



Vestígio e memória lésbica nas entranhas do mundo

Aline de Macedo Manhães¹

Isabel Almeida Carneiro²

RESUMO

O artigo investiga os registros fotográficos de Ana Mendieta, Zanele Muholi e Jade Marra, três mulheres do sul global. Para investigar suas obras partimos das ideias de teóricas feministas terceiro-mundistas como Gloria Anzaldúa e Karina Vergara Sanches. Além de trazermos o pensamento de Silvia Federici, Simone de Beauvoir, Linda Noclin e Roberta Barros para nos auxiliar nas leituras complexas das imagens sobre representação e visibilidade lésbica. Trabalhamos com o conceito de A/r/tografia de Rita Irwin que subverte questões centrais hegemônicas do academicismo branco para a construção de novas epistemologias feministas.

Palavras-chave: artes visuais, artistas lésbicas, fotografia, epistemologias feministas.

ABSTRACT: The article investigates the photographic records of Ana Mendieta, Zanele Muholi and Jade Marra, three women from the global south. To investigate their works, this study starts from the ideas of third-world feminist theorists such as Gloria Anzaldúa and Karina Vergara Sanches. In addition to bringing the thoughts of Silvia Federici, Simone de Beauvoir, Linda Noclin and Roberta Barros to help us in the complex readings of images about lesbian representation and visibility. We work with Rita Irwin's concept of A/r/tography that subverts central hegemonic issues of white academicism to the construction of new feminist epistemologies.

Keywords: visual art, lesbian artists, photography, feminist epistemologies

¹ Bacharel em Português e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017) e pós-graduada em Fotografia e Imagem no Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro (IUPERJ/UCAM) (2019).

² Doutora pelo PPGAV/EBA/UFRJ na linha de Linguagens Visuais, Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ, Especialista pela PUC-Rio em História da Arte e da Arquitetura no Brasil.

RESUMEN: El artículo investiga los registros fotográficos de Ana Mendieta, Zanele Muholi y Jade Marra, tres mujeres del sur global. Para investigar sus obras partimos de las ideas de teóricas feministas del tercer mundo como Gloria Anzaldúa y Karina Vergara Sanches. Además de traer el pensamiento de Silvia Federici, Simone de Beauvoir, Linda Noclin y Roberta Barros para ayudarnos en las complejas lecturas de imágenes sobre la representación y visibilidad lésbica. Trabajamos con el concepto de A / r / tografía de Rita Irwin que subvierte cuestiones hegemónicas centrales del academicismo blanco a la construcción de nuevas epistemologías feministas.

Palabras-clave: artes visuales, artistas lesbianas, fotografía, epistemologías feministas.

Introdução

“Por que escrever
parece tão artificial para mim? Eu faço
qualquer coisa para adiar este ato —
esvazio o lixo, atendo o telefone”.
Anzaldúa, “Carta a escritoras do terceiro mundo”

A/r/tografia e uma maneira de arte-vida comprometida

Utilizaremos o método da A/r/tografia para sistematizar os trabalhos de Zanele Muholi, Ana Mendieta e Jade Marra. A/r/tografia é a aproximação entre fazer artístico e fazer acadêmico. Produção em arte como uma modalidade de pesquisa acadêmica. A/R/T é uma metáfora para Artist, Researcher e Teacher. A/r/tografia é uma forma de representação que privilegia tanto o texto (escrito) quanto a imagem (visual) quando eles se encontram em momentos de mestiçagem ou hibridização. Estes termos estão ligados a uma potencialidade que ocorre quando há expressão a partir da borda, da fronteira, este "espaço de sutura de múltiplas opressões e um espaço potencialmente libertador para migrar a uma nova posição de sujeito" (SMITH apud IRWIN, 2013, p.127). Proximidade com a arte que é criada a partir das experiências, do pensamento crítico sobre um tema e a partilha em comunidade sobre as situações do mundo vivido. A A/R/Tografia prioriza as narrativas visuais e a não hierarquia entre fazer e pensar, entre a prática e a teoria, o método estabelece que práxis é inevitavelmente pensamento e reverbera pelos campos da ação e da reflexão que historicamente foram desqualificados como práticas menores,

menos importantes pelo sistema patriarcal.

As artistas que apresentaremos criam a partir deste lugar fronteiro e dinâmico, num jogo de forças em que ao se fazerem presentes, expõem as opressões e se tornam presenças que propõem diálogo sobre temáticas não faladas, não valorizadas, não vistas ou escondidas. Mais que propor diálogo, abrem fissuras - pois se os temas silenciados devem, segundo a estrutura dominante, manter-se em silêncio, falar sobre elas é também rachar parte da estrutura, deixando escapar opressões e violências que escorrem do esconderijo do mundo - ou do corpo da mulher.

Perceber e "compreender que esse sistema de imagens, representações e signos compõe o pensamento da lógica dominante é fundamental para que os feminismos" (REGO, 2013, p.31) ou, no nosso caso, as obras de arte de cunho feminista tenham a possibilidade de co-criar um outro tipo de imagética e de narrativas. Sobre o aspecto da visualidade, apontamos para uma análise em cuja gênese encontram-se as dimensões do corpo, da psiquê e da cultura, entendendo-a em suas intrínsecas e complexas relações entre "como vemos, como somos capazes e permitidos a ver; feitos para ver; e como vemos o que é visto ou o invisível no que vemos" (FOSTER, 1988, p.9).

O feminino visto por um olhar masculino

Não é de hoje que o corpo feminino figura em criações artísticas, como é possível observar a partir de um simples passeio em museus em qualquer lugar do mundo. Mas, a contar pelo tempo cronológico em que se aborda a história da arte, é ainda recente a apresentação de obras produzidas por mulheres, sejam elas obras plásticas ou performáticas, em que o corpo feminino não é mais visto pelo olhar masculino, mas construído por aquela a cujo corpo pertence. Tanto a circulação das obras quanto a inscrição das artistas na história da arte é ainda hoje um movimento político de (re)escrever a história e partilhar certas percepções do mundo pelo ponto de vista feminino, revistando cânones e reescrevendo a história da arte da contemporaneidade para o passado, a história sempre se faz a partir do presente.

