



UnB

Universidade de Brasília

Instituto de Artes – IdA

Programa De Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV

LUCIANA CESCHIN

**VISUALIDADES INSURGENTES:
MULHERES E AÇÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS EM PROTESTOS**

**BRASÍLIA
2024**

LUCIANA CESCHIN

**VISUALIDADES INSURGENTES:
MULHERES E AÇÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS EM PROTESTOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de doutora.

Linha de Pesquisa: Imagem, Visualidade e Urbanidade

Orientadora: Prof^ª Dra. Virgínia Tiradentes Souto

**BRASÍLIA
2024**



Ao vigésimo nono dia do mês de abril de 2024, instalou-se a banca examinadora de Tese De Doutorado do(a) aluno(a) Luciana Ceschin, matrícula 190081791. A banca examinadora foi composta pelos professores Dr(a). FATIMA APARECIDA DOS SANTOS (DIN/UNB - membro interno à UnB, não vinculado ao PPGAV), Dr(a). CARLA LUZIA DE ABREU (UFG - membro externo à UnB, não vinculado ao PPGAV), Dr(a). RONALDO DE OLIVEIRA CORREA (UFPR - membro externo à UnB, não vinculado ao PPGAV), Dr(a). BIAGIO D ANGELO (VIS/UNB - membro interno à UnB, vinculado ao PPGAV) (Suplente) e Dr(a). VIRGINIA TIRADENTES SOUTO (DIN/UNB - membro interno à UnB, vinculado ao PPGAV), orientador(a)/presidente. O(A) discente apresentou o trabalho intitulado "VISUALIDADES INSURGENTES: MULHERES E AÇÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS EM PROTESTOS". Concluída a exposição, procedeu-se a arguição do(a) candidato(a), e após as considerações dos examinadores o resultado da avaliação do trabalho foi (x) Pela aprovação do trabalho; () Pela aprovação do trabalho, com revisão de forma, indicando o prazo de até 30 dias para apresentação definitiva do trabalho revisado; () Pela reformulação do trabalho, indicando o prazo de (Nº DE MESES) dias para nova versão; () Pela reprovação do trabalho, conforme as normas vigentes na Universidade de Brasília. Conforme os Artigos 34, 39 e 40 da Resolução 0080/2021 - CEPE, o(a) candidato(a) não terá o título se não cumprir as exigências acima.



Documento assinado eletronicamente por **Carla Luzia de Abreu, Usuário Externo**, em 09/05/2024, às 11:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Ronaldo de Oliveira Corrêa, Usuário Externo**, em 09/05/2024, às 11:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Fatima Aparecida dos Santos, Professor(a) de Magistério Superior do Instituto de Artes**, em 09/05/2024, às 11:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Virginia Tiradentes Souto, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Design do Instituto de Artes**, em 09/05/2024, às 13:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **11225161** e o código CRC **8676A8F1**.

No entanto, esses seres do passado vivem em nós, no fundo de nossos pendores, na pulsação de nosso sangue. Pesam sobre nosso destino. São o gesto que sobe assim das profundezas do tempo.

Rainer Maria Rilke

Às que vieram antes:

Terezinha,
Zulmira, Dionêa,
Maria Luiza, Haydée, Benta, Maria da Anunciação,
e todas as outras.

AGRADECIMENTOS

Finalizar algo que se começa é um desafio e tanto. Aconteceram muitas coisas durante essa pesquisa. Pandemia, isolamento social, crises sociais e políticas, doença.

Foi preciso enfrentar tudo isso. Se eu cheguei até aqui, não foi sozinha. Por isso, agradeço:

Às mulheres que me habitam e que já encantaram: mãe, avós, bisavós e todas as outras que vieram antes.

Às mulheres que encontrei nas marchas, que demonstraram como a amizade pode ser poderosa.

Aos meus filhos Danilo e Helena, por existirem, por serem eles, por serem a razão de manter os meus pés no chão e minha coluna ereta em meio às adversidades.

Ao Ramon, que há anos me acompanha em protestos, pelo carinho e amor dedicado, pelas leituras e colaborações neste trabalho.

À minha irmã Tita, que me ensina sororidade desde o dia em que nasci.

À Professora Dra. Virgínia Tiradentes Souto, pela orientação generosa, pela paciência e pelo apoio sempre que precisei.

Às professoras Dra. Fátima dos Santos, Dra. Carla Luzia de Abreu e ao professor Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa. Agradeço a leitura atenta e a generosidade em colaborar com esse trabalho.

Aos “amiguIVUs” Diana Medina, Luís Posca, Paulo Reis e Waleff Caridade. Nos conhecemos durante o processo seletivo e desde aquele dia escolhemos ser amigos. Quero essa amizade para sempre.

Ao campus Recanto das Emas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília, pelo apoio desde o início e por permitirem que eu me dedicasse a essa pesquisa.

À Universidade de Brasília e ao PPGAV, pela oportunidade de investigação.

RESUMO

Propõe-se analisar as visualidades em protestos e marchas protagonizados por mulheres. Especificamente, o estudo se concentra na análise das formas visuais criadas por mulheres para sua participação em eventos públicos de protesto, com foco em Brasília e Santiago do Chile, entre os anos de 2019 a 2023. A análise das visualidades desses eventos considerou cada uma delas como partes integrantes de um sistema maior, revelando elementos do cotidiano dos protestos e a forma como se integram com o contexto e a história social subjacente. O conjunto de fotografias resultante da pesquisa de campo foi organizado para estabelecer relações entre as imagens, formando itinerários que permitiram elaborar uma narrativa sobre as visualidades nos protestos protagonizados por mulheres. Este texto explora a montagem (Warburg, Benjamin, Didi-Huberman) como uma ferramenta tanto para organizar o arquivo visual quanto para promover uma reflexão construtiva e crítica sobre o tema. Ao organizar esses entendimentos, as visualidades das manifestações demonstraram trocas simbólicas entre comunidades e a identificação das "forças" que não só moldam os eventos, mas também refletem as formas pelas quais se insurge. Essas análises revelaram o uso de formas visuais antigas que foram atualizadas, receberam incrementos, destacando as complexidades temporais e as diferentes concepções de liberdade presentes nas manifestações, combinando referências do passado com uma linguagem contemporânea.

Palavras-chave: visualidade, protesto, mulheres

ABSTRACT

The aim is to analyze the visual aspects of protests and marches led by women. Specifically, the study focuses on examining the visual forms created by women for their participation in public protest events, with a focus on Brasília and Santiago do Chile, between 2019 and 2023. The analysis of the visual aspects of these events considered each of them as integral parts of a larger system, revealing elements of the everyday life of protests and how they integrate with the context and underlying social history. The collection of photographs resulting from the field research was organized to establish relationships between the images, forming itineraries that allowed for the elaboration of a narrative about the visual aspects of protests led by women. This text explores montage (Warburg, Benjamin, Didi-Huberman) as a tool both for organizing the visual archive and for promoting constructive and critical reflection on the subject. The visual aspects of the protests demonstrated symbolic exchanges between communities and the identification of "forces" that not only shape the events but also reflect the ways in which they rise up. These analyses revealed the use of ancient visual forms that have been updated, received additions, highlighting the temporal complexities and different conceptions of freedom present in the protests, combining references from the past with a contemporary language.

Keywords: visuality, protest, women

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Página iluminada do “Romance de Fauvel”, de Gervais du Bus. 1316	25
Figura 2- Mães da Praça de Maio	41
Figura 3: Marea Verde, o movimento pelos direitos reprodutivos das mulheres na Argentina	42
Figura 4: Coletivo Baila Capucha Baila durante protesto em Santiago	43
Figura 5: Mulheres zapatistas em um comício	44
Figura 6: As Pussy Riots durante a performance A punk prayer.....	45
Figura 7: Sojourner Truth. I sell the shadow to support the substance.	52
Figura 8: Mapa do trajeto da 1ª Marcha das Mulheres Indígenas	74
Figura 9: Mapa do trajeto 8M de 2020 e 1ª Marcha das Mulheres Sem Terra	77
Figura 10: Localização do ato Justiça por Mari Ferrer	79
Figura 11: Mapa do trajeto da 2ª Marcha das Mulheres Indígenas	82
Figura 12: Mapa do trajeto do 8M de 2022 em Santiago do Chile	84
Figura 13: Mapa do trajeto do 8M 2023 em Brasília	86
Figura 14: Prancha de montagem Corpo-bandeira, corpo-cartaz.....	88
Figura 15: Performance durante o 8M 2022 em Santiago do Chile	92
Figura 16: Pichação em parede registrada durante o 8M 2022 em Santiago do Chile	93
Figura 17: A “queima dos sutiãs”. Los Angeles, 1968.....	94
Figura 18: Perreo e twerk durante o 8M em Santiago do Chile.....	95
Figura 19: Perreo e twerk durante o 8M em Santiago do Chile.....	95
Figura 20: Mulheres sobem em monumento durante o 8M 2022 em Santiago do Chile	96
Figura 21: Lambe em parede registrado no 8M 2022 em Santiago do Chile.....	97
Figura 22: Cartaz com desenho de vulva e frase “vulva pal q lee” durante o 8M 2022 em Santiago do Chile	98
Figura 23: Cartaz com pintura de vulva e frase "no sentir rabia es un privilegio" durante o 8M 2022 em Santiago do Chile. Ao lado, cartaz com a frase “sexo débil tus pelotas”.	99
Figura 24: Estêncil com figura de clitóris e frase “free the clit” registrado durante o 8M 2022 em Santiago do Chile.	99
Figura 25: Material utilizado em ação de educação sexual durante o 8M 2022 em Santiago do Chile	100
Figura 26: Jovens em ação de educação sexual durante o 8M 2022 em Santiago do Chile	101
Figura 27: Il movimento femminista. Roma, 24 de abril de 1977.....	102
Figura 28: Capa do jornal feminista Le Torchon Brûle, 1971. Produzido pelo Mouvement de liberation des femmes (MLF)	103
Figura 29: Absorvente gigante do grupo “La mancha de Chile”. 8M 2022 Santiago do Chile	106
Figura 30: Varal com várias roupas íntimas manchadas e faixa com pintura de útero, tubas uterinas e ovários dedicado a “Lxs uterxs”. 8M 2022 Santiago do Chile	107
Figura 31: Frame do vídeo de Mako Idemitsu da instalação Menstruation Bathroom, de Judy Chicago, em 1972.....	108
Figura 32: Mulher carimba o braço de uma ativista. 8M 2022 Santiago do Chile	109
Figura 33: Mulher aplica tatuagem temporária com a frase "não é não" em outra ativista. 8M 2020, Brasília.....	110
Figura 34: Mulher com o torso nu e a frase escrita nas costas "no es piropo es acoso". 8M 2022, Santiago do Chile.	111
Figura 35: Ativista utilizando balaclava na cor preta, sem adornos, com o torso nu e com a frase "activa y violenta para la muerte del Estado". 8M 2022, Santiago do Chile.....	112

Figura 36: Mulher dança junto à fanfarra com "rótulos" machistas colados à pele. 8M 2023, Brasília.....	113
Figura 37: Mulher com a frase "território dignidade cultura vida" e o desenho de uma árvore realizado na pele das costas. 2ª Marcha da Mulher Indígena. Brasília, 2021	114
Figura 38: Mulher com a frase "cura da Terra demarcação já" escrita nas costas. 2ª Marcha da Mulher Indígena. Brasília, 2021	114
Figura 39: Mulher com a frase "não nasci ainda mais me respeite". 1ª Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2019.....	115
Figura 40: Mulheres Mëbêngôkre Kayapó segurando uma faixa de tecido. 2ª Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2021.	116
Figura 41: Mulheres com pintura de urucum e jenipapo, acessórios como cintos e tornozeleiras feitas com miçangas. Uma delas segura um bastão de madeira com espinhos. 2ª Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2021.	117
Figura 42: Comunicadores indígenas. 1ª Marcha da Mulher Indígena. Brasília, 2019.....	118
Figura 43: Tuíre Kayapó Mëbêngôkre liderando a ala das mulheres de seu povo. Primeira Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2019.	118
Figura 44: Primeira Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2019.	119
Figura 45: Prancha de montagem: A violência, o sangue, a ninfa.	122
Figura 46: Mulher realizando uma performance. 8M 2020 em Brasília	123
Figura 47: 8M 2020 em Brasília.....	124
Figura 48: Cartaz com a representação de Têmis, a deusa da justiça. 8M 2022, Santiago do Chile	125
Figura 49: Performance com personificação da República do Chile, entre outros elementos. 8M 2022 – Santiago do Chile	126
Figura 50: A Liberdade guiando o povo. Eugene Delacroix, 1830.....	127
Figura 51: Britannia - women's suffrage reform, no taxation without representation. Suffrage Atelier. 1911-1912	129
Figura 52: Atriz alemã Hedwig Reicher vestida como Colúmbia na Woman Suffrage Parade em 3 de março de 1913, em Washington.	130
Figura 53: Manifestação do PRF em 1911. Revista da Semana, edição 594.....	130
Figura 54: Ativista performando "Democracia". 8M 2020 em Brasília	133
Figura 55: Ativista performando "Morta pela tradicional família brasileira". 8M 2023, Brasília. ..	134
Figura 56: Performance durante o 8M 2022. Santiago do Chile	135
Figura 57: Bandeira "ensanguentada". Segunda Marcha das Mulheres Indígenas, 2021	136
Figura 58: Cartaz "A Amazônia Sangra". Primeira Marcha da Mulher Indígena, 2019	137
Figura 59: Faixa "ensanguentada" com mãos em positivo. 8M 2022, Santiago do Chile.	138
Figura 60. Ativistas "encapuchadas" durante o 8M 2022 em Santiago do Chile.	138
Figura 61: Cartazes. 8M 2022, Santiago do Chile.	139
Figura 62: Cartazes. Justiça por Mari Ferrer, 2020.	139
Figura 63: Ativista com um artefato protestando contra a violência doméstica. 8M 2023. Brasília.	141
Figura 64: A mesma ativista trouxe a mesma visualidade para o 8M 2020. Brasília	141
Figura 65: Panfleto contendo denúncia de abuso sexual durante o 8M 2022 em Santiago do Chile.	143
Figura 66: Panfletos denúncia durante o 8M 2022 em Santiago do Chile.....	143
Figura 67: Cartaz com denúncia de violência sexual durante o 8M 2022 em Santiago do Chile	144
Figura 68: Momento de luto durante o 8M de 2020, em Brasília.....	146
Figura 69: Estandarte em homenagem a Roseli Nunes. 1ª Marcha da Mulher Sem-Terra, 2020, Brasília.....	146

Figura 70: Cartaz pedindo justiça para Macarena Valdés. Santiago do Chile, 2022.	146
Figura 71: Estandarte em homenagem a Marielle Franco e, ao fundo, homenageando a Irmã Doroty. Primeira Marcha da Mulher Sem-Terra, Brasília, 2020.	147
Figura 72: Lambe na base que sustentava o monumento ao General Baquedano, na Praça Dignidade, durante o 8M em 2022 em Santiago do Chile.....	148
Figura 73: Altar em homenagem à Margarita Ancacoy. 8M 2022, Santiago do Chile.	149
Figura 74: Cartaz com notícias de casos recentes e antigos de feminicídio e estupro ocorridos em Brasília. Justiça por Mari Ferrer, Brasília, 2020.	150
Figura 75: Cartazes em meio à delegação do povo Guarani Kaiowá. Raíssa presente. 2ª Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2021.	150
Figura 76: Tecido com pintura do retrato de Michele Peña. 8M 2022, Santiago do Chile.	151
Figura 77: Ativistas descansando com o cartaz em memória de Daiane Kaingang. 2ª Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2021.	152
Figura 78: Faixa exigindo investigação a respeito da morte de Macelina Xakriabá. 2ª Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2021.	152
Figura 79: Prancha de montagem: Costurar sororidades, vestir uma causa, tecer a luta	154
Figura 80: Les Tricoteuses Jacobines ou de Robespierre	156
Figura 81: Emmeline Pankhurst posa em réplica de cela, na Exposição das Mulheres, em 1909 ...	157
Figura 82: Sufragistas elaborando cartazes e estandartes para a marcha do dia 23/07/1910.	159
Figura 83: <i>Arpillera fotografada durante o 8M 2022 em Santiago do Chile.</i>	160
Figura 84: Fotografia da instalação Crocheted Environment ou Womb Room, de Faith Wilding, em 1972.....	161
Figura 85: Bastidores com bordado em painel no 8M 2022 em Santiago do Chile.....	163
Figura 86: Painel com fotografias bordadas e bastidores, 8M 2022, Santiago do Chile.	164
Figura 87: Fotografias bordadas 8M 2022, Santiago do Chile.....	164
Figura 88: Manto do coletivo Linhas da Resistência. 8M 2023. Brasília.....	166
Figura 89: Estandarte em homenagem à Elza Soares.....	167
Figura 90: Estandarte sufragista homenageando a pintora Mary Moser. 1908-1909.	168
Figura 91: Estandarte em homenagem a Roseli Nunes. 8M 2020 e 1ª Marcha das mulheres Sem Terra, Brasília, 2020.....	170
Figura 92: Estandarte em homenagem à Frida Kahlo.	171
Figura 93: Estandarte com detalhes de chita e chitinha com a frase “Resistência e Luta”. 1ª Marcha da Mulher Sem Terra, Brasília, 2020.....	172
Figura 94: Faixa de abertura da Marcha 8M 2020 em conjunto com a Marcha das Mulheres Sem Terra.....	173
Figura 95: Mulher com lenço de chita atado ao rosto, chapéu e segurando uma vassoura de palha. 1ª Marcha da Mulher Sem Terra. Brasília, 2020.....	174
Figura 96: Mulheres atando o lenço de chita no rosto. 1ª Marcha da Mulher Sem Terra. Brasília, 2020.....	175
Figura 97: Mulheres utilizando o lenço de chita preso à cabeça e amarrado ao chapéu de palha. 1ª Marcha da Mulher Sem Terra	175
Figura 98: Mulher com o lenço de chita amarrado ao pescoço. 1ª Marcha da Mulher Sem Terra. Brasília, 2020.....	176
Figura 99: Lenço do La via campesina. 1ª Marcha da Mulher Sem Terra	177
Figura 100: Lenço roxo com serigrafia "Nem presa nem morta". 8M 2020. Brasília.	178
Figura 101: Lenço pró-aborto elaborado e distribuído pela "Mulheres do PSOL"	179
Figura 102: Varal com vários lenços para várias causas. 8M 2022. Santiago do Chile.....	180
Figura 103: Lenço da campanha pelos direitos reprodutivos em sua tradução chilena.	181

Figura 104: El MEMCH en las calles.....	182
Figura 105: Cartão-postal do Primer Congreso Nacional del Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile. Laura Rodig, 1937	182
Figura 106: Lenço verde pintado no calçamento próximo à Praça Dignidade. 8M 2022, Santiago do Chile.	184
Figura 107: Pichação com lenço adicionado à figura de gato. 8M 2022, Santiago do Chile	184
Figura 108: Estudantes secundaristas usando "capuchas". 8M 2022, Santiago do Chile.	186
Figura 109: Mulher "encapuchada" marchando. 8M 2022. Santiago do Chile.	186
Figura 110: "Encapuchadas". 8M 2022, Santiago do Chile.	187
Figura 111: Mãe e filha "encapuchadas". 8M 2022. Santiago do Chile.	188
Figura 112: Lambes com figuras de encapuchadas. 8M 2022, Santiago do Chile.	189
Figura 113: Lambe em papel rendado com figura de encapuchada. 8M 2022. Santiago do Chile. .	190
Figura 114: Prancha de montagem: Fazer um espetáculo de si mesma, 8M, carnavalização, alegria e prazer	192
Figura 115: Fanfarras na concentração do 8M 2023. Brasília.	193
Figura 116: Ativista com acessório de cabeça em formato de clítoris e rótulos machistas colados na pele. 8M 2023. Brasília.	196
Figura 117: Coletivo em preparação antes de dançar twerk. 8M 2022. Santiago do Chile.	197
Figura 118: Coletivo dançando twerk. 8M 2022. Santiago do Chile.	198
Figura 119: Cartaz com a frase "Mi cula es mi metralleta". 8M 2022. Santiago do Chile.....	198
Figura 120: Lambe "Brujeria fuego y venganza". 8M 2022. Santiago do Chile	200
Figura 121: Pirofagia. 8M 2023. Brasília	201
Figura 122: Pirofagia. 8M 2023. Brasília.	201
Figura 123: Prancha de montagem: Um espírito do passado?	203
Figura 124: A "avó". Frente. 8M 2023, Brasília.	205
Figura 125: A "avó". Costas. 8M 2023, Brasília.	205
Figura 126: A avó. 8M 2022, Santiago do Chile.	206
Figura 127: A avó. 8M 2022, Santiago do Chile.	206
Figura 128: Prancha de montagem: A amizade entre mulheres, um gesto de luta	207
Figura 129: Adesivo comercializado durante o 8M 2022 em Santiago do Chile	209
Figura 130: Cartaz. 8M 2022 Santiago do Chile.	209
Figura 131: Tenda de cuidados entre ativistas. Benzedeiras. 8M 2020, Brasília.	210
Figura 132: Mulheres marchando de mãos dadas. 1ª Marcha das Mulheres Indígenas. Brasília, 2019.....	211
Figura 133: Grupo de mulheres durante intervenção. 8M 2022, Santiago do Chile.	211
Figura 134: Pernaltas na marcha do 8M 2020 em Brasília.	212
Figura 135: Mulheres em protesto do Partido dos Panteras Negras, 1971.....	213
Figura 136: Adesivo recebido no evento Justiça por Mari Ferrer	214
Figura 137: Ativista da Frente das Mulheres Negras do DF e do Entorno.	215
Figura 138: Ativista da Frente das Mulheres Negras do DF e Entorno	216

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

8M: Dia Internacional da Mulher

ANMIGA: Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade

APIB: Articulação dos Povos Indígenas do Brasil

ASL: *Artists' Suffrage League*

ATL: Acampamento Terra Livre

FAP: *Feminist Art Program*

LGBTQIAPN+: sigla que abrange pessoas que são Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Pôli, Não-binárias e mais

MEMCH: *Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile*

MST: Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

PT: Partido dos Trabalhadores

PSOL: Partido Socialismo e Liberdade

TERF: feminista radical trans-excludente, do inglês *trans-exclusionary radical feminist*

SARSCov19: sigla do inglês que significa coronavírus 2 da síndrome respiratória aguda grave

SINPRO/DF: Sindicato dos Professores no Distrito Federal

STF: Supremo Tribunal Federal

VUNC: Valor, Unidade, Número e Comprometimento

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: MOLDAR O GRITO: AÇÃO COLETIVA E VISUALIDADES.....	19
1.1 Imaginar-se, organizar-se, aparecer	19
1.2 Regimes, repertórios, ação coletiva modular, inovação e criatividade em manifestações	23
1.3 A visualidade do protesto: “modelos para travessia de fronteiras”	33
1.4 O gesto de protesto e suas formas	36
1.5 <i>Poner el cuerpo</i>	38
1.6 Gesto coletivo: do “eu” para “nós”	40
1.7 Multidão e espaço público.....	45
1.8 Visualidade e cultura visual feminista	50
CAPÍTULO 2: COMPREENDENDO AS VISUALIDADES DE PROTESTOS: UMA PERSPECTIVA METODOLÓGICA	57
2.1 Pesquisar levantes	57
2.2 Montagem, constelação: formas de ver e narrar aplicadas à análise de visualidades de protestos	61
CAPÍTULO 3 - OS EVENTOS: MULHERES, ESPAÇO PÚBLICO.....	69
3.1 A pesquisa em meio a multidões, antes, durante e depois da pandemia	69
3.2 A 1ª Marcha das Mulheres Indígenas (13 de agosto de 2019)	72
3.3 O 8M de 2020 e a 1ª Marcha das Mulheres Sem-Terra (08 de março de 2020)	75
3.4 Justiça por Mari Ferrer (07 de novembro de 2020).....	77
3.5 2ª Marcha das Mulheres Indígenas (10 de setembro de 2021).....	79
3.6 8M 2022 – Santiago do Chile (08 de março de 2022).....	82
3.7 8M 2023 – Brasília – (08 de março de 2023).....	84
CAPÍTULO 4 - MULHERES E ESTÉTICAS INSURGENTES – BRASÍLIA E SANTIAGO DO CHILE.....	87
4.1 O corpo-bandeira, corpo-cartaz.....	88
4.2 A violência, o sangue, a ninfa	121
4.3 Costurar sororidades, vestir uma causa, tecer a luta.....	153
4.4 Fazer um espetáculo de si mesma: 8M, carnavalização, alegria, prazer	191
4.5 Um espírito do passado?	203
4.6 A amizade entre mulheres, um gesto de luta.....	207
CAPÍTULO 5 – REPERTÓRIOS, REGIMES E MARCOS DE VISUALIDADE EM PROTESTOS DE MULHERES	217
5.1 Criar, resistir.....	218
5.2 Duas cidades.....	220
5.3 Repertórios visuais, marcos de visualidade e poética de mulheres em protestos.....	224
CONSIDERAÇÕES FINAIS	234
REFERÊNCIAS	239

INTRODUÇÃO

Em um contexto em que testemunhamos constantes ataques à democracia e aos direitos individuais, todos nós, de alguma maneira, somos convocados a observar o que ocorre no mundo, nos países vizinhos e no nosso próprio país. A expansão do conservadorismo fortaleceu a extrema direita em diferentes lugares do mundo, trazendo consigo um discurso geralmente nacionalista, negacionista, que se apresenta como defensor da “moral” e da “família”, atacando movimentos sociais diversos, sobretudo os que se relacionam com a diversidade sexual, feministas, mas também dirigido constantemente a artistas, professores, povos originários, comunidades tradicionais, ambientalistas e quaisquer outras vozes dissonantes.

Tempos difíceis podem fazer com que as pessoas acreditem que se trata apenas de uma fase, que uma hora vai passar e o melhor seria se acostumar e seguir com a vida. Nem todos possuem condições de ser ativista. Outros sequer acreditam que uma ação individual ou mesmo de grupos poderia trazer algum resultado. Para Didi-Huberman (2017), de tanto se acostumar é possível que chegue um momento em que não se espere mais nada, pois onde “reina o obscurantismo sem limite”, quando o “horizonte temporal do esperar” desaparece, levando consigo o “horizonte visual”, imaginar um mundo diferente se torna muito mais difícil. Para o autor, tempos sombrios “não só impedem nossa capacidade de ver mais além e, com isso, de desejar, mas são pesados, pesam em nossos ombros, em nossas cabeças, sufocam nossa capacidade de querer e de pensar” (Didi-Huberman, 2017b, p. 16).

Apesar de tudo, determinadas ações precisam de respostas e, diante do inaceitável, é preciso se colocar em espaço público em posição de ser visto e ser ouvido, expondo sua “pulsão de vida”, defendendo direitos, exigindo liberdade, reclamando injustiças e isso ocorre porque ainda resta a capacidade de imaginar o mundo. O protesto é umas das formas mais visíveis sobre os conflitos existentes nas democracias, sejam eles de classe, identitários, econômicos, ambientais ou morais (Tarrow, 2009). Nestas ações, manifestantes se reúnem e encontram oportunidades de compartilhar valores e princípios que podem causar antipatia, indignação, repressão, mas que também inspiram e recrutam pessoas.

Protesto, manifestação, marcha, levante. Embora possuam etimologias diferentes, esses são os termos geralmente utilizados para se referir às “assembleias públicas concertadas” (Butler, 2018) de descontentamento, de indignação ou de reivindicação de direitos diante de um sofrimento compartilhado ou diante de algo inaceitável. Nesta pesquisa estes termos serão utilizados no sentido que trazem em comum, ou seja, referem-se a um evento em que “os corpos

congregam, eles se movem e falam juntos e reivindicam um determinado espaço como público” (Butler, 2018, p. 75).

Esses eventos são compostos por atos discursivos e elementos ritualísticos (Jasper, 2016). Como “rituais da vida pública” (Magnani, 2002), possuem características locais, já que as cidades conformam as suas culturas e “produzem comportamentos, determinam estilos de vida” (Magnani, 2002, p. 9), mas também são abertos às mudanças e recebem várias influências nas formas de engajamento. As diversas maneiras de comunicar e expressar a imaginação política em protestos são formas de se construir alegorias sobre o mundo social e de partilhar sensibilidades (Rancière, 2009). Em um protesto “participantes desenvolvem outras visões primeiro para si mesmos, mas depois as oferecem ao resto de nós” (Jaspers, 2016, p. 208) e se esforçam para que o evento seja notado pela mídia, que provoque impacto nas instituições, almejando obter ganhos políticos e, também, convocar afetos.

Ao criar estratégias para a participação em manifestações, mulheres e homens utilizam diferentes procedimentos para evitar a invisibilidade e para que a mensagem seja compreendida. Elaboram-se visualidades a partir das mais variadas técnicas, em diferentes escalas, de forma individual ou coletiva, como pequenos panfletos, *stickers*, estandartes costurados e bordados de forma artesanal, projeções que exigem equipamentos de alta tecnologia, como o *videomapping* ou, até mesmo, projeção de hologramas¹. Desde muito tempo a humanidade faz explorações visuais nesses eventos que surpreendem, desconcertam, espantam e que acabam permanecendo na memória.

É importante ressaltar que o protesto não é um patrimônio de determinados movimentos sociais, como também não é um território exclusivo de grupos alinhados à esquerda ou à direita. O estudo das visualidades elaboradas por participantes e grupos nesses eventos pode ser uma forma inovadora de tratar os movimentos sociais, seus discursos e seus símbolos a partir do conhecimento das artes e da cultura visual, como também pode, para o campo das artes visuais, ser uma forma de compreender as relações entre estética e política e de se refletir sobre a arte em sua condição pós-autônoma (García-Canclini, 2012).

Os protestos e os movimentos sociais são, tradicionalmente, um assunto do campo da sociologia e da ciência política e, nas pesquisas dessas áreas, raramente as visualidades são tratadas como uma forma de construir uma inteligibilidade acerca desses eventos, sendo

¹ Em 2015, em razão da “Lei de segurança do Cidadão”, sob a alegação de ser uma ação antiterrorismo, as manifestações em espaço público foram proibidas na Espanha, de forma que ativistas realizaram protestos por holograma, na qual a ferramenta foi utilizada como crítica à liberdade de expressão, além de uma forma de resistência. Fonte: <https://www.geledes.org.br/primeiro-protesto-com-holograma-na-historia-e-realizado-contralei-da-mordaca-na-espanha/>

considerados com maior amplitude os aspectos ligados ao conteúdo manifestado, às estratégias utilizadas, às redes de interação entre movimentos, a construção de identidades coletivas ou o impacto nas instituições estatais e sua transformação em políticas públicas. Por outro lado, na área da arte ou da cultura visual, são poucas as pesquisas sobre essas visualidades e as formas pelas quais se constituem uma “poética de levantes” (Didi-Huberman, 2017b). Nesta pesquisa, entende-se que, a partir das visualidades produzidas nessas formas de assembleia, é possível organizar entendimentos sobre estéticas dos gestos, dos modos de se insurgir, discutir possíveis trocas simbólicas entre diferentes comunidades, as funções que estas conferem ao visual, suas referências quando dão forma aos seus clamores, os discursos que assumem, as alianças que constituem e, também, quais “inimigos” tornam visíveis.

Nos últimos anos testemunhamos o grande protagonismo dos movimentos de mulheres no Brasil e na América Latina, com destaque para o movimento *#elenão*, o *#mareaverde*, a performance *Un violador en tu camino*, do coletivo chileno Lastesis, que foi replicado em diversos lugares do mundo. São exemplos distintos no espaço, mas que convergem no uso da linguagem política que se expressa por uma estética marcada, principalmente, pelo corpo, pela performance, por fazeres tradicionais como a costura e o bordado, no qual o saber-fazer-visual se torna, inclusive, uma maneira de organizar a coletividade e de compartilhar afetos.

A pesquisa apresenta registros e análises de visualidades em protestos ou marchas protagonizados por mulheres. Para isso, assume-se que não há uma categoria homogênea de mulher (Mouffe, 1992) e que as diversas formas de ser mulher são construídas socialmente e, como tal, se disputam, inclusive no interior do feminismo, como movimento social e como campo de estudo. A opção pelo termo “protesto de mulheres” se dá em virtude das visualidades que compõem este trabalho resultarem de pesquisa de campo em diversas manifestações organizadas por pessoas com posicionamentos distintos em relação ao gênero e ao feminismo, no entanto, reivindicam o espaço público enquanto “mulher”, mesmo que com agendas específicas e heterogêneas. Esta pesquisa faz um estudo crítico, estético e teórico das visualidades que mulheres elaboram em manifestações e analisa as formas de aparição e de expressão a partir de suas marcas materiais e rituais, dos investimentos simbólicos e políticos, dos afetos, das formas como expressam a política e que compõem o coletivo.

A questão problema que guia esta pesquisa é: como as visualidades presentes em manifestações protagonizadas por mulheres colaboram com a formação de uma poética de protesto e elaboram marcos de visualidade?

A questão problema se desdobra em outras, como, por exemplo:

Qual a importância do “visual” em protestos? Quais agenciamentos as visualidades de protestos de mulheres são capazes de demonstrar? Os protestos de mulheres realizados nos últimos anos evocam memórias de manifestações de mulheres de outrora? É possível observar conexões entre os protestos realizados em Brasília com os realizados em outras cidades ou países?

A pesquisa tem por objetivo identificar, analisar e compreender as visualidades que mulheres elaboram em protestos. Os objetivos específicos são:

1. Registrar, por meio de fotografia, as visualidades que mulheres elaboram em protestos/marchas/manifestações;
2. Analisar essas visualidades a partir do referencial metodológico de “montagem” (Warburg) e “constelação” (Benjamin);
3. Identificar similaridades, ressonâncias, memórias, inovações e disrupções;
4. Articular essas visualidades em torno de conceitos como “poética de levantes” (Didi-Huberman, 2017b), repertório de protestos (Tilly) e modularidade de repertórios (Tarrow).

O primeiro capítulo, intitulado “Moldar o grito: ação coletiva e visualidades” dedica-se a refletir sobre como uma manifestação política é, também, uma ação estética, como a visualidade se relaciona com os protestos e como é possível entendê-las como um fazer poético. O segundo capítulo “Compreendendo as visualidades de protestos: uma perspectiva metodológica” demonstra as escolhas teóricas e metodológicas que tornaram possível construir um modo de ver e saber visualidades. O terceiro capítulo apresenta cada um dos eventos nos quais se realizou a pesquisa de campo, descrevendo a forma como a multidão se formou e como o espaço público fez-se cenário para essas manifestações. O quarto capítulo “Mulheres e estéticas insurgentes: Brasília e Santiago do Chile” apresenta as análises do material visual coletado, em uma narrativa guiada por essas imagens, por antecedentes históricos e pelos desejos de futuro que ensejam. O quinto capítulo se dedica à elaboração de reflexões acerca do repertório visual dos movimentos de mulheres abarcando temas como, por exemplo, as formas pelas quais a visualidade registra o local e o transcende, como conectam diferentes temporalidades e como se faz a matéria que permite trocas, inspira e conecta movimentos, discutindo os marcos de visualidade identificados na pesquisa.

O texto que resulta deste trabalho se relaciona com a formação da pesquisadora, que é dedicada às visualidades, formação essa que atravessou experiências na história da arte, no estudo de acervos e também na experiência como professora de artes visuais, que busca

demonstrar aos seus estudantes que existem muitos modos de ver, que as visualidades merecem reflexão, além das responsabilidades que envolvem a produção e circulação de imagens.

CAPÍTULO 1: MOLDAR O GRITO: AÇÃO COLETIVA E VISUALIDADES

Murmúrio, rumor: logo uma exclamação, um grande clamor. É preciso ainda que o grito não se perca no deserto. Portanto, será preciso moldar o grito: dar-lhe forma e trabalhar para tanto, mesmo que demorada e pacientemente. Nossos gritos podem tomar mil formas possíveis. (Didi-Huberman, 2017b, p. 345)

Este capítulo faz uma discussão teórica articulando o pensamento de autoras e autores como Judith Butler, Hannah Arendt, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Néstor García-Canclini, James Jasper, Charles Tilly, Sidney Tarrow, Nicholas Mirzoeff, entre outros, que são oriundos da filosofia, da história e crítica da arte e da sociologia e dos estudos da cultura visual, articulando conceitos e teorias que colaborem em entender como as visualidades se relacionam com os protestos, como grupos de mulheres investem em imagens e de quais maneiras é possível entendê-las como um fazer poético.

