paisagem do entendimento. Ou seja, não dizem somente sobre um movimento de paralisação com um propósito pragmático, refletem em um processo de emancipação que passa pela recusa de aceitar como verdade e de tomar como certo o que está convencionalizado.

Desta forma, greve é também a produção de um saber que nasce da experiência e produz dissensos com o Conhecimento chancelado. E por isso a

⁶⁸ O termo utilizado pela artista oficialmente é “Humans Strike”, informalmente aqui traduzido por “Greve de Humanos”

política se movimenta como um pêndulo oscilando entre a recusa aos modos de vida estabelecidos e a necessidade de convocar responsabilidades sociais. É o gesto daqueles que se tornam estrangeiros e inventam outras formas de liberdade ao mesmo tempo em que clamam por integração.

A proposta da greve enquanto uma resistência subjetiva é especialmente cara para pensar a subjetivação política das mulheres, porque essa premissa do afeto político enquanto um trabalho do amor maternal é muito pouco inspiradora para o feminismo. Não obstante ser relevante o tema das paixões que nos levam a apostar em outros mundos possíveis. De igual maneira, rejeitar a obrigação do cuidado que é naturalizada para as mulheres é uma forma de imputar a todos os indivíduos essa responsabilidade, de tornar coletivo esse trabalho do amor necessário para política.

Como coloca Fulvia Carnevale (2016), não haverá o dia em que os homens acordarão tomados pela benevolência de ceder espaço e abdicar de seu poder. Mas há os momentos em que as mulheres recusam o fardo de serem responsabilizadas pelo trabalho de devoção a outro alguém ou outra coisa, deixam de ser a representação romântica do amor por uma causa e passam a viver as suas próprias paixões e ser o seu próprio movimento.

O feminismo é essa aposta, o percurso beligerante de uma convicção que recusa a distinção dogmática entre teoria e prática. É a linguagem *das* mulheres cujos textos são permeados de experiência e as ações, recheadas de vontade de dizer outra coisa. É o trabalho incansável de Sísifo, mas não por uma maldição e sim por uma escolha. É o amor da mãe que não é fonte infinita de doação, tampouco a metáfora do consenso ou de uma solidariedade artificial entre mulheres completamente diferentes que não cessam de discordar. Mas daquelas que escolheram maternar a si mesmas e com isso abrem espaço para desejarem outras coisas em vez de serem o símbolo de um amor incondicional que serve a causas outras.

Algumas feministas consideram impossível uma integração que não seja acompanhada de novas opressões dada a onipresença do patriarcado e de sua aliança com o capitalismo, por isso fazem da subjetividade seu campo de batalha. Outras identificam nessa estratégia uma tendência liberal e miram na esfera macropolítica. O que esta pesquisa me revelou foi que a política feminista, longe de ser conclusiva ou de ter como alvo uma consideração final, é o movimento do

pêndulo que oscila entre resistência subjetiva que se dá por uma operação de dissenso, de resistência subjetiva ou de greve, ao mesmo tempo que busca o reconhecimento e a integração na sociedade.

Portanto, não se trata de uma elaboração teórica ou uma convicção puramente ideológica, a disputa pelo desejo não é trivial na luta feminista se levarmos em consideração que o patriarcado se apropria do arbítrio dos corpos femininos e se funda pela captura dos nossos anseios autônomos. Esse processo de identificação afetiva com o feminismo é singular, no entanto situado no seio de uma atmosfera comum; por isso tem a força da política que dialoga com a potência da estética.

Ao longo das páginas deste texto travei diálogos com teorias que não se dizem feministas e com corpos que não se reconhecem como mulheres e até mesmo recusam essas palavras. Foi uma escolha proposital para pensar o feminismo como o solo de uma política do dissenso que coloca em xeque toda e qualquer ideia cristalizada de mulher e insiste em criar desentendimentos, desobedecer a ordem hegemônica.

Finalmente, o mais perto de uma consideração final a que este trabalho chega é o seu próprio título. “Feminismos apesar de tudo”⁶⁹. O uso do termo *feminismos* busca ratificar uma convicção e, ao mesmo tempo, tentar dar a essa palavra outros significados possíveis, para além dos preconceitos cretinos e das recusas relevantes. A questão “quem é o sujeito mulher que o feminismo defende?” foi colocada por muitos corpos que não se sentiam vocalizados dentro das pautas feministas. Outros termos como estudos de gênero, teoria queer e mulherismo surgiram para tentar dar conta dessas insuficiências. Nesse sentido, a expressão *apesar de* coloca em jogo o valor dessa política tão necessária quanto lacunar, que fala de coisas que não tinham nome e as faz existir.