É sabido que a sociedade não era (e ainda não é) estruturada para que as mulheres pudessem criar e expor seus trabalhos, nem quando os grandes artistas da pintura europeia

estavam reunidos em acervos aristocratas particulares ou nos tetos e paredes das igrejas, nem quando eclodiram os salões de arte, na França, a partir de 1737 (REIS, 2014, p. 43). No texto clássico de Linda Nochlin, *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, o primeiro a questionar a ausência de artistas identificadas como mulheres no sistema de arte, em 1971, a pesquisadora evidencia a falta de incentivo às mulheres artistas, bem como a proibição do ensino artístico para mulheres. Destaca que o motivo para a ausência de mulheres artistas não está nos hormônios femininos, mas nas instituições e na educação como um todo.

É a partir dessa ideia beauvariana que Linda Nochlin (2016) busca equacionar “por que não houve grandes artistas mulheres”. A participação nos meios artísticos, a falta de material de apoio intelectual, o não pertencimento às redes de discussão e produção criam a impressão de que não havia grandes artistas, o que tornava as mulheres inferiores, pois segundo Beauvoir “ser é tornar-se”, é o que se manifesta, e no caso das mulheres artistas isso não foi possível.

John Berger, em *Modos de Ver* (1972), quando analisa a presença das mulheres nas pinturas europeias do Renascimento, propõe a ideia de que "os homens agem e as mulheres aparecem" (p. 61), o que significa dizer que, em relação ao mundo que a rodeia, uma mulher aparece. Aparece como se estivesse a ser olhada pelo homem - sensação ainda presente enquanto escrevemos, no século XXI, sob a égide do patriarcado - este tipo de organização social em que a autoridade é exercida por homens, em cujas entrelinhas se construiu um sistema que acredita ter domínio sobre corpos femininos, praticando sobre ele diversos tipos de violência: assédio verbal, violência psicológica e emocional, no crescente que perpassa a violência sexual e chega ao campo extremo da morte. Segundo a ONU, o feminicídio mata doze mulheres por dia na América Latina, sendo que 98% desses homicídios não chegam à justiça.

Berger alimenta a discussão com exemplos de pinturas em que figuravam mulheres nuas, dispostas na cena como se estivessem sendo observadas, em postura passiva de exibição a um espectador masculino que pode observar a mulher pelo tempo que quiser tal qual um objeto de contemplação, como em *Susana e os Velhos*, de Tintoretto e *A Vênus de Urbino*, de Ticiano.

Durante o período do Renascimento, o cânone é imortalizado por homens: Botticelli, Da Vinci, Rafael, Michelangelo. O mesmo acontece no período da Arte Moderna:

Renoir, Manet, Monet, Picasso, entre outros. Griselda Pollock, pesquisadora dos estudos feministas pós-coloniais nas artes visuais, destaca que, nesse período, um dos assuntos evocados nas obras é o da sexualidade. No contexto da prostituição em espaços urbanos, é relacionada, além da questão de gênero, a de classe como fator decisivo nessa dinâmica de relações entre homens, mulheres, olhar, subordinação e sexualidade. A partir da leitura de um texto de Baudelaire, a autora aponta que "as mulheres não olham. Elas são entendidas como objeto do olhar do flâneur" (2011, p.59).

Se na história se inscreve o corpo feminino a ser olhado e criado por homens, faz parte do imaginário da sociedade, dos homens que escreveram a história, as delimitações deste corpo, o que inclui formas, trejeitos, maneiras e posturas que favorecem este olhar que deseja e delimita, mantendo-o cercado em estereótipos e condutas morais - a postura passiva da mulher que Simone Beauvoir descreve tão bem em *Segundo sexo* nos papéis da amante, da jovem virgem, aquela se faz fêmea e é colocada no lugar de presa para que o gozo viril masculino possa vir a acontecer: "ela se esforçará por superar sua condição de objeto inessencial assumindo-a radicalmente, através de sua carne, de seus sentimentos, de suas condutas" (BEAUVOIR, 2016, p.75).

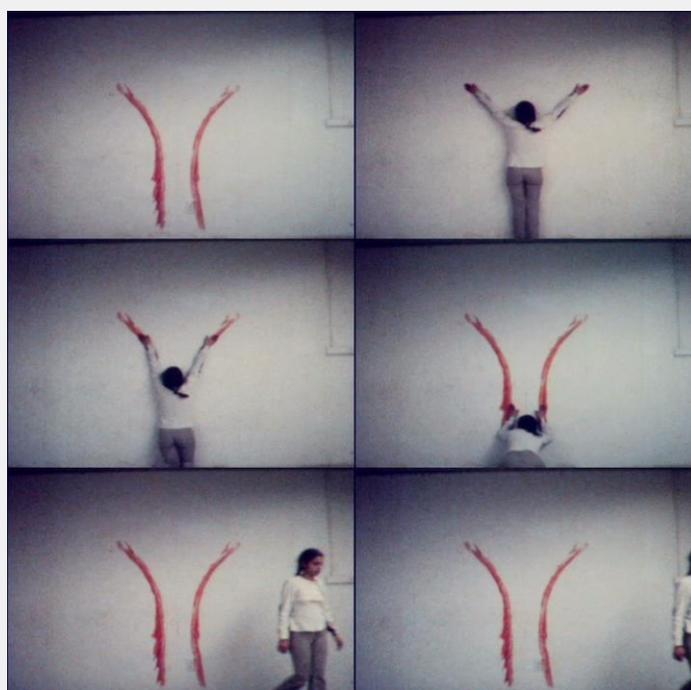
Contra estas imagens e narrativas, as mulheres começaram a lutar por direitos, na vida; por espaço, na arte, a partir do século XIX e mais incisivamente no século XX. A partir de 1960, muitas artistas começaram a trazer o corpo para a cena, desenvolvendo temáticas e estéticas que problematizaram o papel da mulher e a presença de seu corpo na sociedade, acompanhando as transformações dos papéis sociais da mulher.

