

Mulheres Radicais descolonizando olhares, descolonizando espaços

rluciana@uol.com.br

por Rita Luciana Berti Bredariolli
profesora en la Universidade Estadual Paulista (Brasil)

Resumo

Nesse artigo, resultado de uma pesquisa bibliográfica, foram abordadas ações entendidas como contravisualidades em seu potencial descolonizador, tomando como fundamento *O direito a olhar* de Nicholas Mirzoeff. Tais ações, todas impulsionadas por “mulheres radicais”, revelam a busca pela criação de um presente-futuro em que o direito a olhar não seja mais um direito a ser reivindicado, mas um direito adquirido, reconhecido como comum.

Palavras-chave: mulheres radicais, feminismo, política, descolonização.

Radical Women decolonizing looks, decolonizing spaces

Abstract

In this article, which resulted from a bibliographic research, we dealt with actions understood as counter-visualities in their decolonizing potential, based on Nicholas Mirzoeff's *The right to look*. These actions, all driven by “radical women”, reveal the search for the creation of a present-future in which the right to look is no longer a right to be claimed, but an acquired right, recognized as common.

Keywords: radical women, feminism, politics, decolonization.

Mulheres Radicais descolonizando olhares, descolonizando espaços

O já clássico e emblemático texto de Linda Nochlin “Why have there been no great women artists?”, publicado em janeiro de 1971 na revista *ARTNews*, só veio a ter sua tradução no Brasil publicada em 2016, em publicação independente pela Edições Aurora.¹ Em seu site, lemos sua descrição como:

Edições Aurora traz para o campo editorial produções visuais e escritas sobre arte e política numa perspectiva expandida. Atualmente gerida por Júlia Ayerbe, Laura Daviña e Marina Marchesan, a editora situa-se no primeiro andar da Casa do Povo (rua Três Rios, 252, Bom Retiro, São Paulo), onde divide o ateliê com o Coletivo Ocupeacidade. Em conjunto formaram o Parquinho Gráfico, uma pequena gráfica (com impressora risograph, encadernadora hotmelt, entre outros equipamentos) afim de atrelar edição, design, impressão e acabamento de forma sistêmica e autossuficiente sempre que possível. Surgida em 2013 no espaço autônomo Aurora, a editora sempre aliou sua produção a eventos públicos em seu espaço, buscando fomentar a vida social do livro e a reflexão acerca de temas que nos provocam. Em consonância com essa proposta, foi convidada, em 2015, para integrar a plataforma internacional Publication Studio, projeto com o princípio de produzir livros sob demanda, viabilizar a publicação e a disseminação de seus autores pelo mundo. Além de produzir, distribui publicações de editoras parceiras.²

Com projeto gráfico de Laura Daviña, edição de Júlia Ayerbe e revisão técnica de Juliana Vacaro e Júlia Ayerbe, essa tradução de Juliana Vacaro, intitulada “Por que não houve

¹ Edições Aurora já não mais existe como editora. Potente e efêmera, como o acontecimento evocado por seu nome, terminou suas atividades em 2018. Suas produções podem ainda ser visualizadas em <http://www.edicoesaurora.com/>.

² Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/sobre/>. Consultado online: 24 de junho de 2019.

grandes mulheres artistas?” foi publicada com autorização da própria autora Linda Nochlin em maio de 2016, sob designação de ensaio de número 6. Em outubro de 2016, uma segunda edição foi realizada pela reimpressão de 300 exemplares. Atualmente esse texto fica disponível a quem o desejar como publicação digital e gratuita, acessível a qualquer pessoa, em circulação livre.