1.1 Imaginar-se, organizar-se, aparecer

Em novembro de 2019 um protesto realizado na cidade de Valparaíso, no Chile, viralizou nas redes sociais. A performance intitulada *Un violador en tu camino*² contou com uma música que seguia batidas e marcavam o ritmo dos gestos e versos cantados. A letra foi inspirada na tese de Rita Segato a respeito da cultura do estupro, na qual o Estado, negligente em casos de situação de violência sexual, é parte da estrutura de violência contra a mulher. O coletivo *Lastesis*, responsável pela ação, foi criado com o objetivo de elaborar peças teatrais de formato curto, cerca de 15 minutos, a partir da tradução cênica de teses de autoras feministas, metodologia que já haviam utilizado anteriormente em um trabalho a partir da obra “Calibã e a Bruxa” de Silvia Federici. A peça seria lançada em outubro, mas o “*estallido*” chileno ocorrido no mesmo mês fez com que os planos mudassem. No mês seguinte, uma companhia de teatro convidou coletivos e artistas para uma série de intervenções em Valparaíso entre os dias 18 e 23 de novembro e o grupo *Lastesis* realizou a famosa *performance* no dia 20 de novembro. Foi uma intervenção pequena, cerca de vinte pessoas participaram, mas o registro em vídeo, compartilhado milhares de vezes nas redes sociais, fez com que as artistas fossem convidadas a realizar a *performance* em outras cidades. Após uma convocação nas redes sociais, cerca de 100 mulheres compareceram para no dia 25 de novembro, Dia Internacional pela Eliminação

² Registro em vídeo da performance realizada em 25/11/2019 disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4&ab_channel=ColectivoRegistroCallejero

da Violência contra a Mulher, em Santiago do Chile. O vídeo da nova apresentação também circulou nas redes sociais e, desta vez, a viralização percorreu a mídia em outros países durante as semanas e meses seguintes, levando grupos feministas organizados e mulheres autoconvocadas de todo mundo a realizarem a mesma performance. Em dezembro do mesmo ano, diante do Estádio Nacional do Chile, 10.000 mulheres performavam juntas *Un violador en tu camino*, a partir de uma convocatória dirigida, sobretudo, às mulheres com mais de 40 anos.

A letra da canção foi traduzida para outros idiomas, para língua de sinais, mas os versos e os gestos se repetiram no mesmo ritmo. A letra diz:

*El patriarcado es un juez
que nos juzga por nacer,
y nuestro castigo
es la violencia que nos ves*

(...)

*Es femicidio,
Impunidad para mi asesino.
Es la desaparición.
Es la violación*

*Y la culpa no era mía, ni donde estaba ni
cómo vestía.*

*El violador eras tú.
El violador eras tú.*

*Son los pacos,
los jueces,
el Estado,
el Presidente.*

*El Estado opresor es un macho violador.
El Estado opresor es un macho violador.
El violador eras tú.
El violador eras tú.*

*Duerme tranquila, niña inocente,
sin preocuparte del bandolero
que por tu sueño dulce y sonriente
vela tu amante carabineiro*

*O patriarcado é um juiz
que nos julga por termos nascido,
e nossa punição
é a violência que você nos vê*

(...)

*É o feminicídio,
Impunidade para meu assassino.
É o desaparecimento.
É o estupro.*

*E a culpa não era minha, nem onde eu estava,
nem como eu estava vestida.*

*O estuprador era você.
O estuprador era você.*

*São os policiais,
os juízes,
o Estado,
o presidente.*

*O Estado opressor é um homem estuprador.
O Estado opressor é um homem estuprador.
O estuprador era você.
O estuprador era você.*

*Durma em paz, criança inocente,
sem se preocupar com o bandido
que por seu sonho doce e sorridente
seu amante carabineiro cuida de você*

Além da referência à obra de Rita Segato, o último verso chama a atenção por ser parte do hino *Orden y Patria*, dos *carabineros* ou “*pacos*”, como são chamados os policiais chilenos, que era cantado nas escolas públicas durante a ditadura de Pinochet. Os agachamentos da

coreografia se referem à violência que mulheres sofrem ao serem presas, na qual ordenam que fiquem nuas e que se agachem várias vezes diante de uma autoridade policial. As roupas utilizadas pelas ativistas são aquelas consideradas inadequadas, justas, curtas, transparentes e, como a personificação de Têmis, a deusa da justiça, vendas nos olhos também foram utilizadas pelas *performers*.

Um mapa interativo foi produzido na tentativa mapear os diferentes locais onde a performance foi realizada³ e, aparentemente, houve muito mais do que se tem registrado. Segundo Marcela Fuentes (2020), “as redes foram canais de difusão de versões com idiomas e palavras específicas, e fizeram que a performance permanecesse vigente durante várias semanas e até meses. A letra e os passos se difundiram como texto-imagem-coreografia para sua reativação” (Fuentes, 2020, p. 11)⁴. A lógica e o afeto produzidos por essa performance convocou mulheres de diferentes países, faixas etárias e identidades entre o final de 2019 e o início de 2020. Para Judith Butler (2018), a mídia permite que as noções de aqui e lá sejam reversíveis, assim como proximidade e distância, de forma que vínculos sejam forjados e nos aproximam do sofrimento de quem está distante, contestando a ideia de que as obrigações éticas surgem apenas no interior das comunidades. Manifestações políticas costumam ocorrer de forma local, mas as conexões éticas que ativam podem ser globais. Foi o caso de *Un violador en tu camino*.

Mesmo durante a pandemia de SARS-CoV-2⁵ houve protestos, até mesmo quando as aglomerações foram proibidas pelas autoridades. Novas formas precisaram ser experimentadas, novos acordos de como estar na rua precisaram ser discutidos⁶ e nem sempre a urgência de resposta das ruas teve tempo de ser ponderada acerca dos riscos que a mobilização poderia trazer, para além da costumeira violência do Estado em dissolver multidões. Grandes movimentos de protestos ganharam forma, força e projeção internacional durante a crise sanitária, como o movimento *Black Lives Matter*⁷ que, em resposta ao assassinato de George

³Mapa disponível em: https://umap.openstreetmap.fr/es/map/un-violador-en-tu-camino-20192021-actualizado-al-2_394247#3/-10.57/-5.80

⁴ Tradução da autora. No original “*las redes fueron canales de difusión de versiones con idiomas y palabras específicas, e hicieron que la performance permaneciera vigente durante varias semanas y hasta meses. La letra y los pasos se difundieron como texto-imagen-coreografía para su reactivación*”.

⁵ SARS-CoV-2 é o nome de uma cepa de um vírus da família dos coronavírus, que provoca síndrome respiratória aguda grave em seres humanos e animais e que foi identificada em 2019. O período de Emergência Sanitária foi declarado em 11/03/2020 e foi encerrado pela Organização Mundial da Saúde apenas no dia 08/05/2023. Mais de 6 milhões de pessoas morreram em todo o mundo por Covid19 ao longo do período.

⁶ Fonte: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-04-14/o-protesto-se-nega-a-morrer.html?rel=listapoyo>

⁷ O *Black Lives Matter* (Vidas negras importam) é um movimento social com origem nos Estados Unidos em 2013, que possui abrangência internacional e que atua contra violência direcionada às pessoas negras. Mais informações em <https://blacklivesmatter.com/>

Floyd no dia 25 de maio de 2020, nos Estados Unidos, gerou indignação e promoveu outras manifestações em vários lugares do mundo; a intensificação dos protestos conhecidos como *Marea Verde*⁸, principal movimento pró-aborto na Argentina, que repercutiu em outros países da região; os protestos de mulheres afegãs⁹ contra o Talibã nas ruas de Cabul após a saída das tropas dos Estados Unidos e a tomada de poder pelo grupo extremista. No contexto brasileiro, é possível citar os atos realizados pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) contra a tese do Marco Temporal¹⁰; os eventos relacionados ao movimento Justiça por Mari Ferrer¹¹; os atos pelos direitos reprodutivos das mulheres em resposta ao caso da interrupção da gravidez de uma criança vítima de estupro¹² no Espírito Santo e as tentativas de se impedir o aborto por grupos conservadores; além dos vários atos pró ou contra o governo brasileiro, em relação à gestão da crise e da pandemia, as denúncias de corrupção, o empobrecimento da população, as reformas e, sobretudo, as várias atitudes e comentários do presidente, que, à época, era Jair Bolsonaro. Mesmo com a ameaça real de um vírus que se espalha pelo ar compartilhado, outras partilhas se fizeram urgentes e as manifestações de rua continuaram acontecendo.

Todos os dias protestos ocorrem em diferentes locais do mundo. Protestos que geram imagens e que nos chegam principalmente pelas redes sociais, mas que também surgem, ocasionalmente, em veículos de comunicação como a televisão, o jornal e a revista. São imagens que mostram multidões, pequenos grupos ou mesmo indivíduos que tentam tornar visíveis o que, por vezes, é imperceptível ou invisibilizado, agindo nas sensibilidades, chamando a atenção para outras formas de viver e de sentir o mundo. Nesses eventos os manifestantes tentam mudar a opinião das outras pessoas, “atraindo-as para uma nova visão

⁸ *Marea Verde* (Maré Verde) é uma denominação conferida aos movimentos feministas engajados na luta pelos direitos reprodutivos das mulheres que teve início na Argentina, mas que, atualmente, é utilizada por movimentos que atuam na causa em outros países da América Latina.

⁹ Com a saída das tropas dos Estados Unidos após 20 anos de ocupação no Afeganistão e com o Talibã retomando o controle na região, escolas para meninas foram fechadas, mulheres afegãs perderam vários direitos, inclusive o de se manifestar publicamente. Mas os protestos continuam, como é possível verificar em <https://www.aljazeera.com/news/2022/3/26/afghan-girls-protest-demanding-taliban-to-reopen-schools>

¹⁰ A Articulação dos Povos Indígenas do Brasil organizou acampamentos, além de marchas e protestos diários entre agosto e setembro de 2021 em resposta ao julgamento pelo STF da tese conhecida como “Marco Temporal”, na qual os povos indígenas só podem reivindicar terras que ocupavam na data da promulgação da Constituição, em 5 de outubro de 1988. Mais informações em <https://apiboficial.org/marco-temporal/>

¹¹ O movimento Justiça por Mari Ferrer ocorreu em 2020 em resposta ao julgamento em que Mariana Ferrer teve sua vida pessoal e fotografias íntimas divulgadas pela defesa do homem que acusava por estupro, sem nenhuma interferência do juiz. O caso provocou uma onda de protestos, em plena pandemia, e também deu origem à Lei nº 14.245, sancionada em 23/11/2021. Mais informações em <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/11/23/sancionada-lei-mariana-ferrer-que-protege-vitimas-de-crimes-sexuais-em-julgamentos>

¹² Mais informações em <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-16/menina-de-10-anos-violentada-fara-aborto-legal-sob-alarde-de-conservadores-a-porta-do-hospital.html>

moral, um novo vocabulário de solidariedade e sofrimento, novas formas de sentir. Tal como os artistas, eles ampliam as fronteiras do que se pode pensar, articular e sentir” (Jasper, 2016, p. 82). Nesse processo as visualidades que fazem parte do repertório clássico de levantes em geral, como bandeiras, faixas, panfletos, estandartes e cartazes são utilizados por indivíduos e grupos, mas também se percebe o uso de fantasias, pinturas corporais, objetos diversos, máscaras, infláveis, bonecos de diferentes formatos e tipos e, também, o uso de projeções, hologramas, *performance*, coreografias, teatro, entre outros.

1.2 Regimes, repertórios, ação coletiva modular, inovação e criatividade em manifestações

Analisando as manifestações de rua ao longo da história, Charles Tilly (2008) afirma que estes eventos evoluíram a partir de tradições e rituais antigos, como, por exemplo, eventos funerários e procissões que, ao serem transferidas de lugar, em outro regime, com outro tema e atores, receberam a mesma “ritualidade”, que seria a base para a ação, mesmo que com adaptações ao tema e à cultura local. O autor (2010) afirma que antes dos anos sessenta do século XVIII os cidadãos estado-unidenses e britânicos haviam feito reivindicações públicas de determinados tipos, como reuniões públicas autorizadas, festas patronais, funerais ou reuniões paroquiais, eventos que sempre permitiram que as pessoas pudessem utilizar a ocasião para demonstrar suas queixas ou manifestar apoio a líderes populares.

Dentro de certos limites, artesãos e milícias organizadas exerciam seu direito de desfilar por ocasião de suas festividades, e algumas vezes se aproveitavam desse direito para manifestar sua oposição a figuras poderosas ou programas coercitivos (...) Dentro de suas comunidades consumidores e proprietários de casas se organizavam para resistir ou se vingar daqueles que violaram os direitos ou a moral local. O costume dos *panelaços*, por exemplo, consistia na concentração de um grupo de pessoas nas portas da casa de alguém que havia violado a moral, como um viúvo que havia pedido uma jovem em casamento. Uma vez reunidos, eles começariam a fazer barulho batendo panelas e frigideiras, lançando insultos e cantando canções obscenas (Tilly, 2010, p. 52)

¹³.

¹³ Tradução da autora. No original “*dentro de unos limites, los artesanos organizados y las milicias ejercían su derecho a desfilar con motivo de sus festividades, y aprovechaban en ocasiones esse derecho para manifestar su oposición a personajes poderosos o a programas coercitivos (...) Dentro de sus propias comunidades, los obreros, los consumidores y los propietarios de viviendas se organizaban para resistir o para vengarse de quienes quebrantaban los derechos o la moral local. La costumbre de las *caceroladas*, por ejemplo, consistia en la concentración de un grupo de gente a las puertas de la casa de quien había atentado contra la moral, como por ejemplo un viudo que hubiera pedido en matrimonio a una joven. Una vez congregados, empezaban a armar *jaleo* golpeando ollas y sartenes, lanzando insultos y cantando canciones obscenas”*

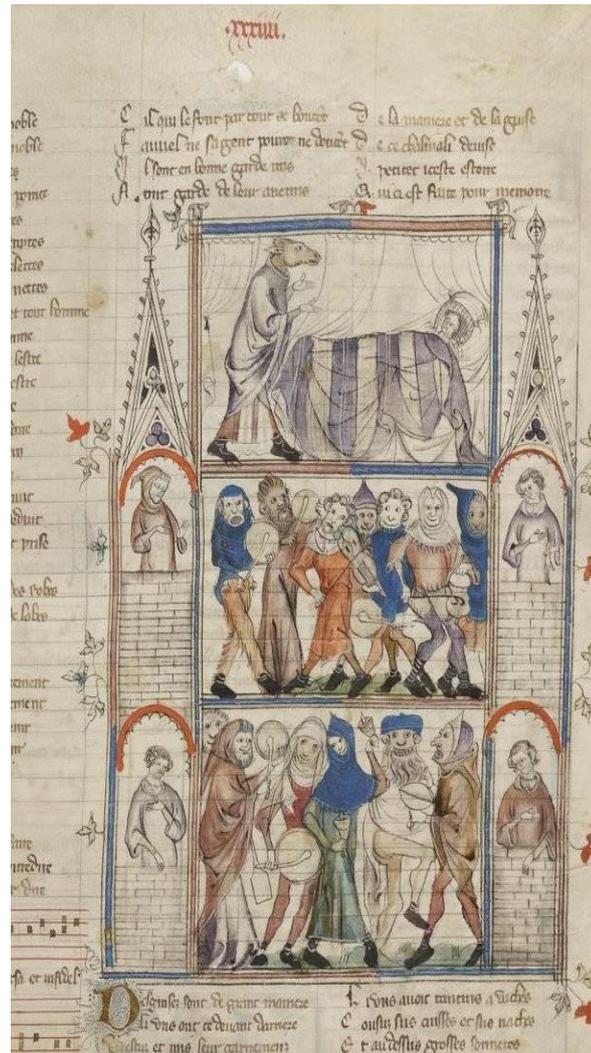
O ritual a que Tilly se refere foi analisado por E. P. Thompson (1998). Segundo o historiador, o *Rough Music* na Inglaterra, corresponde aos mesmos rituais que recebem o nome de *Charivari*, em francês, *Scampanate*, em italiano, *haberfeld-treiben*, *thierjagen* e *katzenmusik* em alemão. São rituais muito antigos que ocorriam em toda a Europa, mas que acabaram sendo generalizados pelo termo francocentrado *Charivari* que, de forma geral, eram expressões públicas, coletivas e ritualizadas de hostilidade. As formas eram muito variadas, mas costumavam incluir muito barulho com panelas, latas, tamborins, ou qualquer outro objeto que provocasse ruídos, sendo que o enredo variava, podendo ser mais ou menos elaborado, como uma espécie de teatro de rua, contando, inclusive, com encenações. Segundo o autor, muitas vezes os charivaris assumiam o formato de uma procissão, utilizando a mesma ritualidade e gestos, no entanto, para demonstrar indignação e desvinculado de objetivos religiosos. No Romance de Fauvel, uma obra do início do século XIV, a tradição do charivari é descrita e ilustrada (figura 1), permitindo, talvez, que possamos alcançar com a imaginação a aparência dessa manifestação, que se pareciam muito com os atuais panelaços.

Segundo Sidney Tarrow (2009), entre as formas mais antigas de protestos que continham um ritual estão aquelas que objetivavam defender uma crença, exigir terras, ou mobilizações que aconteciam em torno da morte de alguém. Segundo o autor, “ao atacar os católicos, os protestantes franceses imitavam o ritual católico e esses respondiam da mesma maneira (Tarrow, 2009, p. 56). Já as revoltas por terra, por sua vez, possuíam uma forma que se repetia, em uma espécie de “ritual que tomava forma a partir das reivindicações dos sem terra ou dos que tinham pouca terra. Os camponeses, brandindo forcados e foices ou carregando a cruz ou uma imagem da virgem, se reuniram na praça da cidade, marchariam para a terra usurpada e a ‘ocupariam’”. (Tarrow, 2009, p. 57).

Esses eventos descritos são considerados provincianos por Tarrow, mas, segundo o autor, essas formas provincianas de protesto passam a dar lugar para outras cada vez mais cosmopolitas, sobretudo em sociedades que surgiram na Europa e na América do Norte por volta do século XVIII. A trajetória das formas provincianas de protesto até às cosmopolitas é explicada pelo autor:

autônomo em vez de dependente de rituais herdados ou de ocasiões específicas; e modular em vez de particular. Concentrando-se em algumas poucas rotinas-chave de confronto, ele poderia ser adaptado a um número de ambientes diferentes e seus elementos combinados em campanhas de ação coletiva. Uma vez usado e compreendido poderia ser difundido para outros atores e ser empregado no interesse de coalizões de desafiantes. O resultado era possibilitar que até mesmo grupos espalhados de pessoas que não se conheciam agissem conjuntamente em desafios sustentados a autoridades e criassem o movimento social moderno (Tarrow, 2009, p. 59).

Figura 1: Página iluminada do “Romance de Fauvel”, de Gervais du Bus. 1316



Fonte: Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g/f83.item#>

De acordo com o autor, “formas herdadas do passado, como o Charivari, a serenata, a iluminação, o ataque às casas dos inimigos – não desapareceram com a invenção de um novo repertório” (Tarrow, 2009, p. 59), mas, conforme essas reivindicações eram conhecidas por outras regiões e pessoas, incluindo a informação de como faziam essas reivindicações, essas formas antigas foram recebendo um significado mais geral e também passaram a ser combinadas com as novas formas, o que, em sua opinião, ampliou a capacidade de ação coletiva.

Foi Charles Tilly quem, pela primeira vez, utilizou a expressão “repertório de ação coletiva”, inspirando-se na música, para se referir ao conjunto de estratégias que um grupo ou movimento social recorre em suas ações de mobilização. Para Angela Alonso (2012), que analisa as transformações do conceito ao longo da obra do sociólogo, Tilly buscava explicar o

campo a partir de um viés político, ao contrário do costumeiro viés econômico e psicológico da época e, em determinado momento, percebeu que era necessário compreender os processos políticos também a partir de uma dimensão cultural. Em seu último livro, *Contentious Performances* (2008), publicado no ano de sua morte, o autor trata a mobilização coletiva como um produto de performances aprendidas que são historicamente fundamentadas. Segundo o autor, em um determinado tempo e lugar, as pessoas aprendem um determinado número de formas de reivindicação, se apegam a essas formas e repetem-nas no momento de fazer reivindicações (Tilly, 2008). Inovações podem ocorrer, segundo Tilly, como resultado da experiência acumulada e também como resultado de restrições externas. A essas restrições Tilly utiliza o termo “regimes”, que seriam os limitadores das opções disponíveis para a fabricação de reivindicações. Nesse sentido, as formas seriam aquelas que são possíveis dentro dos cenários em que se encontram. Em um contexto autoritário, por exemplo, ações como greves de fome, ataques suicidas, autoimolações ou insurreições armadas se tornam as únicas disponíveis. Sidney Tarrow (2009), ao analisar o conceito de repertório em Tilly, compreende este como um conceito tanto estrutural como cultural, pois trata-se não apenas sobre o que “as pessoas *fazem* quando estão engajadas num conflito com outros, mas o que elas *sabem sobre como fazer* e o que os outros esperam que façam” (Tarrow, 2009, p. 51).

Essa presença de uma “base” nas manifestações e protestos é discutida também por Sidney Tarrow (2009), para a qual utiliza o termo “modularidade”. A “ação coletiva modular” é aquela que, ao longo do tempo, adquiriu similaridade suficiente para que seja possível conferir a uma manifestação de rua ou protesto a característica fundamental para que seja reconhecida como tal. Baseada em experiências anteriores, das quais já se conhecem as vantagens, o repertório modular compõe o conjunto de ações em uma manifestação de rua, que também recebe incrementos e alterações que se conectam ao tema pelo qual se insurge, aos atores, ao local, ao regime.

Para Tilly (2010), as manifestações públicas e concertadas de “WUNC”, ou “VUNC” (uma sigla que, em português, significa: valor, unidade, número e compromisso) é um dos resultados da transformação e inovação dos movimentos sociais desde 1750 e, a partir desse conceito, a multidão precisa encontrar uma forma de demonstrar que possui alguma unidade. Demonstrar VUNC é tornar visível que a causa é defendida por um grande número de pessoas (Número), que a multidão é unida pelo mesmo desejo (Unidade) e que se compromete com a causa e não cede fácil às dificuldades (Compromisso) e aquilo que acredita é certo, algo importante ou “verdadeiro” (Valor). Demonstrar VUNC é, para Tilly, parte do repertório de ações e das formas de se fazer campanhas frente às autoridades. O autor exemplifica:

A expressão VUNC é estranha, mas refere-se a algo com o qual estamos familiarizados. As demonstrações do VUNC podem assumir a forma de declarações, slogans ou rótulos que implicam as noções de valor, unidade, número e compromisso. (...) Contudo, o grupo costuma se representar por meio de uma linguagem que o público local conhece, por exemplo: Valor: conduta sóbria; traje cuidadoso; presença do clero, dignitários ou mães com filhos. Unidade: crachás, tiaras, faixas ou fantasias idênticas; desfiles; canções e hinos. Número: contagem de frequentadores, assinatura de abaixo-assinados, mensagens do eleitorado, ocupação das ruas. Compromisso: desafiar o mau tempo; participação visível de idosos ou deficientes; resistência à repressão; fazer ostentação do sacrifício, da adesão ou do patrocínio (Tilly, 2010, p. 23)¹⁴.

Pela passagem, é possível afirmar que o autor, embora não tenha se dedicado à análise específica da visualidade de protesto, entende que as demonstrações de VUNC são, em grande parte, operadas pelo visual. Segundo Alonso (2012), em suas últimas obras, o autor aborda os repertórios de ação coletiva com particular interesse na criatividade e no improvisado, ou seja, “na capacidade dos atores de selecionar e modificar as performances de um repertório, para ajustá-las a programas, circunstância e tradição locais, isto é, ao contexto de sentido daquele grupo, naquela sociedade” (Alonso, 2012, p. 32). Outro aspecto que Alonso (2012) percebe em Tilly é o fato de o autor, ao longo de sua trajetória, defender o conflito como “eixo fundamental da vida social”, compreendendo o confronto como o fator gerador da invenção e da mudança de repertório, que faz com que o evento ganhe “formas históricas peculiares”.

A respeito de repertórios de ação coletiva de movimento de mulheres, suas vinculações e possíveis heranças, Elizabeth Clemens (2012), afirma que, nos Estados Unidos, as formas iniciais pelas quais as mulheres passaram a participar da política demonstra modelos herdados da política masculina, mas não inteiramente. Segundo a autora, os modelos de ação política vieram das formas de sua história de participação pública, no qual mulheres privilegiadas economicamente adotaram os modelos que conheciam, ou seja, os modelos da reunião de salão e da sociedade de benemerência, “modelos de ação domésticos e religiosos” para que, com o tempo, pudessem imaginar formas de ação coletiva para si próprias. Segundo a autora, o longo período em que as mulheres ficaram excluídas da política foi justamente o regime que garantiu

¹⁴ Tradução da autora. No original: *La expresión WUNC resulta extraña, pero alude a algo con lo que estamos familiarizados. Las demostraciones de WUNC pueden adoptar la forma de declaraciones, eslóganes o etiquetas que impliquen las nociones de valor, unidad, número y compromiso. (...) Com todo, el colectivo suele representarse a sí mismo a través de un lenguaje con el que el público local está familiarizado, por ejemplo: Valor: conducta sóbria; atuendo cuidado; presencia del clero, de dignatarios o de madres con hijos. Unidad: insígnias idênticas, cintas para el pelo, pancartas o vestuário; desfiles; canciones e himnos. Número: recuento de asistentes, firma de peticiones, mensajes de las circunscripciones, ocupación de las calles. Compromiso: desafiar al mal tiempo; participación visible de gente mayor o discapacitada; resistencia ante la represión; hacer ostentación del sacrificio, la adhesión o el mecenazgo.*

que seu ativismo viesse a ser disruptivo, transformando sua identidade pública de uma forma que contornou política e masculinidade. A autora cita uma das presidentes de uma organização de mulheres dos Estados Unidos, que, em 1925, no livro *The Business of Being a Clubwoman*, comemora a inovação das formas de ação coletiva, afirmando que

Precisamos aprender a evitar velhos erros e conquistar nossos objetivos por caminhos mais diretos. Podemos aprender com nosso próprio passado. E ninguém pode ajudar-nos além de nós mesmas. Faculdades e cientistas sociais, assim como especialistas de vários tipos podem ajudar-nos nos assuntos sobre os quais estamos trabalhando, mas, quanto às maneiras de trabalhar, precisamos forjar nossa própria trilha (Winter, 1925, p. VI; in Clemens, 2012, p. 188).

Diante de negativas e de exclusão resultantes de uma estrutura que não admitia a relação entre política e mulheres, estratégias precisaram ser criadas e a autora chama a atenção para o *lobby*, um elemento dos repertórios de ação coletiva que surgiu entre feministas, mas que acabou sendo utilizada por outros grupos, dos mais diversos alinhamentos políticos, e que é utilizado até os dias de hoje. Clemens está se referindo à totalidade do repertório de ação coletiva, não apenas ao protesto, mas a passagem acima pode ser útil para refletir sobre as visualidades que os diversos movimentos produzem.

Muitos elementos visuais formam o repertório de ação coletiva e, no caso do movimento de mulheres, em suas diferentes “ondas”, muitas dessas visualidades atravessaram décadas de luta e ainda hoje se fazem presentes. Segundo Tarrow (2009) os símbolos da ação coletiva se “instalam” por meio de um processo “capilar de formação de consenso e mobilização” (2009, p. 147). Esse processo é de longo prazo, pois precisam “entrar” na consciência das pessoas. Segundo o autor, as visualidades são elemento principal nesse processo:

o papel do simbolismo visual foi ativamente reforçado pela atuação da mídia e, particularmente, da televisão. Uma das razões para se usar um simbolismo visual é ajudar na construção de identidades coletivas; outra, é projetar uma imagem de pesar ou de alegria, de ferocidade ou espírito de jogo de um movimento para os espectadores casuais e para os opositores (Tarrow, 2009 p. 149).

Tarrow, nessa passagem, traz a visualidade como o *medium* capaz de tornar compreensível a identidade do coletivo e do que se deseja projetar, seja raiva, indignação, pesar ou alegria. Há, no entanto, pensamentos entre ativistas de que há exageros performáticos nos protestos, que tudo “virou cena”, que as ações públicas de alguns movimentos sociais consistem em exibicionismo, sobretudo quando se trata de manifestações orquestradas por mulheres. Críticas que não buscam compreender a ocupação do espaço público como uma estratégia política que também precisa ser operada pelo visual.

Segundo Aidan McGarry *et al* (2020) a partir de 2010 os movimentos de protesto inauguraram o uso combinado da estética e da mídia social para tentar criar o que Mirzoeff (2015) chama de "pensamento visual" sobre representação e mudança social, para constituir grupos e para comunicar ideias e demandas. Segundo os autores, o que ocorre é uma abertura do público, facilitada pelos movimentos sociais, que amplia a gama de vozes que podem ser ouvidas, diversifica as formas de expressões de “voz política”, muitas vezes articuladas visualmente. Essas escolhas estéticas comunicam e expressam comunidades, redes de solidariedade e vontades políticas, fazendo parte de um processo dinâmico e de mudança social como podemos perceber nos movimentos de protesto da América Latina desde 2010, sobretudo os feministas. Sabe-se, no entanto, que essas ações são alvo constante de julgamentos, cancelamentos e interdições por grupos de direita e extrema direita que, por sua vez, também souberam fazer uso das manifestações a partir de seus repertórios.

Heloísa Buarque de Hollanda (2018) argumenta que as insurreições democráticas nos desconcertam por não partirem de ideologias políticas, mas de verdades éticas. A autora percebe a “emergência de uma nova linguagem tecnopolítica” que supera o “clickativismo”, mas que, nasceu das redes sociais, que está relacionada a uma transformação nos movimentos feministas, no qual destaca a horizontalidade, ou seja, a difícil identificação de figuras líderes e a presença de “microlideranças” e, também, o uso de uma linguagem política focada na performance e no corpo como principal “plataforma de expressão”. A mudança na linguagem é acompanhada de mudanças nas maneiras de se organizar a coletividade e nas formas de se compartilhar ideias e afetos.

Um dos marcos dessas transformações nos repertórios de ação coletiva nos movimentos de mulheres é a ‘Marcha das Vadias’, um movimento de protestos que teve início em 2011, em Toronto, no Canadá e que repercutiu em cerca de 40 cidades no Brasil e em várias outras cidades do mundo (Buarque de Hollanda; 2018). São levantes que não visam apenas a inclusão de suas pautas nas políticas públicas, ou buscam ações imediatas, desejam algo maior, querem romper com estruturas sociais, culturais, políticas ou econômicas. Contam com a participação de coletivos de artistas, que também são ativistas, cujas práticas não são dissociadas, e de grupos que não se afirmam enquanto artistas, mas performam, criam, produzem visualidades que demonstram especial atenção à forma.

Nádia Tolokonnikova (2019), uma das integrantes do coletivo artístico e banda punk russa *Pussy Riot*, defende que a arte é um elemento importante na política pois é capaz de conferir um caráter unificador entre pessoas e grupos de diferentes lugares do mundo. A “arte

de protesto”, como define, seria uma forma de demonstrar a unidade na ação coletiva e de atuar nas sensibilidades. Segundo a artista,

É possível que o *Pussy Riot* tenha sido tão bem recebido por causa da arte. A arte ultrapassa os limites existentes e fala sobre o inexplicável. Você não precisa saber russo nem conhecer detalhes da política russa para entender do que trata nossa oração punk e se colocar no lugar de meninas que moram do outro lado do mundo. A arte nos une. E a arte de protesto, em particular, pode se tornar uma força motriz e unificadora importante para mobilizar ativistas mundialmente, o que não deixa de ser o movimento da humanidade em ação (Tolokonnikova, 2019, p. 94).

Ao denominar “arte de protesto”, Tolokonnikova chama a atenção para o caráter criativo, expressivo e poético de levantes que, muitas vezes, são considerados artísticos demais para as ciências sociais ou político demais para as artes, embora essas visualidades vêm chamando a atenção do campo acadêmico nos últimos anos.

Entre alguns trabalhos conhecidos, como o projeto Levantes de Didi-Huberman, é possível citar outros que se debruçam a construir entendimentos a partir das visualidades pelas quais grupos expressam e apresentam suas reivindicações, anseios e desejos de futuro a partir da América Latina. José María Aranda Sánchez (2022) analisa imagens de notícias de ações coletivas feministas e, trabalhando a partir do conceito de contra imagem, demonstrando as maneiras pelas quais o feminismo já possui lugar na cultura visual mexicana. Mariangela Giaimo (2022) apresenta as “figuras visuais” feministas no Uruguai que identificou a partir de imagens oriundas do fotojornalismo, afirmando que os imaginários do protesto se localizam principalmente acerca da luta e da indignação, mas que também circulam imagens que problematizam a identidade de gênero, a cultura popular e o nu. Semelhante a este trabalho, Luciana Bertolaccini (2020) parte das visualidades dos protestos feministas realizados na cidade de Rosário, na Argentina, para construir entendimentos e afirma que estas convocam imaginários acerca das ideias de luto, prazer e combatividade. Melisa Berardi (2022) traz o contexto dos protestos feministas na cidade de Mar del Plata, entrevistando ativistas e analisando arquivos em vídeo de protestos para elaborar interpretações acerca da corporalidade e as formas que essas práticas implicam uma visualidade feminista.

São visualidades que chamam a atenção pela potência expressiva e pela forma, tensionando limites entre o que é arte e o que é política. O termo artivismo, por exemplo, surge nesse contexto de fronteiras frágeis entre as áreas. O neologismo, que ainda não esgotou seu significado, costuma ser utilizado para se referir às ações coletivas em que a forma se tornou tão importante quanto a função em relação às maneiras de se fazer política (García-Canclini, 2012). Ao citar uma ação específica do Greenpeace, García-Canclini (2012) problematiza: “Em

que seção colocar estas notícias: em política, policial, economia ou espetáculos?” (García-Canclini, 2012, p. 22).

Na dificuldade de se encontrar um termo para estas práticas, Guilherme Aderaldo (2017), por exemplo, opta pelo termo “ativismo cultural” ao invés de artivismo ou ativismo artístico. O autor afirma que as intervenções ditas ‘criativas’ têm sua principal qualidade em deslocar a fronteira entre o que é considerado estético e o que é considerado político. O termo ativismo cultural, segundo Aderaldo, seria mais preciso justamente por manter a fronteira, enquanto o termo artivismo supõe a sua abolição, como uma mescla em que as partes se misturam igualmente, de forma homogênea. Citando Arjun Appadurai, o autor afirma que essas intervenções estéticas e políticas produzem “localidades políticas alargadas e complexas” decorrentes justamente da “engenharia imaginativa”, relacionando lugares e populações periféricas a partir “ferramentas visuais” e de elementos simbólicos comuns, produzindo “pontes comunicativas” e vínculos de solidariedade, num contexto em que há um “desgaste nas formas tradicionais de engajamento e de representação política”, além de uma crise no “campo artístico autônomo”.

García-Canclini define como “arte pós-autônoma” um processo desencadeado nos anos anteriores à publicação do livro *A sociedade sem relato*, de 2012, no qual analisa os “deslocamentos das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas baseadas em contextos até chegar a inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética” (García-Canclini, 2012, p. 24).

Sobre estética, nesse contexto, García-Canclini afirma que

A estética sobrevive não como um campo normativo, mas com um âmbito aberto em que buscamos *formas* não separadas radicalmente de todo tipo de função; *representações* mais interessadas no conhecimento – inclusive do que não existe – do que na verdade; experiências despreocupadas por algum tipo de transcendência e interessadas em abrir possibilidades em um mundo sem normas preestabelecidas. Mais do que uma estética como disciplina, encontramos o estético como uma reflexão disseminada que trabalha sobre as práticas ainda denominadas artísticas e que explora o desejo ou “a vontade de forma” (García-Canclini, 2012 p. 44).

A respeito da relação entre estética e política, Jacques Rancière compreende que a base da política é estética e a partilha do sensível é a forma pela qual a política é questionada. O autor afirma que a partilha do sensível determina as formas como “um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (Rancière, 2009, p. 15), ou seja, é o que dá forma à comunidade. A fabricação do sensível consistiria em atos estéticos como “configurações da experiência” que podem desencadear novos modos de sentir e criam novas

subjetividades políticas. O autor relaciona a estética não à arte ou beleza, mas com a experiência sensível e com a capacidade de elaborar essa experiência, compartilhar com outros e permitir que seja percebida e ganhe outros sentidos. A estética é, para o autor,

como o sistema das formas a priori determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (Rancière, 2009, p. 16)

Por considerar algo que se constitui na esfera da experiência, resultado de “ajuntamentos” operados no campo do sensível, Rancière (2019) entende que a política é, também, uma questão estética. Para o filósofo, “a política, que não é o exercício do poder em geral, é o exercício do poder ligado à capacidade de perceber e formular o que é comum a uma comunidade” (Rancière, 2019, local 126).