Marcas geográficas do corpo

Que corpo é este que a mulher apresenta? Sem dúvida, diferente daquele que o homem apresentava. Este corpo que surge em 1960 não é mais "escondido e fixo, acometido por estereótipos ou até mesmo por tabus ligados a estruturas patriarcais do modernismo heterossexual e normativo" (GIUNTA, 2018, p. 29). É, ao contrário, pesquisa, performance, experiência, exposição; questiona tanto os valores patriarcais de representação do ser mulher como de sexualidades padronizadas, mostrando expressões afetivas dissidentes ou libertárias, apresentando as marcas das fronteiras do corpo e suas regulamentações em sociedade, pretendendo rompê-las.

Este recorte temporal coincide com as primeiras obras da artista Ana Mendieta. Na obra de Mendieta *Blood sign#2 /Body Tracks* (Figura 1) temos a inscrição feita com sangue, em vídeo, 1974. O entendimento da obra é direto, sem subterfúgios, imediata: trata-se de um corte nos pulsos (cujo sangue se torna a matéria do desenho). Após o ato há o sangue; matéria do desenho, sangue e desenho. Gesto e materialidade que remetem à história da pintura e do desenho e de nossa ancestralidade mais primitiva. Desenho com sangue que remete à pintura e sua história. Depois da última pintura de cavalete de Ad Reinhardt o que resta senão a pintura com sangue, inscrições rupestres que nos levam diretamente à sua biografia, morte da sacada [1].

Figura 1. Conjunto de frames *Blood sign#2 /Body Tracks*. Ana Mendieta. 1974.



Fonte: <https://pt.museuberardo.pt/colecao/obras/823>

Ana Mendieta é uma artista nascida em Havana e cresceu no meio oeste americano como participante de um programa de tutela americano denominado *Peter Pan* que retirou do território cubano durante a década de 1960 cerca de vinte e cinco mil crianças. Sua obra reflete toda sorte de preconceitos e segregação dirigidos à sua origem. Artista da performance, expõe através de seu corpo as dolorosas experiências vividas num ambiente religioso conservador e racista, bem como a violência de gênero acentuado por sua origem latina. Artista que narra suas experiências através do corpo. Esse corpo que salta, que é impulsionado. Um corpo que queima; que desaparece; que é impulsionado a precipitar-se; que parece predizer uma morte trágica e suspeita.

Nas ações em ambientes naturais (*Earth body art*), Mendieta recobre seu corpo fundindo-o com os elementos – terra, água, plantas... – evocando forças e práticas milenares de civilizações pré-hispânicas como uma espécie de reconexão com a terra e com sua ancestralidade. Mendieta viveu em um estado fronteiriço entre sua nacionalidade cubana e a cultura americana com a qual travou batalhas de adaptação e de aceitação social; viveu sob a sombra da intolerância e do não pertencimento. A série *Siloueta* (1970) na qual a artista imprime a silhueta de seu corpo em superfícies diversas (areia, terra, folhas) remete à história de Butades e da origem da representação [2] e estabelece conexões rizomáticas com metáforas das grandes questões do corpo feminino: a reivindicação de ser corpo; a percepção das raízes e dos lugares onde nos criamos e educamos, questões de pátria, nação e ancestralidade; as ligações entre o corpo feminino e os elementos da natureza, evidenciando a força incontrolável e fértil que impulsiona ambos os terrenos geográficos - corpo da mulher e corpo do mundo. Fissuras e vazios; vestígios e encaixes. Por vezes, em *Siloueta*, o corpo está presente na sua fisicalidade, embora geralmente escondido, imbricado com o elemento natural que é trazido para a cena ou camuflado, como na Figura 2, em *Silhueta Works in Iowa (1976-1978)*, uma das doze fotografias da série; por vezes, o corpo some e o que fica é o espaço vazio que marca no solo a anterior existência de um corpo naquele terreno. O espaço vazio, nesse caso, marca a ausência do corpo nas superfícies naturais do mundo. O corpo que vê sem ser identificado também marca a invisibilidade que conduz o corpo feminino na sociedade. O índice, o traço, a marca que limita e delimita os espaços do corpo estão presentes.

Figura 2. *Silhueta Works in Iowa (1976-1978)*. Ana Mendieta.



Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/ana-mendieta-silhoueta-works-in-iowa-5>

A fronteira se refere à *Borderlands* de Gloria Anzaldúa que fala da experiência da borda, da margem, da fronteira como uma linha divisória. Como consciência da fronteira, Ana Mendieta reclama um espaço próprio, mestiço, uma própria arquitetura feminista. Constrói sua obra no momento que há a emergência das mulheres feministas nas artes, mulheres que se posicionaram e agiram politicamente, mas não se consideravam panfletárias. O mundo incipiente das artes visuais mal conseguia entender as ações artísticas de Mendieta. Esse corpo terra, esse corpo sendo corpo.

A fronteira entre os Estados Unidos e o México é uma ferida aberta onde o *Terceiro Mundo* [3] quer ascender ao *Primeiro* e sangra. E antes que se forme uma crosta, volta à hemorragia, à saliva vital de mundos que se fundem para formar um terceiro país, uma via alternativa possível, uma cultura de fronteira. As fronteiras estão desenhadas para definir os lugares que são seguros e os que não são. Governos as erguem para distinguir de um lado *nós* e do outro, *eles*; um lado daquelas vidas que importam e o outro lado, das vidas que não importam. Uma fronteira é uma linha divisória que aparta e discrimina.