A edição dessa tradução termina com um pequeno texto derivado da leitura crítica do ensaio, intitulado não por uma, mas por duas indagações elaboradas argutamente de forma a provocar a potencialização, atualização e contextualização das argumentações apresentadas por Nochlin: Por que este texto nunca foi traduzido?; Por que no Brasil os grandes artistas são mulheres? Muito brevemente, mas com intensidade definida pela contundência dos questionamentos, a “editora” desse ensaio, que não assinou esse texto, ressaltando apenas sua identificação como “editora”, pondera o motivo pelo qual esse texto e outros de convergente teor, nunca foram publicados no Brasil, tomando como exemplo produções de Lucy Lippard, outra autora fundamental para os estudos feministas. De seus trabalhos, apenas o livro *Art Pop* foi traduzido e publicado em 1976. Alguns de seus artigos vêm sendo traduzidos e publicados em periódicos, especialmente acadêmicos, e em livros, como por exemplo, em 2005, quando dois de seus artigos integraram a coletânea “O Pós-Modernismo” organizada por Ana Mae Barbosa e J. Guinsburg. Ao apresentar a estrutura dessa organização, Ana Mae Barbosa expõe essa ausência, introduzindo os trabalhos de Lippard pela seguinte argumentação:

Considerando-se que a hegemonia europeia preside o pensamento estético neste país, optei pelos norte-americanos e, dentre eles, escolhi aqueles cujos livros nunca foram traduzidos no Brasil. Cabe lembrar que uma Bienal inteira³ foi organizada sob a égide de um conceito de Lucy Lippard – a desmaterialização da obra de arte –, mas ela nem sequer foi convidada, segundo me informou para vir a São Paulo a fim de discutir e apreciar a explicitação de seu conceito. Ainda para falar de Lippard, as teorias feministas e a recepção das obras das mulheres foram

³ Provavelmente a referência aqui é a 23ª. edição da Bienal Internacional de São Paulo, realizada entre outubro e dezembro de 1996 sob o título *A desmaterialização da arte no final do milênio*. Em 1973, Lucy Lippard publica o livro intitulado *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.

um poderoso eixo em torno do qual se consolidou o pós-feminismo, tendo sido ela uma das críticas que formou as opiniões a favor da luta das artistas mulheres por visibilidade (Barbosa, 2005: 18).

Por que essas autoras não foram traduzidas? O que impediu a circulação dessas ideias no contexto brasileiro? Por que este texto nunca foi traduzido? “Por que o meio brasileiro das artes visuais não olhou e canibalizou as questões de gênero que fervilharam nos anos 1970 e 1980 na América do Norte e Europa como o fez com outras produções” (Ayerbe, 2016: 26).⁴

Expressando a tentativa de formulação de respostas a essas perguntas, a “editora” da primeira publicação brasileira do texto traduzido de Linda Nochlin, não assume como possível justificativa a “falta de acesso de um país da periferia geopolítica”. Falta de acesso por uma situação geopolítica periférica talvez não, mas um impedimento político-cultural é considerável devido à condição política em que vivíamos “baixo um regime autoritário e sangrento” nesses anos entre 1970 e meados de 1980. Pondera ainda o que chamou de peculiaridade da arte brasileira “de contar com grandes mulheres artistas”. Isso poderia significar, “de uma perspectiva sociológica mais grosseira”, que teríamos, “num *book table* sobre nossa arte moderna e contemporânea, um forte desnível entre o número de homens e mulheres”. Nesse caso, a “arte brasileira é igualitária? Não me parece”. Assim como Linda Nochlin, a “editora” volta-se às próprias questões, não para contestar sua formulação como fez Nochlin, mas para contestar sua ausência. A grande questão estaria no quão pouco essas perguntas foram expostas. Essa tradução é gerada também por essa preocupação e integra um movimento que vem paulatinamente ganhando força. Um movimento de reinvenção de subjetividades (Mirzoeff, 2016:

⁴ Esse trecho integra o texto intitulado “Por que este texto nunca foi traduzido? Por que no Brasil os grandes artistas são mulheres?”, incorporado ao final da tradução do texto de Linda Nochlin “Por que não houve grandes mulheres artistas?” traduzido por Juliana Vacaro, editado e publicado pela editora independente Edições Aurora em 2016. “Por que este texto nunca foi traduzido? Por que no Brasil os grandes artistas são mulheres?” não tem autoria declarada, mas há a indicação de que trata-se de um texto de Júlia Ayerbe, responsável pela edição dessa tradução. Tampouco há numeração de páginas, mas seguindo a sequência numerada podemos afirmar que esse texto ocupa as páginas 26 e 27.