A respeito de formas e ações que rompem com o que se estabeleceu chamar de arte e o que se chama política, Rancière (2019) afirma que estas costumam se basear em narrativas ficcionais, mas que o fazem interferindo nas referências que separam a realidade da ficção e, ao fazerem isso, reelaboram o movimento político real. Ao comentar um episódio em que uma ação da artista Doris Salcedo e uma ação política de ativistas disputaram a mesma praça, gerando constrangimentos e acusações, o autor afirma que ambas as ações, tanto a da artista colombiana e a dos ativistas possuíam semelhanças: “ambas implicam a ação de um coletivo; ambas visam a ação direcionada para uma situação política por meio de uma alteração momentânea da paisagem do visível; ambas investem, para esse fim, num espaço material que transformam desde logo em espaço simbólico” (Rancière, 2019, local 86). O fato de as diferenças entre as ações não serem tão óbvias é utilizada pelo autor para exemplificar a dificuldade em se compreender, como separados, a política como ação coletiva efetiva e a arte como criação individual e de contemplação estética. Para o autor,

a política é antes de mais nada a construção de um mundo sensível específico através de uma multitude de performances com características semelhantes às dos artistas: palavras, imagens, narrativas, performances indissolivelmente materiais e simbólicas como o levantamento da torre ou o funeral do líder, mas também o simples gesto de estender panfletos aos passantes. Na política como na arte, trata-se de criar, a partir de elementos materiais e simbólicos variados, a unidade de uma forma de experiência sensível partilhada. Em suma, trata-se de uma questão estética. (Rancière, 2019, local 108).

As formas de constituir a esfera da experiência e de se produzir esses “ajuntamentos” oferecidos à percepção é fundamental em movimentos sociais, pois, concordando com Rancière

“não basta apenas reivindicar os direitos, é preciso mobilizar sensibilidades e criar uma cena onde demonstram que são seres falantes àqueles que os tomam por animais ruidosos” (Rancière, 2019, local 141).

Conforme discute García-Canclini, a vontade de forma demonstra um valor estético nas ações de movimentos sociais, de maneira que seja possível pensar a respeito de uma poética de protestos. Por poética, entende-se como tudo o que envolve a atividade criadora, o que se inventa e produz quando se realiza uma composição. A poética, a partir de um entendimento mais amplo, é o que faz o sujeito criador realizar uma ação a partir de alguma consciência estética, seja qual for a linguagem pela qual se expresse. Para isso, parte de sua experiência acumulada.

Luigi Pareyson (2001), compreende a poética como parte da existência humana, percebendo-a como uma maneira de se expressar e interpretar o mundo e que está presente em várias esferas da vida social, não apenas na produção artística. A poética é um fazer no qual os indivíduos dão forma e sentido à realidade e à maneira como se sentem pertencentes a ela. Para Pareyson a criação ou fruição estética exigem um sentimento de responsabilidade com o outro, além de uma abertura para o diálogo, de forma que toda estética possui, também, uma ética.

A poética se apresenta a partir de um programa operativo, influenciado pelos contextos sociais, culturais e históricos e apresenta-se como uma maneira de fazer, princípios que normatizam as formas pelas quais se expressa. A poética, nesse contexto, não se limita apenas à criação artística convencional, mas transcende para uma manifestação que busca provocar reflexão, despertar emoções e transmitir uma mensagem por meio de formas inovadoras de expressão.

Portanto, ao analisar a relação entre a vontade de forma nos movimentos sociais e a concepção de uma poética de protestos, podemos observar a conexão entre valores estéticos, políticos e sociais. A criação de uma visualidade para as manifestações é um ato criador que reflete a espiritualidade de uma época e busca provocar transformações, é um fazer que dá forma e sentido à realidade, refletindo uma ética intrínseca à sua prática.

1.3 A visualidade do protesto: “modelos para travessia de fronteiras”

Em seu texto de apresentação da exposição Levantes, Georges Didi-Huberman (2017) afirma que as manifestações passam a existir, primeiro, no exercício da imaginação das pessoas. Quando confrontadas com algo da realidade que as ameace ou as oprima, a resistência surge, e essa resistência precisa ter formas que são, “antes de tudo, desejos e imaginações, ou seja, forças

psíquicas de desencadeamento e de reaberturas de possibilidades” (Didi-Huberman, 2017b, p. 49). Para o autor, sempre existirão aqueles e aquelas que se dispõem à insurreição, nem que seja apenas imaginando, sugerindo que o ato de inventar imagens colabore com a reinvenção das esperanças políticas. O historiador da arte e crítico francês defende que há uma potência poética no ato de protestar, um *páthos*¹⁵ particular nas sublevações, ou seja, há uma inteligência, e esta inteligência está atenta à forma.

Há visualidades de protestos que marcam um movimento, um tema, uma época e que chegam a mudar repertórios, influenciam outros grupos e se tornam símbolos do ato de protestar. Ao citar Ernst Bloch, em “O Princípio Esperança”, Didi-Huberman (2017) discute o conceito de “imagens-desejo”, que seriam aquelas que entram para o repertório de levantes, ou seja, nas palavras do autor, “imagens capazes de servir como modelos para a travessia de fronteiras” (Didi-Huberman, 2017b, p. 15). As visualidades de protestos, nesse sentido, funcionam como imagens-desejo, modelos para a insurgência, como a performance *Un violador en tu camino* se tornou um exemplo a ser repetido por movimentos de mulheres em vários lugares do mundo.

Didi-Huberman afirma que as visualidades de protestos cumprem uma função além da informação ou representação. Segundo o autor

Nos dias atuais, no mundo inteiro as pessoas se manifestam com um telefone celular, utilizado como câmera ou máquina fotográfica, agitado no espaço real e imediatamente colocado em rede no espaço digital. O que faz com que as imagens sejam utilizadas bem além de sua simples função informativa ou representativa: por essa razão, elas podem também funcionar, psíquica e socialmente, como operadores de ressubjetivação (Didi-Huberman, 2018, s.p).

Didi-Huberman se refere à “potência” que essas visualidades têm em “refigurar um indivíduo sensível”, deslocando aquilo que se dá a ver socialmente, elaborando outra forma de ser sujeito. Nesse processo de ressubjetivação, o ato de produzir “imagens livres para representar a si mesmo, sua memória, seu desejo, seu destino” é considerado um avanço no plano da imaginação política, pois significa ir além de pontos de vista dominantes. Elaborar suas próprias imagens, aparecer, dar-se a ver,

implica redialetizar e ressubjetivar seu desejo em relação às circunstâncias — aos “perigos” — históricos. É, além disso, redialetizar e ressubjetivar suas próprias técnicas de invenção formal, principalmente confrontando-as ou compartilhando-as com outros” (Didi-Huberman, 2018, s.p).

¹⁵ Páthos é um termo de origem grega que se refere às formas como se expressa uma dor ou sofrimento de maneira a estimular nos outros o sentimento de piedade ou compaixão.

Por sua vez, Horst Bredekamp (2021), que faz uma abordagem interdisciplinar no livro *“Image Acts: a systematic approach to visual agency”* ao investigar as maneiras que as imagens atuam na realidade, afirma que essas não apenas representam, mas constroem, não são forças passivas, mas ativadoras. Para o historiador da arte alemão, imagens são atos. O autor trabalha o conceito *Bildakt*, traduzido para o inglês como *Image Act* e na edição portuguesa como Acto Icónico. Um ato icônico, seria um ato de imagem no qual o registro visual é mais significativo que o próprio evento, é aquele que produz “um efeito no plano do sentir, do pensamento e da ação e da interação com quem olha, toca e também escuta” (p.170). Partindo de Aristóteles e do conceito de *enárgeia*, Bredekamp afirma que as imagens colocam diante dos olhos algo ou algum evento de forma arrebatadora, despertando a sensação de se presenciar algo vivo, onde corpo e imagem se fundem. No prefácio da edição em inglês (2021) do livro *“Image Acts: a systematic approach to visual agency”* o autor reflete a respeito da imagem da invasão do Capitólio, em Washington, que se tornou mais importante do que o próprio evento. Segundo ele, a disponibilidade desse registro provocava um estado de emergência maior do que aquele que já havia ocorrido e já havia sido contido. O autor alerta:

Este incidente mostra com que facilidade, em nossa era de mídia digital, corpos e imagens podem se fundir; mas também revela o quanto é necessário compreender esse tipo de substituição – da imagem pelo corpo, e do corpo pela imagem – como forma categórica da história das imagens e, por sua vez, como é essencial analisar esse fenômeno para, como diria Aby Warburg, alcançar uma salutar distância entre ele e nós mesmos (Bredekamp, 2021 p. IX)¹⁶.

A passagem de Bredekamp exige que se comente o evento antidemocrático ocorrido em Brasília, no dia 08 de janeiro de 2023, que ficou conhecido como “Capitólio brasileiro”, na qual os palácios do Congresso, do Planalto e do Supremo Tribunal Federal foram invadidos por grupos de extrema-direita, insatisfeitos com o resultado da eleição presidencial realizada em outubro de 2022, que elegeu Luiz Inácio Lula da Silva e derrotou Jair Bolsonaro. Tal qual o episódio estadunidense, no caso brasileiro, os golpistas comemoravam a ocupação e a suposta “tomada do poder” compartilhando imagens deles próprios no interior dos prédios e com transmissões de vídeo ao vivo em suas redes sociais. Também aqui, as imagens do evento foram

¹⁶ Tradução da autora. No original: *This incident shows how easily, in our age of digital media, bodies and images may merge; but it also reveals how necessary it is to comprehend this type of substitution – of the image for the body, and of the body for the image – as a categorical form of the history of images and, in turn, how essential it is to analyse this phenomenon in order, as Aby Warburg would say, to achieve a salutary distance between it and ourselves.*

arrebatadoras, embora o ato, em si, apesar de grave, não interditou o funcionamento das instituições, já que não havia expediente ou sessão, por se tratar de um domingo, e o novo presidente já havia sido empossado e estava a centenas de quilômetros de distância, na cidade de Araraquara, acompanhando os estragos provocados por chuvas fortes na região. Na dificuldade de se compreender esse evento diante do fracasso da tentativa de golpe, considerando suas estratégias falhas, Anne Applebaum, em artigo¹⁷ no *The Atlantic*, entende que o evento pode ter buscado criar um “eco visual” do que aconteceu em Washington, o que faz pensar que não apenas as ações democráticas e suas visualidades sejam contagiosas, como no caso da performance do grupo chileno *Lastesis*, mas também as antidemocráticas, moldando repertórios dos movimentos da extrema-direita.

Didi-Huberman (2017) afirma que qualquer manifestação requer força e chama a atenção para o fato de que essa força, para que seja compreendida, precisa também de uma forma:

Não se faz um levante sem certa força. Qual força? De onde vem? Não é evidente – para que ela se exponha e se transmita – ser necessário que tenha uma forma? Uma antropologia política das imagens não deveria igualmente se reiniciar partindo do simples fato de ser preciso, aos nossos desejos, a energia das nossas memórias, à condição de nelas fazer agir uma forma, aquela que não esquece de onde vem e, por isso, se torna capaz de reinventar possibilidades? (Didi-Huberman, 2017b, p. 20)

A partir de Didi-Huberman, podemos compreender que, quando nos insurgimos, aparecemos, produzimos visualidades que, por sua vez, seriam compostas de imagens que fazem parte da memória coletiva, imagens que invocamos e convocamos, que estão vinculadas a afetos e que conectam nosso passado histórico, o presente e o futuro que se imagina ou que se deseja. Isso não quer dizer que tudo o que se faz em manifestações é um pouco de tudo que já foi feito. Há a memória, mas também há a invenção, que acontece de forma coletiva ou individual.

1.4 O gesto de protesto e suas formas

No primeiro capítulo de “Povo em lágrimas, povo em armas” (2021), Georges Didi-Huberman tece uma complexa argumentação ancorada em vários autores, entre eles Heidegger, Bergson, Nietzsche, Freud, Merleau-Ponty, Deleuze e Agamben, em passagens que se contrapõem e, ao mesmo tempo, se complementam, no sentido de colaborar para desenvolver

¹⁷ Artigo disponível em: <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2023/01/brasil-riot-bolsonaro-lula-trump/672677/>. Acesso em 25/01/2023

uma relação entre emoção, afeto, potência, imanência e engajamentos políticos. Em sua elaboração, Didi-Huberman nos leva a um percurso argumentativo que conecta o sofrimento aos gestos e às formas de ação coletiva concertada, no qual busca fundamentar as possibilidades de uma arqueologia da imagem e da emoção, na qual tanto as emoções quanto os gestos de levantes seriam resultantes de nossa subjetividade política, que molda nossos hábitos, afetos, formas de expressar a política e de compor o coletivo.

Nesse sentido, demonstrar o sofrimento é, para o autor, “expor seu impoder e seu abandono, humilhar-se” (Didi-Huberman, 2021, p. 24), mas ser capaz de afeto e de demonstrar fragilidade e sofrimento não é algo passivo e, sim, uma potência, pois, concordando com Nietzsche, Didi-Huberman afirma que a dor humana é “a fonte original de todas as coisas”.

A vontade de potência manifesta-se como o poder de ser afetado, como o poder determinado da força de ser ela mesma afetada (...) O poder de ser afetado não significa necessariamente passividade, mas afetividade, sensibilidade, sensação (...) toda sensibilidade é apenas um devir de forças (...) o *páthos* é o fato mais elementar do qual resulta um devir (Deleuze, 1962, *apud* Didi-Huberman, 2021, p. 30).

A partir dessa argumentação, o autor compreende que afetar-se e ser capaz de demonstrar o sofrimento não é uma fraqueza, já que a fragilidade e o sofrimento são a “fonte original, na qual a dor pode se transformar em desejo, um impoder em possibilidade, uma paixão em ação” (Didi-Huberman, 2021, p. 31). O lamento e o impoder, neste sentido, são forças que permitem encontrar uma possível emancipação através da qual, por um gesto patético (*páthos*), se torna potência de agir.

Em Bergson, Didi-Huberman se baseia para estabelecer as conexões entre abertura emocional e a criação, afirmando que são as emoções que geram pensamentos e que possibilitam a invenção, de forma que a sensibilidade seria, então, a matéria-prima da criação. Em Merleau-Ponty se apoia para afirmar que estar emocionado é, por vezes, estar engajado. E, a partir de Deleuze e do que chama de estética da potência, Didi-Huberman segue seu raciocínio afirmando que essa potência age por um “princípio essencialmente plástico”, no qual a “vontade de potência se manifesta como o poder de ser afetado, como o poder determinado da força de ser ela mesma afetada” (2021, p.46). A “vontade de potência”, para Nietzsche e reconfigurada por Deleuze, na leitura de Didi-Huberman, nada tem a ver com vontade de poder e de dominação e, sim, com afetividade, “na junção exata do afetivo e do efetivo, do emotivo e do começo do movimento das próprias coisas” (2021, p. 46). Então a expressão, na leitura que Didi-Huberman faz de Espinoza, é a capacidade de recolocar a emoção como “movimento fora de si”.

Em primeiro lugar, chamaremos a expressão de potente porque é imanente. (...) A expressão não designa nem revela – o que podemos esperar de um signo – já que ela não é de ordem categorial; ela “ultrapassa a relação de causalidade” (...) ela não é, finalmente, nem “representativa” nem “clara e distinta” (...) A expressão é então potente porque ela mostra, porque ela explica – e se desdobra- a partir da sua própria implicação: a partir da sua imanência à coisa que ela exprime. (...) O que significa, em relação à nossa questão da emoção ou da paixão, que não há nenhuma “falta de ato” no fato de “ser afetado” (Didi-Huberman, 2021, p. 47-48).

O autor afirma que a expressão ativa é potente porque é ela quem faz passar do sofrer ao imaginar, do imaginar ao pensar, do pensar ao agir; a dialética do desejo é o que transforma o devir-sofrimento em devir-potência. A partir de Freud, Didi-Huberman afirma que

o afeto não é apenas uma “experiência de mundo”, mas também uma imagem dialética, imagem encarnada, motora, de um ponto de contato entre a “experiência vivida” e sua própria “pré-história”, a intensidade presente do afetivo (...) e a “cristalização” ou sobrevivência de um complexo de memória inconsciente (Didi-Huberman, 2021, p. 57).

A construção filosófica que Didi-Huberman realiza a partir da origem do gesto de levantar e as maneiras como assumem uma forma, demonstra que as manifestações são produzidas por forças internas e, para que sejam perceptíveis e compreendidas, os levantes se tornam “plásticos ou resistentes de acordo com as circunstâncias” (Didi-Huberman, 2017b, p. 301). Quando ainda há desejo, quando resta vontade de liberdade e de vida, é possível que o sofrimento seja a força que faz o grito aparecer para todos em espaço público. E são várias as formas que esse “grito” pode assumir. Uma frase em um cartaz, uma performance, um broche, um lenço, gestos que, por vezes, são individuais, que passam a ser adotados por grupos, dão origem a movimentos e atravessam fronteiras geográficas e temporais.

1.5 *Poner el cuerpo*

Participar de um protesto exige tempo, pressupõe riscos, requer custos. Nem todas as pessoas estão dispostas ou podem participar de atos de protesto e nem todos os contextos são favoráveis às manifestações democráticas de insatisfação. Há uma expressão popular entre militantes na Argentina que diz “*poner el cuerpo*”, que em uma tradução livre para o português significaria “vestir o corpo”, mas que talvez não contemple o real significado do termo na sua língua de origem. Barbara Sutton (2008) esboçou a complexidade de uma tradução do termo para o inglês explicando os sentidos da expressão enquanto agência política, na qual *poner el cuerpo* “significa não apenas falar, pensar ou desejar, mas estar realmente presente e envolvido; colocar todo o ser (corporificado) em ação, ser comprometido com uma causa social, e assumir

os riscos corporais, laborais e as exigências de tal compromisso”¹⁸ (Sutton, 2008, p. 130). Já para a filósofa Marina Garcés, *poner el cuerpo* “é dizer o que somos capazes de viver ou, ao contrário, tornar-nos capazes de dizer o que realmente queremos viver”¹⁹ (Garcés, 2013 p. 52). A filósofa chama a atenção para o que denomina de “nova politização da corporeidade”, que seria:

uma politização que não canta as promessas de um corpo liberto, capaz de se fazer e se reinventar, como havia invocado de diferentes movimentos políticos, sociais e culturais ao longo da segunda metade do século XX. É antes um corpo que exprime a sua solicitude e o seu desejo de viver num mundo que está a estreitar os limites da vida de cada um de nós, nos seus aspectos mais básicos (Garcés, 2013, p. 51)²⁰.

Garcés (2013) defende que vivemos uma crise de palavras e, nessa crise, aquilo que foi herdado em termos emancipatórios e revolucionários não é mais suficiente para transformar a realidade e, por isso, entende que os corpos se “desligam dos discursos e começam a fazer o que suas palavras não sabem dizer”. Num contexto em que a palavra está em crise, “desencarnada”, *poner el cuerpo* se tornou condição essencial para se começar a pensar.

Nessa relação entre corpo e ação política, Didi-Huberman (2017) afirma que um ato de protesto é, antes de tudo, um gesto. Para o autor, uma pessoa que participa de um levante “se torna, ela própria, superfície de levante e corpo a ser disseminado por todo o espaço” (Didi-Huberman, 2017b, p. 299). A filósofa Judith Butler (2018), no livro “Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia”, tece uma série de argumentações a respeito da ação política ser corporificada. Segundo a autora,

Embora os corpos na rua estejam vocalizando a sua oposição à legitimidade do Estado, eles também estão, por ocuparem esse espaço e persistirem nele sem proteção, colocando o seu desafio em termos corporais, o que significa que quando o corpo “fala” politicamente não é apenas na linguagem vocal ou escrita. A persistência do corpo na sua exposição coloca essa legitimidade em questão, e o faz precisamente por meio de uma performatividade específica do corpo. Tanto a ação quanto o gesto significam e falam, tanto como ação quanto como reivindicação; um não pode ser finalmente separado do outro (Butler, 2018, p. 88).

¹⁸ Tradução da autora. No original: “*With respect to political agency, poner el cuerpo means not just to talk, think, or desire but to be really present and involved; to put the whole (embodied) being into action, to be committed to a social cause, and to assume the bodily risks, work, and demands of such a commitment.*”

¹⁹ Tradução da autora. No original: “*poner el cuerpo significa decir lo que somos capaces de vivir o, a la inversa, hacernos capaces de decir lo que verdaderamente queremos vivir*”

²⁰ Tradução da autora: No original: *es una politización que no canta las promesas de un cuerpo liberado, capaz de hacerse y reinventarse a sí mismo, como había invocado desde distintos movimientos políticos, sociales y culturales a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Es más bien un cuerpo que expresa su preocupación y su querer vivir en un mundo que está estrechando los límites a la vida de cada uno de nosotros, en sus aspectos más básicos.*

Butler afirma que um corpo, só de estar em um espaço público, já significa. No entanto afirma que “se aparecemos, devemos ser vistos, o que significa que nosso corpo deve ser enxergado, e seu som vocalizado deve ser ouvido: o corpo deve entrar no campo visual e audível” (Butler, 2018, p. 89). A autora, dessa maneira, reafirma a ação coletiva em espaço público como algo que opera também a partir do visual, embora sem analisar especificamente a partir de conceitos específicos da área, chamando a atenção para a importância da visualidade de um protesto, tanto aquela que alcança o espectador que está na rua, como a que está nas mídias, pois, em suas palavras, “as cenas das ruas se tornam politicamente potentes apenas quando – e se – temos uma versão visual e audível da cena comunicada” (Butler, 2018, p. 96).

1.6 Gesto coletivo: do “eu” para “nós”

Na última ditadura civil-militar na Argentina (1976-1983) as reuniões públicas que congregassem mais do que três pessoas estavam proibidas. Não há consenso em relação ao número de vítimas durante o período e as estimativas são muito diferentes, algumas indicam 9 mil pessoas, outras 30 mil. O que não resta dúvidas é de que se trata de uma das ditaduras mais violentas da história da América Latina. Nessa época, algumas mulheres que vieram a formar o movimento das Mães e Avós da Praça de Maio já tinham se encontrado em igrejas, necrotérios e hospitais em busca de familiares desaparecidos e, diante da falta de respostas, decidiram que o que estava acontecendo precisava ser conhecido por todos e, então, para que a notícia desses desaparecimentos tivesse alcance, elas precisariam ser vistas. A Praça de Maio, em Buenos Aires, foi o local eleito, e lá passaram a se encontrar para trocar informações, bordar e tricotar juntas. Mandaram-nas que circulassem, pois ficar parado ali era considerado subversão e, então, passaram a dar voltas em sentido anti-horário, ao redor do monumento ao General Belgrano, que fica na região central da praça. E assim, todas as quintas-feiras, essa ação era repetida e, conforme a notícia do movimento se espalhava, outras mães e familiares de desaparecidos se uniram ao grupo. Em outubro de 1977 elas decidem participar da peregrinação ao santuário de Luján, uma das poucas atividades coletivas em público que ainda eram permitidas, e discutem a importância de se reconhecerem em meio à multidão, para que pudessem caminhar juntas, como um grupo. Uma delas sugere o uso de uma fralda dos filhos em suas cabeças, gesto que todas adotaram (figura 2). A fralda branca, que depois passou a receber os nomes dos desaparecidos bordados em ponto cruz, se tornou o elemento visual símbolo da coesão e causa do grupo, marca pela qual o movimento é conhecido internacionalmente até hoje.

Figura 2- Mães da Praça de Maio



Fonte: <https://www.uncuyo.edu.ar/articulacionsocial/el-mundo-es-un-panuelo-43-aniversario-de-las-rondas-de-las-madres>

Sobre as formas de uso do lenço pelo movimento, Ludmila Catela (2006) afirma que

Nunca andam pela rua com eles nem chegam aos encontros públicos usando os lenços. Geralmente, são colocados quando o número de Mães presentes em um espaço já forma um grupo. De repente, num espaço fechado ou na praça, começa-se a distinguir entre a multidão uma série de lenços que começam a ser amarrados e se movimentam juntos, ao ritmo da ação coletivizada. Então, é impossível não os diferenciar. O lenço é assim utilizado num claro ritual de política, demarcando diferenças, enunciando modos de ação e reivindicando hierarquias (Catela, 2006, s.p.)²¹.

O uso do lenço como elemento visual simbólico, unificador e identificador do movimento atravessou fronteiras no tempo e no espaço, acompanhando o movimento feminista na América Latina e, atualmente, marca visualmente vários protestos e marchas feministas na região, sendo uma das visualidades de protestos que mais se adapta a contextos locais e, também, mais conhecida. Resignificados na cor verde, nos últimos anos o lenço foi o principal

²¹ Tradução da autora: no original “*Nunca andan por la calle con ellos ni llegan a los encuentros públicos luciendo los pañuelos. Generalmente, se los colocan cuando el número de Madres presentes en un espacio ya forma un grupo. De repente, en un espacio cerrado o en la plaza, uno pasa a distinguir entre la multitud una serie de pañuelos que comienzan a ser atados y a moverse en conjunto, al compás de la acción colectivizada. Luego, es imposible no diferenciarlas. El pañuelo se usa así en un claro ritual de política, demarca diferencias, enuncia modos de acción y reclama jerarquias*”.

elemento visual utilizado pelo movimento pró-aborto que teve início na Argentina, dando origem à série de protestos conhecido como *Marea Verde* (figura 3) e que, rapidamente, passou a integrar eventos feministas e pró-aborto em outros países da região e, mais recentemente, foi adotado por ativistas dos Estados Unidos, nas ações em resposta à decisão da Suprema Corte em revogar, em 2022, uma decisão de 1973 sobre um caso que ficou conhecido como *Roe x Wade*.

Figura 3: Marea Verde, o movimento pelos direitos reprodutivos das mulheres na Argentina



Fonte: <https://www.nytimes.com/es/2020/03/04/espanol/opinion/aborto-argentina.html>

Nos protestos protagonizados por mulheres no Chile, relacionados ao *estallido social*, é possível observar o uso de *capuchas*, ou balaclava, um tipo de gorro que cobre toda a cabeça, deixando apenas os olhos à mostra, por vezes o nariz, também conhecido como gorro ninja, elemento que chama a atenção nestes eventos. Nos protestos iniciados em 2019 as mulheres chilenas se destacaram nas manifestações de rua e o capuz tornou-se um elemento recorrente em suas ações concertadas (figura 4). Após a Lei *anti-encapuchados* sancionada pelo ex-presidente Piñera num contexto de vigilância por câmeras, sistemas de reconhecimento facial e de repressão social, apesar de proibidas, as balaclavas foram utilizadas cada vez mais, como forma de identidade do movimento, para conferir unidade e, também, como desobediência e

resistência, com grupos organizando oficinas de costura e personalização do acessório. A arte têxtil é um marco na memória da resistência política da mulher chilena desde as *arpilleras*, técnica têxtil que, durante a ditadura de Pinochet, por meio de oficinas, se tornou uma forma de expressar e compartilhar as vivências de mulheres que tiveram familiares desaparecidos ou exilados.

Figura 4: Coletivo Baila Capucha Baila durante protesto em Santiago



Fonte: <https://arteenresistencia.org/project/colectiva-baila-capucha-baila/>

O uso do capuz ou balaclava em ações coletivas possui antecedentes na América Latina. A figura 5 é uma fotografia de mulheres zapatistas em um ato público. Desde o início do movimento zapatista, o capuz faz parte de suas táticas visuais, que o utilizam como forma de proteger a identidade de cada participante, mas também confere unidade coletiva. O capuz faz parte da memória cultural do país, como um elemento marcante nas *luchas libres* e, segundo o subcomandante Marcos e a subcomandanta Ramona, a máscara revela, ou seja, expressa mais do que esconde (Fuentes, 2020). O acessório reforça a aparência visual, intensifica os atos coletivos e se tornou um símbolo do grupo.

Figura 5: Mulheres zapatistas em um comício



Fonte: <https://www.chiapasparalelo.com/noticias/chiapas/2019/02/participantes-del-primer-encuentro-de-mujeres-que-luchan-respaldan-lucha-zapatista-contra-el-despojo/>

Na Rússia, o grupo *punk* feminista *Pussy Riot* também utiliza a balaclava em suas performances. A ação mais conhecida, “*A Punk Prayer*”, foi realizada em 21 de fevereiro de 2012 no interior de uma igreja, tendo como alvo da insurgência a intolerância religiosa no país e o presidente Putin o (figura 6). É interessante perceber que o uso do capuz, nesse caso, não busca preservar a identidade, já que a identidade das integrantes do grupo é conhecida pelo público, inclusive foram presas diversas vezes por realizarem ações desse tipo.

Figura 6: As *Pussy Riots* durante a performance *A punk prayer*



Fonte: <https://consequence.net/2014/02/watch-pussy-riots-historic-a-punk-prayer-performance-on-2-year-anniversary/>

Os casos discutidos anteriormente sobre o coletivo *Lastesis*, ou a utilização do lenço pelas Mães da Praça de Maio e as balaclavas em protestos exemplificam a passagem do “eu” para o “nós” em termos visuais, e também uma “vontade de forma”, como afirma García-Canclini (2012) e Didi-Huberman (2021).

1.7 Multidão e espaço público

A multidão é entendida muitas vezes como algo que amplifica as emoções e ações individuais, levando a comportamentos radicais e irracionais. A turba em movimento é tida como desordeira, potencialmente violenta, despossuída de organização ou planejamento. Não raro que uma manifestação, mesmo pacífica, seja alvo de críticas em relação a ocupar o espaço público, atrapalhar o trânsito, ou mesmo acusações aos participantes a respeito da forma como usam seu tempo, sobretudo se o evento ocorre em dias úteis e em horários de “trabalho”.

Antonio Negri e Michael Hardt (2005), por sua vez, tratam a multidão como uma categoria central para a compreensão da política e da luta social, compreendendo-a como um conjunto diverso de indivíduos que se unem para formar uma força coletiva na luta por mudanças sociais e políticas. Para os autores, os movimentos e práticas de multidão seriam a

forma possível de agir num projeto moral e ético de ação política dentro do “Império” e contra ele (Hardt; Negri, 2016).

Os autores contrapõem a multidão à ideia de “povo” como algo uniforme, com uma única vontade, um pensamento a partir da ideia de que existem “singularidades plurais” na multidão.

A multidão (...) não é unificada, mantendo-se plural e múltipla (...). A multidão é composta de um conjunto de singularidades e com singularidades queremos nos referir aqui a um sujeito social cuja diferença não pode ser reduzida à uniformidade, uma diferença que se mantém diferente (Hardt; Negri, 2005, p. 139).

Por não possuir uma unidade, a multidão pode ser apenas apresentada, não representada. Os autores defendem que é possível haver uma “democracia da multidão”, baseada num “comum” compartilhado. Por “comum”, os autores se referem além dos aspectos materiais que são herdados pela humanidade como os bens naturais, como também os bens que resultam da produção social, “como os conhecimentos, as imagens, os códigos, a informação, os afetos e assim por diante” (Hardt, Negri, 2016, p.7). O conceito de comum defendido pelos autores é centrado em práticas de interação, cuidado e coabitação, reconhecendo o comum como algo que existe e que pode promover transformações, como “um primeiro passo num projeto de reconquista e expansão do comum e seus poderes” (Hardt, Negri, 2016, p.8). Essa reconfiguração do comum seria essencial, segundo Hardt e Negri, pois, “envolve a luta pelo controle ou autonomia da produção de subjetividade. A multidão se constitui compondo no comum as subjetividades singulares que resultam desse processo” (Hardt, Negri, 2016, p. 10).

Sobre as ações coletivas e concertadas de insatisfação, Butler (2018) entende que esta visa produzir uma fenda na esfera de aparecimento expondo suas contradições, transformando um espaço histórico a partir de sua ação coletiva e exercendo um direito plural e performativo de aparecer. As assembleias, nesse sentido, possuem a capacidade de reconfigurar a materialidade do espaço público e, ao mesmo tempo, conferem o caráter público deste ambiente material, construindo diferentes histórias que se contradizem conforme são ocupados e modificados por grupos, tensionando discursos normativos acerca desses espaços.

Hannah Arendt (2009) enfatiza que o espaço público é político, lugar da ação, da visibilidade e do discurso, que não está amarrado a uma localização específica, mas sim nos vínculos entre pessoas. Sua teoria da democracia é essencialmente marcada pela ação cívica. Judith Butler (2018) concorda com Arendt de que o verdadeiro espaço público está na aliança, no entanto, considera que toda ação é apoiada e corporal e, diferente da filósofa alemã, traz o aspecto material como um elemento importante em uma assembleia. As materialidades de um

protesto, como os corpos, os objetos e o espaço público em si, são, também, parte da ação, possuem agência e, portanto, não são elementos dispensáveis das análises e merecem atenção.

Um protesto é, também, uma forma de interpelar visualmente a paisagem das cidades. Os locais escolhidos pelos protestos e marchas não são escolhas aleatórias e estão relacionados aos significados que possuem em respeito ao que se quer enunciar com as assembleias públicas. Toda cidade tem lugares em que o poder se inscreve e costumam ser eleitos por manifestantes em um protesto, são cenários que colaboram com a narrativa e, embora não possa determinar as formas como ocorrerá a recepção pelo público, o ambiente material destaca um problema ou uma causa, tornando-o visível e aumenta a intensidade emocional.

Espaços luminosos e espaços opacos são categorias cunhadas pelo geógrafo Milton Santos (2006) para compreender a organização do espaço e as desigualdades sociais. Segundo o autor, os espaços opacos são aqueles geralmente ocupados pela população mais pobre e invisibilizada, caracterizados por falta de recursos, infraestrutura e precariedade da vida cotidiana. Por outro lado, os espaços luminosos são aqueles em que o poder e o privilégio oferecem os mais altos padrões de vida, acesso a serviços de qualidade e onde as instituições políticas e econômicas de poder costumam estar localizadas. Para Santos, essa divisão é resultado de processos históricos de exclusão e dominação, que perpetuam e reproduzem as desigualdades sociais e marcam as geografias das cidades. As assembleias públicas costumam ocorrer nos espaços que garantam mais visibilidade, onde o poder está inscrito, que concentrem muitos passantes e que consiga captar maior atenção da mídia. São lugares que podem ser considerados como zonas luminosas da cidade em contraposição com as zonas opacas, aquelas sobre as quais não se olha, que não aparece, mesmo que as pessoas envolvidas nas ações de resistência saiam, na maioria das vezes, das regiões periféricas. Butler (2018) concorda com esse raciocínio e ressalta que a esfera do aparecimento é altamente regulada, construída por meio de exclusões e negações. Segundo a autora, quando as assembleias ocorrem, indivíduos saem das zonas de desaparecimento e ficam expostos à violência. Persistir em exposição é insistir na existência do corpo “contra as forças que buscam a sua debilitação ou erradicação” (Butler, 2018, p.87).

Nem todos os discursos são viabilizados no espaço público. Experiências que tragam o dissenso e o conflito, corpos considerados “inadequados” para o pensamento hegemônico e conservador são invalidados, diminuídos, reprimidos. Em uma democracia frágil, o direito de se enunciar na cidade é recebido de maneira desigual e o Estado oferece respostas diferentes, dependendo do grupo. Mas o mesmo espaço que colabora com desigualdades também pode ser de encontros, de demonstração de consensos e de esperanças utópicas. Logo, construir alianças

é importante. Para Butler (2018) a ação política requer, muitas vezes, que se apareça para os outros e, para quem vive a precariedade, o coletivo é a maneira possível de exercer o “direito plural e performativo de aparecer”, de forma que o corpo, em sua função expressiva e significativa, reivindica o campo político, o direito de ter um lugar e de pertencer, e transmite uma “exigência corpórea” por condições suportáveis de vida. Para Butler, “comunidades que se unem em assembleia nas ruas encenam outras ideias de igualdade, liberdade e justiça, onde o ‘eu’ se transforma em ‘nós’, sem estar fundido numa unidade impossível” (Butler, 2018, p. 56).

a liberdade é mais frequentemente exercitada com outros, não necessariamente de uma maneira unificada e conformista. Ela não exatamente presume ou produz uma identidade coletiva, mas um conjunto de relações possibilitadoras e dinâmicas que incluem suporte, disputa, ruptura, alegria e solidariedade (Butler, 2018, p. 32).

Didi-Huberman (2021) também entende que a coletividade não é homogênea. A respeito de uma suposta e impossível unanimidade da multidão que se levanta, o autor chama a atenção para não se reduzir as “tonalidades emotivas da multidão”, e enfatiza que “o povo, como unidade, identidade, totalidade ou generalidade, isso simplesmente não existe” (Didi-Huberman, 2021, p. 451). Apesar da importância de se demonstrar unidade, as pessoas, com suas singularidades de emoções, participam de comunidades de emoções, produzindo “tonalidades” de afeto distintas, que estão conectadas ao momento e ao movimento (Didi-Huberman, 2021).

Acerca de como as visualidades de protestos atuam no público, Butler (2018) afirma que algumas imagens operam sobre as pessoas de forma a fazer aquilo que chama de “solicitação ética”. Nem sempre podemos decidir o que vai nos confrontar visualmente e, muitas vezes, esses estímulos nos convocam eticamente, nos mostrando outras realidades, pontos de vista e experiências de vida. São imagens que podem provocar empatia, nos convidam a participar dos sentimentos dos outros, mas que, em uma época em que há uma sobrecarga de imagens e de informação, podem acabar se tornando clichês, promovendo um interesse menor ou passageiro, o que acaba por exigir um esforço maior na produção do apelo visual por quem protesta. A partir de Simondon, Didi-Huberman afirma que a emoção não pode ser pensada apenas do ponto de vista do indivíduo, pois o “eu” constitui-se numa dimensão “na qual o pré-individual (o outro do interior) toca o transindividual (o outro do exterior)” (2021, p.62).