O trabalho de Mendieta promove uma necessidade de norte, toda sua obra está pautada na borda, na franja da diferença. A necessidade de fazer parte fomenta uma relação ambígua e desgastante. Ao mesmo tempo em que está fora, que permanece e vivencia o lugar de *outsider*, enquanto artista transita na fronteira do pensamento entre a ação artística e o gesto político; entre o acolhimento e a repulsa. *Blood sign#2/ Body Tracks* é uma obra de fronteira, que está do lado de fora do expressionismo abstrato, do lado de fora do minimalismo, da arte branca ocidental heteronormativa, que a tensiona e talvez por isso mesmo permanece à margem dos acontecimentos na borda.

“A partir da década de 1970, o movimento feminista transbordou para o mundo da arte, as mulheres começaram a usar seus próprios rostos e corpos em performance, filmes, vídeos e trabalhos fotográficos em lugar de apenas serem usadas como modelo ou suportes em obras de artistas homens. As novas mídias, por conseguinte, conforme ainda será ressaltado, apresentam-se como um valioso instrumento nessas elaborações” (BARROS, Elogio ao toque, 2016, p. 15).

Mendieta problematiza o domínio do corpo e reivindica as suas fronteiras, como se exigindo a descolonização deste mesmo corpo com o qual criava sua arte. Não é possível descolonizar sem passar por um processo de despatriarcalização. Neste caso, destacamos os discursos de lesbianidades também circunscritos em discursos decoloniais, visto que

"parte significativa dos princípios normativos da dominância masculina foram propagados pela mesma matriz de poder (MUÑIZ-REED, 2019, p.8).

Anzaldúa resgata as *Ginosociedades* presentes, invoca a partilha do sensível, do campo comum e de amor entre mulheres, traz à luz epistemologias esquecidas como as sensações, percepções sensoriais, retorno ao corpo, dos sentimentos: fala de língua selvagem, idioma secreto e terrorismo linguístico.

"Nunca mais me vão fazer sentir vergonha por existir. Tenho minha própria voz: índia, espanhola, branca. Tenho em mim minha língua de serpente, minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta. Vencerá a tradição do silêncio. Como mestiça, não tenho país, como lesbiana não tenho raça e como feminista não tenho uma cultura" (ANZALDUA, 1987, p. 41).

Sobre um modo próprio de falar, podemos dizer que Zanele Muholi cria também a sua própria linguagem. A linguagem que é a memória de uma comunidade; que, através de códigos, partilha símbolos e denuncia marcas.

Vestígio e memória lésbica nas entranhas do mundo

Zanele Muholi, fotógrafa e artista visual da África do Sul, nasceu pouco tempo depois desse período, em 1972. Zanele apresenta-se como ativista visual - termo que escolheu para definir sua práxis e seu trabalho artístico potente, sensível às questões da representatividade de mulheres negras e da comunidade LGBTQIA +. Zanele afirma a necessidade de recriar a presença destas pessoas que foram e são apagadas, figurativa e literalmente, da história. Afirma a necessidade de construir uma memória social para o presente e para o futuro, memória para aqueles que não tiveram seus corpos registrados com dignidade.

Ao perceber que as vozes e imagens de mulheres negras lésbicas são suprimidas, decide usar seu trabalho artístico como uma ação política. "Transformar o silêncio em linguagem e ação", como disse Audre Lorde no título de uma de suas conferências, compilada no livro *Irmã Outsider*, também poderia ser uma frase para apresentar o trabalho de Zanele. Não podemos esquecer que a África do Sul viveu um regime de apartheid entre 1948 e 1994. Mais tempo de uma política de segregação racial, em voga

por quarenta e seis anos, do que do término dela, há menos de trinta. Também é preciso ter em mente que a África do Sul é o único a aprovar o casamento homoafetivo no continente onde a homossexualidade é ainda criminalizada com punições legais em mais de trinta países. Discriminação pela cor da pele ou pela orientação sexual, portanto, é uma realidade histórica no espaço onde a artista cria.

Em *Faces and Phases*, projeto desenvolvido entre 2006 e 2014, Zanele fotografou mais de 300 mulheres negras e lésbicas da África do Sul, incluindo pessoas que se identificam como sem gênero ou homens trans que compõem a comunidade queer sul-africana.

Em sua estética, os retratos se parecem, como num inventário de corpos: são retratos de meio corpo, em preto e branco. A ausência da cor tem uma relação direta com o passado, o início da fotografia, no séc XIX, e com a memória. Dialoga também com a ausência de fotografias produzidas por autores negros nesse período, onde as fotografias criadas carregavam ainda o imaginário eurocêntrico do povo africano. O fundo da fotografia tem um padrão geométrico ou texturizado. As mulheres fotografadas nos olham diretamente - olhar forte e firme, como se reivindicassem sua própria existência. Nesse trabalho de documentação com sua potência tanto histórica quanto poética, Zanele busca a construção de um arquivo visual fotográfico com o objetivo de inscrever essas mulheres na história através da fotografia (Figura 3). São imagens que se colocam como resistência e que vêm a contra-pelo da história: são, portanto, contra-imagens (MONDZAIN, 2009, p.22). É como uma reafirmação da existência, um memorial.

Figura 3. Imagem da exposição *Faces and Phases*, de Zanele Muholi, no Brooklyn Museum, 2015.



Fotografia por Anders Sune Berg. Fonte: <https://www.nytimes.com/2015/05/10/arts/design/race-and-gender-in-black-and-white.html>

O processo de criar a fotografia é feito em conjunto com as pessoas fotografadas e o desejo de Zanele é que aquelas que estão nas fotografias possam estar em sua "melhor versão", como gostariam de ser vistas.