745-768), de reinvenção das relações sensíveis-inteligíveis, portanto, uma reinvenção política,⁵ gerada pela reivindicação do direito a olhar, como diria Mirzoeff.

Essa tradução integra um movimento de resistência diante de um contexto, engendrado, como qualquer outro, pela articulação de êxitos e muitos reveses:

Em maio de 2016, enquanto publicamos este volume, temos uma bienal que já anunciou mais mulheres que homens em sua lista de artistas; uma presidenta destituída por um golpe e um ministério interino composto apenas por homens; estudos mais avançados sobre mulher e história da arte brasileira e muitas artistas produzindo e falando sobre a “questão do homem” (Ayerbe, 2016: 27).⁶

Por tudo isso, essa tradução foi dedicada a “todas elas, pesquisadoras, artistas, militantes, presidenta” (idem).

Essa publicação, em seu formato independente, acessível, facilita a circulação dessas ideias já consideradas clássicas. Proliferação necessária para demover o costumeiro tornado natural. Para desassossegar a inabalável estrutura. E sempre cuidando da vitalidade do texto, a qual, por aprendizados de apreensão impostos pelo ritmo de comunicações instantâneas, pode sofrer o perecimento pela transformação em clichê. Assim como fez Nochlin ao revitalizar a pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, desviando-se de uma possível indução de resposta. Ao invés de se sujeitar ao poder que demanda, Nochlin o questiona:

⁵ A palavra “política”, nesse texto, estará vinculada ao sentido proposto por Jacques Rancière em oposição à sua acepção de “polícia”, distinção que correspondemos às noções de contravisualidade e visualidade respectivamente, como expostas por Nicholas Mirzoeff. A atividade política para Rancière (2018: 43) “é a 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 um discurso ali onde só tinha lugar o ruído, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como ruído”. A política nesse sentido é antagonista à polícia, exposta por Rancière como o “conjunto de processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (2018: 41-42).

⁶ Cf. nota 4.

quem está formulando essas questões e, a partir desse ponto, refletir a que propósito esse tipo de formulação serve (devemos refrescar nossas memórias com o exemplo da conotação dada pelos nazistas à chamada “questão judaica”). De fato, em nossos tempos de comunicação instantânea, as questões são rapidamente formuladas para racionalizar a má consciência daqueles que detém o poder (Nochlin, 2016: 9).

Ao questionar a própria questão, Nochlin interrompe o imediatismo de uma ação movida pela força das estruturas que mantêm uma ordem social definida por instâncias de poder inquestionáveis, porque institucionalizadas, naturalizadas. O “costumeiro parece natural. Sendo a sujeição das mulheres aos homens um costume universal, qualquer desvio desta norma naturalmente parece antinatural” (Nochlin, 2016:12). Não é culpa dos astros, dos nossos hormônios, dos nossos ciclos menstruais ou de vazios existenciais. O costumeiro e a sua naturalização são fabricados em “nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais” (Nochlin, 2016: 9), determinações que congregam o que pode ser nomeado visualidade.

No livro *Vision and Visuality*, Hal Foster (1988) expõe a visualidade na relação com a visão. Não são entendidas em oposição, mas também não são indistintas. A visão, assim como a visualidade, é constituída social e historicamente. E a visualidade, assim como a visão, é referente ao corpo e à psique. Suas distinções pertencem ao âmbito do visual: o que vemos, como vemos, o que nos é permitido ver. “Com sua própria retórica e representações, cada regime escópico procura concluir essas diferenças: fazer de suas muitas visualidades sociais uma visão essencial ou ordená-las em uma hierarquia natural da visão” (Foster, 1988: IX). As deliberações que, forçosa, sutil e sensivelmente, acabam transmutadas em natureza, por um processo de renovação e repetição pelo qual as instituições educacionais e culturais também são responsáveis.