Gestos, porém, são feitos todos os dias, todo o tempo, sem nos darmos conta disso. Gestos não se perdem – sejamos nós burgueses, proletários ou qualquer outra coisa -, assim como ninguém perde sua “experiência” (...) ou seus desejos inconscientes. O fato de não dominarmos nossos gestos completamente é um sinal de não os perdemos (ou que eles nos abandonaram).

Os gestos são transmitidos, os gestos sobrevivem apesar de nós e apesar de tudo. Eles são os nossos próprios fósseis vivos, como um “duende que nos sobe por dentro” (Didi-Huberman, 2017b, p. 301-302).

Nesse sentido, Didi-Huberman defende que o “*pathos* não pode mais ser pensado fora da sua situação no *ethos*” (2021, p.63). O autor afirma que há uma história das emoções, formada de respostas corporais, imaginativas e que formam os indivíduos, uma história cultural e simbólica, em que os gestos estariam inscritos nas forças corporais e nas formas sociais. Segundo o autor, em levantes “os gestos se contaminam”, no entanto, alerta para o risco de se compreender por “língua social”, por dimensão “simbólica” um sistema de valores, de representações e de práticas no qual nada provoque um “sintoma”.

Para Didi-Huberman, é importante entender que nossas emoções e a forma como as expressamos são forjadas coletivamente, que as aprendemos e as partilhamos com o grupo, mas não devemos deixar de lado a parcela individual dessa manifestação, pois o coletivo aparece no que é particular, ao mesmo tempo em que cada indivíduo se insurge sem ser negado pela massa. Segundo o autor, toda análise de emoções deve considerar que a) não há vida sensível sem um *medium* que a faz aparecer; b) não há vida sensível sem partilha para indicar sua vocação para a comunidade (comum-compartilhado) e, ao mesmo tempo, para o conflito, concordando com o pensamento de Jacques Rancière. As imagens, segundo Didi-Huberman, seriam o *medium* das emoções ao longo da história. O gesto patético é coletivo, é aquele que causa comoção, produz sentimento de piedade, tristeza, terror. Para que seja possível entender a multidão, as formas devem explicar que aquilo se trata de uma insurgência, as imagens precisam demonstrar a insurreição primeiro, e isso se faz de forma coletiva.

Medium, segundo Raymond Williams (2016), são práticas culturais que transportam significados culturais. A forma como o autor compreende *medium* se relaciona intimamente com o conceito de “estrutura de sentimentos”, no qual se baseia para descrever uma “estrutura” que envolve uma dinâmica de emoções e valores partilhados por um grupo social. Segundo Adelia Miglievich-Ribeiro (2020) por meio do conceito de “estrutura de sentimentos”, Williams se dedicou a elaborar uma ferramenta analítica que pudesse reconhecer inovações em processos históricos que permitisse tornar visível as conexões entre fenômenos distintos, sobretudo por meio da análise de obras de arte e da literatura. Miglievich-Ribeiro afirma que a partir de um “novo materialismo”, Williams propôs que os aspectos mais ordinários da vida social deveriam ser observados pois são eles que demonstram que “os sentimentos têm uma existência concreta e sua “presença” traz efeitos reais no mundo, isto é, são experiências

que se desdobram em outras experiências e atuam decisivamente na dinâmica social” (Miglievich-Ribeiro, 2020, p. 6).

Nesse sentido, as imagens, frases, músicas de um protesto permitem observar aspectos essenciais que demonstram, por exemplo, aquilo que une a multidão e, também, o que a divide. A esse respeito Didi-Huberman cita Marie-José Mondzain, que diz que

o que é preciso decidir, é saber quais são as paixões comuns diante daquilo que não deve nunca nos deixar indiferentes. Decidir sobre nossas imagens é fazer uma escolha conjunta a favor ou contra a liberdade (...), é produzir e os dar imagens que mobilizem nossas escolhas (Mondzain, in Didi-Huberman 2021, p. 89).

As formas, nesse sentido, propõem figuras de comunidade. Mesmo pessoas autoconvocadas em um protesto, que elaboram individualmente a sua aparição, estão a imaginar a si entre comuns. A partir do pressuposto que esse comum também possui uma forma, os momentos de insurreição seriam os momentos pelos quais essa comunidade se faz visível. Os levantes produzem imagens que mobilizam tanto escolhas quanto a imaginação, trata-se de uma cultura material produzida com a intenção de ser difundida não apenas no espaço real em que ocorrem, mas que possam ser compartilhadas em redes de mídia social e que atravessem fronteiras de diferentes tipos. As escolhas estéticas podem ser, também, um instrumento, um recurso para uma maior mobilização e sensibilização, nas quais se empregam práticas artísticas e elementos da cultura visual. A materialidade e as formas pelas quais esses afetos são compartilhados, as trajetórias que percorrem, as transformações que sofrem em cada meio, as maneiras pelas quais uma dimensão estética e poética pode ser pensada no interior de redes de cooperação e resistência é uma maneira de construir uma inteligibilidade possível sobre esses eventos (Didi-Huberman, 2017b, 2021).

1.8 Visualidade e cultura visual feminista

O termo visualidade é um dos conceitos explorados pelos estudos da cultura visual, uma das faces dos estudos culturais. Segundo Martin Jay (2003), nos anos 1990 o lançamento do livro *Vision and Visuality*, de Hal Foster, além de alguns eventos acadêmicos, foram determinantes para os desenvolvimentos que se organizaram acerca das determinações culturais da experiência visual.

Segundo Nicholas Mirzoeff (2006) o termo visualidade e visualização foram primeiramente articulados no ocidente por Thomas Carlyle (1795-1881), em uma série de textos

em torno de sua “teoria do grande homem”²², na qual somente o herói era capaz da visualidade na história, capacidade indisponível às pessoas comuns, restando a elas não a visualidade, mas a adoração submissa ao herói. Para o autor, a visualidade era “a imagem clara da história disponível para o herói enquanto ela acontecia e para o historiador em retrospecto. Não era visível para a pessoa comum, cuja simples observação dos eventos não constituía visualidade”²³ (Mirzoeff, 2006, p. 57). Mirzoeff afirma que o heroísmo visualizado se tornou elemento marcante nas narrativas do século XIX, de forma que as mesmas estratégias visuais para definir representações de uma cultura imperial passaram por uma “apropriação reversa”, se tornando um poder ou uma capacidade a ser reivindicada e, em sua leitura, uma forma de resistência. O autor explica que:

O heroísmo visualizado de Carlyle era tão central para o período que aqueles que buscavam a emancipação passavam por ele, criando uma visualidade inversa ou velada para responder ao herói imperial masculino. A visualidade inversa é qualquer momento da experiência visual em que a subjetividade do espectador é questionada pela densidade ou opacidade do que vê (Mirzoeff, 2006 p. 70).²⁴

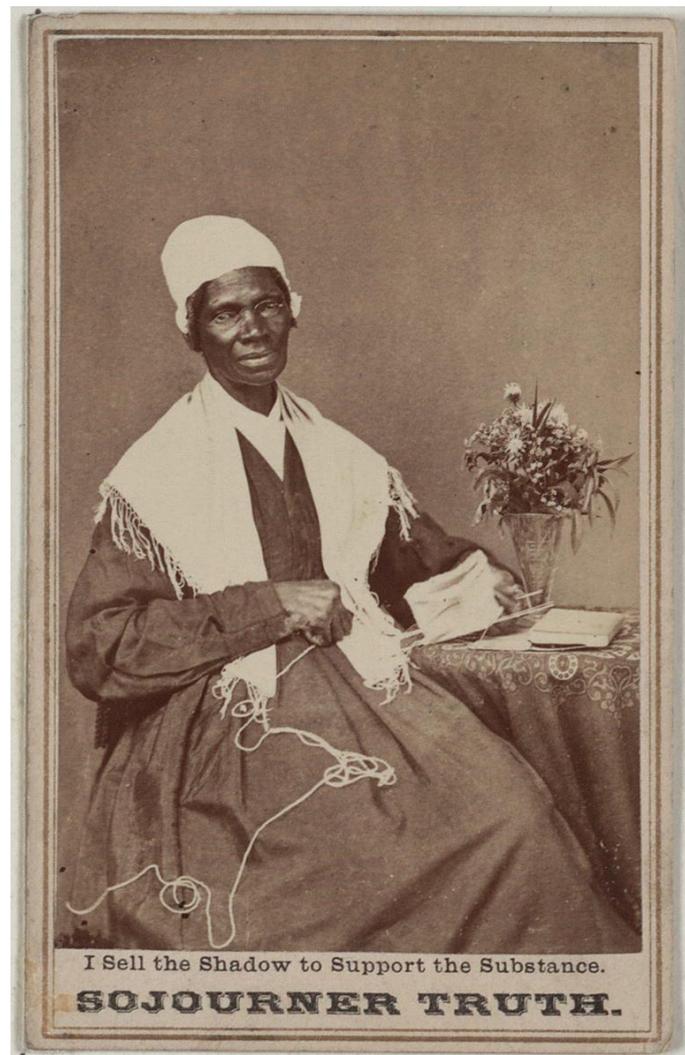
Entre os exemplos de apropriação inversa da visualidade, Mirzoeff (2006) cita a ativista abolicionista Sojourner Truth (figura 7) que, apropriando-se das mesmas ferramentas características do “heroísmo visualizado”, passou a exercer sua “força”, ou pelo menos parte dela, por meio de sua presença visual.

²² A teoria do grande homem do escritor e historiador escocês Thomas Carlyle defende que a história deveria ser contada a partir dos feitos de “grandes homens e que os outros elementos da história são dispensáveis. Esses indivíduos (homens, brancos) seriam únicos, inspirados.

²³ Tradução da autora. No original: *Visuality was, then, the clear picture of history available to the hero as it happens and the historian in retrospect. It was not visible to the ordinary person whose simple observation of events did not constitute visuality.*

²⁴ Tradução da autora. No original: *So central was Carlyle’s visualized heroics to the period that those seeking emancipation nonetheless passed by it, creating an inverse or veiled visuality to respond to the masculine imperial hero. Inverse visuality is any moment of visual experience in which the subjectivity of the viewer is called into question by the density or opacity of what he or she sees. These flickering, excessive, hyperreal, overlaid, pixelated, disjunctive and distracting moments are spectral dust in the eyes of visuality that cause it to blink and become momentarily unsighted. Veiled visuality performs a similar function by dividing visuality into two by means of the veil that is both visible and invisible at once.*

Figura 7: Sojourner Truth. *I sell the shadow to support the substance.*



Fonte: Library of Congress. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/lprbscsm.scm0880/?sp=1>

Truth foi uma das primeiras pessoas dos Estados Unidos a utilizar a fotografia como uma ferramenta para se fazer celebridade, vendendo cartões de visita com o seu retrato, o que permitiu que arrecadasse fundos para continuar trabalhando pela causa abolicionista e pelos direitos das mulheres. O autor afirma que a ativista elaborou para si uma visualidade complexa, utilizando para si os clichês de seu tempo. Ao descrever as fotografias de Truth, Mirzoeff entende que:

Nestas imagens cuidadosamente colocadas, Truth procurou contrariar a ambivalência da fotografia abolicionista anterior com uma série de signos cuidadosamente escolhidos. Vestida com trajes respeitáveis de classe média, Truth posou como se estivesse no meio de um tricô²⁵. Sua atividade e roupas apropriadas ao gênero permitiram que ela significasse seu envolvimento com ideias e aprendizado, mostrado por seus óculos e o livro aberto. A legenda que ela forneceu para os cartões mostrou sua consciência das ambivalências da fotografia: 'Eu vendo a sombra para apoiar a substância.' A fotografia é

²⁵ O cartão de visita de Sojourner Truth descrito nessa passagem pode ser acessado em: <https://www.loc.gov/resource/lprbscsm.scm0880/?st=gallery>

representada como uma mera sombra, ao invés da Verdade que é o próprio sujeito, a substância (Mirzoeff, 2006 p. 72)²⁶.

Para o autor, a reivindicação da visualidade e sua apropriação de forma inversa passou, também, a fazer parte dos repertórios de pessoas como “mulheres, escravizados e seus descendentes livres e pessoas de sexualidade alternativa” (Mirzoeff, 2006, p.59) que reivindicam para si o status de “sujeito visual”, ou seja, a pessoa que é “tanto o agente da visão (independentemente da capacidade biológica de ver) quanto o objeto dos discursos da visualidade” (Mirzoeff, 2006, p.59).

As ações políticas de mulheres no espaço público, a participação nas artes e em outras áreas da vida social foi alvo de interdições ao longo da história por contramovimentos que atacavam comportamentos considerados desviantes a partir de discursos e práticas que buscavam oprimir, controlar e definir qual era a conduta adequada a uma mulher. As formas como a mulher faz sua aparição e a visualidade que decorre disso foi, muitas vezes, ridicularizada, invalidada, punida. O movimento feminista promoveu maneiras de ocupar o espaço público que colaboraram na formação de repertórios de ação coletiva que foram replicados em diferentes países e contextos. Esses eventos deixaram heranças visuais, que permaneceram ou passaram por transformações ao longo do tempo, acompanhando as mudanças no feminismo.

Nos anos 1970 e 1980, pesquisas sobre feminismo e cultura visual foram desenvolvidas, destacando-se trabalhos que abordavam questões acerca do corpo feminino e do olhar, sobretudo em estudos sobre arte, literatura e cinema. Em paralelo a estas pesquisas, Reckitt *et al* (2018) afirmam que as políticas feministas dos anos 1970 são caracterizadas por formação de pequenos grupos que realizavam reuniões de autoconsciência, abordando temas que demonstrassem formas compartilhadas de opressão que as mulheres eram submetidas no espaço doméstico. As autoras relacionam os grupos de troca e escuta feminina como um espaço em que mulheres se uniam para “olhar umas para as outras”, o que demonstraria a importância da visão e do reconhecimento para o movimento e associam essa “virada do olhar” e das atenções à numerosa produção visual, seja nas artes visuais, no design gráfico, no cinema ou na fotografia, trazendo questionamentos acerca da representação, da sexualização da imagem da

²⁶ Tradução da autora. No original: *In these carefully posed images, Truth sought to counter the ambivalence of earlier abolitionist photography with a series of carefully chosen signs. Dressed in respectable middle-class attire, Truth posed as if caught in the middle of knitting. Her gender-appropriate activity and dress allowed her to signify her engagement with ideas and learning, shown by her glasses and the open book. The caption that she provided for the cards showed her awareness of the ambivalences of photography: 'I sell the shadow to support the substance.' Photography is represented as a mere shadow, rather than the Truth that is the subject herself, the substance.*

mulher, da espetacularização da feminilidade presente nessas formas de produção cultural. O grupo de artistas ativistas *Guerrilla Girls* inicia suas ações em 1985, com o objetivo de “expor o preconceito étnico e de gênero e a corrupção na arte, no cinema, na política e na cultura pop”²⁷. Entre os trabalhos importantes que tratam da cultura visual tangenciada pelos estudos de gênero é possível citar, por exemplo, o texto de Laura Mulvey *“Visual Pleasure and Narrative Cinema”* de 1975, ou o ensaio *“The Oppositional Gaze: Black Female Spectators”* de bell hooks, publicado em 1992. Ambos os trabalhos se dedicam a investigar o olhar e suas relações com o cinema e reverberaram muito entre as feministas.

Nesta relação entre os estudos de gênero e a cultura visual, Rosemary Betterton (2011) afirma que a luta feminista ocorre também em torno da representação e, nesse sentido, algumas competências foram forjadas ao longo das décadas na visualidade, como:

uma consciência do modo como o gênero molda a visão e o “olhar”; um entendimento de termos como “gênero” e “patriarcado”; uma certa autoconsciência na representação de si; uma vontade de explorar questões de identidade e diferença; um interesse e um comprometimento com as políticas do corpo; uma capacidade para fazer uma leitura “contra corrente” de um determinado texto (Betterton, 2011 p. 17).

Para a autora, essas competências desenvolvidas se relacionam às formas de elaborar e de interpretar imagens, de maneira que acredita que o feminismo já influenciou as “práticas de visionamento no século XXI” (p. 21), caracterizado por regimes visuais de culturas globais, que são móveis e deslocáveis, o que exige que uma análise feminista crítica destes regimes seja “rápida e flexível”. Um modelo de leitura feminista exige, em suas palavras, “atenção às múltiplas inscrições de mulheres na visualidade e através dela” (p.19), para que se possa compreender como são mobilizadas, como são lidos e interpretados.

Para Amelia Jones (2003) tanto a cultura visual como o feminismo possuem preocupações políticas e se focam em formas culturais. Segundo a autora, por mais que o feminismo realize uma abordagem ampla da experiência cultural, sua contribuição para os modos de análise da cultura visual é um fato, embora essa dependência nem sempre seja reconhecida, de modo que o feminismo e a cultura visual se informam concomitantemente. A autora afirma que “o feminismo há muito reconhece que a visualidade (as condições de como vemos e damos significado ao que vemos) é um dos principais modos pelos quais o gênero é culturalmente inscrito na cultura ocidental”²⁸ (Jones, 2003 p. 1).

²⁷ Fonte: <https://www.guerrillagirls.com/our-story>

²⁸ Tradução da autora. No original: *feminism has long acknowledged that visuality (the conditions of how we see and make meaning of what we see) is one of the key modes by which gender is culturally inscribed in western culture.*

Há, no feminismo contemporâneo, inúmeras ramificações que se distinguem enquanto pautas, lutas, agendas e, inclusive, não compartilham da mesma compreensão a respeito da prostituição, da pornografia, das formas de se insurgir e, até mesmo, de quais mulheres podem fazer parte do feminismo. Feministas radicais, por exemplo, entendem que mulheres trans fazem parte de outro movimento, o LGBTQIAPN+, e que seria a partir deste que deveriam constituir suas agendas, demonstrando a opção por um entendimento biológico de “mulher”. Diante da complexidade em torno da categoria mulher e do feminismo, Mouffe (1992) afirma que as metas e causas feministas podem ser construídas de muitas e de diferentes possibilidades, levando em consideração a multiplicidade dos discursos, mas ela destaca a existência de muitos feminismos e, nesse sentido, “qualquer intento de encontrar a verdadeira forma de política feminista deve ser abandonado” (Mouffe, 1992, p. 21). A autora entende que o que une os diversos alinhamentos presentes no feminismo seria a luta contra a subordinação.

As discussões acerca do termo visualidade empreendidas neste texto se relacionam com a conceituação do termo enquanto uma prática discursiva para representar e regular o real (Mirzoeff, 2016). Ela não diz respeito apenas aos estímulos visuais ao nosso redor e às diferentes maneiras de nos relacionarmos a esses elementos, mas também às formas como produzimos visualmente a realidade. Em ações coletivas de protesto, há uma ruptura com a forma como ocorre a representação e as possibilidades de aparência, de forma que as pessoas não criam apenas imagens, mas sim, “imagens justas de sua própria situação”. Mirzoeff (2017) afirma que aparecer provoca rupturas em modos anteriores de ser e de ver. Para o autor,

O que é aparecer? É primeiro reivindicar o direito de existir, de possuir o próprio corpo, (...) E isso é reivindicar o direito de olhar, no sentido de que eu vejo você e você me vê, e juntos decidimos o que há a dizer como um resultado. Trata-se de ver o que há para ser visto, desafiando a polícia que diz "siga em frente, não há nada para ver aqui" e, em seguida, dando ao visível um nome pronunciável (Mirzoeff, 2017, p. 17 e 18)²⁹.

Em outro trabalho, Mirzoeff (2020) relaciona a ideia de visualidade com os estudos decoloniais e chama de “devisualizar” o processo de aparecer em ação coletiva, performando outra ideia de “povo”. Citando Frantz Fanon, o autor afirma que a colonialidade foi sustentada por “formas estéticas de respeito à ordem estabelecida”, desde bandeiras, desfiles, monumentos, museus e esse processo foi central para tornar a visualidade uma tecnologia de opressão. O espaço de aparição, para Mirzoeff, é a “oficina para a produção de devisualidade”, para o qual

²⁹ Tradução da autora. No original: “ *What is to appear? It is first to claim the right to exist, to own one’s body, (...). And it is to claim the right to look, in the sense that I see you and you see me, and together we decide what there is to say as a result. It’s about seeing what there is to be seen, in defiance of the police who say “move on, there’s nothing to see here,” and then giving the visible a sayable name*”.

será necessário decolonizar formas passadas e presentes de aparecimento, para que se vislumbre formas potenciais de sociedade.

Nesse sentido, visualidades feministas seriam aquelas que desafiam as visualidades hegemônicas, forjadas no patriarcado e que contribuem para a transformação e diversidade das representações visuais a respeito de mulher, de corpo e de sexualidade. Essas visualidades criam outros discursos e práticas visuais, promovem representações alternativas, moldando subjetividades e identidades ativas e diversas. Nesse sentido, a visualidade feminista pode ser entendida como um dispositivo (Foucault, 1988) que desafia e reconfigura os dispositivos visuais tradicionais, criando novas formas de ver e ser visto que resistem e subvertem as normas patriarcais, se ocupando em fazer ver e dizer diferentes modalidades de mulher.

A partir dos argumentos discutidos anteriormente, entende-se que em ações coletivas de protesto protagonizadas por mulheres, repete-se e, ao mesmo tempo, rompe-se ideias sobre representação feminina, reivindica-se e atualiza-se as possibilidades de aparência. A visualidade, nesse sentido, é um ponto crucial entre movimentos sociais e a ação política, pois mudanças efetivas exigem, também, que haja uma mudança cultural. Essas visualidades entram em disputa, promovem fissuras em modos de ser, de aparecer e de ver, servem como um farol para a resistência, para a criação, trazem modelos necessários para despertar afetos e confrontar um mundo em que conservadorismo avança pelos continentes como uma pandemia. O que se disputa é o imaginário e as sensibilidades.

A partir da fundamentação teórica realizada neste capítulo, é necessário pensar um desenho metodológico que possibilite a construção de compreensões das visualidades de protesto, o qual será apresentado no capítulo 2. Esse desenho metodológico apresenta as visualidades registradas e tece a construção de entendimentos gerais sobre uma estética que permeia ações coletivas em prol dos direitos das mulheres em eventos de protesto relevantes para a pesquisa, abrangendo diferentes contextos temporais e geográficos. Este processo permitirá a construção de um modelo analítico que possibilite generalizações sobre a dimensão estética dos protestos.

CAPÍTULO 2: COMPREENDENDO AS VISUALIDADES DE PROTESTOS: UMA PERSPECTIVA METODOLÓGICA

Para abrir os olhos, é preciso saber fechá-los. O olho sempre aberto, sempre em vigília – fantasma de Argos-, torna-se seco. Um olho seco veria porventura tudo, o tempo todo. Mas veria mal. Para ver bem são-nos necessárias – paradoxo da experiência – todas as nossas lágrimas.

(Didi-Huberman, 2016)

Este capítulo demonstra como as categorias discutidas no capítulo 1 formaram um fio condutor de análise que serviu de base para a forma como a pesquisadora se relacionou com o conteúdo da pesquisa de campo, que teve início em 2019, com o registro de visualidades de qualquer forma de protesto na cidade de Brasília, em momentos em que era possível estar presente.

O recorte específico acerca dos protestos protagonizados por mulheres começa a delinear-se após acompanhar a Primeira Marcha das Mulheres Indígenas, em agosto de 2019, também com os desdobramentos da performance *Un violador en tu camino* ao final do mesmo ano e acaba se configurando após o trabalho de campo realizado durante o 8M e da Primeira Marcha da Mulher Sem Terra, em 2020, a última grande mobilização que tomou as ruas de Brasília antes da pandemia de SARSCov-19. A percepção do material produzido indicava a possibilidade de uma coleção acerca das visualidades pelas quais as mulheres se manifestam publicamente e contemplava os objetivos iniciais do projeto a partir de um recorte específico. Diante do exposto, este capítulo oferece uma visão do percurso metodológico adotado nesta pesquisa.

2.1 Pesquisar levantes

Um protesto, manifestação ou marcha é um evento repleto de estímulos visuais, sonoros e de movimento e sempre tem o objetivo de chamar o máximo de atenção, no entanto, nem todas as mulheres desejam atenção individual, a sua presença, às vezes, objetiva a soma em um coletivo ou multidão. Algumas, no entanto, elaboram visualidades potentes e disruptivas justamente para despertar o interesse, os olhares e a cobertura midiática, protagonizando as imagens que marcam o evento. O material da pesquisa de campo consiste em registros fotográficos e artefatos coletados como panfletos, adesivos, lenços, entre outros que, juntos,

formam uma coleção das visualidades elaboradas para os eventos, que são utilizadas de forma coletiva e individual.

Os estímulos visuais da manifestação provocam reações que são condicionadas por práticas de olhar que são forjadas na experiência cultural da pesquisadora, de forma que as seleções de visualidades realizadas durante os atos não são “neutras”, há a consciência de que aquilo que se vê se relaciona, também, com aquilo que se deseja ver, resultando em enquadramentos comprometidos com as referências e intenções da pesquisa. Concordando com Alberto Melucci (2001), não se tem a pretensão de uma objetividade racional que não inclua a observadora no campo da observação, que se manifeste nos objetos de conhecimento que venha a elaborar, mas também nos vazios, nas possíveis omissões e nos silêncios que possa resultar dessa operação. Assume-se que não há, nessas análises, o modelo clássico de pesquisadora distante, neutra. Esta compartilha algumas incertezas e angústias dos movimentos, partilha o sentimento de solidariedade entre mulheres, o que a torna implicada no tema das revoltas, além de ser, também, um corpo de mulher no mesmo espaço público, mergulhado na massa, acompanhando os movimentos, e que não está blindado às emoções que circulam durante o evento.

Em uma marcha, a caminhada de quem observa e fotografa oscila entre acompanhar o sentido da marcha e ir ao encontro da multidão e, também, parar para acompanhar, como fazemos quando assistimos um desfile. A pessoa com a câmera circula de forma diferente, atravessa os fluxos, parece ter autorização para interromper o trajeto, para captar a imagem. Muitas pessoas fotografavam os protestos e marchas. Homens, mulheres, profissionais da mídia, dos movimentos sociais envolvidos, participantes, observadores. Na Marcha das Mulheres Indígenas, por exemplo, o número de comunicadores indígenas, de ambos os gêneros, fotografando, gravando, fazendo transmissões ao vivo é expressivo. Há também, entre fotógrafos, uma disputa pelos enquadramentos. Como as paradas são rápidas para o momento da fotografia, os melhores posicionamentos costumam ser de quem chega antes, de quem chega “forte”. Durante o 8M de 2023, foi presenciada uma disputa entre uma fotógrafa mulher e um fotógrafo homem. A mulher se incomodou com o fato de o homem pressionar pelas melhores posições, empurrando, dominando o território e falou “vamos deixar essa foto para as fotógrafas mulheres? Vamos dar esse espaço?”.

Ficar parada em posição estratégica pode ser uma opção, mas mergulhar na “massa”, junto com as participantes, por mais que resulte em registros fotográficos mais apressados e, muitas vezes, impossibilite o registro fotográfico do “todo”, permite o olhar individualizado e a percepção das interações. Ficar em meio à multidão, seguir seu fluxo e seus movimentos, faz

com que se sinta e compartilhe as emoções em ação. Durante a pesquisa de campo a pesquisadora foi revistada pela polícia (Brasília); recebeu uma tatuagem temporária com a frase “Não é não” (Brasília); recebeu um benzimento (Brasília); foi convocada a bloquear o trânsito em duas ocasiões para que o protesto pudesse avançar (Santiago do Chile); foi atingida com água lançada de uma garrafa durante um desentendimento entre as participantes em razão de distintos alinhamentos feministas (Santiago do Chile); recebeu adesivos que foram colados diretamente em sua roupa (Brasília e Santiago do Chile); carimbos na pele (Santiago do Chile); flores de papel, panfletos diversos, cartazes para que segurasse e participasse para além da observação (Brasília e Santiago do Chile). As fotografias realizadas nesta pesquisa possuem a função de documento, não foram realizadas sob a pretensão de ser uma obra de arte visual.

Esse mergulho na multidão e as análises posteriores, no entanto, não serão analisadas de forma pessoal apenas, e sim, como artefatos que oferecem pistas para atingir os objetivos da pesquisa. Não há um romantismo a respeito dos movimentos sociais, conforme afirma Melucci (2001), de maneira que as leituras analíticas a respeito de movimentos sociais pretendem “reconhecer que os fenômenos coletivos são feitos de motivações, formas de relação, orientações diversas” (2001, p. 8). Estas visualidades são analisadas em uma época, que se conecta com a historicidade que as atravessam.

Alguns exercícios foram realizados na tentativa de se criar estratégias para evitar vícios de olhar, para não se registrar apenas o que seria interessante para responder ao problema de pesquisa, permitindo que determinadas visualidades que, de início, não despertam tanto o interesse durante o evento, por serem repetitivas ou estandardizadas (como o material de partidos políticos, por exemplo) mas que, em um trabalho posterior de análise, permitissem valiosas conexões e contrastes. Um dos exercícios foi, exatamente, fotografar muito, qualquer visualidade que aparecesse, evitando ao máximo fazer pré-julgamentos. Outra estratégia surgiu com o objetivo de melhorar a “cobertura” em grandes eventos como o 8M em Brasília, no qual foi possível fazer o trabalho de campo com o apoio de um fotógrafo colaborador, orientado a respeito dos objetivos do projeto, mas que usasse seus próprios julgamentos para decidir quais visualidades registrar. Nessa pesquisa optou-se por fazer uso de algumas dessas imagens e, quando utilizadas, são referenciadas com o nome do autor.

No caso específico dos retratos das manifestantes, costuma haver uma aproximação, interceptando-as durante a caminhada, interrompendo por instantes a sua marcha, momento em que se pergunta se é permitido fotografar e, normalmente, recebemos um olhar, um aceno de cabeça ou uma vocalização positiva. É comum que as pessoas façam uma “pose” para o registro, erguendo cartazes, abrindo bandeiras, exibindo as visualidades preparadas para o evento.

Muitas, por estarem próximas no momento do registro, se aproximam, abrem seus cartazes e posam, esperando para que também sejam fotografadas. Alguns registros também demonstram as pessoas durante o ato, em movimento e em interação com outras pessoas.

É interessante perceber que os eventos, quando divulgados na mídia ou nas redes sociais dos movimentos, costumam registrar fotografias que coincidem com as visualidades fotografadas. Nesse caso, as cenas mais “potentes” esteticamente costumam ser as divulgadas na mídia, dependendo do veículo e dos enquadramentos conferidos à matéria. No entanto, algo sempre escapa à posição de quem olha, de maneira que ao acompanhar as redes sociais dos movimentos, percebe-se que algumas visualidades não foram alcançadas, seja pelo olhar ou pelas pernas e, também, pela especificidade do equipamento utilizado para fotografar³⁰, porque participar de um protesto com o objetivo de produzir registros envolve também o deslocamento em um espaço onde muitas pessoas fazem muitas coisas ao mesmo tempo. São ações que, muitas vezes, possuem uma duração, e nem sempre se chega antes do término.

Artefatos foram coletados durante os eventos, como adesivos, flyers, lenços, entre outros. Alguns eram oferecidos de forma gratuita, enquanto outros eram vendidos. Havia sempre um pequeno comércio de objetos feministas/ativistas nos eventos em Brasília, enquanto que, em Santiago do Chile, bancas, estandes, barracas com produtos ativistas eram comercializados de forma expressiva. Especificamente na Marcha das Mulheres Indígenas em Brasília as participantes costumam vender artefatos como pulseiras, maracás, cestos, cerâmicas, entre outros, logo após o evento e, também, durante o acampamento.

No primeiro capítulo realizou-se uma articulação teórica entre estética, visualidade e protestos, com o intuito de fornecer os fundamentos necessários para compreender conceitos e reflexões acerca deste fenômeno. A partir dessa fundamentação teórica, a partir dos objetivos da pesquisa e do material coletado na pesquisa de campo, foi necessário construir um modelo analítico dessas visualidades de maneira que permitisse generalizações a respeito da dimensão estética dos protestos. Para esta pesquisa o desenho metodológico permite construir entendimentos das visualidades e, além disso, compreender como elas estão envolvidas nas dinâmicas de grupos e em sistemas sociais.

Dado que se trata de eventos distintos e que constituíram, cada um, a sua multidão, é importante interpretar a unidade dentro da coletividade, conforme discutido no referencial teórico (Butler, 2018; Didi-Huberman, 2017b, 2021). É necessário observar como diferentes

³⁰ Usou-se para os registros fotográficos uma câmera digital *reflex* e lentes com escalas focais entre 18 a 105 mm, além um aparelho de celular.

elementos se unem para formar um todo, permitindo conexões, os atravessamentos históricos, observando continuidades e mudanças, possivelmente identificando “sintomas”. Entende-se que cada evento da pesquisa de campo possui a sua unidade, construída a partir da diversidade entre as manifestantes. No entanto, as análises destes eventos, ocorridos em situações distintas no tempo e no espaço, podem ser confrontadas, “consideradas”, a fim de construir entendimentos gerais acerca de uma estética e poética que atravessa ações coletivas pelos direitos das mulheres.

A articulação entre as ideias de montagem e a constelação como metodologias de análise foram as escolhas para esta etapa do trabalho e serão melhor apresentadas a seguir, como também a maneira como foram aplicadas a esse conjunto de visualidades.

2.2 Montagem, constelação: formas de ver e narrar aplicadas à análise de visualidades de protestos

A montagem é uma forma de análise e compreensão das imagens que foi desenvolvida por Aby Warburg (1866-1929), um historiador da arte, teórico da cultura e antropólogo alemão, no contexto do projeto inacabado *Atlas Mnemosyne*. Neste projeto Warburg (2010) buscava entender as culturas humanas por meio de imagens e reproduções de vários tipos, como pinturas, esculturas, monumentos, afrescos, entre outras formas de arte e, também, de imagens presentes em artefatos para além do circuito artístico, como as encontradas em recortes de jornais, gravuras, iluminuras, moedas ou selos.

Sua estratégia consistia em elaborar painéis em que organizava ou “montava” essas imagens, de forma que pudessem dialogar entre si, mesmo que distantes em suas origens, tanto no tempo ou no espaço. Warburg buscava, nestes painéis, o que chamou de *Pathosformeln* (fórmulas de *páthos*) gestos emocionalmente carregados que se repetem em imagens produzidas na Europa Ocidental ao longo dos tempos. Nesse trabalho o autor elabora o conceito de *nachleben* (sobrevivências), que são heranças do passado que se tornam visíveis em vários outros momentos, são anacronismos que, por sua vez, permitem relações não lineares entre elementos do objeto de estudo.

Didi-Huberman (2017) apoiou-se na montagem para elaborar o projeto Levantes, defendendo uma arqueologia dos gestos, a busca pelo *pathosformeln*, com base nas imagens de protestos ao longo da história. O autor propõe observar as “sobrevivências”, aquilo que faz parte da memória da humanidade e que permanece como gesto de levante, apesar das atualizações, observando diferentes temporalidades, dessemelhanças, ou seja, aquilo que está

em desvio em uma suposta unidade discursiva. O autor sugere que a montagem é “uma maneira de proceder, que não é outra senão uma certa montagem das singularidades. As singularidades? Elas se tornam literalmente enormes – desproporcionais, surpreendentes, abrindo nosso olhar para novos territórios da visão” (Didi-Huberman, 2015, p. 152).

Embora o próprio Warburg não tenha citado a montagem como método, Didi-Huberman (2017, 2021) a compreende desta maneira, um modelo interessante para se pensar imagens que consiste em buscar, em cada imagem, “o gesto humano e em cada gesto a fórmula”, emoções combinadas que são capazes de se associar ou confrontar, a partir de uma dinâmica estrutural e histórica que Warburg chamava de “polarização-despolarização” (Didi-Huberman, 2021, p. 78). A polarização, para Warburg, é a reativação de uma imagem em outra época, fazendo um resgate e atualização de sua significação. Esse pensamento pode ser aplicado, por exemplo, no entendimento das trajetórias do lenço nos movimentos de mulheres na América Latina, pensando os lenços verdes do movimento pró-aborto como uma reativação da memória do movimento das Mães da Praça de Maio, transformado em símbolo da ação coletiva de mulheres na Argentina e na América Latina, recebendo, nesse percurso, outros incrementos e associações.

Esse elemento de uma imagem ou conjunto de imagens que são carregadas com um significado específico e têm um efeito emocional intenso é denominado por Warburg como “engrama”. De acordo com o autor, os engramas são carregados com uma espécie de energia psíquica que os torna capazes de influenciar a maneira como as pessoas pensam e agem e que podiam ser usados para traçar conexões entre diferentes períodos e regiões. Os engramas, para Warburg, são como patrimônios herdados que temos acesso a partir da memória.