"Brilhar é político. É por isso que digo àqueles que fotografo: 'Tenham bom aspecto, façam uma declaração, brilhem se puderem, deixem o mundo ver-vos sem lágrimas e sejam a pessoa que querem ser'. Quando fotografo pessoas, quero sempre que elas se sintam confortáveis e que brilhem", em entrevista para Vogue, em 2020.

O projeto foi exposto em diversas partes do mundo - Brasil, Inglaterra, Itália, França, EUA, África do Sul, entre outros, e já foi duas vezes compilado em livro.

Apresentar o corpo lésbico é mostrar o feminino que não serve à sociedade patriarcal. Às mulheres é designado o lugar de ser visão para os homens, como apresentaram John Berger e Griselda Pollock. Depois do sucesso da conquista, às mulheres é designada a criação dos filhos, o cuidado com a casa, a manutenção da alimentação familiar e tudo o que pode ser enquadrado enquanto trabalho reprodutivo. Silvia Federici, filósofa e pesquisadora feminista, vai chamar esse processo de acumulação primitiva do capital, que envolvem os cuidados com a manutenção da vida e do bem-estar na vivência de uma casa, deixando ao homem a possibilidade de se dedicar única e exclusivamente aos trabalhos produtivos, aqueles que são recompensados financeiramente. Não só no cuidado com a casa as mulheres são exploradas, mas no próprio ato de gestar. Em épocas de grandes guerras, epidemias e dizimação de populações ao longo do tempo, as mulheres foram exploradas com o objetivo de criação de uma força de trabalho que substituiria a perda dos trabalhadores que morreram nessas ocasiões. Violentemente, como na época das colonizações, mulheres escravizadas eram estupradas para que gerassem filhos, que seriam, em breve, pessoas trabalhadoras escravizadas.

No livro *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017), Federici ressalta a importância de visitar "não somente uma história oculta que necessita se fazer visível, mas também uma forma particular de exploração e, portanto, uma perspectiva especial a partir da qual se deve reconsiderar a história das relações capitalistas" (p. 27).

A mulher heterossexual é explorada então em suas capacidades reprodutivas, de cuidado com a casa e a família, e em suas capacidades produtivas, de geração de força de trabalho. Já a mulher lésbica, sem contribuir para a manutenção da vida e do trabalho produtivo masculino, sem criar, com o homem, uma nova força de trabalho, ao contrário

da mulher heterossexual, desestabiliza a estrutura da sociedade em que a norma é a heterossexualidade. Desmantela a heterossexualidade compulsória. Rompe estruturas. Como se, nas entranhas do corpo do mundo, houvesse essa fissura que ilumina, apresenta uma nova forma de vivência e incomoda a forma padrão de existência.

Karina Sánchez, no texto *Sem heterossexualidade compulsória não há capitalismo*, diz que a heterossexualidade seria uma política para manter as estruturas patriarcais da sociedade. O conceito heterossexualidade compulsória foi criado para denunciar este sistema incrustado na sociedade, em que o trabalho doméstico é uma responsabilidade da figura feminina dentro da casa, perpetuando as relações de poder que se estabelecem entre mulheres e homens no mundo ocidental. Para uma sociedade patriarcal cujos serviços do cuidado recaem exclusivamente sobre os ombros das mulheres, o recorte lésbico inibe determinadas manutenções de privilégio e poder masculinos. A maternidade compulsória não se tornando uma realidade entre as mulheres lésbicas; o próprio amor e privilégio entre mulheres rompem com uma ordem de centralização de poderes e afetos voltados para o corpo masculino adulto. Ora, e é por isso que esse corpo e esse tipo de sexualidade é ainda invisibilizado e em muitas vezes assediado para que se transforme em outra coisa que não o que esse corpo lésbico é.

Na exposição *Isilumo Siyaluma* (2011), de Zanele Muholi, é essa a temática: a violência contra as mulheres lésbicas na África do sul. O nome do projeto é uma expressão zulu (da língua bantu, uma das onze línguas oficiais da África do Sul) e significa dor menstrual - em inglês, period pains. A expressão carrega também o sentido das dores menstruais como as dores das violências sofridas pelos seres que menstruam. Nas palavras da artista, referem-se à dor causada pelos atos de violências que mulheres negras e lésbicas sofrem no país. No texto para imprensa:

"O sangue menstrual, tido na sociedade patriarcal como sujo, recuperado como veículo para construir pontes, superar a perda que sinto ao ouvir e me tornar testemunha da dor dos "estupros corretivos" que muitas meninas e mulheres na minha comunidade lésbica negra sangram de suas vaginas e de suas mentes" (MUHOLI, 2011, tradução nossa).

Muholi pinta com sangue menstrual e mistura pigmentos naturais e menstruação. Em seu trabalho as questões do tempo e do efêmero são fundamentais. Promove espaços exclusivos de mulheres em que une cores e odores da terra. Sua obra traz o plano terreno, telúrico e a contaminação. Transgressões e transbordamentos, problematizando a borda. Insurgindo com a borda do suporte do papel. Obras que falam de mulheres lésbicas mortas.

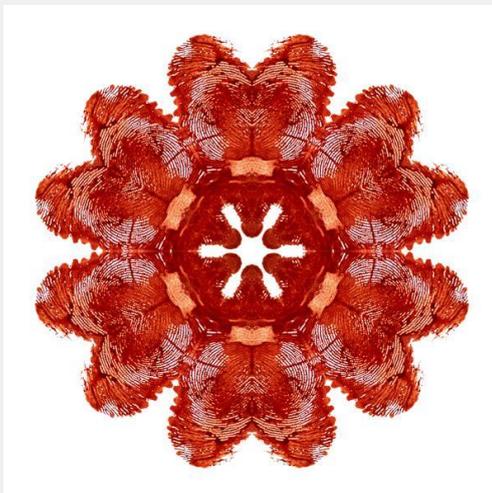
A passagem da verossimilhança para o indicial na fotografia revela a escolha de determinados grupos em detrimento de outros. É notável como na maioria dos livros didáticos para o ensino das artes a presença de fotografias de pessoas negras esteja exclusivamente relacionada à assuntos ligados a escravidão ou pobreza. Ou mesmo nos jornais e na televisão, os corpos negros ainda são associados à violência sistêmica com o qual convivem. Temos aí uma pedagogia das imagens, um assédio incessante de imagens que atribuem valores a determinados grupos e invisibilizam suas potências.