Em outro sentido, a visualidade para Nicholas Mirzoeff é referente à autoridade daquele que diz “Sigam, não há nada a ver aqui!”. Não censura, mas escolhe aquilo que pode ser visto.

Visualidade é uma palavra antiga para um projeto antigo. Não é um vocábulo teórico da moda significando a totalidade de todas as imagens e dispositivos visuais, mas é na verdade um termo do início do século XIX que faz referência à visualização da história. Esta prática deve ser imaginária ao invés de perceptual porque o que está sendo visualizado é demasiado substancial para que qualquer pessoa individual o veja, e é criado a partir de informações, imagens e ideias. Esta habilidade para compor uma visualização manifesta a autoridade do visualizador. Por sua vez, a autorização da autoridade requer renovação permanente, a fim de ganhar o consentimento como o “normal” ou cotidiano, porque sempre é contestada (Mirzoeff, 2016: 746-747).

No tempo, Mirzoeff localiza como um dos primeiros domínios da visualidade o complexo, conjunto de organização social e processos, da *plantation*, configurado e mantido pelas atrocidades que envolveram a escravização de pessoas. A vigilância soberana nas *plantations*, realizada em violência e crueldade, teria, segundo o autor, sustentado a “moderna divisão de trabalho”. Do final do século XVIII em diante, a visualização teria se tornado a “marca do general moderno, pois o campo de batalha ficou demasiado grande e complexo para que qualquer pessoa sozinha pudesse vê-lo integralmente” (Mirzoeff, 2016: 747). Em 1840, esse poder da visualização teria sido nomeado “visualidade” por Thomas Carlyle, em referência à “tradição da liderança heroica, que visualiza a história para sustentar a autoridade autocrática” (idem).

Seriam esses os três complexos de visualidade, segundo Mirzoeff, o da *plantation*, o imperial e o militar-industrial, que nos legaram modos de operação de visualidade. A organização de um complexo de visualidade se daria pelo conjunto das ações de classificação, separação e estetização. O legado do primeiro complexo teria sido o da “vigilância local das pessoas por uma figura de autoridade visível ou não” (Mirzoeff, 2016: 755). Dele deriva o policiamento da imaginação. Já a “visualidade imperial” foi definida por Mirzoeff como um “modelo centralizado para o controle de populações remotas” (idem). Esse complexo vinculava a “autoridade, centralizada a uma hierarquia