Encerro aqui, no que é só o começo.

⁶⁹ Paráfrase do livro de Georges Didi-Huberman *Imagens apesar de tudo*. Importante ressaltar que essa é uma operação de sequestro do título em si, mais do que uma apropriação da discussão do livro como um todo, que tem como mote as imagens do Holocausto.

Referências Bibliográficas

ANZALDUA, Gloria. *A vulva é uma ferida aberta*. Rio de Janeiro: A Bolha, 2021.

ANZALDUA, Gloria. *Bordelands/La Frontera*. São Francisco: Aunt Luke Books., 1999.

ANZALDUA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Orgs.). *História das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia*. São Paulo. MASP, 2019a.

ANZALDUA, Gloria. La conciencia de la mestiza/ Rumo a uma nova consciência. In: Buarque de Hollanda, Heloisa (Org.). *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019b. p.323-339.

ARAÚJO, Carolina. Quatorze anos de desigualdade: Mulheres na carreira acadêmica de Filosofia no Brasil entre 2004 e 2017. *Cadernos de Filosofia Alemã*. v. 24; n. 1, p.13-33, jan-jun 2019. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/155750/154195>>.

Acesso em: 22/06/2023

ARISTÓFANES. *A revolução das mulheres*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

ASPE, Bernard; ATZEI, Patrícia; BALAUD, Lena *et al.* Logique de la révolte, politique des noms – entretien avec Danielle Rancière et Jacques Rancière. *Revue Example*, n.4 ed: NOUS, p.86-105, 2014.

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In: COUTINHO, Afrânio (Org.) *Machado de Assis, Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. (807-944)

BENHABIB, Seyla; BUTLER, Judith; FRASER, Nancy; SCOT, Joan. *Debates feministas um intercâmbio filosófico*. São Paulo: Unesp, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

BUCK-MORSS, Suzan. Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* em Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter; SCHÖTTKER, Detlev; HANSEN, Mirian; BUCK-MORSS, Susan. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.155-204

BUTLER, Judith; SCOT, Joan. *Feminists theorize the political*. Nova York. Chapman and Hall, Inc. 1992.

BUTLER Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro. Ed: Civilização Brasileira, 2015.

CARNEVALE, Fulvia. *Now we can go. Claire Fontaine*, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PHOSPlh_KIQ>. Último acesso em: 12 jul. 2023.

CHIAPELLO, Eve; BOLTANSKI, Luc. *O novo espírito do capitalismo*. Tradução de Ivone C. Benedetti. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2009.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Trad. Natália Guerellus. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: A história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

DECLARAÇÃO DOS DIREITOS DO HOMEM E DO CIDADÃO, 1789. Universidade de São Paulo: Biblioteca Virtual de Direitos Humanos, 2015. Disponível em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-de-direitos-do-homem-e-do-cidadao-1789.html>>. Último acesso em: 4 mar.2023.

DECLARAÇÃO DOS DIREITOS DA MULHER E DA CIDADÃ, 1791. Universidade de São Paulo: Biblioteca Virtual de Direitos Humanos, 2015. Disponível em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-dos-direitos-da-mulher-e-da-cidada-1791.html>>. Último acesso em: 4 mar. 2023.

EURÍPEDES. *Medéia*. Tradução de Trajano Vieira. Rio de Janeiro. Editora 34, 2010.

FEDERICI, Silvia. *O Calibã e a Bruxa*. São Paulo: Elefante, 2017.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Toward a Black Feminist Poethics: The Quest(ion) of Blackness Toward the End of the World. *The Black Scholar*. v.44; n.2; summer, 2014.

FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: Buarque de Hollanda, Heloisa (Org.). *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.25-48

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Catálogo da 34ª Bienal, 2021. São Paulo, SP.

GALINDO, Maria. *Feminismo Bastardo*. Madrid: Traficante de Sueños, 2021.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2021.

GONZALES, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

G1. Em vídeo, Damares diz que ‘nova era’ começou: ‘meninos vestem azul e meninas vestem rosa’. *Globo.com*. Brasília. Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/03/em-video-damores-alves-diz-que-nova-era-comecou-no-brasil-meninos-vestem-azul-e-meninas-vestem-rosa.ghtml>>. Último acesso em: 23 maio 2023.

HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: Uma breve história da humanidade*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2015.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (Org.). *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOOKS, bell - *Feminist Theory: From Margin to Center*. Abingdon: Ed: Routledge, 2014.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IBSEN, Henrik. *Hedda Gabler*. Virgínia: SMK Books, 2018.

IBSEN, Henrik. *Uma casa de bonecas*. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 2018.

LEME, Mariana. História das Mulheres: artistas até 1900. In: PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; LEME, Mariana. (Orgs.). *História das Mulheres, Histórias Feministas: Catálogo das exposições*. São Paulo. MASP, 2019b.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. *Veja*. Seção Brasil. Abril, 2016. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar>>. Último acesso em: 23 maio 2023.

LISPECTOR, Clarice. *Eu e Jimmy*. Disponível em: <<https://contobrasileiro.com.br/eu-e-jimmy-conto-de-clarice-lispector>>. Último acesso em: 12 jul. 2023.

MELVILLE, Herman. *Bartleby o escrivão: uma história de Wall Street*. São Paulo: Ubu, 2017.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político: Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós. 1999.

MOUFFE, Chantal. Quais Espaços Públicos Para Práticas de Arte Crítica? In: *Arte & Ensaios* - Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, p.180-199, n. 27, dezembro 2013.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora/ Publication Studio SP, 2016.

OSÓRIO Luiz Camillo. Luiz Camillo Osorio conversa com Gê Viana. *Pipa: A janela para a arte contemporânea brasileira*. 23 nov 2020.

Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/2020/11/luiz-camillo-osorio-conversa-com-ge-viana>>. Último acesso em: 17 jul. 2023.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. (Orgs.) *História das Mulheres, Histórias Feministas*: Antologia. São Paulo. MASP, 2019a.

PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; LEME, Mariana. (Orgs.). *História das Mulheres, Histórias Feministas*: Catálogo das exposições. São Paulo. MASP, 2019b.

PLATÃO. *A República*. 5ed. Lisboa. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PRECIADO, P. Prefacio. In: GALINDO, M. *Feminismo Bastardo*. Madrid. Editorial: Traficante de Sueños, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *A Noite dos Proletários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2019a.

RANCIÈRE, Jacques. L'Histoire "des" femmes. Entre subjectivation et représentation (note critique). In: DUBY, G.; PERROT, M. (Orgs.) *Femmes et Histoire*. Paris: Plon, 1993

RANCIÈRE, Jacques. *Nas Margens do Político*. Lisboa: Editora KKYM, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes. 2019b.

RANCIÈRE Jacques; ZYLBERBERG-HOCQUARD, Marie-Hélène. Sur le devenir-sujet politique "des" femmes: réflexions historiques. In: *Cahiers du GEDISST* (Groupe d'étude sur la division sociale et sexuelle du travail), n°11, 1994. Division du travail. Rapports sociaux de sexe et pouvoir. Séminaire 1993-1994. p.23-40

RANCIÈRE, Jacques. *Tempos Modernos: Arte, tempo, política*. São Paulo: N-1, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *Staging the people – the proletarian and his double*. Londres: Ed:Verso. 2011.

RICHARD, NELLY. *Fracturas de la memória – arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

RODRIGUES, Carla. *Fazer filosofia feminista*. Live, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ibf8s7CB4Lo&t=2492s>>. Último acesso em: 12 jul. 2023.

SCOTT, Joan. *A cidadã paradoxal: As feministas francesas e os direitos do homem*. São Paulo: Mulheres, 2002.

SCOTT, Joan. O enigma da igualdade. *Estudos feministas*. Florianópolis, v:13 n1, p:11-30, janeiro-abril, 2005.

SHAKESPEARE, Willian. *Macbeth*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Trad. Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de leituras* 62. São Paulo: Chão da Feira, 2017.

SZTUTMAN, Renato. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 69, p. 338-360, abr. 2018.

TOLSTÓI, Liev. *Anna Karenina*. Tradução de Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Editora 34, 2021.

VALLE, Lilian do; GRECO, María Beatriz; FONSECA DE CARVALO, José Sérgio; TABACOF WAKS, Jonas. Tomada da palavra e conquista do tempo livre: uma entrevista com Jacques Rancière. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 47. p.1-17, 2021.