O texto de Karina Vergara (2015) aponta para a necessidade de criação de espaços exclusivos de mulheres, espaços seguros nos quais nós, mulheres, possamos resgatar nossas forças ancestrais.

A obra de Muholi traz a ancestralidade do gesto, pigmento de sangue e origens tribais. Ao mesmo tempo imemorial e abjeto, pois sangue menstrual é “sujeira”. Como o sangue livre pode nos remeter a temporalidades esquecidas... *Ginosociedades* dizimadas, o matriarcal. Sociedades horizontais que tecem relações que emergem do sangue.

Este projeto da artista visual tem a força política de resgatar memórias de mulheres lésbicas negras mortas. Sua obra denuncia o lesbocídio - crimes de ódio contra lésbicas - bem como os estupros “corretivos”, expressão utilizada para designar agressões sexuais a mulheres lésbicas. O resultado final do trabalho são imagens manipuladas digitalmente que tem como resultado uma ideia de mandalas entre as cores vermelha e bordô (Figura 4). Na exposição, abaixo de cada mandala, escrita em branco no chão, há a inscrição de um nome de mulher que foi assassinada dessa forma.

Figura 4. Isilumo Siyaluma. Zanele Muholi, 2011.



Fonte: <https://blog.ormsdirect.co.za/exhibition-isilumo-siyaluma-by-zanele-muholi/>

A obra tem uma urgência: proteger vidas, denunciando a morte das que já foram. Didi-Huberman, filósofo e crítico de arte, nos apresenta e desenvolve, no livro *A sobrevivência dos vagalumes* (2014), a ideia do cineasta e escritor Pier Paolo Pasolini, de 1975, sobre o desaparecimento dos vaga-lumes no contexto do nazifascismo europeu. Por um lado, máquinas, faróis, estádios, a luminosidade das cidades, a "luz feroz dos projetores" não fariam com que o ambiente fosse propício para os vaga-lumes. Por outro lado, metaforicamente, não seria possível, no meio do clarão fascista e violento, que pequenas e delicadas luzes sobrevivessem e sobretudo fossem vistas, devido à perda de sensibilidade das pessoas. Pasolini defende a ideia de que, ainda que o governo não fosse mais fascista, o verdadeiro fascismo é aquele que "conduz, sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade" (PASOLINI apud DIDI-HUBERMAN, 2014, p.29).

O filósofo questiona que talvez Pasolini não estivesse mais predisposto a ver as manifestações das pequenas luzes naquele momento. "Que eles 'desapareceram' apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los" (2014, p.47). Teriam a falta de liberdade e a opressão ofuscado o olhar de Pasolini? Pasolini, homossexual assumido, que foi assassinado na Itália pós fascista, no mesmo ano deste texto de 1975, num suposto encontro às escondidas com um rapaz.

Os vaga-lumes representam então as manifestações poéticas, manifestações de pensamentos e ações de resistência diante das atrocidades que eliminam as diferenças. Entre eliminar e iluminar, de que lado estamos?

Ora, o que tudo isso pode nos dizer sobre o nosso tempo? No Brasil onde Bolsonaro assumiu a presidência, o maior alto cargo político do país tem a frente alguém com discursos homofóbicos, machistas e racistas, que incitam deliberadamente a violência. Na África do Sul, embora um dos poucos países que não criminalizam a homossexualidade, há ainda o absurdo dos estupros e assassinatos a mulheres lésbicas.

Em períodos de catástrofe como a que vivemos, a urgência seria reencontrar os lampejos. Lampejos estes de liberdade, de expressão de vitalidade. "Dê um google em 'lésbicas negras na África do Sul' e veja: não haverá nada sobre amor entre pessoas do mesmo sexo versus os crimes de ódio. Quando vamos começar a falar sobre intimidade?" perguntou Zanele Muholi em entrevista para a Human Rights Watch.

De onde fazemos essa pesquisa, Zanele, em 2021, já aparecem as suas imagens junto a uma ou outra imagem de um corpo feminino negro com marcas de agressão. Uma ou outra imagem de um casal que sorri para a câmera. Uma ou outra imagem de mulheres reunidas. Estamos caminhando, ou assim parece-nos necessário afirmar.

A partilha da intimidade e do afeto

Sobre as imagens que apresentam o amor entre mulheres, destacamos a sutileza e força do trabalho poético de Jade Marra. Nascida em 1992 em Belo Horizonte, Jade é artista plástica e investiga em sua produção, na maior parte pinturas, a intimidade e a afetividade entre mulheres, explorando os corpos em cena e alguns objetos que fazem a mediação entre os corpos. A artista se inspira em suas próprias experiências afetivas para criar sua produção, num movimento arte-vida assumido, onde sua vivência é material para sua arte.

A fotografia tem um papel importante na produção de suas obras, pois, muitas das vezes, é a partir de um frame fotográfico que nasce o desejo da pintura, num processo que passa do desejo à experimentação: desejar, fotografar, observar, desejar de novo, pintar. A fotografia, o íntimo, o gesto.