civilizacional” (idem), estabelecida por um parâmetro cultural. Nesse sentido, aos considerados “cultos” era reservado o poder de dominação de povos considerados “primitivos” e incultos. Tratava-se do estabelecimento de uma “hierarquia mental, bem como um meio de produção” (idem). Podemos incluir aqui os processos de colonização e sua permanência no imaginário e comportamento dos que foram colonizados. Para Mirzoeff, a publicação de *On the Origin of Species*, de Charles Darwin em 1859 foi um marco para o entendimento da cultura como “chave para imaginar as relações entre os centros e as periferias coloniais, como visualizado pelos colonizadores” (idem), seguido de *Culture and Anarchy* de Matthew Arnold, publicado em 1869, pelo qual teria sido disseminada a ideia da necessidade da ordem para a constituição de uma sociedade e dessa para a perfeição humana. Nesse entendimento, segundo Mirzoeff, a “cultura é perfeição” e, portanto, “é estética”, implicando na “separação de seu oposto anárquico” (idem). A esse conjunto é integrado *Primitive Culture* de Edward Tylor, no qual se daria a separação entre “primitivos” e “civilizados”, cabendo a esses a autoridade da visualização, enquanto aos primeiros o encerramento “no coração da escuridão produzida pelo esquecimento proposital de séculos de encontro” (idem). A visualidade torna-se nesse sentido, uma distribuição espacial. A civilização ocidental, vinculada à perfeição, era “sentida como estética” e as segregações determinadas por ela, apresentavam-se como indubitáveis, mesmo que visíveis somente para uma estrita ““minoría crítica da humanidade””, mas que era capaz de lidar de forma prática com a administração de impérios, levando à criação do que Frantz Fanon denominou arsenal de complexos (Mirzoeff, 2016: 755-756) germinados no seio da situação colonial (Fanon, 2008:44). Como um dos legados desse segundo complexo de visualidade, o imperial, podemos relevar a permanência de uma tendência à hierarquização cultural como parâmetro de produção, circulação e recepção estéticas e à manutenção de submissão ao que se define como autoridade nessa hierarquia. O último complexo, o militar-industrial, teria como momento de sua hegemonização, segundo Mirzoeff, o ano de 1945, mantendo-se ainda presente. Seguindo sua análise sobre a visualidade como técnica de guerra, relacionando-a literalmente ao campo de batalha, Mirzoeff afirma que o fim da guerra fria em 1989, ao invés de inaugurar uma era pós-visualidade, contribuiu

para sua intensificação. A “Revolução em Assuntos Militares”, cujo início localiza em torno desse período, teria ampliado e transformado a visualidade pela integração da tecnologia digital, intensificando-a em sua “concretização digital e necropolítica” (Mirzoeff, 2016: 757).⁷

Mesmo definindo essa categorização em três complexos de visualidade, localizados em períodos determinados de tempo, Mirzoeff afirma, que cada um deles está atualmente em ação, como legados em variações. Experimentamos sua materialização no que nos é permitido ver e no que é decidido como ocupação de espaços.

A reação a essas determinações de autoridade define a contravisualidade como direito a olhar. Quem dá o direito a olhar? Quem o reivindica? Quem estabelece as questões? Quem seleciona o que pode ser dito? Quem seleciona o que pode ser visto? Com qual propósito são feitas essas escolhas? Quem decide a tradução e publicação de textos? “Por que não houve grandes mulheres artistas?” A iniciativa de tradução de uma referência clássica, quarenta e cinco anos depois de sua primeira publicação pode ser entendida como uma reivindicação ao direito a olhar. Assim como aconteceu com o texto *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators* de bell hooks. No contexto brasileiro a coletânea *Black Looks: Race and Representation*, publicada em 1992, da qual consta esse capítulo, não havia sido traduzida até 2019.⁸ Por uma iniciativa independente, Carol Almeida solicitou a Maria Carolina de Moraes a tradução desse capítulo, que foi publicada em 26 de maio de 2017 em seu blog Fora de quadro, com a seguinte introdução:

O texto abaixo foi publicado em 1992 e se encontra na coletânea *Black Looks: Race and Representation* (Boston: South End Press). Por entender que este é um texto absolutamente essencial para o debate interseccional sobre como a mulher

⁷ Necropolítica é integrada por Mirzoeff nesse seu texto em definição elaborada por Achille Mbembe. Cf. Mbembe, Achille. “Necropolítica”, In *Arte & Ensaio*, dezembro 2016, pp. 122-151. Disponível em: <https://revistas.ufjr.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Consultado online: 15 de maio de 2019.