A montagem, explica Didi-Huberman (2021), é uma forma de construir narrativas e fluxos que é vantajosa para demonstrar o quanto um evento é singular, mas, ao mesmo tempo, permite observar as “heterocronias” dos elementos que compõem cada momento da história, as repetições, as memórias convocadas. A montagem possibilita conectar e separar movimentos históricos a partir de imagens e seria uma maneira de ampliar os “limites de nossa imaginação”, procurando várias possibilidades de combinações. Este modelo permitiria um entendimento da história de forma complexa, pois as imagens dialogam entre si, permitindo que padrões de significado e relações culturais sejam articulados.

Walter Benjamin (2009) também se refere ao que denominava princípio da montagem como um método para elaborar narrativas, como é possível perceber na estrutura fragmentar utilizada pelo filósofo em “Passagens” e discutido em outros textos em que analisa o conceito. De acordo com Anita Leandro (2022), o projeto de história materialista de Benjamin continha referências de teatro, literatura e cinema dos anos 1920, que na percepção do filósofo, permitia

um entendimento que rompia com a ideia de progresso na história. A montagem, para Benjamin, colabora em observar a “visibilidade da história”. Segundo a autora, a ideia da montagem é entendida como uma proposta utópica, na qual o conhecimento do passado seria transmitido pelos documentos numa “materialidade dependente do visual, sonoras e textuais” ao contrário de um relato histórico desenvolvido por alguém a partir dessas fontes (Leandro, 2022). Leandro afirma que esses documentos costumam ser tratados apenas como ilustrativos nas narrativas, por serem considerados menos “eloquentes” ou “incompletos”, que numa abordagem materialista da história, o foco reside exatamente no “poder enunciativo e figurativo dos vestígios do passado”. Para a autora, o caráter intervalar da montagem, que não reduz as fontes a meras ilustrações, oferece a possibilidade de “uma relação diferenciada com o tempo histórico”.

Maria João Cantinho (2016) analisa as semelhanças entre os conceitos elaborados por Aby Warburg e Walter Benjamin. A respeito da polarização em Warburg, a autora entende corresponder ao que Benjamin chamou de dialetização da imagem e rememoração. Segundo a autora,

nada mais esclarecedor do que essa correspondência entre o Atlas de Warburg e O Livro das Passagens, pois se Warburg pretendia recuperar e reconstruir a memória cultural do Ocidente por imagens, Walter Benjamin também visa o mesmo objectivo, procurando resgatar a memória histórica por imagens dialécticas, concentrando estas uma polaridade que é reactivada pela sua leitura e interpretação (Cantinho, 2016, p. 34).

O conceito de imagem dialética de Benjamin parte do princípio que as imagens são produtos históricos e, portanto, estão ligadas ao tempo e ao contexto social. É uma forma de interpretação que considera as relações entre o passado e o presente, a arte e a cultura. Para Cantinho, ambos autores entendem que a imagem comporta memórias e traz consigo uma energia, além de não compreenderem a história como algo linear e evolutivo, mas operada por saltos. Os livros “Atlas *Mnemosyne*” e “Passagens” possuem elementos que podem ser relacionados, como a ideia de montagem que, para Warburg, foi operada por meio de imagens enquanto que, para Benjamin, foi elaborada a partir de citações. Benjamin chega a fazer referência à montagem como um método em “Passagens”:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (Benjamin, 2009, p. 502).

Além de se referir à montagem como método, Walter Benjamin apresenta o argumento a respeito da ideia de constelação na obra *Origem do drama trágico alemão*, de 1925. No texto

em questão, Benjamin propõe a metáfora da constelação como uma metodologia que não tome como universal e total os entendimentos que se constrói a partir dos fenômenos. No livro, em específico, o filósofo contrapõe análises de obras literárias e entendimentos sobre gênero literário. Para o filósofo as ideias, como as estrelas em uma constelação, possuem a sua existência particular, mas quando “consideradas”, permitem a elaboração de conceitos, que são “representações conceituais”, possibilidades. Os fenômenos são fragmentos que permitem o desenho de entendimentos, mas, estes, não devem anular suas particularidades.

Segundo Fabiano Leite França (2022), o filósofo se contrapõe às concepções de crítica que “diluem as obras no gênero, ao acentuar suas semelhanças e omitir suas diferenças, Benjamin advoga um modelo de obra de arte e de crítica à obra de arte que resiste à dissolução da obra particular na arte em sentido absoluto” (França, 2022 p. 36). Segundo França há uma codependência entre a obra particular (fenômeno) e o gênero (ideia) pois as obras particulares não só ilustram ou “brilham” as ideias, e sim, são a própria exposição destas, não havendo hierarquias entre elas. Segundo o autor,

Na teoria benjaminiana, as ideias são, simultaneamente, fenômenos empíricos e constelações (...) a forma absoluta é construída a partir dos fragmentos dos elementos empíricos. (...) Por isso, para Platão, as ideias aparecem como verdade no fenômeno e, em Benjamin, o fenômeno aparece como verdade nas ideias, o que mantém a dignidade do particular (França, 2022 p. 37).

Aplicada às visualidades de protesto, a ideia de constelação seria compreender cada uma como algo que faz “brilhar” as ideias do tempo. Marcela Fuentes (2020) utiliza a constelação como metodologia em seu trabalho sobre performances tecnopolíticas, em que analisa ações performáticas em protestos em diferentes lugares da América Latina, entendendo-os como elementos isolados, mas que podem ser conectados, considerando formas emergentes de ativismo e protesto em rede, identificando padrões. Para a autora, a ideia de constelação permite uma abordagem analítica que busca identificar e explorar padrões de relações e interconexões entre elementos distintos. A ideia por trás das constelações é que um elemento isolado, quando considerado em relação a outros, possa demonstrar padrões importantes e significativos. As imagens, organizadas em constelações, podem ser compreendidas como uma unidade interrelacionada, representando o passado e o presente ao mesmo tempo que são influenciadas por contextos.

Pensar por constelações, segundo Rita Velloso (2018), é estabelecer relações entre diversos componentes de um conjunto, que são entendidos como fenômenos particulares, singulares, mas que permitem criar relações, aproximações, ideias que se configuram entre as linhas que se consiga desenhar entre os fenômenos, considerando também os vazios desse

conjunto, ou seja, aquilo que parece resistir a classificações, destoa do todo. Os conceitos, a partir da metodologia da constelação, seriam elaborados a partir destes extremos, de forma a se conseguir realizar agrupamentos e distinções.

Entende-se que, nesta pesquisa, ambas abordagens, a montagem e a constelação, podem ser complementares. As duas envolvem um olhar interdisciplinar e histórico-crítico, pois é necessário conhecer questões que atravessam os movimentos, além das visualidades de protestos antecedentes ao período da pesquisa. A escolha pela montagem e pela constelação se deu por entendê-las como abordagens dedicadas a problemas de pesquisa que envolvem sistemas de maneira a permitir relacionar as visualidades de protesto e elaborar entendimentos e generalizações acerca de uma estética do protesto de mulheres.

Os eventos registrados na pesquisa de campo são diferentes, possuem objetivos distintos e realizavam as aparições em espaço público por formas singulares, em comum o fato de serem organizados e executados por mulheres. Analisar as formas visuais de presença, a historicidade destas, como elas são atualizadas é uma forma de entendimento que se aproxima mais da montagem. A partir da noção de imagem dialética de Walter Benjamin e de fórmula de *páthos* (*pathosformeln*) de Aby Warburg, busca-se analisar as visualidades de protesto, identificando os "pontos de contato" entre as experiências passadas, as sobrevivências destas no presente e os desejos de futuro que ensejam. As análises também buscarão compreender como as imagens de protesto se relacionam com outras imagens e ideias da cultura mais ampla. Por exemplo, as imagens de protesto podem evocar outras imagens de resistência ou rebelião em filmes, literatura ou outras formas de arte. As possibilidades de aproximação e contraste das visualidades desta pesquisa poderiam se dar de várias formas: pelo conteúdo da mensagem ou temas, pelas escolhas estéticas, pelas afinidades morfológicas, pelo suporte, pela cor, entre várias outras possibilidades do campo visual, a partir da ideia de que o “pensamento por imagens é um ‘ensaio visual’, um ‘dispositivo indutor de questões’” (Didi-Huberman, 2012, p. 209).

Não há a intenção de sugerir que todos esses eventos são iguais e que as imagens representam a totalidade das visualidades, mas, a partir da ideia de constelação é possível pensar que elas não estão desconectadas a ponto de não permitir que se estabeleça ligações entre elas, permitam algumas generalizações e ponderações de acordo com os objetivos da pesquisa.

Esta coleção foi submetida a ordenações diversas, provocando relações entre as imagens, a fim de traçar itinerários que pudessem dar início à narrativa sobre as visualidades de mulheres em protestos, realizada no capítulo 4. A montagem foi feita e refeita até que as associações se tornassem possíveis, das mais “evidentes” para a pesquisadora, até a

experimentação de outras menos prováveis e desafiadoras. A disposição das fotografias nas pranchas e a forma como cada uma se comunica com as peças próximas ocorre por associação de ideias entre elas, de maneira semelhante como se faz com as peças durante um jogo de dominó. Essa etapa exige pesquisa prévia a respeito da história do movimento feminista, da memória de eventos semelhantes, do contexto em que ocorreram, além dos conceitos trabalhos no referencial teórico. É preciso conhecer o repertório de visualidades de protesto constituído historicamente para que seja possível realizar as digressões. Conforme afirma Didi-Huberman,

Pensar é montar pensamentos entre si; montar é aumentar as correspondências íntimas entre coisas diferentes; e que essas correspondências, para serem percebidas, para se espalharem em todas as direções, exigem toda uma arte da livre associação da digressão, da construção polifônica das referências ou das citações (Didi-Huberman, 2021, p. 207).

As ligações entre as visualidades foram realizadas não apenas pela forma, mas pela historicidade e pela função, ou seja, a maneira como essas visualidades resultam de investimentos realizados por movimentos sociais, que se conectam a histórias particulares, de espaço e de tempo e como chegaram a formar um repertório.

Após as digressões possibilitadas pela montagem, as visualidades foram entendidas como partes dentro de um mesmo sistema. A observação de elementos que atravessavam eventos, grupos e locais se aproxima de uma abordagem relacionada à ideia de constelação. Como ocorre com as constelações de estrelas, é preciso destacar alguns elementos e imaginar ligações. Assume-se que as ideias advindas dessas conexões são marcadas pelo tempo da própria pesquisa, portanto, são provisórias, passíveis de modificações em outros contextos e com outros objetivos. O trabalho também pode ser uma forma de tornar disponível a outros modos de ver que venham a se interessar por esses registros posteriormente.

Constelar, como metodologia aplicada ao tema desta pesquisa, será criar representações possíveis entre as visualidades dos diferentes eventos, preservando as suas heterogeneidades. Seria o processo de observação e categorização, valorizando as particularidades e as diferenças dos eventos, percebendo entre cada fenômeno intervalos que possibilitem ampliar a imaginação e os entendimentos. Constelar visualidades corresponderia, nesta pesquisa, a agrupá-las, entendendo-as como extremos particulares que, consideradas, permitem conectar “o empírico e o inteligível” (França, 2022). Os marcos de visualidade apresentados no capítulo 5 correspondem a esse exercício de constelação.

Georges Didi-Huberman (2016) afirma que o domínio de estudo das imagens tem o seu limite, nem sempre é possível acessar “os fios históricos que as conectam”. Trabalhar com imagens exige aceitar, segundo o autor, que a história dá conta de fabricar ela mesma as

“lacunas de transmissão”, os espaços vazios, de maneira que não nos permite ver senão “vestígios incompletos, farrapos de tempo, fragmentos de mundo”. Diante desse “princípio de incerteza”, o historiador da arte, que também é filósofo, afirma que não se deve manter uma postura que denomina como “covardia heurística”, que seria manter-se numa região segura, lidar apenas com o “incontestável”, fazer relações apenas no terreno do que pode ser verificável. Diante de qualquer imagem, mas sobretudo das imagens-lacunas, é preciso compreender que elas não oferecem apenas respostas. Nesse caso Didi-Huberman defende que elas devem levar ao questionamento histórico, que relaciona ao fazer de um filósofo, no qual se “deve colocar questões, problematizar o desconhecido, avançar hipóteses”. Para o autor, criar hipóteses não é algo “nebuloso”, nem deve ser compreendido como “sobreinterpretação”, pois, segundo ele, a hipótese colabora na constituição de um ponto de vista quando “falta a vista direta”.

Os elementos que não sejam agrupáveis nesta pesquisa permanecerão a salvo no interior da ideia, pois ainda que singular e isolado, fazem parte dela. A fragmentação, nesse sentido, não torna o trabalho menos eficiente. As visualidades que não se “encaixam” podem ser entendidas como “sintomas”, a partir do pensamento de Didi-Huberman. A partir de Freud, a ideia de sintoma como um indicador de algo mais profundo é amplamente utilizada em diversas áreas do conhecimento. O sintoma é um elemento que indica que algo está deslocado em uma sociedade ou cultura e, assim, são manifestações das crises que atravessam as sociedades. Identificar e compreender o sintoma é um caminho para explorar as tensões e as contradições de uma sociedade. Didi-Huberman utiliza o conceito para se referir a uma imagem que não se encaixa às categorizações existentes na história da arte e que resiste aos códigos, interrompendo o curso normal da representação. O conceito de sintoma, nessa pesquisa e no contexto das visualidades dos protestos, seriam as inovações, as disrupções, a partir do pensamento de que nem tudo é cópia e repetição nos gestos de insurreição.

As abordagens contribuíram com o desenho metodológico de maneira que ofereceu elementos para elaborar questões norteadoras, pensado como uma estratégia para oferecer alguma ordem ao trabalho.

- Identificar técnicas e refletir sobre o saber-fazer visual;
- Quais ideias, conceitos, emoções podem ser relacionados;
- Como essa visualidade foi apresentada no espaço público e como as pessoas interagem com os artefatos;
- Como o saber-fazer visual está sendo utilizado? Para mobilizar afetos, para formar comunidade, para construir consensos, para elaborar conflitos?
- Referências culturais presentes: símbolos, personagens históricos, mitos, lendas, elementos clássicos de repertório de protesto, tradições;

- Visualidades apresentadas de forma individual e relações com as visualidades coletivas;
- Permanência e mudança: essas visualidades mudaram tradições visuais anteriores, foram atualizadas, receberam incrementos locais, contextuais, sobrevivências, anacronismos;
- Referências visuais para além do repertório de protestos: influências artísticas e culturais;
- Interconexões entre as visualidades dos diferentes eventos: há um saber-fazer visual que conecte os eventos, para além do repertório clássico de protestos?
- É possível identificar saberes que sejam transmitidos, ensinados acerca dessas visualidades e que constitua uma dimensão poética.

O texto resultante das análises não faz uma síntese de visualidades opostas, mas demonstra como as visualidades de protestos são constituídas e constituem um campo de tensões no movimento de mulheres. Entendimentos surgiram nessas associações, gerando temas para a escrita, em um ritmo em que a imagem e a palavra se complementam, guiado por aquilo que as visualidades sugerem e pelas maneiras pelas quais a pesquisadora as compreendeu.

CAPÍTULO 3 - OS EVENTOS: MULHERES, ESPAÇO PÚBLICO

3.1 A pesquisa em meio a multidões, antes, durante e depois da pandemia

Com o início da pandemia em março de 2020, as assembleias públicas (mesmo as do espaço privado) foram proibidas, com o intuito de controlar a disseminação do vírus. É importante relatar/ relembrar que, no início, não se sabia ao certo como o vírus era transmitido. Num período de crise sanitária, social e econômica, nem todos tinham a oportunidade ou privilégio de permanecer em suas casas. Muitas pessoas seguiam enfrentando diariamente o transporte público e precisavam trabalhar. Foi um período de muita insegurança, medos, disputas. Havia um grupo na sociedade que defendia que a pandemia não deveria interferir nas atividades econômicas e eram contra qualquer medida de distanciamento. Até mesmo o uso de máscaras e a própria vacina, quando disponível, chegou a ser desqualificada por esse grupo, fazendo com que os setores progressistas e parte da imprensa desenvolvessem ações amplas de combate ao negacionismo científico.

Mesmo com o vírus houve momentos em que as ruas foram ocupadas. Não é possível dizer, com certeza, em qual momento isso aconteceu primeiro, mas certamente o movimento mais marcante que envolveu multidões em várias partes do mundo foi a onda de protestos em decorrência do assassinato de George Floyd, em 25 de maio de 2020, no contexto do movimento *Black Lives Matter*. Esse movimento ocorreu, também, em Brasília e outras cidades do Brasil e é possível considerar que além da vida de Floyd, muitas outras vidas estavam sendo lamentadas com fúria e indignação sob o lema “Parem de nos matar”. A grande maioria dos participantes eram jovens, o grupo de menor risco pelo que a ciência já podia afirmar na época. Nesse momento houve um grande dilema da pesquisadora em registrar esses eventos (a pesquisa ainda não estava delimitada em protestos de mulheres), até então não se sabia muito sobre a doença, o número de mortos aumentava diariamente, não haviam vagas em hospitais, nem mesmo tínhamos máscaras em número suficiente para todos.

Nesse contexto outras formas de protesto precisaram ser criadas ou transformadas. O período contou com muitos “panelaços”, faixas ou cartazes pendurados estrategicamente, manifestações de descontentamento que pudessem ser realizadas das janelas e varandas. Um movimento de projeções ganhou força no período, como também colagem de lambes. As redes sociais e as tecnologias de comunicação digitais desempenharam o papel de permitir encontros,

de organizar coletividades, de convocar para pautas e causas e formar redes de solidariedade e resistência.

Em 04 de novembro de 2020, a veiculação na mídia do vídeo da audiência do caso conhecido como “Mari Ferrer” causou revolta suficiente para encorajar uma resposta rápida dos movimentos de mulheres nas ruas. Em Brasília, horas depois da notícia ter repercutido, movimentos de mulheres convocaram um evento que ocorreu em frente ao palácio do STF. À essa época, ainda sem vacina para a Covid-19, já se sabia que eventos ao ar livre, com o uso de máscaras, diminuía as chances de contágio, e isso também encorajou o retorno às ruas. Esse evento, em específico, ocorreu de forma tão rápida que não foi possível acompanhar, mas ocorreu outro, no sábado, dia 07 de novembro e esta foi a primeira vez durante a quarentena que, com todos os cuidados possíveis, a pesquisadora voltou a fazer a cobertura de eventos que nesse momento já se delimitava em protestos realizados por mulheres.

A vacina para a Covid-19 mobilizou pesquisadores e pesquisadoras em todo o mundo em tempo recorde. Alguns países começaram as imunizações em dezembro de 2020, mas o Brasil, apesar de uma tradição em campanhas de vacinação de sucesso e de ampla cobertura, iniciou apenas no dia 17 de janeiro de 2021 pelos grupos de maior risco.

É importante dizer que parte da sociedade, tanto a brasileira como a de outros países, demonstraram recusa em relação à vacina, pensamento vinculado a uma onda de obscurantismo a respeito de informações pseudocientíficas sobre efeitos colaterais da vacina. A despeito dessa resistência, conforme a cobertura vacinal avançava, também aumentavam as manifestações. Foi acompanhado alguns eventos de protesto em resposta a problemas na gestão da pandemia pelo governo federal. Alguns desses eventos foram acompanhados pela pesquisadora, embora não fizessem parte do projeto. Chamou a atenção e vale a pena relatar que grande parte dos participantes eram idosos, os primeiros a serem imunizados. O número de participantes costumava ser pequeno, ainda assim as pessoas mantinham pelo menos 1 metro de distância e todos utilizavam máscaras.

A pesquisadora foi vacinada em julho de 2021 com imunizante de dose única e, a partir de então, se sentiu mais protegida para seguir com a pesquisa, ao mesmo tempo em que as mobilizações passaram a ser mais frequentes. Destaca-se, nesse período, os eventos ocorridos em virtude do julgamento, no STF, a respeito da tese do Marco Temporal, que contou com um grande acampamento organizado pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil. Importante relatar que os povos indígenas formam um dos grupos prioritários e, em sua maioria, estavam com o esquema de imunização completo nesse período. Na sequência desse movimento,

algumas mulheres permaneceram na cidade, pois a 2ª Marcha das Mulheres Indígenas, evento que faz parte das análises desta pesquisa, já fazia parte do calendário de mobilizações.

A viagem para cobrir o 8M em Santiago do Chile foi remarcada várias vezes (desde 2020), e somente ocorreu sob muitas condições. O Chile esteve fechado para visitantes estrangeiros por vários meses durante a pandemia e, em março de 2022, as viagens de procedência internacional estavam apenas se iniciando. Para poder embarcar para o país eram necessários vários protocolos: contar com uma autorização prévia para a viagem junto ao ministério da saúde chileno, no qual se comprovava a vacinação; o resultado de teste PCR que fosse realizado horas antes do embarque e que estivesse com resultado negativo; comprovante de contratação de seguro de viagem que cobrisse grandes custos de internação em caso de contágio. Além disso, ao chegar a Santiago, ainda no aeroporto, os viajantes eram submetidos ao teste PCR, ouvia-se orientações e assinava-se um documento no qual se comprometia a respeitar todas as regras de entrada no país, entre elas uma que determinava que o visitante deveria seguir diretamente para o hotel, no qual deveria ser hospedado obrigatoriamente em quarto com banheiro privativo, onde permaneceria sem sair até que o resultado do teste realizado no aeroporto ficasse pronto e que demonstrasse que não estava contaminado. Se o resultado fosse positivo, deveria permanecer nesse quarto por todo o período ativo da doença, arcando com os custos que isso pudesse ocasionar. Ou seja, desde o embarque no Brasil havia a possibilidade de que a viagem não ocorresse ou que a pesquisa nas ruas de Santiago fosse impedida.

A partir de 2022 as manifestações voltaram a ocorrer ao mesmo tempo em que o mundo tentava retomar as atividades. Nesses eventos ainda se recomendava a utilização de máscaras que, aos poucos, conforme as taxas de internações e mortes foram diminuindo junto com o avanço das imunizações, as medidas de controle foram ficando menos rigorosas.

Neste capítulo são descritas as formas como a multidão se formou em cada um dos eventos que fez parte da pesquisa de campo, como ela se deslocou no espaço, como as participantes interagiam entre si e com o público que assistia ou de passantes, além de elementos contextuais que atravessavam esses movimentos. Dessa maneira, reafirma-se que cada evento em si teve sua particularidade inscrita no tempo e no espaço em que ocorreu, cada um trouxe pautas ou lemas distintos que buscaram tornar visíveis.

Os eventos foram descritos de forma cronológica, para que permitisse a leitura dos tempos e se relacionasse com os contextos. Os dois primeiros eventos, a 1ª Marcha das Mulheres Indígenas e o 8M de 2020 ocorreram quando a pesquisa ainda não havia sido

delimitada em protestos de mulheres e ocorreram antes da pandemia de SARS Cov-19. As demais foram realizadas em períodos de maior ou menos restrição.

3.2 A 1ª Marcha das Mulheres Indígenas (13 de agosto de 2019)

As delegações de mulheres chegaram aos poucos, nos dias anteriores à marcha, vindas de várias regiões do país. No dia do evento, o grupo já estava há alguns dias acampado no gramado do Eixo Cultural Iberoamericano. É importante relatar que existe uma *expertise* do movimento em ocupar a cidade de Brasília que vem de experiências anteriores, como nos Acampamentos Terra Livre (ATL), por exemplo, mas este evento foi o primeiro protagonizado pelas mulheres indígenas, com assembleias, plenárias e atos organizados segundo uma agenda específica, discutida entre lideranças e planejada com meses de antecedência.

Do acampamento a marcha seguiu um itinerário numa região que faz parte das rotinas da maioria das manifestações que ocorrem em Brasília: percorrer parte do eixo monumental pela via S1, passando pelo Museu Nacional (onde, às vezes, tem início alguns atos) seguindo pela Esplanada dos Ministérios e encerrando na Alameda dos Estados, em frente ao Congresso Nacional³¹.

É importante relatar que no dia do evento a pesquisadora ainda não tinha seu objeto de pesquisa delimitado em visualidades de manifestações de movimentos de mulheres. Estava, à essa época, fotografando diversas manifestações. Era uma manhã de terça-feira e havia outro ato na cidade, no caso, contra cortes anunciados pelo governo na área da educação. A concentração deste evento paralelo ocorreu no Museu Nacional e coincidia com o horário da marcha organizada pelo movimento das mulheres indígenas. Quando a marcha alcança a concentração do ato pela educação, a organização pede para que todas as pessoas assistam as mulheres indígenas marchando, para que, então, as seguissem no trajeto, dando início, também, a uma marcha.

A realização de mais de uma manifestação de movimentos sociais de maneira simultânea costuma ocorrer na capital, às vezes até mesmo por grupos antagônicos, o que pode gerar mais tensões e maior policiamento. Nesse dia específico, havia uma atitude de respeito e de apoio de um movimento para o outro³², permitindo que os eventos somassem, pois

³¹ Variações dos lugares de início e fim e do percurso costumam ocorrer, a depender do assunto e alvo da manifestação, conforme os outros eventos narrados irão demonstrar.

³² É comum eventos distintos ocuparem o espaço público em Brasília a partir da união de agendas. O mesmo fato ocorreu, por exemplo, durante o 8M de 2020, quando a organização local do evento, une as marchas com a organização da 1ª Marcha das Mulheres Sem Terra.

realizaram parte da marcha juntos, mas não a ponto de se diluírem e formarem uma única multidão.

A forma como as mulheres indígenas realizaram a marcha foi por alas, de maneira que cada uma delas representava uma comitiva de mulheres de um povo. Cada grupo organizou sua aparição, o que é possível de afirmar ao observar que as integrantes utilizavam alguns elementos em comum, demonstrando planejamento para tornar a unidade do grupo visível, o que será alvo de análise posteriormente. Entre os elementos, pode-se destacar a pintura corporal, o uso de um modelo de vestuário, como saia, blusa, ou camiseta, formas de usar os cabelos, joias, além de faixas com o nome do povo, maracás, lanças, entre outros.

Essas alas eram compostas por mulheres de várias idades, crianças, adolescentes, adultas e idosas, muitas delas com suas crianças ao colo. Também estavam presentes alguns homens acompanhando o grupo. Muitos atuavam de uma forma que aparentava fazer a segurança, enquanto outros marchavam juntos, cantavam as mesmas canções. Também foi possível observar homens e mulheres que cumpriam a função específica de fotografar o evento, que fazem parte do grupo de comunicadores indígenas.

De braços dados, com passos ritmados, algumas canções eram entoadas ao longo da marcha, tanto nas línguas dos diferentes povos indígenas, quanto em português. Um carro de som no modelo de “trio elétrico” (que costuma ser alugado e se repete em várias manifestações de todas as nuances políticas e propósitos) foi utilizado para “puxar” a marcha, dar comandos e oferecer espaço de fala. Na parte alta do carro de som, duas mulheres indígenas que atualmente são amplamente conhecidas, Sônia Guajajara e Célia Xakriabá³³, convidavam outras participantes da marcha para utilizarem o microfone de forma revezada. Muitas utilizaram o espaço de fala na língua de seu povo e foi possível observar que as mulheres mais velhas de cada grupo, com algumas exceções, eram as escolhidas para a atividade de representação no carro de som.

Após passar todas as alas pela via S1 na altura do Museu Nacional, o grupo que protestava contra os cortes na educação deu início à sua marcha, caminhando logo atrás das mulheres indígenas até a Alameda dos Estados, local onde ambos os grupos ocuparam o

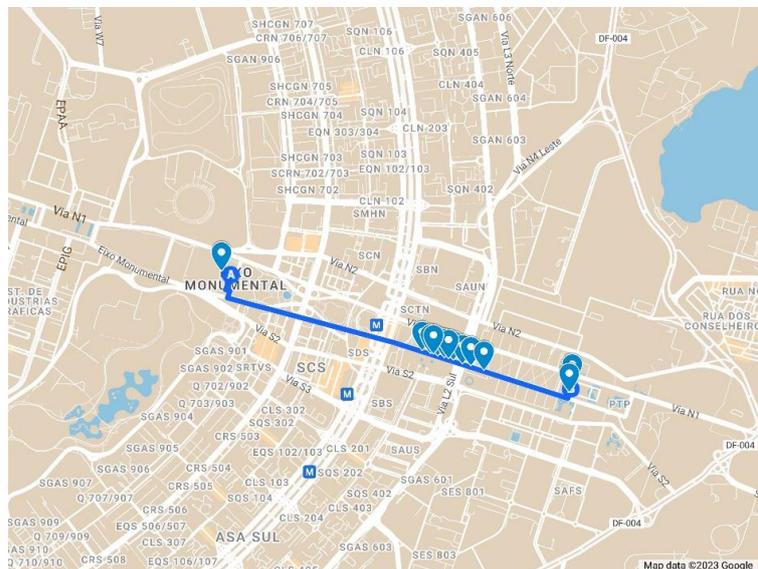
³³ Ambas, Sônia Guajajara e Célia Xakriabá, foram eleitas em 2022 e empossadas como Deputada Federal em 2023, sendo que Guajajara foi escolhida para estar à frente do Ministério dos Povos Originários. Em 2019 elas eram lideranças conhecidas pelo movimento, mas, ao longo dos anos, passaram a ser conhecidas por um público mais amplo.

gramado do lado oposto ao do Congresso Nacional³⁴. Ao chegar na Alameda, o carro de som estaciona, bloqueando a rua, e foi compartilhado pela organização dos dois eventos.

Neste gramado, as participantes dos dois eventos misturaram-se um pouco, embora as mulheres indígenas permanecessem nos pequenos grupos, sentadas no gramado, descansando da caminhada de cerca de 3,7 km. Algumas colocaram seus trabalhos, como pulseiras, colares, entre outros, à venda sobre um tecido.

Após algumas falas de lideranças das mulheres indígenas, seguiram outras de movimentos sindicais, de estudantes e de algumas deputadas simpatizantes, em geral de partidos de centro esquerda, como PT ou Psol. Aos poucos, o evento foi se dispersando, estudantes e professores seguem para várias direções, enquanto as mulheres indígenas voltam para o acampamento pelo calçamento às margens do Eixo Monumental, percorrendo o trajeto juntas, em seus grupos. A polícia esteve presente durante todo o percurso, fechando o tráfego de veículos durante a ida, mas liberando durante a dispersão. Não foi testemunhado a ocorrência de revistas e nem a proibição do porte de mastros e bandeiras. Ao final do evento havia viaturas circulando, mas o tráfego já estava liberado.

Figura 8: Mapa do trajeto da 1ª Marcha das Mulheres Indígenas



Fonte: elaborada pela autora/ Google Maps³⁵.

³⁴ Desde o início do ano de 2019 o gramado que dá acesso ao Congresso Nacional, que costumava permanecer aberto, passou a estar margeado por gradis, ficando inacessível ao público, sobretudo manifestações. Ao longo da pesquisa, a única manifestação que ultrapassou as grades foi aquela, antidemocrática, ocorrida em 08 de janeiro de 2023. Em outubro de 2023 as grades foram retiradas, permanecendo assim até o final desta pesquisa.

³⁵ O Mapa pode ser melhor visualizado e com algumas fotografias do evento em:

https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1c_0IO4UtIwevARwuftJotW-9VLjvLI&usp=sharing

3.3 O 8M de 2020 e a 1ª Marcha das Mulheres Sem-Terra (08 de março de 2020)

A Marcha do Dia Internacional da Mulher (8M) é uma ação de movimentos feministas que, em Brasília, é organizada por diversos grupos que atuam nesta temática tanto no Distrito Federal como no Entorno³⁶. Este evento também compartilhou a estrutura e o planejamento da marcha com outro que ocorria na cidade, o 1º Encontro Nacional das Mulheres do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). As mulheres do MST estavam alojadas no pavilhão do Parque da Cidade desde o dia 05 de março, onde realizavam formação, plenárias e assembleias específicas do movimento³⁷. No dia 08 ocorreu a marcha em conjunto com a organização local do 8M em Brasília, em uma manhã de sábado.

A concentração para a marcha foi no Pavilhão. Enquanto as mulheres do evento local chegavam, no interior do espaço ocorria a mística³⁸, na qual um grupo musical se apresentava e, logo após, uma performance teve início no centro do espaço, enquanto as mulheres de diferentes delegações assistiam sentadas ao redor. Enquanto isso, foi possível perceber que alguns desses grupos se preparavam para a marcha, distribuindo artefatos, como vassouras, chapéus, claves de madeira, entre outros. Algumas pessoas que chegavam para participar do 8M entravam no pavilhão, assistiam ao evento, celebravam junto, enquanto outros grupos se preparavam entre companheiras, seja dividindo cartazes, camisetas, fazendo maquiagem juntas ou mesmo ensaiando apresentações do lado de fora. Percebeu-se que entidades como sindicatos e partidos políticos montavam tendas com materiais para distribuir entre associados ou para divulgar ao público em geral.

A marcha do 8M teve início pela Marcha das Mulheres Sem Terra, organizadas em alas por unidades da federação, trazendo seus artefatos para o ato, sendo seguidas pelos grupos locais, que representavam organizações ou entidades do DF e do Entorno que também compunham a marcha em formato de alas, num gesto de hospitalidade do grupo local, observado anteriormente na 1ª Marcha da Mulher Indígena.

Ao invés do carro de som tradicional no modelo “trio elétrico”, neste evento a “Kombativa” puxava a marcha, um veículo modelo Kombi, com o exterior pintado em grafite (que é propriedade da ativista Talita Victor). Várias mulheres representantes dos movimentos

³⁶ O “Entorno” é uma forma de nomear um conjunto de municípios de Goiás e Minas Gerais próximos aos limites do Distrito Federal. Oficialmente a região possui o termo Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno (RIDE).

³⁷ Um curta-metragem sobre o evento foi lançado pelo MST em 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h9_HHIvkI4g

³⁸ A mística é uma prática política e cultural estabelecida e parte das estratégias do MST e consiste em um ritual/celebração com música, poesia, teatro.

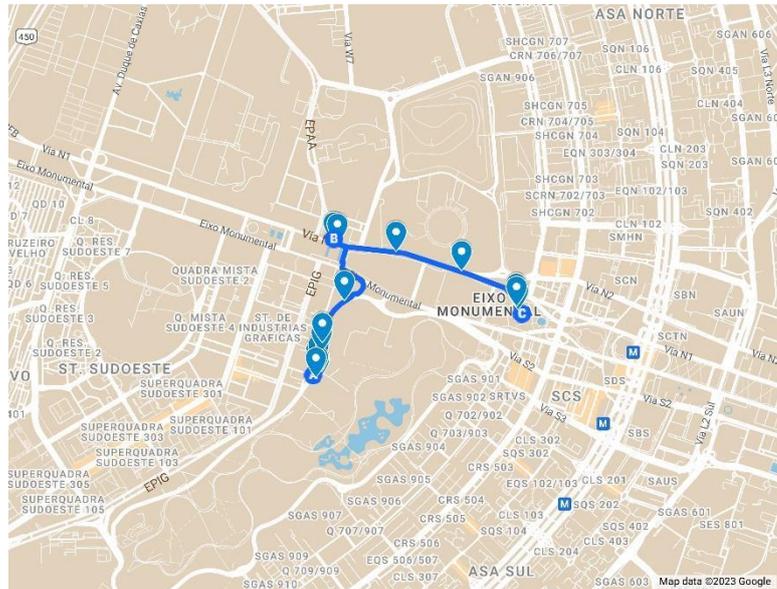
sociais envolvidos na organização do ato utilizaram o microfone e caixas de som instalados no veículo para fazer uso do espaço de fala durante o evento.

O trajeto teve início na rua ao lado do Pavilhão, que está no interior do Parque da Cidade e seguiu até o Palácio do Buriti, sede do governo do Distrito Federal, que fica no Eixo Monumental e se encerrou na Torre de TV. Tanto a via do Parque da Cidade como a N1 do Eixo Monumental permaneceram fechadas para o trânsito de veículos para que a marcha passasse. Ao chegar na sede do governo do DF, as manifestantes fizeram uma pausa, os grupos misturaram-se um pouco, e teve início um momento de luto pelas vítimas de feminicídio. Os nomes de cada uma das mulheres assassinadas no Distrito Federal no ano de 2019 até a data do evento, em crimes tipificados como feminicídio, foram lidos, seguido de um momento de silêncio da multidão. Algumas mulheres seguravam uma folha de papel com os nomes dessas vítimas impressos. Foi um momento de muita emoção, no qual foi possível perceber que algumas mulheres se abraçavam com pesar, outras choravam, o que conferiu ao momento uma atmosfera de luto e lamento coletivo. Algumas falas foram feitas, dirigidas ao governo, cobrando políticas a respeito da violência contra a mulher e, então, a marcha seguiu o trajeto até a Torre de TV pela via N1. Ali outros grupos se somaram, como o Batalá, um coletivo de percussão composto exclusivamente de mulheres, que já estava posicionado esperando que a marcha chegasse, criando uma atmosfera de celebração e alegria, como as alas de fanfarra ou blocos carnavalescos também oportunizaram em outros momentos.

As alas sindicais ou de partidos políticos marchavam, em sua maioria, carregando uma grande faixa ou cartazes, vestindo camisetas confeccionadas para a ocasião e, alguns deles executavam um jogral liderado por algum membro que utilizava um megafone.