O gesto de pintar, para Flusser (2014), filósofo checo-brasileiro,

"é uma tentativa de formular a experiência de liberdade. Ser livre é ter significado, dar significado ao modificar o mundo para os outros (...) Ser livre é modificar o mundo, dando-lhe significado. (...) Ser livre é sinônimo de ser realmente: para si e para os outros" (p.70).

Sua primeira exposição, *Toque* (2018), na galeria de Arte Copasa, em MG, reuniu trabalhos produzidos entre 2015 e 2016, enquanto estudava na Alemanha, em intercâmbio. Envolta na experiência de namoro à distância, começou a fazer prints das telas enquanto conversava com a então namorada. Desses prints, começaram a surgir pinturas. Ao invés do pincel, os instrumentos usados para pintar foram os próprios dedos, "uma maneira de recuperar o contato físico com o material, encurtando barreiras" (MARRA, 2018) e também recuperar o contato com a pessoa retratada na imagem. Uma forma de tocar o corpo da namorada através da imagem que cria com os próprios dedos. Afinal, "as mãos ampliam constantemente o terreno do compreendido e empurram constantemente o terreno do incompreensível rumo ao horizonte" (FLUSSER, 2014, p.85). Tatear que

também é usado como sinônimo de pesquisar, de apalpar.

Pintar com os dedos as obras que, reunidas, foram chamadas de *Toque*. O toque, no encontro lésbico, que se dá por via de todo o corpo - a pele como um grande órgão sexual -, mas também com a utilidade indelével dos dedos, como aponta o poema *Estudo da tração na sutileza da diferença* da poeta carioca Maria Isabel Iorio, "*uma mulher / para amar uma mulher / é preciso cortar as unhas*" ou "*uma mulher / para amar uma mulher / é preciso comer com as mãos*".

Na partilha da intimidade, Jade pinta com os dedos as imagens que vê: uma almofada sobre a cama; uma mulher sentada sozinha na cama do quarto; uma mulher no escuro iluminada pela tela (vê-se pela luz clara, esbranquiçada, vinda de baixo, e pelo olhar que se direciona para essa luz). Entre, de um lado, melancolia, solidão, vazio e, de outro, busca, atenção, dedicação, este trabalho se compõe. As cores sólidas em pince-dedadas espaçadas montam a figura da pessoa amada e a geometria do espaço interno da casa. Figuram e fulguram tons de verde, vermelho, preto, terra-cota. Em uma ou outra pintura, as cores complementares se fazem presentes. Em outras, o vermelho da cor da pele se sobressai sobre o fundo preto do quarto escuro, onde prevemos conversas amorosas noturnas (Figura 5).

Figura 5. Duas imagens da série *Toque*. Jade Marra, 2018.



Fonte: <https://jademarra.com/work/toque>

Numa obra de 2017, outra imagem-pintura deriva de uma imagem-fotografia: duas mulheres são retratadas como num close, onde um rosto é a continuação do outro. Uma mulher está de frente para quem vê, mas tem seus olhos fechados. A outra está de perfil, de olhos abertos como quem olha para frente. Suas bocas se unem como se fossem uma só. Rostos delicados, encaixados, num quase preto e branco azulado. A obra nos apresenta uma aproximação, algo particular e íntimo. Esta obra foi capa da revista Cult numa edição com um dossiê dos 40 anos de movimento LGBTQIA+ - à época, movimento LGBT - no Brasil.

Em outro projeto chamado *Você faz, eu desfazo* (2018), a criação artística é alargada e se desenvolve em vídeo, objetos e pintura - desdobramentos de um só momento que acontece na vida íntima da artista. No texto de apresentação do trabalho, Jade partilha as motivações pessoais para as obras:

"No dia 20 de março de 2018, Luíza recebe a notícia de sua mudança. No mesmo dia, ela trança seus cabelos, corta a trança e me presenteia com a parte recém separada de seu corpo. O corte do cabelo ocasiona na mudança de sua imagem. Sua mudança, ocasiona no corte da nossa relação" (MARRA, 2018).

O vídeo do projeto é um movimento entre trançar e destrançar uma trança fora do corpo. Numa imagem vista de cima, em preto e branco, fundo neutro, as duas mãos de Luíza trançam com cuidado o cabelo. As mãos saem de cena e entram duas mãos outras, dessa vez de Jade, para destrançar a trança. O vídeo fica em loop como se a imagem ficasse repetidamente em cena: o fazer e desfazer a relação.

Já os dois objetos que fazem parte do projeto se relacionam com a vida da artista criadora. São dois pincéis feitos dos mesmos materiais: o cabelo da Luíza, madeira e aço. Um deles possui um cabo de madeira de onde sai o cabelo da Luíza em uma extensão maior do que a de um pincel comum. O cabelo encontra outro pedaço de madeira, tornando-se *Inútil*, nome dado ao objeto. Já o outro é feito como um pincel comum, à parte de ter em lugar das cerdas o antigo cabelo da amada. Este tem o nome *Instrumento*. As relações entre um e outro continuam a dialogar com as ideias de fazer/desfazer; trançar/destrançar; estar junto/estar ausente.

O último desdobramento do trabalho é uma pintura, criada a partir das pinceladas da obra *Instrumento*. Nela, vemos uma mulher deitada em cama de casal, ao que parece ser Luíza. Do outro lado, o espaço vazio demarca a ausência de Jade, a fronha do travesseiro

ainda amassada pelo corpo que ali repousava antes do momento da imagem que vemos. O título da obra é *Pintei com seu cabelo um testemunho*.

Considerações finais

Se torna político registrar um testemunho do cotidiano, ou da quebra dele, quanto sublinhar a violência existente no nosso entorno. Na pintura e nos objetos de Jade, na fotografia de Zanele, nas obras de Mendieta, há que se imaginar o que o gesto poderá vir a ser, seja como imagem política, seja como obra poética. Imaginar uma possível liberdade do gesto, uma possível liberdade da sujeita. Pois que no modo de imaginar há "fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.61), imaginamos.