⁸ Em fevereiro de 2019 foi lançada com o título *Olhares Negros: Raça e Representação* a primeira tradução e publicação brasileiras dessa coletânea pela Editora Elefante, “criada com o propósito de publicar solidária e coletivamente livros que podem não despertar interesse comercial, mas que possuem inquestionável relevância social, política e cultural” (<https://www.editoraelefante.com.br/sobre/>).

negra é olhada no cinema e olha o cinema, pedi para a tradutora Maria Carolina Morais colocar esse texto em português. A urgência da tradução desse texto começou a parecer evidente a partir de uma oficina sobre representação da mulher no cinema que comecei a dar em 2016. Ou seja, não há qualquer objetivo comercial e não há ligação com qualquer instituição ou editora nesse exercício de traduzir bell hooks. A ideia é compartilhar conhecimento. Sem mais, *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*, agora em português (Almeida, 2017: s.p.).⁹

Nesse texto bell hooks realiza o direito a olhar, revelado ao enunciar o poder do olhar como poder político, transformador, como poder da resistência. “O ‘olhar’ sempre foi político na minha vida”, disse hooks. Esse olhar “com que as crianças olham para os adultos, olhares que eram vistos como confrontação, gestos de resistência, desafios à autoridade”. Esse que confronta mecanismos de poder por não sucumbir ao pretensão absoluto da autoridade. “Ao termos coragem de olhar, nós desafiadoramente declaramos: “Eu não só vou olhar. Quero que meu olhar mude a realidade”. Mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade de manipular o olhar de alguém em face das estruturas de dominação que o conteriam abre a possibilidade de agenciamento” (hooks, 2017).

O direito a olhar confronta o policiamento sobre o que pode ser visto, cria rupturas em práticas discursivas que representam e regulam o real. Ele é a contrapartida à autoridade da visualidade, esse “conjunto de relações que combinam informação, imaginação e introspecção em uma interpretação do espaço físico e psíquico” (Mirzoeff, 2016: 748). Como contravisualidade, o direito a olhar é o direito ao real (Mirzoeff, 2016: 746), entendido como atribuição de sentido “à irrealidade criada pela autoridade da visualidade enquanto, ao mesmo tempo, propõe uma alternativa real”. Um olhar reivindicado e projetado para mudar a realidade como disse bell hooks, mesmo nas piores circunstâncias de dominação. A “autonomia reivindicada pelo direito a olhar opõe-

⁹ Disponível em: <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>. Consultado online em: 24 de junho de 2019.

se assim à autoridade da visualidade”. Uma visualidade considerada masculina, em “tensão com o direito a olhar que tem sido descrito em diferentes situações como feminino, lésbico, *queer*, ou trans” (Mirzoeff, 2016: 747), visualidade tensionada, portanto, com o direito a olhar associado a qualquer minoria interdita e oprimida pela institucionalização e naturalização de significados, símbolos, signos e sinais que fabricam e reafirmam poderes e suas formas de opressão.

A culpa não está nos astros, como disse Linda Nochlin, nem nos nossos hormônios, ciclos menstruais ou vazios existenciais, mas em nossas “instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais” (Nochlin, 2016: 9).

Me gritaron negra! O grito poético de Victoria Santa Cruz é projetado na entrada principal da sala que abriga a exposição “Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985”, na Pinacoteca de São Paulo. *Me gritaron negra!*, poema declamado por essa artista peruana em 1978 e tornado “bandeira na luta contra o racismo”,¹⁰ foi publicado em 2013 no site do Geledés,¹¹ junto ao vídeo que hoje está exposto como epígrafe dessa exposição sobre mulheres artistas que reivindicaram o direito a olhar, assim como o fizeram Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill ao conceberem esse reunião de olhares políticos que nasceram e se mantêm como confrontação, como gestos de resistência, desafiando a autoridade, como dito por bell hooks, desafiando a determinação do que pode ser visto.

Paz Errázuriz era professora de educação básica. Deixou de ser, ao ter seu trabalho impedido pela ditadura chilena. Tornou-se fotógrafa apreendendo esse ofício poético em prática autodidata. Atreveu-se a realizar séries mais pessoais movidas pela busca de respostas a inquietudes suas, uma constante busca por identidade. É fascinada não

¹⁰ *Me gritaron negra!* A poeta Victoria Santa Cruz. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/me-gritaron-negra-a-poeta-victoria-santa-cruz/>. Consultado online: 24 de junho de 2019).