Ao final do trajeto, na área ao redor da torre, havia outras estruturas montadas para o encerramento do ato, com tendas para cuidados de crianças e, também, benzedadeiras de um conhecido grupo que atua em Brasília. Após essa concentração final, aos poucos a multidão foi dispersando em sentidos diferentes. Cerca de 5000 pessoas participaram do ato, segundo veículos de imprensa.

Figura 9: Mapa do trajeto 8M de 2020 e 1ª Marcha das Mulheres Sem Terra



Fonte: elaborado pela autora/ Google Maps³⁹

3.4 Justiça por Mari Ferrer (07 de novembro de 2020)

Dos eventos acompanhados durante a pesquisa este foi o único que não ocorreu como resultado de uma agenda dos movimentos de mulheres e, sim, uma resposta a um fato específico que gerou indignação coletiva, convocando mulheres, principalmente pelas redes sociais, para que participassem de atos em frente ao STF.

Nesta data ainda não havia uma vacina aprovada para SarsCov-19, já se passavam 8 meses em que o isolamento social e uso de máscaras era uma orientação da Organização Mundial da Saúde. Essa recomendação encontrava posicionamentos divergentes, inclusive na capital do país, em meio às determinações do governo local e às atitudes do governo federal, num período conturbado em relação às responsabilidades de cada indivíduo no controle da disseminação do vírus. O grande ciclo de protestos relacionado ao movimento *Black Lives Matter* já havia demonstrado que, ao ar livre, com uso de máscaras, as manifestações não promoviam aumento no número de casos de adoecimentos graves por Covid.

O evento Justiça por Mari Ferrer foi uma resposta da sociedade civil, sobretudo dos movimentos feministas, ao conteúdo de um vídeo de uma audiência realizada remotamente.

³⁹ O mapa pode ser melhor visualizado e com algumas fotografias do evento em: https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1-tR1FAup32pwI5-IPFhh5rY_UxWVo-w&usp=sharing

Nesta audiência, Mariana Ferrer era a autora de uma denúncia de estupro. O que motivou a insurreição foi a forma como a autora da denúncia foi alvo de comentários misóginos e machistas pelo advogado do réu, diante do silêncio do juiz, que em nenhum momento repreendeu o advogado pelos comentários realizados, o que foi compreendido como uma omissão do Estado ao presenciar uma violência contra uma mulher.

O vídeo viralizou nas redes sociais e causou uma indignação também “viral”, fazendo com que muitos movimentos decidissem sair às ruas em várias cidades do Brasil. A indignação diante do intolerável ofereceu a faísca necessária para a retomada às ruas durante a pandemia, trouxe a necessidade de se discutir formas de ocupar o espaço público em assembleia e, ao mesmo tempo, seguir recomendações da OMS, para o ato não ser interpretado como negacionismo, uma característica que marcou movimentos conservadores e antidemocráticos nesse processo. Nos chamados para comparecer aos atos se reafirmavam a importância de se manter a distância entre participantes, além do uso de máscaras, e da importância das pessoas que fizessem parte de grupo de risco permanecerem em casa. Isso talvez justifique o porquê de o evento ser realizado, em sua maioria, por pessoas jovens.

Não houve marcha nem deslocamento, a Praça dos Três Poderes foi o local de concentração e onde o ato foi realizado. O local, símbolo da divisão dos poderes e que abriga a instituição maior do judiciário nacional, foi escolhido pois nele estava o alvo da manifestação que, nesse caso, era o STF e o machismo estrutural presente e reproduzido nas instituições.

Foi uma manifestação com cerca de 50 pessoas que chegaram aos poucos, em duplas, pequenos grupos ou mesmo sozinhas. Alguns homens também estavam presentes. Todas as pessoas utilizavam máscara e mantinham distanciamento de pelo menos 1 metro. É possível imaginar que esta foi a primeira vez, em meses, que algumas pessoas ali se reuniam em um grande grupo.

Os cartazes foram os elementos mais utilizados, talvez pelo tempo breve de organização e também pelo caráter mais individual no preparo da visualidade. Ao centro do ato, uma caixa de som com microfone estava disponível para as pessoas presentes que desejassem compartilhar alguma fala.

Havia poucos grupos organizados, como sindicatos e partidos, mas também foi observada a presença de pequenos grupos autoconvocados. Quatro adolescentes pediram a palavra e comentaram que decidiram participar do evento pois ficaram indignadas ao assistir o vídeo da audiência. Elas não faziam parte de nenhum movimento organizado, combinaram entre amigas a confecção de cartazes e se encontraram no local.

Após várias falas, aos poucos, as pessoas evadiram o local do evento em direções distintas, seguindo as vias em torno do local.

Figura 10: Localização do ato Justiça por Mari Ferrer



Fonte: elaborada pela autora/ Google Maps⁴⁰

3.5 2ª Marcha das Mulheres Indígenas (10 de setembro de 2021)

A 2ª Marcha das Mulheres Indígenas ocorreu na manhã do dia 10 de setembro de 2021. Para entender o contexto em que ocorreu e como algumas escolhas precisaram ser feitas, é preciso, também, narrar os eventos que antecederam a marcha. Esse contexto explicará, por exemplo, como foi decidido o trajeto, o porte de alguns artefatos pelas participantes, além de maior número de homens, se comparado à 1ª Marcha das Mulheres Indígenas, realizada em 2019.

Sob protocolos sanitários como testagem frequente e sistemática das pessoas no acampamento, o movimento de luta pelos direitos dos povos indígenas já organizava o Acampamento Luta pela Vida desde o dia 22 de agosto de 2021, na área próxima ao Teatro Nacional, em acompanhamento e vigília pela votação no STF da tese do chamado “Marco Temporal”, que estava na pauta para ser julgada pelo Supremo no dia 25 do mesmo mês. O movimento realizava marchas diárias até a Praça dos Três Poderes e pretendia manter-se na cidade até o final do julgamento.

⁴⁰ O mapa pode ser melhor visualizado em: <https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1PNVXGeSrL-rYVb0FonAjFk6KRCsqSrc&usp=sharing>

Quando chega o dia da votação, esta foi adiada e a organização decidiu prolongar a estadia na cidade, até a outra semana. Quando foi retomada, no entanto, um dos ministros pediu vistas ao processo, o que indicava que este não seria votado tão cedo, devendo, portanto, as delegações voltarem para seus territórios. Devido à proximidade com a agenda da mobilização das mulheres indígenas, alguns grupos decidiram pela permanência em Brasília, já que muitas mulheres presentes no Acampamento pela Vida também participariam das atividades planejadas com antecedência.

Nos dias que antecederam ao dia 7 de setembro um grande movimento de caráter nacionalista organizado por apoiadores do presidente Jair Bolsonaro se estabeleceu na capital, na região da Esplanada dos Ministérios, em virtude do feriado em que se comemora o dia da “Independência do Brasil”. Nesses atos, caminhões vindos de várias regiões do país estacionaram no local, ergueram acampamentos, o que criou um clima de tensão com o outro movimento que já estava na região. O objetivo do grupo foi, como em outras situações, atacar as instituições como o STF e o Congresso Nacional, apoiar uma possível intervenção militar, entre outros. Esse acampamento permaneceu no local por vários dias, muito além do acordo negociado com o governo local, precisando da intervenção da polícia para a sua retirada.

Houve relatos de ameaças constantes dirigidas ao grupo indígena que ainda estava na cidade, em sua maioria mulheres e crianças. Diante da possibilidade de conflito, a Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade (ANMIGA) decide pela transferência do acampamento para a região próxima ao Eixo Cultural Iberoamericano, ficando mais afastado do grupo bolsonarista. Outro fato importante foi o adiamento da marcha, prevista para ocorrer no dia 08 de setembro, mas, por questões de segurança, foi transferido para o dia 10. A organização também hesitou em divulgar a data e horário em que ocorreria e optaram por realizar outro trajeto, evitando passar pela Esplanada, cenário escolhido anteriormente, cujas instituições e espaços são aquelas às quais as pautas de grupos de todo o país gostariam de se dirigir.

A marcha partiu, então, do Eixo Cultural Iberoamericano pela via S1 do Eixo Monumental, sentido Esplanada dos Ministérios, no entanto, ao alcançar a via W3, tornam à direita, seguindo sentido Asa Sul, caminhando até a Praça do Compromisso, local onde Galdino Jesus dos Santos, cacique do povo Pataxó Hã-hã-Hãe foi vítima de um crime brutal⁴¹ em 1997.

⁴¹ Galdino Pataxó, liderança indígena, estava em Brasília justamente pelas comemorações do “Dia do Índio”, na qual teria audiências a respeito de conflitos fundiários com fazendeiros, inclusive com o então Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso. Como chegou tarde à pensão na qual estava hospedado, não pôde entrar, dormindo em um abrigo de parada de ônibus nas proximidades. Durante a madrugada, enquanto dormia, seus

Foi uma marcha tensa, na qual a aparição e ocupação do espaço público em defesa de direitos ocorreu em uma região que se articula mais com as dinâmicas locais, numa paisagem de residências e com grande atividade comercial. Apesar do percurso não permitir a criação de sentidos em âmbito nacional, talvez tenha tido maior visibilidade local, já que a via W3 é caracterizada por ser uma das áreas de intensa circulação de pessoas em Brasília, cidade que tem as suas peculiaridades urbanísticas, entre as quais a ausência de um “centro”, ou seja, um local que geralmente concentra serviços e bens e, por esse motivo, também concentra pessoas.

A Praça do Compromisso, por sua vez, faz parte de uma memória dolorosa para o movimento indígena e reforça a importância e a necessidade de suas ações de resistência que, infelizmente, são atualizadas a cada violência ou ameaça sofridas pelos diferentes povos em todas as regiões do Brasil.

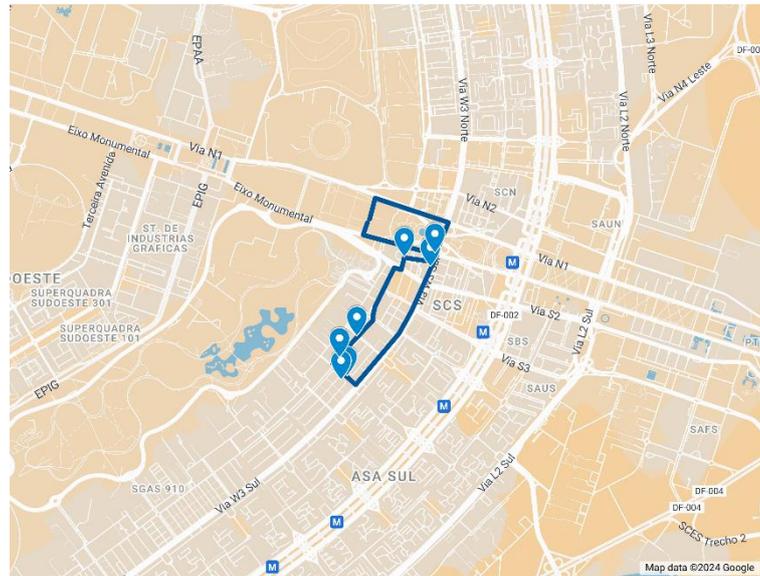
De modo diferente dos eventos que costumam ter dispersão logo após o encerramento, desta vez a multidão seguiu caminhando unida, saindo pelos fundos da praça, no Setor de Habitações Individuais Geminadas Sul, ou seja, uma área exclusivamente residencial, seguindo pela via W4 Sul, uma rua com pouquíssimo movimento, apenas de moradores locais, até o Eixo Monumental, onde se dirigiram à via N1 e seguiram até o retorno ao acampamento. Ao longo do evento as vias permaneceram fechadas e contaram com intenso policiamento, devido ao clima de tensão existente.

Durante todo o trajeto foi possível perceber que as participantes portavam em maior quantidade artefatos que não estavam presentes na marcha em 2019, como lanças, arco e flecha, bastões, todos de fabricação artesanal e na tradição dos diferentes povos que compunham a multidão.

O acampamento das mulheres indígenas foi encerrado neste mesmo dia e as delegações deram início ao retorno aos seus territórios, enquanto o grupo bolsonarista permaneceu por vários outros dias na Esplanada.

assassinos, cinco homens de classe média da cidade, atearam fogo em Galdino, que não resistiu às queimaduras e veio a óbito no mesmo dia.

Figura 11: Mapa do trajeto da 2ª Marcha das Mulheres Indígenas



Fonte: elaborada pela autora/ Google Maps⁴²

3.6 8M 2022 – Santiago do Chile (08 de março de 2022)

O local divulgado para a concentração do 8M de 2022, em Santiago do Chile, era a *Plaza Baquedano*, também chamada de *Plaza Itália*, mas que durante o *estallido* chileno foi chamada de *Plaza Dignidad*. A praça carregava as marcas dos intensos ciclos de protestos e repressões ocorridos no país desde 2019, várias sobreposições de lambes, pichações, além de grades e blocos em concreto dispostos em locais estratégicos para serem utilizados quando necessário interromper a circulação de veículos. O evento estava marcado para começar às 17 horas e, como era uma terça-feira, seria realizado após o expediente de trabalho, ou aula, no caso de estudantes. No entanto, já pela manhã, a base do monumento (que foi o que restou do monumento ao General Baquedano) que estava pintada na cor verde no dia anterior, surge pintado de roxo e já era possível perceber grupos ensaiando suas performances, pessoas entregando panfletos, outras montando expositores com produtos “militantes”.

Ao longo do dia, grupos vão chegando e, conforme o horário se aproxima, cada vez mais a multidão ocupa não apenas a praça, mas os arredores e vias adjacentes, formando um grande bloco heterogêneo e espalhado. A forma com a multidão se formou e ocupou o espaço aparentava a ausência de qualquer hierarquia ou lideranças na condução do evento. Mulheres

⁴² O mapa pode ser melhor visualizado e com fotografias em: <https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1j51KrhzTBQqoluCtNMS9H78cPVR1NLU&usp=sharing>

sozinhas ou em grupos pequenos ou grandes realizavam muitas coisas ao mesmo tempo, como performances, danças, música, colagens, pichações, grafites, entregavam material informativo, entre outras coisas.

As mulheres que fazem parte da multidão são diversas, há idosas, adultas, mães com suas crianças, jovens, estudantes secundaristas com o uniforme da escola. Foi possível observar que os poucos homens que se aproximavam eram expulsos do evento com cantos enfurecidos “*los machitos pa la casa*”. Os únicos tolerados eram fotógrafos ou pessoal da imprensa.

Por volta das 13 horas a praça já estava ocupada e performances já ocorriam, no entanto o trânsito ainda estava liberado para automóveis. Em determinado momento foi possível avistar estudantes secundaristas em seus uniformes, caminhando pela avenida, se aproximando da Praça. Ao chegarem, algumas mulheres mais velhas que observavam o grupo e que não pareciam formar um coletivo, decidiram bloquear o trânsito para que as meninas passassem em segurança, momento em que a pesquisadora foi convocada a ajudar no bloqueio, já que alguns veículos ainda se aproximavam de forma ameaçadora em direção às jovens. As mulheres deram as mãos, formando uma corrente e, assim, o trânsito foi interrompido. Após esse momento, apesar da reclamação de alguns motoristas, a polícia assumiu o bloqueio do tráfego, desviando o fluxo e instalando, posteriormente, barreiras no local.

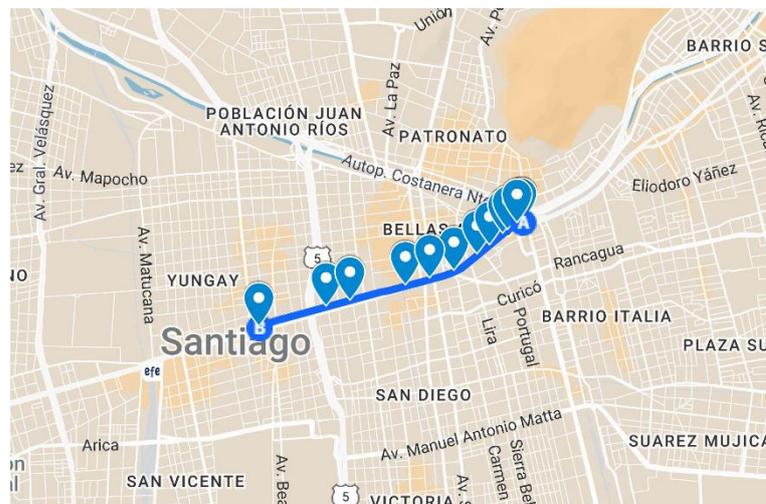
Não houve um “começo” para a marcha. Já haviam muitas coisas acontecendo e muito o que se registrar na praça quando a pesquisadora decide iniciar o trajeto, que já estava tomado pela multidão por toda a extensão do que seria o circuito definido para o evento, que tinha cerca de 4 km. O espaço entre as pessoas era pequeno, a multidão era densa e se movimentava como um organismo composto de milhares de partes independentes. A maioria das mulheres utilizava máscara cirúrgica, lenço ou, ainda, uma balaclava.

No percurso havia ambulantes vendendo muitas coisas, roupas, acessórios, adesivos. Não havia um carro de som puxando a marcha. As manifestantes caminhavam e havia momentos de festa e celebração, e também de atos de rebeldia como quando os grupos subiam nos abrigos de ônibus, em monumentos que estavam pelo caminho, ateando fogo em objetos em meio à rua, provocando a polícia que acompanhava tudo de perto. Em alguns lugares, pequenos altares instalados na calçada ou em aberturas nas construções lembravam mulheres assassinadas. Ao longo do trajeto, outras colavam cartazes nas paredes ou entregavam panfletos com a fotografia e dados de seus abusadores, contendo relatos das violências que sofreram, algumas recentes outras vivenciadas na infância.

No final do percurso havia um palco armado onde já se realizava o encerramento, com apresentação de algumas cantoras e algumas falas de mulheres, provavelmente lideranças do

movimento. Ali iniciava a dispersão, no entanto, às 21h00 o evento ainda era agitado e havia muitas mulheres na rua. As estações do metrô próximas ao evento foram fechadas, obrigando muitas participantes a voltarem a pé até a primeira estação que estivesse aberta ou utilizarem outros meios de transporte. No metrô, a maioria das passageiras eram mulheres e foi interessante observar que muitas estavam acompanhando as postagens do evento nas redes sociais.

Figura 12: Mapa do trajeto do 8M de 2022 em Santiago do Chile



Fonte: elaborada pela autora/ Google Maps⁴³

3.7 8M 2023 – Brasília – (08 de março de 2023)

O local marcado para a concentração foi o gramado entre o Eixo Iberoamericano de Cultura e a Torre de TV. Às 17h00 algumas barracas de seções sindicais e de partidos políticos já estavam montadas, com algumas pessoas organizando o material que seria distribuído. No gramado, um grupo de jovens, entre mulheres e homens, se preparavam para pintar uma faixa.

A concentração durou cerca de duas horas. Neste evento, em particular, o caminhão de som foi utilizado logo no início, com várias representantes de movimentos subindo para falar ao microfone. Aos poucos, grupos foram se formando, entre estes, participantes de blocos de carnaval e fanfarras que tem presença constante em outros eventos na cidade e outros que são, de fato, composto exclusivamente por mulheres, como o Maluvidas, todos com seus próprios

⁴³ O mapa pode ser melhor visualizado e com fotografias em:
<https://www.google.com/maps/d/edit?mid=17NxN9e9AbgaOgP6Z1ugMd-aFKg7Uan4&usp=sharing>

estandartes. Os blocos marcharam em uma mesma ala, batizada de “Muralha Feminista”, com pernaltas, pirofagia, dança, em uma performatividade que lembrava desfiles circenses ou carnaval, o que deu ares de festa ao evento. O grupo de percussão Batalá também marcou presença, como em 2020, e marchou em ala própria.

Já anoitecia quando a marcha teve início. A faixa com o lema do 8M 2023 abria os caminhos: “Vivas! Mulheres do DF e Entorno, por democracia e pelo bem viver, contra a fome, o racismo e o machismo, sem anistia aos fascistas” com a assinatura “8M Unificadas DF e Entorno”.

Em alas, o percurso teve início pela via N1 do Eixo Monumental e seguiu até o Palácio do Buriti, sede do governo no DF. Apenas uma das seis faixas da rua, localizada mais à esquerda, foi reservada para que o evento ocorresse, de forma que o trânsito seguiu livremente pelas outras faixas. A polícia permaneceu o tempo todo controlando a multidão, para que não ultrapassassem o limite. “Pela sua segurança” era o que diziam sempre que alguém pisava um pouco além da linha branca, mas também para evitar qualquer ação que interrompesse o fluxo de veículos na via, que sempre é movimentada em dias úteis, sobretudo no horário do evento, pois é uma das principais saídas para as regiões de fora do Plano Piloto, onde muitas pessoas vivem e se deslocam todos os dias.

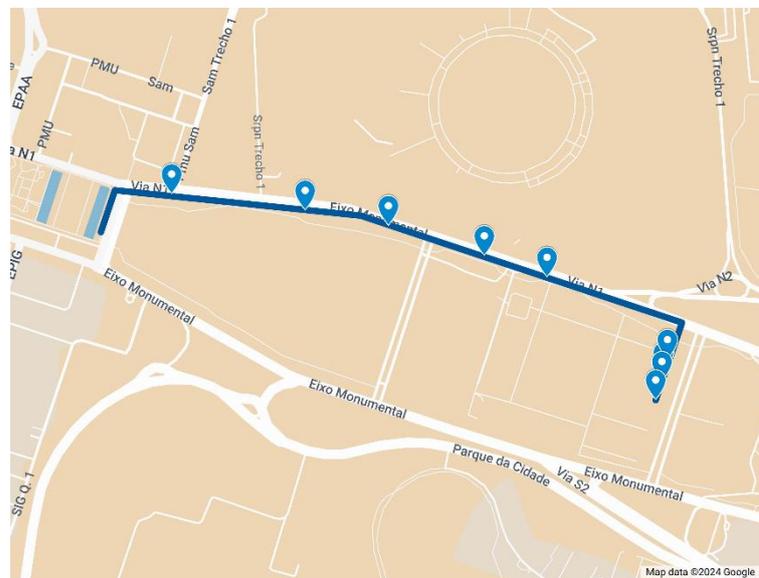
Ao se aproximar da sede do governo distrital não houve autorização policial para que o carro de som avançasse, sendo desviado para uma das ruas transversais. Foi possível testemunhar a negociação entre as organizadoras do evento e o oficial da Polícia Militar responsável. Elas pediam para que o carro de som permanecesse apenas o tempo necessário para que lessem uma carta dirigida à governadora em exercício, Celina Leão⁴⁴. Esta discussão foi permeada de comoção e revolta, com gritos de manifestantes como “os golpistas vocês deixam ocupar e quebrar tudo, mas as mulheres não podem nem ficar na rua”, “com os golpistas vocês tiram fotos, com as mulheres vocês são fortões” relembrando e responsabilizando a força policial pelo desenrolar dos atos golpistas do dia 08 de janeiro. Depois de muito articular, um ônibus com mais policiais estaciona e, com um contingente ainda maior, formaram uma linha que avançava aos poucos, fazendo com que as mulheres fossem obrigadas a ocupar apenas a calçada em frente ao Palácio do Buriti, deixando a única faixa que ocupavam livre para os veículos.

⁴⁴ Celina Leão estava no cargo devido a determinação do afastamento do mandatário local, Ibaneis Rocha, pelo STF, durante e as investigações a respeito da omissão das forças de segurança locais no dia 08 de janeiro de 2023.

Nesse momento o grupo se dividiu em dois: um tentava chamar a atenção da governadora em exercício, enquanto outro ocupou a via transversal, junto com o carro de som. Diante do Palácio foi solicitado que a governadora fosse receber a carta, no entanto, ela não se manifestou e tampouco enviou alguém de sua assessoria para recepcionar as manifestantes. Enquanto isso, na via transversal, um grupo de mulheres cantava e dançava com Martinha do Coco, artista e personalidade importante na cena cultural do DF. O grupo permaneceu por mais alguns minutos e, aos poucos, teve início a dispersão, com as mulheres seguindo várias direções, a maioria caminhando para o local de concentração.

Em termos de número de participantes é possível afirmar que este evento foi menor que o de 2020, muito provavelmente por ser um dia de semana.

Figura 13: Mapa do trajeto do 8M 2023 em Brasília



Fonte: elaborada pela autora/ Google Maps⁴⁵

⁴⁵ O mapa pode ser melhor visualizado e com fotografias em:
<https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1Nx4pg9yIHjzwer2BdhKRW9P-1dTcrUc&usp=sharing>

CAPÍTULO 4 - MULHERES E ESTÉTICAS INSURGENTES – BRASÍLIA E SANTIAGO DO CHILE

**Eu tenho pressa e eu quero ir pra rua
Quero ganhar a luta que eu travei
Eu quero andar pelo mundo afora
Vestida de brilho e flor**

**Mulher, a culpa que tu carrega não é tua
Divide o fardo comigo dessa vez
Que eu quero fazer poesia pelo corpo
E afrontar as leis**

(Ekena, Todxs Putxs)

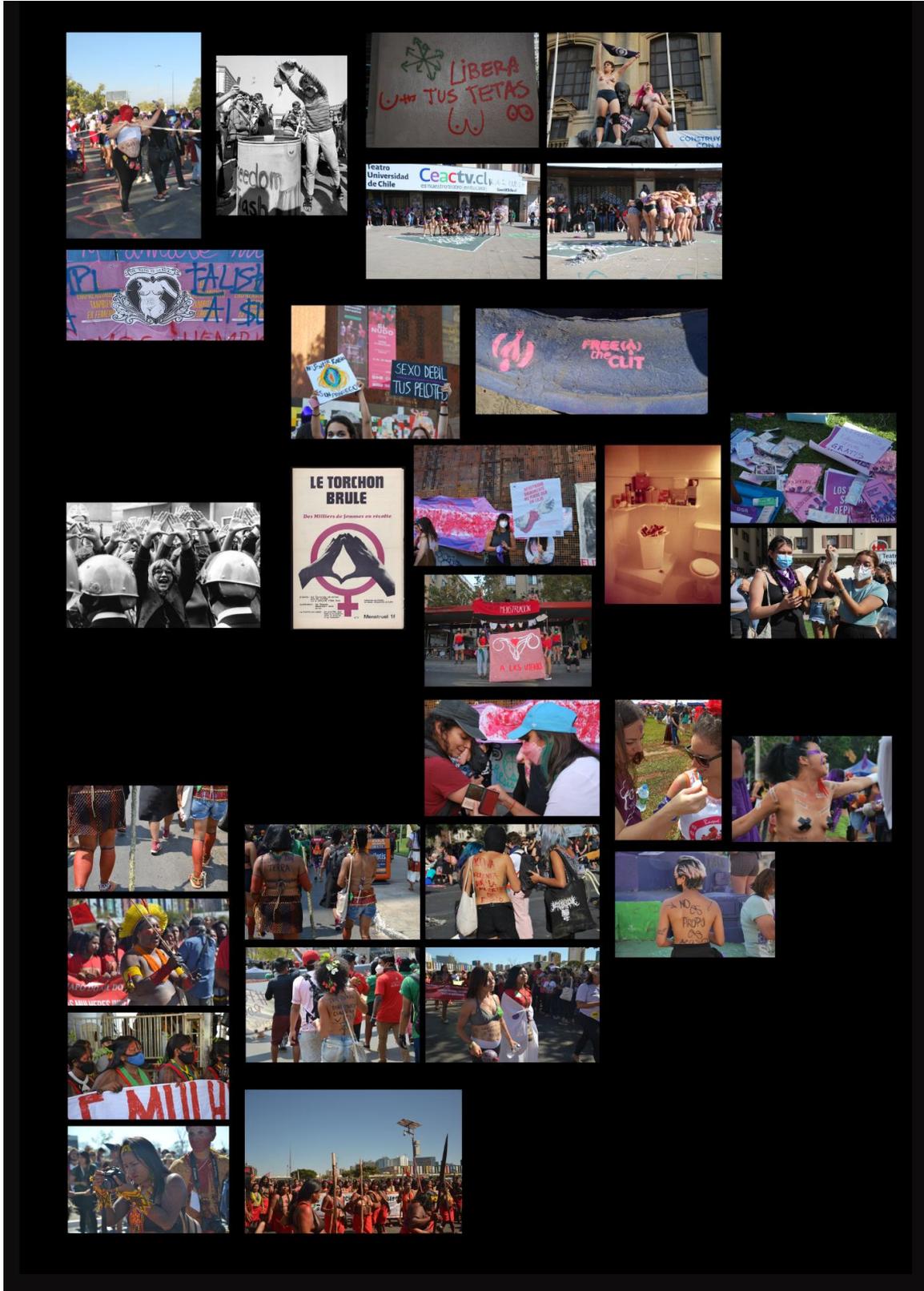
Ao organizar entendimentos a partir das visualidades produzidas nas manifestações buscou-se um caminho no qual as visualidades e dos modos de se insurgir fossem compreendidos como pistas para se pensar sobre trocas simbólicas entre diferentes comunidades, suas referências, quais discursos assumem, quais são as suas alianças e como tornam visível uma suposta unidade daquela multidão. As formas visuais pelas quais expressam o “VUNC” (Tilly), como evocam ideias sobre o passado, compreendem o presente e sonham futuros, os pontos de contato com outras lutas, tempos e espaços, como desafiam narrativas dominantes, hegemônicas e conservadoras.

As análises das visualidades destes protestos e marchas foram realizadas entendendo que cada uma delas, isoladas e ao mesmo tempo conectadas dentro de um sistema, mostram elementos do cotidiano dos protestos e nos conectam com uma história, produzindo relatos do mundo social, misturando temporalidades e diferentes ideias de liberdade, tornando visível novos e velhos “inimigos”. Elas não dizem tudo, mas são caminhos “para desejar, para se dirigir ao outro, para atravessar as trevas, ultrapassar a muralha” (Didi-Huberman, 2017b, p. 15).

A partir do pensamento de que “diante da imagem, estamos diante do tempo” (Didi-Huberman, 2015, p.15), se explora neste texto a montagem como forma de organizar o arquivo visual produzido ao longo da pesquisa e também como um procedimento construtivo, além de crítico. A organização apresentada neste trabalho corresponde às “forças” que as análises das visualidades permitiram identificar nos eventos, forças essas que, como já discutido anteriormente, são também formas (Didi-Huberman, 2017b). O texto organiza esses entendimentos, mesmo que de maneira fragmentar e com lacunas, entendendo as visualidades não como elementos que precisam de interpretação ou decifração e, sim, como gestos, dispositivos que agenciam afetos.

4.1 O corpo-bandeira, corpo-cartaz

Figura 14: Prancha de montagem Corpo-bandeira, corpo-cartaz



Fonte: a autora

A epígrafe deste capítulo traz duas estrofes da canção “Todxs Putxs” de Ekena. Lançada em 2017, a compositora e cantora diz em sua canção que deseja “sair pelo mundo afora vestida de brilho e flor” e, em outro verso, reafirma: “eu quero fazer poesia pelo corpo e afrontar as leis”. As duas frases expressam muito do que foi registrado nessa pesquisa.

A luta feminista buscou, ao longo dos anos, a autonomia do corpo feminino e o fez de diferentes formas, a partir de agendas que correspondiam às emergências dos tempos e, para isso, usou e criou repertórios de ação que tinham suas particularidades também no campo da visualidade. A discussão realizada no capítulo 1 apresentou a argumentação de que o protesto é uma ação corpórea na qual o corpo, conforme afirma Butler, possui uma “força indexical” (Butler, 2018, p. 13).

Bila Sorj e Carla Gomes (2014), em trabalho a respeito dos feminismos após os anos 2010, afirmam que a Marcha das Vadias seria o marco de transformações no interior do movimento feminista e, nesse contexto de mudanças, as autoras afirmam que “o corpo tem um importante e duplo papel na marcha: é objeto de reivindicação (autonomia das mulheres sobre seus corpos) e é também o principal instrumento de protesto, suporte de comunicação. É um corpo-bandeira” (Gomes & Sorj, 2014).

É esse corpo-bandeira que, desde o início da pesquisa, está na maioria das visualidades registradas, nas quais mulheres apresentaram a experiência de habitar um corpo que é constantemente interpelado por marcos de poder e por sistemas de opressão, e que se coloca em espaço público em ações concertadas reivindicando uma vida digna.

Nos registros desta pesquisa, o corpo feminino é superfície, é suporte e plataforma para expressar os anseios dos movimentos. É, também, aquilo pelo que se reivindica. São muitas as formas e as agendas desse corpo-bandeira identificados: aquele que se insurge contra os padrões e condutas impostos ao corpo feminino; o corpo que deseja circular com liberdade e em segurança; o corpo que deseja usar a roupa que quiser; o corpo que quer ser fonte de auto prazer; o corpo que é alvo de violência; o corpo que é natureza.

Que a experiência de realizar uma manifestação ou protesto é uma experiência incorporada, seja qual for o movimento social que esteja orquestrando o evento, isso já foi discutido neste trabalho. No entanto, as análises realizadas sugerem que, nas assembleias organizadas por mulheres, essa é uma das principais forças (Didi-Huberman). O corpo surge nas visualidades de maneiras diferentes, com formas que são construídas, entendidas e tensionadas de forma agonística nestes eventos (Mouffe, 2012).

Não há um consenso a respeito dos usos e sentidos do corpo da mulher como elemento de expressão, sequer dentro do feminismo. Alguns alinhamentos, por exemplo, consideram que

dançar, mostrar o corpo, se valer da estética da “vadia” não empodera mulheres, não as liberta e, sim, as objetifica. Esse pensamento pode ser relacionado com o que Griselda Pollock (1999) abordou a partir do conceito de “male gaze” (olhar masculino) introduzido anteriormente por Laura Mulvey (1975) a respeito do cinema e do prazer visual e suas relações com a cultura patriarcal, no qual afirma que, historicamente, o corpo das mulheres é representado nas artes e na publicidade como objetos para o deleite masculino. O “olhar masculino” seria constante e enraizado na cultura visual, forçando uma perspectiva que afeta as maneiras pelas quais as mulheres são retratadas e apresentadas, como se fossem objetos a serem consumidos visualmente.

No entanto, as visualidades e os gestos registrados nessa pesquisa demonstram que há uma força/forma direcionada para o “autodeleite”. Muitas visualidades demonstram ou incentivam a auto apreciação, a busca pelo prazer pessoal, além da satisfação de estar entre amigas, mulheres, celebrando, dançando, expressando sororidade, mesmo com posicionamentos divergentes. O autodeleite, no contexto dessa pesquisa, é percebido como uma ferramenta de resistência e afirmação da individualidade, em um mundo que julga as mulheres por suas atitudes e que recebem a violência justamente em seu corpo. O protesto, a dança e a amizade entre mulheres são práticas que os grupos e manifestantes realizam por prazer, num ato icônico, performático de reivindicar autonomia sobre suas vidas e corpos. Esses corpos reivindicam, também, o direito de olhar, de dar a ver, de se dirigir para si próprios e para suas companheiras.

Mas nem tudo foi festa. Em alguns momentos esse corpo entra em cena como carne que sofre violência, e a atmosfera de festa dá lugar a outras emoções, como o luto e a raiva. Uma Marcha é muitas coisas, e a análise das visualidades colabora em demonstrar que ela também é um momento de expurgação do que se passou, do que se passa, além de uma celebração por estar juntas, vivas, a ocupar a cidade.

O corpo em sua função expressiva e significativa (Butler, 2018) se desdobra nas análises realizadas neste capítulo, no qual buscou-se compreender como e quando a manifestante se fez suporte e *medium* da visualidade que levou ao evento, explorando “uma liberdade expressiva do corpo, a partir do corpo”.

bell hooks (2018) a respeito do feminismo e seus feitos afirma que “desafiar o pensamento sexista em relação ao corpo da mulher foi uma das intervenções mais poderosas feitas pelo movimento feminista contemporâneo” (p.41). Segundo a autora estadunidense, a luta pela libertação exige autoestima e amor próprio. hooks afirma que o movimento feminista dos anos 1960 a 1980 militava em torno de uma educação que levasse à compreensão de que

“nossa carne merecia amor e adoração em seu estado natural” (p.42). Apesar desse entendimento no interior do feminismo, afirma que seu país é obcecado em julgar as mulheres em todas as idades acerca de sua aparência e que isso não foi eliminado, mesmo diante de grandes mudanças, o que é possível de ser extrapolado e entendido também como realidade em outros lugares, como no Brasil e na América Latina.

A figura 15 é uma fotografia de uma performance elaborada por um grupo de mulheres durante o 8M 2022 em Santiago do Chile e, no destaque dessa ação, uma das mulheres está segurando a corda que puxa a carruagem que vem logo atrás. Ela preparou sua participação na performance utilizando um véu vermelho cobrindo sua cabeça que, devido à transparência, é possível ver parte de seu rosto, permitindo observar que ela fazia uso de máscara cirúrgica. Ela usa uma espécie de faixa ou espartilho que exerce pressão em suas mamas, reduzindo-as, eliminando seu volume, em uma aparente sensação de desconforto. Em seu ventre, a palavra “gorda” em meios a linhas tracejadas, tal como são realizadas as marcações em cirurgias plásticas, mas que também podem ser associadas às divisões de cortes de carne, como é possível observar em algumas imagens presentes em alguns açougues. Além de puxar a corda, ela segura um aparelho de celular com a tela direcionada à sua ação, dando a impressão de estar fazendo um autorretrato, talvez fazendo alguma transmissão ao vivo nas redes sociais.