Não seriam estas imagens uma forma de atenção para a própria presença, uma afirmação da existência, um índice de que este grupo de pessoas existe? De que podem ser vistos, fotografados, apresentados? Quer dizer, que podem ver, fotografar, apresentar o que são, resistir como vaga-lumes na noite escura?

Com uma escrita de si - Foucault (1996) que traz a dimensão da disciplina, controlar gestos e ações como nos escritos monásticos das hypomnematas. Escrever se torna uma maneira de investigar as ações, para que os gestos não fiquem sem reflexão, controlar ações para que não haja atos infundados ou impensados, controlar a espontaneidade. A escrita de si nasce desse movimento de investigação que relacionamos à A/R/Tografia, pensar que a ação e reflexão são um mesmo propósito investigativo.

As três artistas investigam na arte a própria vida; fundam e inscrevem as próprias narrativas na história. História essa que invisibiliza lésbicas em cujas narrativas

"as mulheres que não estão ligadas, em sua intensidade primária, aos homens devem ser, em termos funcionais, condenadas a uma devastadora marginalidade, muito maior que a de ser mulher. Não surpreende que as lésbicas sejam vistas como uma população mais escondida do que a dos homossexuais masculinos. (RICH, 2010, p.41)

A importância da nossa inscrição na história da sociedade perpassa inclusive os nossos corpos de pesquisadoras. Encontrar representatividade; encontrar companheiras que, como nós, desejam ver e produzir imagens onde estejam presentes. Com quantas

vozes-imagens vamos criando a nossa identidade, uma memória cultural de mulher lésbica?

Encontrar, para já, uma mulher lésbica com quem pesquisar e aprender é também um lampejo. Ser orientada-orientar a partir de um background afetivo que impõe afirmações, escolhas, visibilidades: enquanto pesquisadoras, orientanda e orientadora, buscar epistemologias feministas e lésbicas para reeducar o próprio entendimento do fazer pesquisa. Anzaldúa, em *Borderlands* (1987), apresenta a ideia de que ser lésbica é uma escolha, uma afirmação.

"sendo lésbica e católica, criada e doutrinada como heterossexual, *fiz a escolha de ser queer* (para alguns é geneticamente inerente). É um caminho interessante, que continuamente se divide dentro e fora do branco, do católico, do mexicano, do indígena, dos instintos. (...) É um padrão de conhecimento - um saber (e aprender) através da história da opressão ou da nossa raça. É uma batalha de equilíbrio, de mitigação da dualidade. (ANZALDÚA, 1987, p.19)

A escolha de Anzaldúa não está em decidir amar intimamente uma mulher, mas decidir afirmar esse amor perante uma sociedade que diz que não deveríamos existir, ou que, existindo, podíamos nos manter escondidas ou silenciosas. Existimos, no entanto, e mostrar a nossa existência faz parte do compromisso que aqui afirmamos.

[1] Um dos boatos que circundam sobre a morte de Ana Mendieta é que ela teria sido jogada da sacada do apartamento deles pelo artista plástico Carl André. Esse fato nunca foi comprovado.

[2] Plínio o velho, narra a fábula de uma jovem chamada Dibutade (ou Butades) que ao saber que seu amado partiria para a guerra, e com receio de não retornasse mais, contorna seu rosto na esperança de suprir a sua ausência, de poder retê-lo junto a si através da fixação de sua imagem.

[3] Termo geopolítico da *Teoria dos Mundos* surgido no período da Guerra Fria para denominar os países que não estavam polarizados nem com os Estados Unidos e nem com a Rússia; muitos desses países eram ainda colônias nesta época. Atualmente a expressão se refere mais aos aspectos econômicos dos países chamados "em desenvolvimento" em detrimento dos países de *Primeiro Mundo* que têm melhores condições econômicas e de serviços e benefícios que impactam positivamente a qualidade de vida.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Tradução de Édna de Marco. **Revista Estudos Feministas**. v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

_____. **Borderlands/La Frontera: The new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Relacionarte, 2016.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo. A experiência vivida**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1976.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DIAS, B.; IRWIN, R. L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: editora UFMG, 2011.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa. Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

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

FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos. In: **Ética, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GIUNTA, A. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, pp.29-34.

MARRA, Jade. **Mineira Jade Marra estreia mostra individual nesta quinta**. Thiago Pereira. Hoje em Dia. Online. 25 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/mineira-jade-marra-estrela-mostra-individual-nesta-quinta-1.591884>

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Lisboa: Nova Vega, Limitada, 2009.

MUHOLI, Zanele. **Exhibitions. Isilumo Siyaluma**. The ORMS Photographic Blog. Cape Town, 1 de novembro de 2011. Disponível em: <https://blog.ormsdirect.co.za/exhibition-isilumo-siyaluma-by-zanele-muholi/>

MUNIZ-REED, Ivan. **Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial**. In MASP

Afterall. Arte e descolonização, 2019.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em:
<http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela e RAYNER, Francesca. **Gênero, cultura visual e performance. Antologia crítica.** Portugal, Edições Humus, 2011. Disponível em:
<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23585/1/Genero%20Cultura%20Visual%20Performance.pdf>

REGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismo, escrita de si e invenções de subjetividade.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Construção do Olhar pelas Exposições.** ArtSensorium. Vol. 01. junho, 2014.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica.** Tradução: Carlos Guilherme do Valle. In: Revista Bagoas, n. 05, p. 17-44, 2010.

SANCHES, Karina Vergara. **Lesbofeminismo.** (2015).

_____. Sin Heterossexualidad Obligatoria no hay capitalismo. **La critica.** 04 de setembro de 2015. Disponível em: <http://www.la-critica.org/sin-heterossexualidad-obligatoria-no-hay-capitalismo/>