¹¹ “Instituto da Mulher Negra fundada em 30 de abril de 1988. É uma organização da sociedade civil que se posiciona em defesa de mulheres e negros por entender que esses dois segmentos sociais padecem de desvantagens e discriminações no acesso às oportunidades sociais em função do racismo e do sexismo vigentes na sociedade brasileira”. (Disponível em: <https://www.geledes.org.br/geledes-missao-institucional/>. Consultado online: 24 de junho de 2019).

somente pelos registros fotográficos, mas também pelas narrativas dessas pessoas,¹² seus sujeitos retratados, os quais, por interdições, foram invisibilizados, perdendo seu direito a olhar, de olhar e de serem olhados como pessoas que são.

Victoria e Paz são duas das cerca de 120 artistas mulheres latino-americanas reunidas nessa mostra que nasceu da “convicção comum de que o vasto conjunto de obras produzidas por artistas latino-americanas tem sido marginalizado e abafado por uma história da arte dominante, canônica e patriarcal” (Fajardo-Hill, Giunta, 2018: 17), segundo palavras das duas curadoras, que afirmaram seus esforços pela visibilidade das obras dessas artistas mulheres, enfatizando sua relação aos seus contextos teórico-críticos, portanto, políticos. Victoria e Paz foram escolhidas para fazerem parte desse texto não somente por seus nomes tão eloquentes para os sentidos aqui requeridos, mas também pelo entendimento de seus trabalhos como exemplares desses gestos de contravenção. Victoria se expõe explicitamente, afrontando com toda a potência de seu corpo, visualidades que a discriminaram como negra, e ela, em reversão política, assume essa discriminação como afirmação de uma existência e resistência: *¡Negra soy!*

Paz se expõe de forma diferente. Seu corpo permanece implícito em seus atos de conhecimento manifestos em suas imagens. Não se faz visível ao público, mas a um público que almejava conhecer e apresentar ao mundo, requerendo por meio de suas imagens o direito a essas existências de serem olhadas em suas delicadas subjetividades.

Victoria e Paz levantaram seu olhar, em afronta e confrontação a autoridades pelo direito a olhar, provocando possibilidades de reinvenção de subjetividades e coletividades. Tiveram coragem de olhar, transformando seus olhares em gestos de resistência e mudança de realidades (hooks, op.cit.).

“Resistência, coragem e amor”, foram palavras ouvidas em um dos muitos registros do ato que aconteceu no Brasil no momento da primeira escrita desse texto, que menos a análises dessa situação, está mais propenso, pois assim está a pessoa que o escreve, a ser um registro e divulgação de uma parte da história desse país, violentado por visualidades que impedem direitos a olhar, dentre muitos a olharmos para nossa

¹² Entrevista de Paz Errázuriz para apresentação da exposição *Une poétique de l'humain*, realizada no Jeu de Paume. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ba5rbJeaYrg>. Consultado online: 24 de junho de 2019).

história, cerceando a elaboração de memórias e desenvolvimento de discernimentos críticos sobre nossa situação pública. Mas é na própria ordem determinada, na violação de direitos e impedimentos, que emergem as contrapartidas derivadas de estratégias de reinvenção, elaboradas em movimento simultâneo do sensível e inteligível.

Assim aconteceu no Brasil atual, recentíssimo, ontem, dia 29 de setembro de 2018,¹³ quando em um movimento iniciado por mulheres nas redes sociais, milhares de pessoas pelo Brasil e outros tantos lugares do mundo se reuniram por um objetivo comum, o de reafirmar a negativa a ideais e comportamentos discriminatórios, intolerantes, violentos, machistas, homofóbicos, transfóbicos, racistas. Não! O movimento #elenão, muito mais que a reação a um representante dessa vileza, é um movimento de reafirmação de valores vinculados aos direitos humanos. Não queremos o machismo, a homofobia, a transfobia, o racismo, a vilania, a violência, a opressão, o cerceamento de nossas frágeis liberdades, de nossa precária democracia tão golpeada.