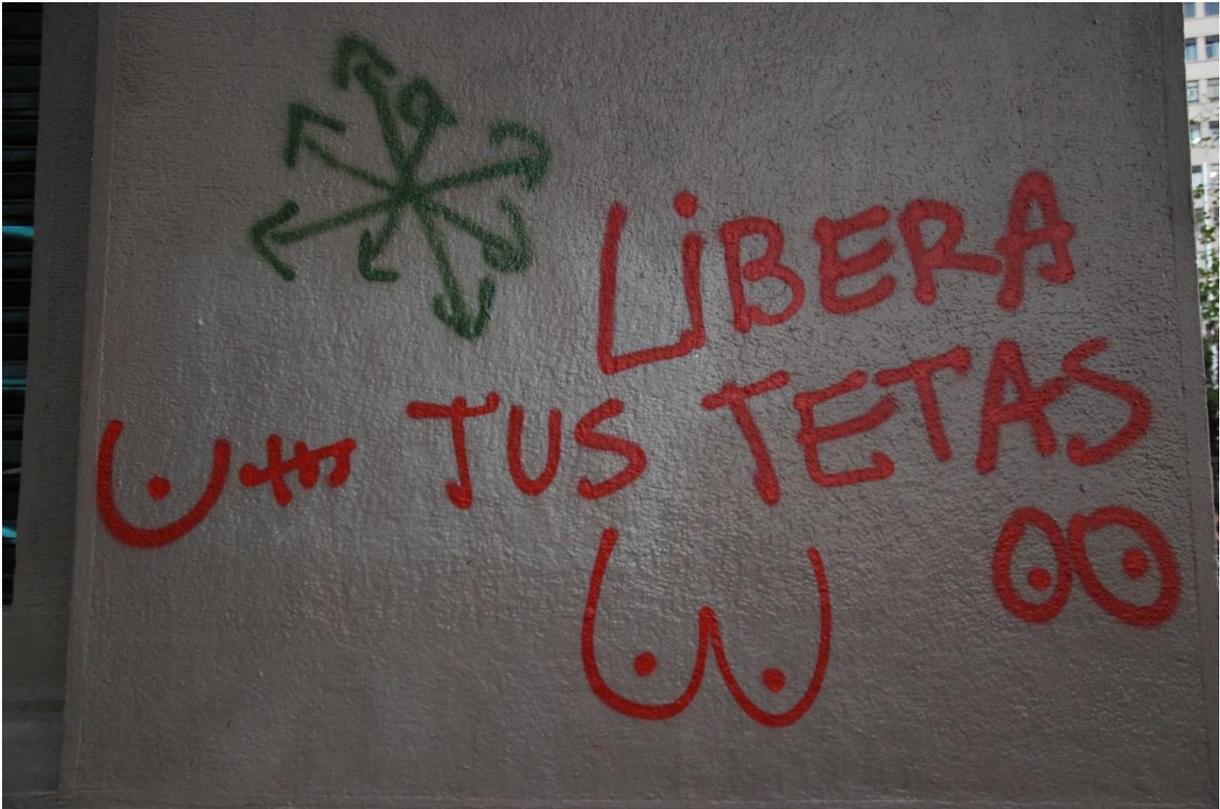
Nas imediações do Palácio *La Moneda*, a frase, pichada em vermelho diz “*libera tus tetas*” (figura 16), acompanhada de três desenhos que representam diversas formas das mamas, inclusive uma mastectomizada. Ao lado, em verde, flechas cruzadas, apontando para várias direções. Não é possível afirmar que sejam resultado da mesma ação.

Figura 15: Performance durante o 8M 2022 em Santiago do Chile



Fonte: a autora

Figura 16: Pichação em parede registrada durante o 8M 2022 em Santiago do Chile



Fonte: a autora

A “queima dos sutiãs” foi uma ação coletiva feminista inscrita numa onda de protestos contra os concursos de Miss Universo que ocorreram nos Estados Unidos e em Londres. O episódio se refere ao ato realizado na cidade de Los Angeles (figura 17), no qual uma lata de lixo foi posicionada no meio da rua e as participantes convidadas a depositarem objetos associados aos padrões de beleza que oprimem os corpos das mulheres, destruindo simbolicamente sapatos de salto alto, sutiãs e maquiagens, sem que o conteúdo da lata fosse, de fato, incendiado. O ato de protesto foi extensamente divulgado na mídia global, tal como os concursos de misses, provocando vários sentimentos, tanto favoráveis quanto contrários.

O *topless* é um repertório de protesto muito comum em eventos feministas e é adotado como tática e forma de expressão por vários motivos, como, por exemplo, uma maneira de criticar a sexualização do corpo feminino, expondo as mamas em um contexto não sexualizado, em espaço público, numa ação de autonomia do corpo, pressionado a respeito da aceitação da exposição de um torso feminino nu. Há também os “mamaços”, no qual ativistas realizam uma ação, normalmente em resposta a alguma injúria ou constrangimento sofrido por alguma mãe que amamentou um filho em público.

Figura 17: A “queima dos sutiãs”. Los Angeles, 1968.



Fonte: <https://magazine.chite-lingerie.com/en/bra-burning-feminists/grl-pwr-en/feminism-en-en/>

Para além dos significados, o *topless* é também registrado nessa pesquisa como um momento de empoderamento e de expressão junto às parceiras durante a ação coletiva. Foi interessante observar algumas mulheres no processo de “libertação” que envolve a retirada da roupa de forma que os seios ficassem à mostra.

Em Santiago, um dos grupos que dançou *reggaeton* na Praça Dignidade (figuras 18 e 19) passou alguns minutos organizando a *performance*. Acenderam uma pequena fogueira com pedaços de papelão, posicionaram a caixa de som, conversaram muito, deliberavam a respeito de detalhes. Algumas já estavam trajadas para a ação, outras foram retirando camadas de roupa aos poucos, conforme foram se sentindo preparadas e se aproximava o momento de executar a ação. Quando uma delas decide, enfim, retirar o sutiã, várias outras colegas vibram e aplaudem, mas sem constranger as jovens que decidiram permanecer com a blusa ou o sutiã.

Figura 18: *Perreo e twerk* durante o 8M em Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Figura 19: *Perreo e twerk* durante o 8M em Santiago do Chile



Fonte: a autora

Em outro momento, na região do Palácio La Moneda, uma jovem sobe em um monumento que traz a escultura de um homem não identificado pela pesquisadora (figura 20). Ela faz gestos, zomba da figura e atrai a atenção das passantes. Ela usava um “X” desenhado em cada mama, como um elemento de proibição e censura, e um espelho de Vênus desenhado no abdômen. Em determinado momento, outra jovem, de cabelos cor-de-rosa, decide acompanhá-la e retira a peça que usava na parte superior, deixando os seios à mostra. O faz aos poucos, aparentando estar ainda em dúvidas. Quando retira, as manifestantes que observavam vibraram, aplaudiram, gritaram, em apoio à sua atitude. A expressão de empoderamento e prazer está estampada na face das ativistas.

Figura 20: Mulheres sobem em monumento durante o 8M 2022 em Santiago do Chile



Fonte: a autora

Na figura 21 registrou-se um lambe colado em uma parede de um edifício às margens da via em que ocorreu a marcha do 8M 2022 em Santiago do Chile. O desenho traz um coração, como uma joia ou pingente, moldurado por desenhos que sugerem um arabesco, um ornamento com flores e folhas. Em destaque, no interior do coração, a figura de um torso feminino. Diferente dos torsos idealizados, há na figura o cuidado em se traçar características naturais,

tais como pelos nas axilas, nas pernas, no púbis, além de linhas que representam estrias, tanto no quadril como no abdômen. No alto, uma frase inscrita em um desenho de fita diz: “*te rajás de lo rica!*”, em português brasileiro algo como “você está riscada de tão linda”, no sentido de que ter estrias é natural e não deveria afetar a autoestima. O lambe foi impresso em preto sobre folhas de papel em formato A4 que foram cortadas no contorno. Parece recém fixado, embora algumas pontas das folhas de papel estejam se soltando no momento do registro. A parede, ao fundo, apresenta outra camada de colagens que também são referentes ao 8M, além de pichações.

Figura 21: Lambe em parede registrado no 8M 2022 em Santiago do Chile



Fonte: a autora

Essa visualidade evoca a memória de uma tradição nas artes visuais de longa data, a do torso feminino. Os torsos femininos exibem ideais e os reproduzem na história da arte, de forma a permitir o estudo sobre transformações nos padrões de beleza. Presente desde a Antiguidade, a representação do torso na arte reflete as normas culturais, sociais e estéticas de cada época, tendo sido representado com seios fartos, ancas largas, magro, músculos definidos, padrões que não foram fixos, mas, geralmente, deixavam de lado elementos “indesejados”, ocultando características naturais, sendo parte de um sistema que regula corpos e condutas.

A imagem do lambe tensiona essa memória e essa tradição. A circulação de visualidades como essa e como as registradas nas figuras 15 e 16 buscam espaço para representações mais inclusivas, um reflexo do movimento *body positive*, que atua nas redes sociais, mas que já influenciou a publicidade, a indústria, a produção de artefatos como brinquedos e moda.

As figuras 22, 23 e 24 se referem à visualidades que têm a vulva e sua anatomia como elemento central. Na figura 22 um cartaz traz o desenho de uma vulva de forma estilizada, porém fiel à sua anatomia, com linhas representando os lábios, o clítoris e as pregas de pele. O desenho é acompanhado da frase “vulva pal q lee”, que pode ser traduzido como “vulva para quem ler”, em um trocadilho com a expressão chilena “pico pal que lee”, que significa algo como “pênis para quem ler”, muito comum em pichações em banheiros públicos. Na figura 23, o cartaz traz um desenho em cores, feito à tinta, que traz formas que insinuem uma vulva, de forma fiel à sua anatomia, mesmo que estilizada, com a representação de lábios, pregas, a abertura e o clítoris. Do clítoris saem linhas em amarelo, como chamas. A frase “no sentir rabia es un privilegio”, que em português significa não sentir raiva é um privilégio.

Na figura 24 uma pichação realizada em estêncil, na cor rosa neon, realizada na base do monumento ao General Baquedano. A imagem anatômica de um clítoris, com uma gota logo abaixo, seguido da frase “free the clit”, “liberte o clítoris”, numa mensagem a respeito da exploração do prazer feminino.

Figura 22: Cartaz com desenho de vulva e frase “vulva pal q lee” durante o 8M 2022 em Santiago do Chile



Fonte: a autora

Figura 23: Cartaz com pintura de vulva e frase "no sentir rabia es un privilegio" durante o 8M 2022 em Santiago do Chile. Ao lado, cartaz com a frase "sexo débil tus pelotas".



Fonte: a autora

Figura 24: Estêncil com figura de clitóris e frase "free the clit" registrado durante o 8M 2022 em Santiago do Chile.



Fonte: a autora

As imagens de vulva são utilizadas como uma maneira de desmistificar tabus ainda presentes, buscando promover educação sexual, conhecimento do corpo, busca do prazer, saúde feminina, diminuindo estigmas que rondam a sexualidade. Essas visualidades fazem parte de uma narrativa de empoderamento no âmbito da sexualidade feminina, mas também podem fazer parte de pontos de vista “biologizantes”, típico dos feminismos transexcludentes.

As figuras 25 e 26 correspondem também a essa função educativa, registrando o momento em que uma palestra ou oficina ocorria, em meio à multidão, em um canto da praça, na qual as jovens ensinavam a utilização do preservativo interno. Havia modelos de vulva e vagina, absorvente, preservativos, lubrificantes e material gráfico para distribuição à assistência.

Figura 25: Material utilizado em ação de educação sexual durante o 8M 2022 em Santiago do Chile



Fonte: a autora

Figura 26: Jovens em ação de educação sexual durante o 8M 2022 em Santiago do Chile



Fonte: a autora

O folder recebido na marcha do 8M em Santiago do Chile (anexo 4 e 5) também demonstra valores que envolvem a educação para o feminismo. No material há a sugestão de livros de autoras feministas e também se aborda temas como o amor romântico e sua relação com a opressão das mulheres, veganismo e, ao desdobrar o encarte, o verso da folha traz um desenho da vulva, explicando cada parte e sua função.

Reckitt *et al* (2018) afirma que as políticas feministas dos anos 1970 são caracterizadas por formação de pequenos grupos que realizavam reuniões de autoconsciência, abordando temas que demonstrassem formas compartilhadas de opressão a que as mulheres eram submetidas no espaço doméstico. Segundo as autoras, os coletivos feministas na Itália também realizavam uma prática semelhante, mas diferente do que aconteceu na Europa e nos EUA, as italianas enumeravam as diferenças femininas e entendiam-nas como as forças pelas quais o grupo deveria se unir.

Nos anos 1970 um gesto específico, um triângulo feito com as mãos, era repetido por feministas nos protestos na Itália e em alguns outros países da Europa. O “gesto da vulva” (figura 27), como ficou conhecido, foi um símbolo marcante do período e associado às ações

de protesto que culminaram na regulamentação do aborto na Itália em 1978, no entanto, ao longo dos anos, o gesto acabou sendo esquecido e não foi mais utilizado em manifestações.

Figura 27: Il movimento femminista. Roma, 24 de abril de 1977.



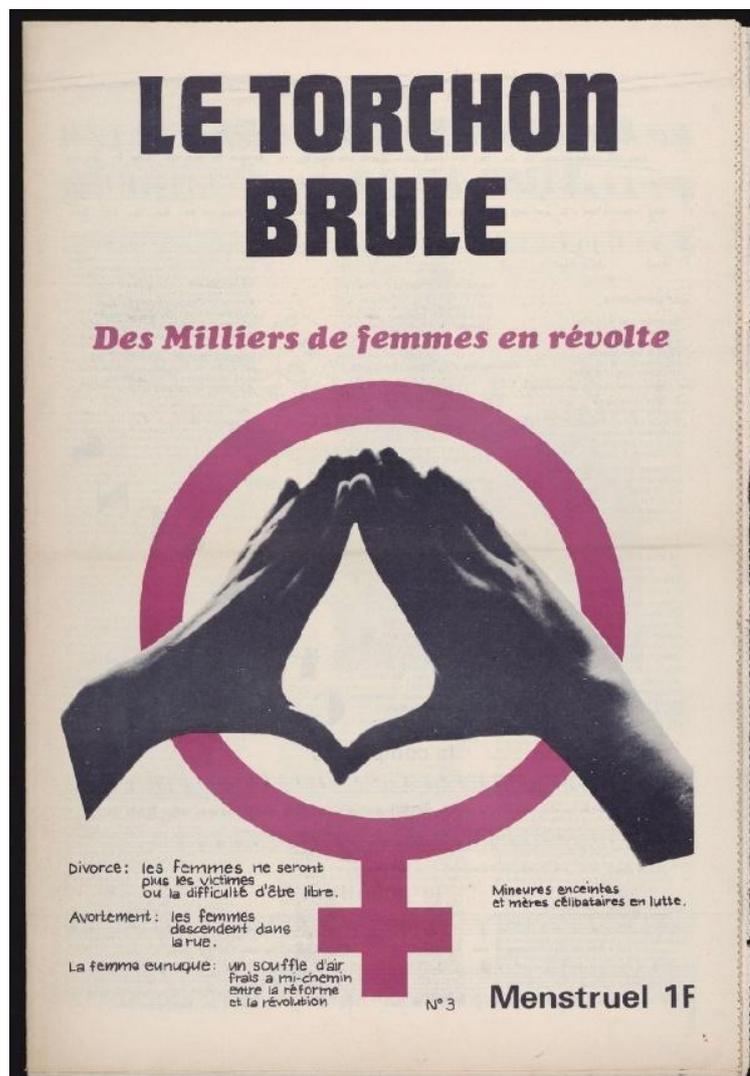
Fonte: Paola Agosti.

Disponível em: <http://www.paolaagosti.com/gallery.php?sez=movimento>

Não se sabe ao certo como surgiu o gesto, é provável que tenha relação com o jornal feminista *Le Torchon Brûle* (figura 28), publicado na França, que estampou o gesto na capa em uma de suas edições. Com periodicidade “menstrual”, ou seja, irregular como os ciclos, a tiragem chegou a 35000 exemplares, o que pode justificar sua possível influência nos repertórios feministas da época. O uso e repetição dessa visualidade, no entanto, ficou restrita a esse tempo e a essa região. Além do gesto da vulva, o jornal também estampa o símbolo ♀, que na biologia é utilizado para representar o sexo feminino, chamado de símbolo de Vênus, ou espelho de Vênus, em referência à deusa da beleza, que nesse período passa a ser elemento principal das visualidades feministas em várias partes do mundo.

Segundo Rudan (2014), o gesto feminista da vulva teria “envelhecido”, pois, nos anos 1970, era compreendido como um gesto de liberdade e reflexo de um “determinismo biológico” que, na opinião da autora, é característico do feminismo da época.

Figura 28: Capa do jornal feminista *Le Torchon Brûle*, 1971. Produzido pelo *Mouvement de liberation des femmes (MLF)*



Fonte: *Yale University Library*. Disponível em: <https://collections.library.yale.edu/catalog/2057913>

A autora afirma que o gesto carregava o desejo de liberdade frente um “destino biológico” e era a forma encontrada pelas ativistas para trazer a discussão realizada nos espaços dos coletivos feministas para as ruas. Segundo Rudan,

Esse gesto não foi subversivo porque expôs o corpo como tal, atuando no plano da imagem e da cultura e assim por diante quebrando (como fez) aquele sistema de valores que constrangia o sexo de mulheres à invisibilidade, ignorância e vergonha. Como ele fez um corte simbólico, indicava o lugar onde o corpo é carregado de significado político, em que a diferença anatômica se torna um veículo para as relações de poder. Não é um caso que foi um "gesto" silencioso, feito com as mãos, realmente significativo porque não substitui a palavra mas indica os seus limites, traz o corpo de volta à cena dá sentido, faz dele um instrumento significativo” (Rudan, 2014, p. 2),⁴⁶.

⁴⁶ Tradução da autora: *Quel geste non è stato sovversivo perché ha esposto il corpo in quanto tale, agendo sul piano dell'immagine e della cultura e così rompendo (come pure ha fatto) quel sistema di valori che costringeva il sesso delle donne all'invisibilità, all'ignoranza e alla vergogna. In quanto ha operato un taglio simbolico, esso*

Nem sempre o uso do corpo em ações coletivas porta os mesmos significados. Em diferentes épocas e geografias a ideia de libertação assume formas que são temporais e locais. Segundo a autora, esse pode ser o motivo que fez o “gesto da vulva” permanecer restrito pois, como gesto, significava a politização do corpo feminino. No entanto a vulva é elemento visual marcante nos eventos da pesquisa de campo. Vulva, mamas, fluídos, útero e ovários, nem tudo parece ser determinismo biológico nas Marchas e protestos dessa pesquisa.

Em artigo para a revista Fotocronografias, Bianca Caroline e Luciana Martha Silveira⁴⁷ relatam um episódio em que um lambe realizado em espaço público pela artista Bruna Alcântara, intitulado “Nossa Senhora da Vulva Livre”, recebeu interferências dos passantes em Goiânia. A obra consiste em um autorretrato da artista, nua e amamentando o filho, cuja imagem recebeu a colagem digital de uma vulva em crochê e outros detalhes, como uma fotografia bordada. As autoras relatam o fato de o lambe ter sido parcialmente destruído apenas 12 horas após a sua colagem e destacam, ainda, que a área da obra que foi danificada se limitou àquela em que se localizava a vulva de crochê. Outro fato recente envolvendo arte e a recepção do público em obras que fazem referência à genitália de um corpo feminino cis foi o caso da artista Juliana Notari, com a obra “Diva”⁴⁸, uma “prospecção-buraco-escultura” de 33 metros, realizada durante uma residência artística em Pernambuco, nos últimos dias de 2020, divulgada em rede social e que recebeu milhares de comentários, até mesmo internacionais. A obra de Notari gerou reações complexas, que envolveu desde questões de raça (a artista, que é branca, contratou homens negros para a obra e isso gerou polêmicas), foi acusada de provocar danos no meio ambiente, por ter sido realizada no solo, mas sobretudo a referência à vulva, tema constante na obra de Notari, foi alvo de grupos conservadores, que a consideraram obsceno. A artista também recebeu críticas de grupos feministas, sendo acusada de ser transexcludente. Em entrevista com o *Universa/UOL*⁴⁹, Notari explica que a obra despertou um pavor da vulva, que segundo ela, é “primitivo” e afirma que obras como a que ela fez são importantes pois trazem questões e mobilizam discussões que precisam ser realizadas. Tanto a obra de Juliana Notari e a de Bruna Alcântara, como também as visualidades de protesto registradas nessa pesquisa, se

ha indicato il luogo in cui il corpo si carica di un significato politico, in cui la differenza anatomica diventa veicolo di rapporti di potere. Non è un caso che si sia trattato di «un gesto» silenzioso, fatto con le mani, significativo proprio perché «non si sostituisce alla parola ma ne indica i limiti, riporta il corpo sulla scena del senso, ne fa uno strumento significante.

⁴⁷ Artigo disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/fotocronografias/article/view/135785>

⁴⁸ Página da artista: <https://www.juliananotari.com/diva-intervencao/>

⁴⁹ Artigo disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/01/04/artista-criticada-por-obra-de-vulva-gigante-despertou-um-pavor-primitivo.htm>

relacionam com aquilo que a artista Carolee Scheneemann (1939-2019) denominou como “espaço vúlvido”, que seria uma dimensão de experiência, mas também um conceito, no qual a vulva é compreendida como fonte de criatividade e de conexão de um mundo exterior com o exterior, desafiando normas sociais relacionadas ao corpo e à sexualidade. Tanto as obras das artistas citadas como as visualidades de protesto em questão convidam à reflexão, confrontando um tema rodeado por tabus, mesmo para mulheres cis.

Nessa mesma categoria de visualidades que exploram as características naturais do corpo feminino cis, os fluídos corporais é um tema que formam visualidades potentes acerca do tabu ainda vigente acerca da menstruação, como também do ativismo sobre dignidade menstrual. Na figura 29, o grupo “*La Mancha de Chile*” realiza uma ação na qual um artefato em forma de um absorvente gigante foi preso ao muro por onde a marcha passava. As manchas de “sangue” foram realizadas com alguma forma de tinta na cor vermelha. Essas manchas não foram depositadas de qualquer forma, buscou-se um gesto violento para isso, possível de se observar na forma com que foram espalhadas, tornando visível a violência que a desigualdade interfere nos ritmos, planos e atividades de mulheres em situação de vulnerabilidade social. O grupo possui um perfil no Instagram⁵⁰ e foi possível verificar que o absorvente gigante fez parte de outro evento em 2021, no qual as manchas foram realizadas na rua, diante do público e, em seguida, carregado ao longo da marcha. Na fotografia há, também, o registro de um cartaz que é segurado por uma ativista. Esse cartaz traz a imagem de um braço e mão em tons de cinza com uma roupa íntima ensanguentada presa a um pulso, como uma metáfora visual com o ato de cortar os pulsos. A frase “*menstruar dignamente no puede ser un lujo*”, escrito em letras vermelhas, completa a composição do cartaz.

⁵⁰ O grupo La Mancha de Chile mantém um perfil no Instagram para a divulgação de suas campanhas. Disponível em <https://www.instagram.com/lamanchadechile/>

Figura 29: Absorvente gigante do grupo “La mancha de Chile”. 8M 2022 Santiago do Chile



Fonte: a autora

Distante dali, em outro ponto da marcha, outro grupo trouxe visualidades referentes à menstruação (figura 30), reforçando a importância de ser entendida como algo natural e que merece atenção do Estado. Duas mulheres seguram, cada uma, uma ponta de um varal com várias roupas interiores utilizadas por pessoas que menstruam. É interessante observar que foram escolhidos vários modelos dessa peça de vestuário: pequenas ou grandes, com pouco ou mais tecido, uma delas em modelo infantil, com tecido estampado e com babado, algumas são de renda e, por fim, uma peça que normativamente costuma ser voltada ao público masculino, numa demonstração que o grupo é trans incluyente. Uma faixa é segurada por duas mulheres que estão acima da parada de ônibus, com a frase “*normalizan la violación y no la menstruación*”. Em primeiro plano, uma faixa em tecido cor de rosa apresenta uma pintura de útero, tubas uterinas e ovários, com um coração vermelho dentro. Há uma dedicação no artefato: “A lxs uterxs”, com a grafia em gênero neutro, expressando a ideia de que o órgão biológico não faz parte apenas de um corpo feminino cis.

Figura 30: Varal com várias roupas íntimas manchadas e faixa com pintura de útero, tubas uterinas e ovários dedicado a “Lxs uterxs”. 8M 2022 Santiago do Chile



Fonte: a autora

Os movimentos por dignidade menstrual, crescente também no Brasil, chamam a atenção para o fato de que mulheres e meninas das camadas mais pobres da sociedade precisam deixar de frequentar a escola, de trabalhar ou de realizar atividades de lazer pois precisam permanecer em casa durante os períodos. Estes grupos defendem que produtos de higiene menstrual sejam considerados artigos de primeira necessidade e que, assim, possam compor políticas públicas. Ao longo desta pesquisa, este tema foi alvo de disputas em torno de políticas públicas para mulheres no Brasil. Um projeto foi apresentado pela deputada Marília Arraes (PT-PE) em 2021. Aprovado pelo Congresso, o projeto de lei, que depois se tornou lei, previa a distribuição gratuita de absorventes para estudantes de baixa renda, mulheres em situação de vulnerabilidade ou de rua, recolhidas pelo sistema penal ou em medida socioeducativa. No entanto, ao passar pela apreciação do ex-presidente Jair Bolsonaro, ele foi vetado, até que, em 8 de março de 2022, um decreto passou a garantir o acesso a esses itens de higiene, mas de forma mais restrita ao previsto no projeto da deputada. Por fim, próximo ao final dessa pesquisa, já sob o governo do Presidente Lula, os absorventes passaram a ser distribuídos em farmácias, fazendo parte do projeto Farmácia Popular.

As ativistas feministas dos anos 1960, da chamada “segunda onda”, buscavam quebrar tabus em torno do corpo feminino. Várias artistas eram parte do movimento e, nesse contexto, a menstruação se tornou um tema presente nas artes e cultura contemporâneas. O projeto *Womanhouse*, por exemplo, consistiu em uma exposição coletiva realizada em uma casa abandonada em Los Angeles em 1972. O trabalho de Judy Chicago para a exposição, *Menstruation Bathroom*, consistia em uma instalação contendo um banheiro todo branco e limpo no qual se podia ver o interior através de um véu de gaze (figura 31).

Figura 31: Frame do vídeo de Mako Idemitsu da instalação *Menstruation Bathroom*, de Judy Chicago, em 1972



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/181799>

Em meio a esse ambiente quase estéril, uma lata de lixo cheio de absorventes pintados com tinta vermelha, tampões e gotas de “sangue” no chão compunham a cena. A obra contrasta

uma prateleira repleta de produtos de higiene feminina de uma cultura “limpa” e logo abaixo, a lata de lixo e a tinta vermelha se relacionam ao tabu que envolve a menstruação, no qual há vergonha a respeito de algo natural e onde se acredita que os ciclos devam ser mantidos em segredo.

Na figura 32 uma mulher do grupo La Mancha de Chile carimba a pele das mulheres que passam pela ação. Em tinta vermelha, a logo do grupo marca as peles de diferentes corpos de mulheres e de meninas em forma de tatuagem temporária, levando a mensagem pelo transporte público e para as casas após o encerramento do ato.

Figura 32: Mulher carimba o braço de uma ativista. 8M 2022 Santiago do Chile



Fonte: a autora

A pele merece atenção na análise. Maior órgão do corpo humano, ela é a fronteira entre o indivíduo e o mundo e, como toda região fronteiriça, os limites são tornados explícitos. Nas visualidades a pele é tela, cartaz, suporte de mensagens que poderiam ser realizadas em faixas, em papel cartolina ou em papelão, mas que muitas ativistas optam por levar na própria carne pois, assim, expressam uma “força” maior, reforçando o sentido de luta pela autonomia do corpo.

Durante a concentração para o 8M de 2020, em Brasília, a ativista da figura 33 traz uma tatuagem temporária com um espelho de vênus com um punho fechado na testa. Ela estava distribuindo tatuagens temporárias para quem se aproximasse. Além de distribuir, ela também realizava a aplicação na hora, utilizando, para isso, uma garrafa de água. No momento do registro, a frase “Não é Não!” estava sendo gravada no braço de uma das musicistas do grupo Baque Mulher, um dos grupos que participou da marcha.

Figura 33: Mulher aplica tatuagem temporária com a frase "não é não" em outra ativista. 8M 2020, Brasília.



Fonte: a autora

As figuras 34 e 35 trazem o registro de visualidades de uma ativista que usa a pele como suporte durante o 8M 2022 em Santiago do Chile. Uma delas traz a frase “*No es piropo es acoso*” e duas setas desenhadas que apontam para a frase. Em uma tradução livre para o

português brasileiro pode significar algo como “Não é cantada, é assédio”. Essa ativista está nua na parte superior e é possível perceber que traz um lenço verde da campanha pró-aborto em uma das mãos.

Outra ativista também estava desnuda na parte superior e, nas costas, em vermelho, traz escrito a frase “*Activa y violenta para la muerte del Estado*”, que em português significa “ativa e violenta para a morte do Estado”. A atitude mais agressiva da ativista é reforçada pela cor vermelha e pelo uso da balaclava na cor preta.

Figura 34: Mulher com o torso nu e a frase escrita nas costas “*no es piropo es acoso*”. 8M 2022, Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Figura 35: Ativista utilizando balaclava na cor preta, sem adornos, com o torso nu e com a frase "activa y violenta para la muerte del Estado". 8M 2022, Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Na figura 36 a ativista, componente de uma das fanfarras que participava da Marcha do 8M em 2023, trazia várias frases escritas em fita adesiva e presas à pele do tórax, abdômen e braços. O uso da fita adesiva reforça a ideia de rótulos a partir de palavras como “louca”, “histórica”, “baranga”, “vagabunda”, “burra”, “mimimi”, em uma atitude crítica ao controle e julgamento das condutas das mulheres. Ela está vestida ao estilo que muitas mulheres brasileiras se preparam para participar de bloco um de carnaval, traz protetores de mamilo em formato de X, em fita preta, como um gesto de proibição ou censura, como também foi utilizado pela ativista da figura 20.

Figura 36: Mulher dança junto à fanfarra com "rótulos" machistas colados à pele. 8M 2023, Brasília.



Nas duas edições da Marcha da Mulher Indígena, também foi registrado visualidades em que a pele trazia mensagens escritas, além da pintura corporal tradicional dos povos originários. As figuras 37 e 38 são fotografias realizadas durante a 2ª Marcha da Mulher Indígena, em Brasília, em 2021. As frases dizem respeito à relação da mulher indígena com o seu território, tema muito importante nesse período, como já explicado no capítulo 3. Na figura 37 a ativista traz, nas costas, a frase “Território, Dignidade, Cultura, Vida” e, logo abaixo, o desenho de uma árvore estilizada, com galhos secos e raízes profundas. A ativista ornamentou seus cabelos com ramos de flores e folhas, como se tivesse acabado de sair de uma mata. Na figura 38 outra ativista traz em suas costas a frase “Cura da Terra, Demarcação Já”, em letras grafadas em cor preta.

Figura 37: Mulher com a frase “território dignidade cultura vida” e o desenho de uma árvore realizado na pele das costas. 2ª Marcha da Mulher Indígena. Brasília, 2021



Fonte: a autora

Figura 38: Mulher com a frase “cura da Terra demarcação já” escrita nas costas. 2ª Marcha da Mulher Indígena. Brasília, 2021



Fonte: a autora

A relação mulher indígena x natureza é explorada também no lema dos dois eventos, sendo “Território: nosso corpo, nosso espírito”, na primeira edição, em 2019; e “Mulheres Originárias: reflorestando mentes para a cura da Terra” na segunda edição, em 2021, ambos evocando a indissociação entre corpo da mulher indígena e natureza, da importância do território para a manutenção das culturas e formas de vida dos povos originários. Essa ligação com a terra chega a organizar a forma de divisão das delegações em 2021, sendo as mulheres divididas em grupos por biomas, apresentando-se a partir da designação de “mulheres-bioma”. Ao proporem esse tipo de organização, demonstram a recusa em utilizar a divisão política em regiões e unidades da federação, numa ação de resgate de um passado anterior à colonização.

Na figura 39, uma das manifestantes da primeira edição da MMI, em 2019, traz a frase “Não nasci, mas me respeite”, escrita em seu abdômen de gestante, em meio a diversos padrões e grafismos.

Figura 39: Mulher com a frase "não nasci ainda mais me respeite". 1ª Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2019.



Fonte: a autora

Segundo Lux Vidal (2000), pesquisadora das manifestações artísticas e do corpo como elementos centrais para entender as sociedades e cosmologias indígenas, a pintura corporal dos

povos originários variam entre as etnias, podendo possuir características de um sistema visual mais ou menos estruturado, como o caso dos Kayapó-Xikrin do Cateté, caso em que analisa especificamente no livro, e variam muito nos costumes, podendo ser de uso cotidiano ou apenas cerimonial ou, ainda, estar em processo de recuperação desta cultura material. Nesse sentido, a pintura corporal pode estar relacionada à morfologia social ou cosmológica, a depender da etnia. Na figura 40, mulheres do povo Mëbêngôkre (Kayapó) seguram uma faixa no acampamento, antes da marcha. Trazem na pele pinturas realizadas com jenipapo e urucum, algumas com o corte tradicional de cabelo das mulheres dessa etnia, que tem por característica uma faixa raspada no centro da cabeça.

Figura 40: Mulheres Mëbêngôkre Kayapó segurando uma faixa de tecido. 2ª Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2021.



Fonte: a autora

A figura 41 registra a pintura corporal aplicada às pernas. O jenipapo e o urucum foram aplicados na parte inferior e, nos tornozelos, peças feitas em miçangas estão atadas. Elas também utilizam uma espécie de cinturão, um deles parecendo muito com uma saia, feitos em sementes. As peças possuem estilos e materiais diversos, uma é feita com sementes naturais e a outra com miçangas de plástico. Foi possível observar que, durante o acampamento, as mulheres realizam trocas de artefatos como cocares, pulseiras, colares, maracás, mas também de miçangas. Uma delas carregava um bastão com espinhos.

Figura 41: Mulheres com pintura de urucum e jenipapo, acessórios como cintos e tornozeleiras feitas com miçangas. Uma delas segura um bastão de madeira com espinhos. 2ª Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2021.



Fonte: a autora

Tanto na primeira como na segunda edição da Marcha da Mulher Indígena, comunicadores, fotógrafos, homens e mulheres, são responsáveis por documentar e comunicar os eventos (figura 42). Também eles se apresentam de maneira tradicional de seus povos, embora seu papel ali seja outro. É interessante pensar que a luta pelos direitos dos povos indígenas é, também, uma luta pela visibilidade e representação. As comunicadoras indígenas reivindicam para si o terreno da visibilidade, o direito de olhar e de narrar as suas próprias histórias e produzir suas imagens.

Sobre visibilidade indígena, Tuíre Kayapó Mëbêngôkre (figura 43) é autora de uma das mais icônicas imagens de protesto indígena já realizada. A famosa cena em que ela, então com 19 anos, encosta um facão na face de um engenheiro da Eletronorte, em 1989, em Altamira, no Pará, viajou o mundo e sobrevive até os dias de hoje na memória do movimento dos povos originários. Nessa pesquisa, Tuíre foi registrada liderando seu grupo na marcha e foi vista em diversas ocasiões, ocupando espaço de fala, coordenando a dança e “puxando” as canções.

Figura 42: Comunicadores indígenas. 1ª Marcha da Mulher Indígena. Brasília, 2019.



Fonte: a autora

Figura 43: Tuíre Kayapó Mëbêngôkre liderando a ala das mulheres de seu povo. Primeira Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2019.



Fonte: a autora

A figura 44 apresenta um plano mais aberto da Primeira Marcha das Mulheres Indígenas, na altura em que elas chegam próximo à Biblioteca Nacional, na via S1 do Eixo Monumental. A região mais “branca” da cidade de Brasília faz algumas exceções em relação à interferência visual. Ao fundo da imagem é possível observar a colorida e permanente publicidade do shopping Conjunto Nacional. Um pouco mais à esquerda da imagem, o enquadramento permite ver apenas um fragmento de um gigantesco painel de *led*, localizado no CONIC, que pulsa em ritmo frenético cores em mensagens publicitárias de todos os segmentos. O painel foi inaugurado um pouco antes do evento, possui 1.072 metros quadrados e é considerado o maior painel de *led outdoor* do país⁵¹. Está instalado quase em frente aos “Três Poderes”, sendo difícil não o relacionar com a ideia de que representa o “quarto poder” na paisagem da capital.