Estamos prestes a eleger nosso próximo presidente e grande parte da população vem assumindo como representação um discurso em defesa à ditadura, à tortura, à violência, à intolerância. Mas esse processo é feito também de contrapartidas a esse discurso, como esse ato organizado por mulheres, quando muitos se reuniram para realizar o direito a olhar, assumindo-o como gesto de resistência na confrontação à autoridade que o regula, dizendo “chispem, não há nada para ver aqui!” (Mirzoeff, 2016: 746).

O que acontecerá não será sabido antes do término desse texto. Certamente será no momento de sua divulgação, caso ela aconteça. Mas, também certamente, o acontecido permanecerá resultante de tensões entre visualidades e contravisualidades desde as mais sutis – mas não por isso menos contundentes – como publicações independentes, passando por aquelas realizadas no interior das instituições, revolvendo estagnações normativas, até as grandes mobilizações de um coletivo político que não deixou de nascer da iniciativa de subjetividades políticas reverberando-se em muitas outras que imprimiram seus gestos de contravenção ao pressionar teclas para uma

¹³ A construção original desse texto escrito em setembro de 2018 foi mantida como preservação do trânsito entre tempos, necessário à revitalização da memória e consequente atualização da história.

partilha do sensível, fixando ao “mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas” (Rancière, 2005: 15), avivando a política e seu exercício como uma espécie de levante à lógica de dominação mantida pela polícia, essa que, segundo Rancière determina a “agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação, dessa distribuição” (Rancière, 2018: 41-43).¹⁴

Ao avivarmos essa forma política por nossas ações exclusivas visando um *comum*, geramos rasgaduras em visualidades, confrontando a autoridade, o policiamento que cerceia o direito a olhar, ao olhar. Revitalizamos memórias durante essas ações e ao elaborarmos sensível e inteligivelmente uma reunião de registros que posteriormente contribuirão para a reconstituição desse ato, dessa história, gerada por um corpo coletivo político em levante, engajado na vontade de reinvenção de realidades pela “resistência, coragem e amor”.

Bibliografia

Barbosa, Ana Mae e Guinsburg, J. *O pós-modernismo*. Perspectiva: São Paulo, 2005.

Didi-Huberman, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. KKYM: Lisboa, 2012.

–. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. Editora 34: São Paulo, 2005.

–. *A sobrevivência dos Vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2011.

Foster, Hall. *Vision and Visuality*. Bay Press: Seattle, 1988.

Hill-Fajardo, Cecília e Giunta, Andrea. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. Pinacoteca de São Paulo: São Paulo, 2018.

hooks, bell. *Black Looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992. Disponível em: <https://aboutabicycle.files.wordpress.com/2012/05/bell-hooks-black-looks-race-and-representation.pdf>. Consultado online: 24 de junho de 2019.

–. 2017. “O olhar opositivo: a espectadora negra”, in: Almeida, Carol. *Fora de Quadro*. Disponível em: <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>. Consultado online: 24 de junho de 2019.

¹⁴ Cf. nota 5.

Mirzoeff, Nicholas. "O direito a olhar", in: *ETD - Educação Temática Digital* v. 18, nº. 4, Novembro, 2016: 745-768. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>. Consultado online: 24 de junho de 2019.

Nochlin, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. Trad. Juliana Vacaro. Edições Aurora: São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Consultado online: 24 de junho de 2019.

Rancière, Jacques. *A Partilha do Sensível*. Trad. Monica Costa Netto. Ed. 34: São Paulo, 2005.

-. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. Ed. 34: São Paulo, 2018.

-. "O dissenso". In Novaes, Adauto (Org.). *A crise da razão*. Cia das Letras: São Paulo; Ministério da Cultura: Brasília, DF; Fundação Nacional de Arte: Rio de Janeiro, 1996.