Figura 44: Primeira Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2019.



Fonte: a autora

A passagem das mulheres indígenas foi capturada pelo registro fotográfico e demonstra a predominância de tons vermelhos das pinturas, das saias e das miçangas sob o céu sem nuvens de um agosto comum em Brasília, no auge da seca. Elas formam uma multidão colorida que

⁵¹ Notícia indicando a posição do painel no ranking:
https://www.rankbrasil.com.br/Recordes/Materias/0xPT/Maior_Outdoor_Led

avança na brancura da Esplanada dos Ministérios. Em entrevista ao portal Sumaúma, publicada em janeiro de 2023, Célia Xakriabá⁵², recém empossada como deputada federal, disse:

Por muitas vezes, as pessoas vão ver no Congresso Nacional a poesia virando borduna, porque a poesia é algo que atinge, não na velocidade, na altura que a gente fala, mas na sensibilidade. Nesse momento, quando chegamos aqui também nessa melodia da palavra, nesse jeito diferente de falar, ocupando vários lugares com a presença indígena. Isso é reflorestar também. O reflorestar é quando a gente faz renascer esperança também em pessoas que estavam adormecidas. O Brasil não estava morto, o Brasil estava adormecido, e com a nossa presença, o nosso jeito de chegar diferente, com a força da nossa pintura, com a força da nossa voz, da nossa oralidade, do nosso canto, vamos continuar fazendo lei sem perder a melodia da palavra. Vamos continuar fazendo lei sem perder o entoar do nosso cantar(...)

Como ser parlamentar, como ser ministra, como ser presidente da Funai, como ser professora, advogada sem perder a nossa autonomia vestimentar, sem perder a nossa autonomia do alimentar? Porque nós podemos ser muitas coisas, mas o primeiro livro que eu li foi meu avô, a primeira caneta que eu segurei não foi exatamente para fazer o “x” da escrita, mas foi para pegar o jenipapo, escrever no meu corpo. Então, mesmo no Congresso Nacional, continuo tendo essa autonomia de me vestir com jenipapo. É a força do cocar que orienta o nosso pensamento, que orienta as tomadas de decisão. O cocar, para nós, é como se fosse a casa da cabeça. Ajuda a orientar esse lugar. Vamos juntas pintar o Congresso Nacional de jenipapo e de urucum. O Congresso não vai ser mais cinza, o Congresso vai ter a nossa cor (Xakriabá in Leite, 2023, s.p.).

A fala de Célia Xakriabá demonstra a importância da visualidade como uma forma poderosa de ação política dos povos indígenas. Ela faz uma analogia entre a poesia e a borduna, sugerindo que a poesia, através da sua sensibilidade, tem o poder de atingir as pessoas de uma maneira profunda, despertando consciências. Ao levarem para a marcha a pintura corporal, os cocares e a vestimenta tradicional, interferem na visualidade não apenas como uma forma de expressar suas identidades, mas como símbolos de autonomia e resistência e da conexão com as tradições ancestrais. Célia utiliza uma expressão do campo da visualidade quando afirma que vai “pintar o Congresso Nacional de jenipapo e de urucum”, demonstrando que a luta por direitos é também uma luta que deve ser feita de maneira estética e poética.

Ramon José Gusso (2023), a respeito dos atos organizados pela APIB no contexto dos eventos que ficou conhecido como “Marco Temporal”, afirma que estes eventos fazem parte de “um ciclo de protestos”, um conceito de Sidney Tarrow, que diz respeito a eventos em série, que estão conectados e fazem parte de um mesmo momento político. A Marcha da Mulher Indígena, como parte desse ciclo, traz uma visualidade muito mais próxima ao movimento

⁵² Entrevista com a deputada Célia Xakriabá está disponível em: <https://sumauma.com/celia-xakriaba-o-congresso-nao-vai-mais-ser-cinza-ele-vai-ter-a-nossa-cor-jenipapo-e-urucum/>

indígena do que as do movimento feminista. Segundo o autor, as ações de protesto dos povos indígenas,

Expressam um alto nível organizacional; mobilizam redes de apoio nacional e internacional; distribuem múltiplas funções entre os organizadores, permitindo o deslocamento de milhares de indígenas de todas as regiões do país, que acampam durante semanas na capital federal. Todas as marchas são realizadas a partir de alas, cada qual representando uma etnia, com cantos, cores, incensos e mensagens, reafirmando o seu pertencimento, a sua causa e a urgência de sua luta. Juntas, as alas abrem frestas na paisagem da cidade modernista, ocupando o eixo monumental com as marcas de sua ancestralidade. São o contraste entre a arquitetura branca da capital do Brasil com os corpos em brasa e ameaçados pelo latifúndio, pelo estado e pelos preconceitos que se materializam nas tentativas de justificar política e juridicamente o marco temporal (Gusso, 2023, p. 130).

Há um movimento de resgate das visualidades indígenas diante do brutal apagamento ao longo de 500 anos de violência. Muitos artistas realizam um trabalho de destaque nesse sentido, como Daiara Tukano, que possui um projeto de recuperação da arte de seu povo, viajando por acervos antropológicos no Brasil e no mundo em busca de artefatos e registros e, nesse processo, descobre algumas formas que haviam sido deixadas no passado e as reelabora, num movimento de restituição da cultura material. As ativistas indígenas acessam as imagens de suas memórias e as fazem renascer, as reencarnam. Recuperar, valorizar, apresentar sua cultura visual é, também, uma maneira de se recuperar enquanto sociedade.

4.2 A violência, o sangue, a ninfa

Muitas das visualidades registradas testemunham as várias violências que afligem as mulheres. Tanto em Brasília como em Santiago do Chile, cartazes, faixas, pintura corporal e maquiagem foram utilizados para a elaboração de imagens impactantes que retratam cenas de violência doméstica, de feminicídio e de estupro. São manifestações visuais da brutalidade enfrentada pelas mulheres, mas também podem operar como formas de lidar com o luto e com o trauma. A partir de visualidades viscerais, as participantes dos protestos dão visibilidade às suas dores, lembram vítimas, criando um espaço de solidariedade, de acolhimento e de resistência coletiva.

sangue (Figuras 46 e 47). Em suas mãos, sob um gesto de proteção, um recipiente de cerâmica com sementes de girassol.

Ela não tem o punho erguido como a imagem idealizada de uma militante, não acompanha a multidão. Está sozinha e permanece imóvel nessa posição, se tornando um elemento que gera um descompasso aos fluxos e movimentos da marcha. Sua venda não permite que seus olhos acompanhem o que está acontecendo ao redor. Além de violência, algo de solitário evoca de sua ação. Incapaz de controlar o que está ao seu redor, a ativista expressa vulnerabilidade, talvez não a dela, mas a das mulheres em geral e, ao chão, a fragilidade da cena é contraposta pelo gesto de proteção das sementes, uma força ativa desta performance.

Figura 46: Mulher realizando uma performance. 8M 2020 em Brasília



Fonte: Ramon Gusso

Figura 47: 8M 2020 em Brasília



Fonte: Ramon Gusso

A venda utilizada pela ativista pode ser uma referência à Têmis, a personificação da Justiça, que também estava presente em um cartaz fotografado durante o 8M 2022 em Santiago do Chile (figura 48). Em um desenho feito com giz pastel seco, Têmis está na posição habitual das representações, em pé, segurando a balança. No entanto ela utiliza o lenço verde, símbolo da campanha pró-aborto na América Latina e segura uma colher na outra mão. Um dos pratos da balança, o mais leve, é representado com sangue escorrendo, enquanto o prato mais pesado, está com moedas, numa demonstração do que é mais valorizado. Abaixo do desenho da balança, uma frase diz “*no + impunidad*”. A palavra *impunidad* foi escrita em vermelho, com representação de volume e brilho como se fosse escrita com sangue. O símbolo de “mais” é representado como uma cruz e em sua base, o “sangue” também escorre.

Figura 48: Cartaz com a representação de Têmis, a deusa da justiça. 8M 2022, Santiago do Chile



Fonte: a autora

A figura 49 captura um instante de uma performance realizadas durante 8M de 2022 em Santiago do Chile. Em um pequeno “carro alegórico”, uma mulher é puxada por outras, cada uma caracterizada de uma maneira. A que está em destaque no enquadramento usa um vestido com as cores da bandeira chilena, um véu vermelho cobrindo o rosto e o outro branco sobre a cabeça. Ela sustenta uma pose imponente, condizente com a coroa e o lugar de destaque, mas a altivez que esta visualidade poderia evocar é contaminada por respingos de sangue no véu e no vestido. Ela segura uma boneca embrulhada em uma bandeira, como um bebê, que também está coroadado e igualmente está manchada de sangue. É provável que se trate da personificação da República do Chile. A visualidade joga com o nacionalismo, atualizando a alegoria da República de modo que expresse a violência no país.

Figura 49: Performance com personificação da República do Chile, entre outros elementos. 8M 2022 – Santiago do Chile



As personificações vêm de uma tradição greco-romana e se expressam como alegorias. Alegorias são representações não simbólicas, mas que são revestidas de símbolos, e possuem a particularidade de deslocar os significados, apresentando outras possibilidades de compreensão. Uma representação simbólica, segundo Walter Benjamin (2011), possui um significado estável, expressa ideias abstratas de forma direta, enquanto a alegoria, por estar relacionada com o contexto histórico em que é produzida, é efêmera, possui camadas de significação a partir de elementos fragmentados e podem permitir observar as tensões e contradições de uma determinada realidade.

Em latim as palavras justiça, pátria, república, liberdade ou democracia são palavras femininas, isso pode explicar o fato das alegorias para esses conceitos usualmente empregarem imagens de mulheres. A Liberdade, por exemplo, é personificada geralmente a partir de uma figura de mulher que carrega elementos simbólicos como o barrete frígio, a tocha, a coroa, entre outros que possam evocar os valores associados a esse conceito abstrato.

A alegoria da República, por sua vez, foi inspirada na Liberdade. Durante a Revolução Francesa, inventar alegorias e símbolos republicanos foi entendido como uma forma de romper com o passado monárquico. A obra “A Liberdade guiando o povo”, Eugene Delacroix, de 1830

é a imagem que inspirou a alegoria da República, não apenas a francesa, cuja personificação foi batizada de *Marianne*, mas também as de outras Repúblicas que surgiram nos anos subsequentes. Na obra de Delacroix (figura 50), a Liberdade é uma mulher branca, que avança sobre a barricada, chamando os rebeldes, como uma força que inspira e unifica o povo, formado por diferentes classes sociais em um cenário de caos. Ela empunha a bandeira tricolor, que se movimenta com o seu gesto e, na outra mão, segura uma arma. O rosto possui perfil clássico e o seio desnudo remete às imagens das Amazonas da Antiguidade.

Delacroix elabora uma Liberdade popular e revolucionária, com o barrete frígio sobre a cabeça, cabelos esvoaçando ao vento, personificando a revolução de 1830 e os outros processos que a antecederam, além de representar os *sans-culottes* e suas lutas contra a monarquia. Na genealogia das manifestações, conforme afirma Georges Didi-Huberman na conferência “Imagens e sons como forma de luta”⁵³ (2017), esse gesto é uma das matrizes do gesto de levante.

Figura 50: A Liberdade guiando o povo. Eugene Delacroix, 1830.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet._La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg

⁵³ O vídeo da conferência está disponível em: <https://youtu.be/V5hGcbfPL5s>

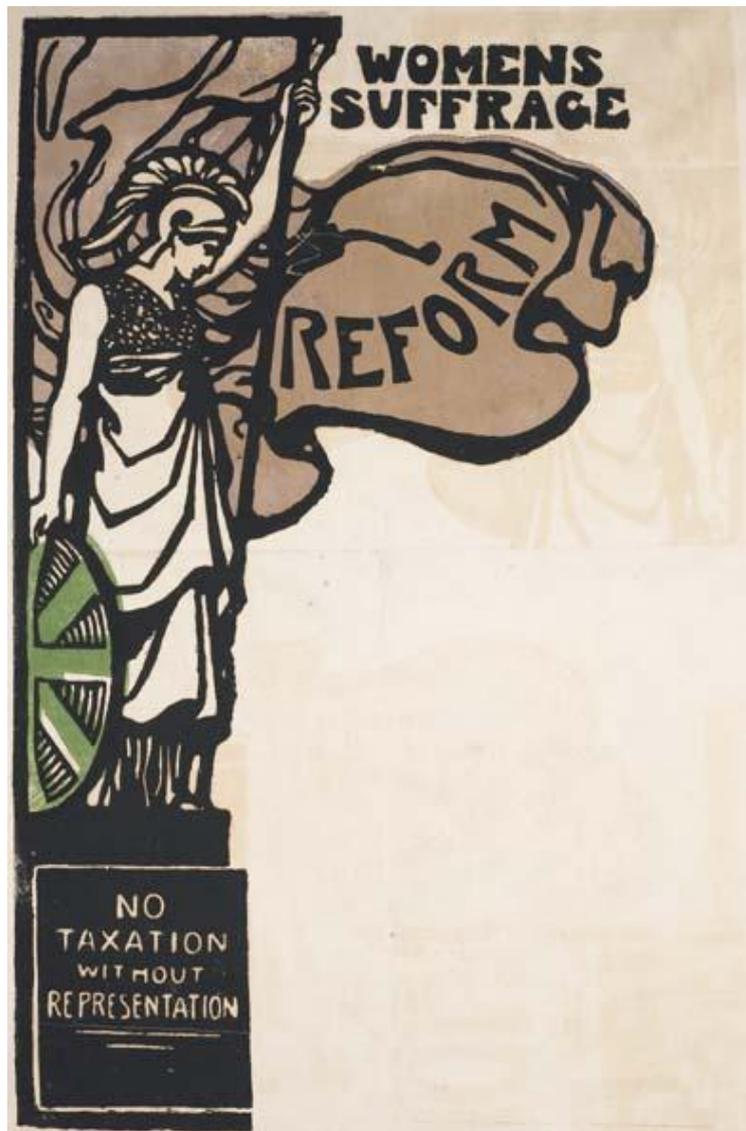
Visualidades que remetem a deusas, alegorias ou personificações são memórias convocadas de outros tempos e fazem parte de protestos de mulheres desde a primeira onda. As sufragistas, por exemplo, se empenharam em produzir imagens de empoderamento feminino e, para isso, buscaram referências na mitologia, em alegorias, personagens históricas e santas, talvez por entenderem que essas imagens apelavam por justiça e legitimasse a causa. A presença de referências alegóricas e históricas na produção de visualidades do movimento sufragista é destacada por Reckitt *et al* (2018) que afirmam que esse tipo de imagem gera um dispositivo eficaz, perceptível em cartazes ou estandartes em composições repletas de simbolismos comuns no *Arts and Crafts* e na *Art Nouveau*, que dominavam a produção visual, o design e os artefatos no período.

Exemplo disso é a Britannia (figura 51), a personificação feminina da Grã-Bretanha, que está em um dos cartazes elaborados pelo *Suffrage Atelier*⁵⁴ uma deusa armada com um escudo e um tridente, usando na cabeça um elmo de centurião. A imagem ultrapassa a margem, de modo que não é possível ver a ponta do tridente, e há uma faixa de tecido esvoaçante onde está escrito “reform”. Ela é representada como uma escultura, um monumento em espaço público, localizada sobre um pedestal onde se lê “*no taxation, without representation*”, que significa que não é justo cobrar impostos das mulheres e não permitir que tenham representação política.

Essas referências alegóricas não ficaram localizadas apenas na Grã-Bretanha. A fotografia da atriz Hedwig Reicher (figura 52) vestida como Colúmbia, a personificação feminina dos Estados Unidos e, ao fundo, outras participantes em trajes brancos e esvoaçantes, no estilo amazona, em uma encenação durante a marcha *Women Suffrage Procession* do dia 03 de março de 1913 em Washington. Também no Brasil, as mulheres do Partido Republicano Feminino (PRF), fundado pela professora Leolinda Daltro, organizavam suas aparições vestidas em delicados vestidos brancos e drapeados, em manifestações cívicas (figura 53). As imagens demonstram como os movimentos de mulheres do período escolhiam as mesmas formas para tornar a luta visível.

⁵⁴ O *Suffrage Atelier* foi fundado em 1909 e tinha como missão a produção de estandartes, faixas, cartazes, panfletos, ilustrações para jornais, produzindo visualidades para qualquer organização feminista que as requisitasse. Segundo Reckitt *et al* (2018) o *Suffrage Atelier* aceitava projetos de amadores, pagando uma pequena porcentagem pelas vendas. Também realizava oficinas e incentivava mulheres a aprender ou a desenvolver habilidades na área, pensando, inclusive, na profissionalização destas. O SA produziu muitos artefatos e utilizou, sobretudo, técnicas de gravura em madeira e estêncil na elaboração de cartazes e cartões postais. As técnicas precisavam ser baratas e rápidas, de forma a produzir respostas a acontecimentos e elaborar material em pouco tempo.

Figura 51: Britannia - *women's suffrage reform, no taxation without representation*. Suffrage Atelier. 1911-1912



Fonte: *Museum of London*. Disponível em:
<https://collections.museumoflondon.org.uk/online/object/480223.html>

Figura 52: Atriz alemã Hedwig Reicher vestida como Colúmbia na *Woman Suffrage Parade* em 3 de março de 1913, em Washington.



Fonte: *Library of Congress*. Disponível em: <http://loc.gov/pictures/resource/ppmsc.00032/>

Figura 53: Manifestação do PRF em 1911. Revista da Semana, edição 594.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_01&pasta=ano%201911&pesq=escola%20orsina&pagfis=13539. Acesso em 12/04/2022

É difícil não relacionar essas visualidades com as ninfas, que aparecem nos trabalhos de Warburg como um dos elementos estéticos mais antigos da história das artes, temas que permitiram que o historiador da arte articulasse os conceitos de *Nachleben* e *Pathosformelm*. Em suas pranchas, se interessou em observar como a presença da ninfa nas imagens aproximavam tempos históricos distintos. Segundo Daniela Queiroz Campos (2020) *nachleben* significa sobrevivência, mas chama a atenção para o fato de que a tradução da palavra também pode significar pós-vida, algo que morre e volta, algo que retorna. Para Juan Felipe Urueña Calderón (2017) a ninfa, em Warburg é a fórmula para apresentar a mulher, seja como santa, como fatal, martirizada. Ela sai de um contexto pagão e ao longo da história das artes é representada a partir de “contradições, recuperações, latências e metamorfoses” (Urueña Calderón, 2017, p. 47).

É importante ponderar, contudo, que Warburg descreveu a ninfa como uma figura misteriosa, flutuante, que compreende uma noção essencialista do que seja o “feminino”. Em sua época, as discussões sobre gênero e sexo não estavam disponíveis como nos dias de hoje. No entanto muitos autores contemporâneos, que se dedicam ao estudo de seu legado, quando abordam a ninfa como elemento teórico e o utiliza para compreender sua presença em imagens contemporâneas, continuam utilizando os mesmos parâmetros essencialistas para descrevê-la.

A ninfa, como engrama, é entendida como um estímulo emotivo que possui uma carga energética, transmite tensão e, em um tempo diferente, com outras polarizações, essa energia se modifica a partir dos contextos e dos lugares. Urueña Calderón afirma que os engramas passam por fases de dormência e atravessam os tempos e lugares até que as condições de leitura do presente os atualizem.

As ninfas aparecem nos levantamentos que fizeram parte desta investigação numa outra forma encarnada, polarizadas, tal como defendido por Warburg, demonstrando uma inversão energética, que as renova e as atualizam por conteúdos atuais. As ninfas das figuras 46, 47 e 49 se referem a um sofrimento inaceitável, a uma ameaça permanente que impede uma vida digna para as mulheres que, nessas representações, não estão relacionadas a algum fato específico, mas a todo um contexto de violência contra a mulher.

Warburg, a respeito das ninfas nas obras de Sandro Botticelli, afirmava que ela aparenta movimentar-se o mínimo possível em suas aparições. Na leitura de Campos “se percebermos atentamente a tela, tudo que se agita não está vivo. Tudo que move incessantemente são as madeixas de cabelo –constituídos de células mortas –e os tecidos das vestes” (...) “todo o movimento se anima nas bordas dos corpos” (Campos, 2020, p. 234). Tal como as ninfas warburgianas, as ativistas dos registros da figura 46 e 49 permanecem imóveis em meio à

multidão. No entanto, o movimento ocorre a partir da gota de sangue que escorre, do jato de sangue projetado por alguma forma de violência, manchando a pele e os panejamentos.

Sobre as representações que remetem ao sangue em protestos sobre a violência do Estado no México e na arte contemporânea latino-americana, Ileana Dieguez Caballero (2018), afirma que os discursos e práticas artísticas demonstram um transbordamento sensorial entre cenas reais de violência que fazem emergir dos vestígios das atrocidades. O vermelho sangue, tanto na arte como nos protestos, mimetizam a ausência, são índices do escândalo e da barbárie que é a violência contra a mulher. São, segundo Dieguez Caballero “a mimese do sangue como mimese dos corpos que nos faltam. Uma encarnação vermelha e espectral da ausência⁵⁵” (Dieguez Caballero, 2018, p. 208).

A representação do sangue foi um elemento que marcou várias das visualidades registradas nos eventos citados. Na figura 54, uma ativista posa para o registro fotográfico, no interior do Pavilhão do Parque da Cidade, em Brasília, momentos antes de iniciar a marcha do 8M de 2020. Ela está com uma tira de pano preta tampando sua boca, como uma mordaca, na qual está escrita a palavra “machismo” em preto, sobre um papel de fundo amarelo. Veste uma camisa branca com marcas vermelhas feita com alguma tinta que lembra sangue. Em seu rosto e corpo, uma maquiagem em cores vermelha e roxa, pela qual busca representar hematomas, marcas de violência. Ela posa para a foto, sua expressão é de seriedade. Está emudecida, mas seu grito está no gesto que empunha um cartaz e em toda a visualidade que trouxe para o evento. Com a frase “a democracia é uma mulher que o Bolsonaro violenta todos os dias. Ele não. #8M”.

A primeira parte da frase “a democracia é uma mulher” possui reverberações históricas. Segundo o cientista político australiano John Keane (2010), os atenienses descreviam seu modo de vida com uma palavra, *demokratia*. Segundo o autor, para os gregos, o emprego de uma palavra feminina com conotações fortemente femininas e que, ainda por cima, tinha a proteção de uma divindade, uma deusa, diz muito e é importante destacar. A respeito da deusa, Keane afirma que

a personificação da democracia não era apenas um exercício intelectual conveniente. Os atenienses imaginavam, rotineiramente, seu sistema político em termos femininos (...) a democracia era habitualmente vista como uma mulher com qualidades divinas e, assim, uma figura abençoada pelo poder de dar ou tirar a vida de sua descendência – o povo de Atenas. (Keane, 2010, p. 51)

⁵⁵ Tradução da autora. No original “*La mimesis de la sangre como mimesis de los cuerpos que nos faltan. Una roja y espectral encarnación de la ausencia*”

A manifestante resgata essa relação entre a democracia e a imagem de uma mulher, mas em sua aparição no 8M de 2020 em Brasília, Democracia é uma mulher que veste uma camisa ensanguentada, circulou emudecida por uma mordança pelo Pavilhão durante a concentração e marchou junto à multidão. A visualidade remete a cenas de violência doméstica, a mordança do machismo é o que tenta silenciar esse corpo, mas ela, morta-viva, se levanta e vai à marcha.

Figura 54: Ativista performando "Democracia". 8M 2020 em Brasília



Fonte: a autora

O cartaz explicita a metáfora e indica um outro vilão, além do machismo na mordança. Segundo Jasper (2016) estabelecer vítimas é um dos elementos centrais para um movimento social, pois é o que torna visível um problema ou crime, é o que demonstra que um dano precisa ser corrigido. A partir do momento que se identifique a vítima, é preciso, também, designar um

vilão, pois se não encontrar alguém a quem culpar, o que as vítimas vão provocar é compaixão, não indignação.

Na figura 55, registrada durante o 8M 2023, em Brasília, uma ativista veste-se como uma noiva, traz uma pintura no peito em formato de uma marca de tiro e alguns respingos em vermelho no vestido. Ela também segura um cartaz, indicando um vilão com a frase “Morta pela tradicional família brasileira”. A palavra “morta” foi escrita com letras em tinta vermelha com representação de volume com tinta branca e, desta palavra caem três gotas logo abaixo da letra A, enquanto a palavra família foi utilizada lantejoulas para preencher cada letra.

Figura 55: Ativista performando "Morta pela tradicional família brasileira". 8M 2023, Brasília.



Fonte: a autora

A figura 56 se refere a uma performance durante o 8M em Santiago do Chile, em 2022. Em duplas, as mulheres realizavam gestos que remetiam à violência contra a mulher, enquanto

uma ficou ao lado segurando um cartaz, escrito em tinta vermelha “*Mujer Bomba*”, o título da performance. No detalhe da fotografia, uma das mulheres tem um tecido preto envolto ao corpo e outro cobrindo o rosto, enquanto a outra vestia um paletó e bermuda, ambos pretos. Ao longo da performance uma foi “tingindo” a outra de tinta vermelha, com golpes fortes, enquanto a outra tentava desviar e se debatia, mas parecia presa ao chão. Em determinado momento pessoas que assistiam também foram convidadas a “golpeá-la” com a tinta vermelha. Conforme tentava escapar dos golpes, o tecido que cobria o corpo caía e o corpo ficava cada vez mais visível, enquanto ficava cada vez mais “ensanguentado”. A performance ocorreu no meio da rua, ao lado da “*Plaza de la Dignidad*” e sua execução foi rodeada por várias pessoas que pararam para assistir.

Figura 56: Performance durante o 8M 2022. Santiago do Chile



Fonte: a autora

A figura 57 é um registro de um dos momentos da Segunda Marcha das Mulheres Indígenas, ocorrida em Brasília, em 2021. As mulheres posaram para a fotografia, vestiam trajes e elementos de seu povo, como pintura corporal e cocares, além das máscaras de proteção (ainda eram de uso obrigatório nesse período) e carregavam a bandeira do Brasil com manchas

realizadas com tinta vermelha, algumas delas impressões realizadas com as mãos, como carimbos.

É interessante que o “sangue” nas visualidades fabricadas pelas mulheres durante a primeira e segunda edição da Marcha da Mulher Indígena não saía de representações de feridas, elas não elaboraram pinturas corporais que representassem hematomas ou ferimentos, no entanto havia sangue. A impressão realizada com as mãos imersas em alguma forma de tinta vermelha, talvez urucum ou outro pigmento sintético, além de respingos em faixas e em cartazes e, muito frequentemente na bandeira nacional. Como se fosse resultado de um violento golpe, ele explode nas faixas e nos cartazes.

Figura 57: Bandeira "ensanguentada". Segunda Marcha das Mulheres Indígenas, 2021



Fonte: a autora

O cartaz carregado pelas ativistas do povo Arapiun, da Aldeia Andirá (figura 58) traz outro exemplo. A frase escrita no cartaz diz “A Amazônia Sangra”, sendo as palavras “A Amazônia” escrito na cor verde, enquanto a palavra “sangra”, foi escrita em vermelho e em tamanho maior, ocupando a maior parte do artefato. Logo abaixo a impressão de uma mão na cor vermelha.

Figura 58: Cartaz “A Amazônia Sangra”. Primeira Marcha da Mulher Indígena, 2019



Fonte: a autora

A mão carimbada é um elemento recorrente entre as visualidades registradas e que merece atenção. Ela aparece também em outros eventos e a maior recorrência é em vermelho. Na figura 59, a frase “*Le cortan sus alas y luego la culpan por no saber volar*” atribuída a Simone de Beauvoir, está pintada em letras brancas sobre tecido preto, com várias impressões de mãos carimbadas com tinta vermelha sobre a faixa. A mão vermelha também aparece cobrindo os seios desnudos das ativistas na figura 60, que marchavam utilizando balaclava vermelha em Santiago do Chile, também ocorreu nos cartazes das figuras 61, que foi registrado durante o 8M em Santiago do Chile e na figura 62, que foi registrado durante o evento Justiça por Mari Ferrer.

A impressão direta das mãos, chamada na arqueologia como “mãos em positivo”, é um elemento presente desde muito tempo na história da humanidade, em diversos lugares do mundo, em registros que podem datar com cerca de 30 mil anos. Esse gesto presente em tantos lugares, da arte rupestre ao corpo da manifestante, certamente atendeu a diferentes motivações ao longo da história, logo, não significa a mesma coisa em todos os contextos. Nesta pesquisa parecem se referir à violência, como se essas mãos estivessem imersas em sangue, num gesto de socorro, um pedido de “pare” ou, ainda, demonstrando que algumas mãos estão cobertas de sangue. Também podem demonstrar uma ausência, conforme argumenta Dieguez Caballero.

Figura 59: Faixa “ensanguentada” com mãos em positivo. 8M 2022, Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Figura 60. Ativistas “encapuchadas” durante o 8M 2022 em Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Figura 61: Cartazes. 8M 2022, Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Figura 62: Cartazes. Justiça por Mari Ferrer, 2020.



Fonte: a autora

A visualidade da figura 63 e 64 foi registrada em dois momentos diferentes em Brasília. Uma delas foi durante o 8M 2020 e outra no 8M 2023. Nas duas imagens a mesma ativista posa para o registro fotográfico segurando o mesmo artefato, composto por recortes de jornais, uma cabeça de boneca, dessas utilizadas para treino de cabeleireiros e uma réplica de um revólver. A boneca tem uma mancha no olho esquerdo, como um hematoma, e sangra pelo lábio. No gatilho do revólver uma etiqueta diz “Quando você se cala, você também puxa esse gatilho”. Algumas visualidades são utilizadas em mais de uma ocasião nos protestos, principalmente aquelas que são mais trabalhosas para elaborar, como os estandartes artesanais, os bordados, as máscaras.

Horst Bredekamp (2021) descreve o fenômeno de criação das visualidades desse tipo como "vias radicais de produção de formas icônicas", destacando que um corpo vivo, ensanguentado e em movimento cria uma interação entre a realidade e a super-realidade. Para o autor, o sangue derramado remete à ferida lateral de Cristo, onde "algo do passado estimula um teatro produtivo da memória", constituindo o tema original do sangue em formas icônicas. Segundo o autor, essa abordagem religiosa gradualmente deu espaço a outras perspectivas na história das imagens.

O ato de "sangrar" durante os protestos de mulheres evoca memórias do passado e do presente, perpetuando um ciclo que, mesmo representado por tinta, toca a realidade. Essas imagens metaforizam os horrores e a violência que diariamente afligem e ceifam vidas. Karl Erik Schollhammer (2013) destaca a violência como uma característica marcante na sociedade brasileira e latino-americana, exercendo influência sobre a cultura, a produção literária e artística. O autor argumenta que o barroco serve como um sistema simbólico que molda a compreensão da realidade na região e que o “neobarroco” latino-americano manifesta-se nas imagens como corpos abertos e sensibilidades expostas, representando-se de diversas maneiras, como corpos dilacerados e traumatizados. E essa exposição, segundo o autor, possui um efeito destraumatizante. Nas palavras de Schollhammer,

narrar a violência ou expressá-la em palavras e imagens são maneiras de lidar com ela, de criar formas de proteção ou de digestão de suas consequências, dialogando com ela mesmo sem a pretensão de explicá-la ou de esgotar a sua compreensão (...) na literatura e nas artes o alvo principal é esse elemento enigmático e fugidio presente tanto da dor que ela produz quanto na brutalidade cega e irracional do ato violento, e a expressão torna-se uma maneira de se aproximar da violência e ao mesmo tempo de se proteger dela (Schollhammer, 2013, p. 7-8).

Figura 63: Ativista com um artefato protestando contra a violência doméstica. 8M 2023. Brasília.



Fonte: a autora

Figura 64: A mesma ativista trouxe a mesma visualidade para o 8M 2020. Brasília



Fonte: a autora

Ser uma menina ou mulher na América Latina é conviver com um insistente temor que não se dissipa. Ainda na infância as mulheres são ensinadas a estarem sempre alertas, na hora em que se embarca em um ônibus, em que saem da faculdade, na escola ou no trabalho, mesmo nas instituições religiosas. Não há lugares seguros. A violência contra a mulher se impõe como um elemento do cotidiano, que marca a forma como experimentamos a realidade. É o estupro, a violência doméstica, o feminicídio que permeiam repertórios de histórias que vivenciamos ou que alguém muito próximo viveu. Certamente isso justifica o apelo a visualidades dramáticas, quase épicas, que lembram dos horrores e deixam com que um incômodo cresça em que assiste a cena.

Chamou a atenção a forma como no 8M em Santiago do Chile algumas mulheres denunciavam abusos sofridos. Elas distribuíaam panfletos, seguravam cartazes ou colavam impressos com imagens de violadores. Em um desses momentos, uma mulher entregava panfletos, sozinha, não aparentando estar em grupo. Outra se aproxima, recebe o panfleto, lê e depois pergunta se ela gostaria de colar o impresso. Ela trazia balde de cola e trincha, pois colava outro material e, em seguida, ambas passam a colar várias folhas, uma ao lado da outra, na superfície mais próxima, que neste momento era o chão de asfalto (figura 65). O panfleto, de elaboração caseira, traz a fotografia e dados pessoais do abusador e um relato da violência sofrida. A sobrevivente explica em um trecho do texto “decido visibilizar seu rosto porque o sistema me falhou”, em uma tradução livre para o português.

Ainda durante o 8M de 2022 em Santiago, uma parede foi preenchida com a fotografia e um outro homem acusado de pedofilia (figura 66). A repetição da imagem é um importante recurso visual, chama a atenção para o impresso, que possui uma dimensão pequena. Em outro ponto, uma jovem segura um grande cartaz (figura 67) e se posiciona quase escondida atrás dele, em silêncio, sozinha, de maneira que apenas é possível ver seus pés e mãos. O cartaz traz a fotografia do violador, seu nome e o relato da violência sofrida, que foi realizada denúncia, mas que não houve nenhuma punição para acusado.

Figura 65: Panfleto contendo denúncia de abuso sexual durante o 8M 2022 em Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Figura 66: Panfletos denúncia durante o 8M 2022 em Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Figura 67: Cartaz com denúncia de violência sexual durante o 8M 2022 em Santiago do Chile



Fonte: a autora

Essas visualidades realizam uma exposição que ultrapassa a rede social e se materializa no espaço público. A cultura do “*exposed*”, muito utilizada em plataformas como o Instagram e o X (antigo Twitter), no entanto, pode ser rastreada e trazer algumas consequências, acusações, gera respostas de *haters*. Na rua, a exposição do abusador é forte, porque tem a presença da sobrevivente, gerando sentimentos de compaixão e solidariedade, mas, por estar na multidão, sua identidade pode estar protegida, além da marcha transformar o espaço público em um ambiente de segurança e sororidade.

Diante da inércia de um sistema judiciário que favorece os homens, as mulheres chilenas elaboram “justiçamentos” simbólicos. As sobreviventes⁵⁶ de crimes sexuais, ao expor a face dos agressores, geram outra tensão na marcha, tornam públicas suas tragédias particulares. Expor a imagem e dados do agressor é uma restituição pequena diante da violência vivenciada, mas talvez seja uma maneira possível de não ficar calada. Embora despertasse alguma reação de outra mulher na multidão, como a que ajudou a colar os panfletos, chama a atenção a solidão do ato, o que parece ser um esforço individual diante de traumas. Tal visualidade e ação de exposição de agressores não foi observada nos eventos de Brasília.

As imagens de violência povoam o mundo das artes há muito tempo. Segundo Susan Sontag (2003), o tormento foi um tema canônico na arte e muitas vezes representado como espetáculo, algo para se contemplar. A filósofa oferece uma perspectiva sobre o papel das imagens que documentam tragédias e atrocidades, afirmando que elas asseguram a permanência dos crimes retratados na consciência das pessoas. Para Sontag, as fotos do sofrimento e martírio de um povo não são simples lembranças de morte, derrota ou vitimização. Elas, na verdade, evocam o “milagre da sobrevivência”. Perpetuar essas memórias, conforme Sontag argumenta, implica assumir a tarefa de continuamente renovar e criar memórias.

As visualidades da violência dos protestos de mulheres são como sínteses, demonstram que coisas assim acontecem. O violento *páthos* que essas visualidades tornam visíveis são literais, não buscam beleza, precisam apresentar uma denúncia, chocar, tentam modificar um comportamento. A importância de elaborar cenas como essas é a de demonstrar a cultura de violência que submete as mulheres, desafiando a não esquecer e solicitando uma resposta ética.

Em Brasília, durante o 8M de 2020, houve um momento em que a atmosfera de festa foi interrompida e a carga emocional mudou. Há uma inversão radical no evento quando o Palácio do Buriti é alcançado pela marcha e o sentimento que prevalece é o de raiva e de pesar. Algumas ativistas se posicionam em fila, cada uma segurando uma folha de papel com um nome impresso (figura 68). É o momento em que os nomes das vítimas de feminicídio são lidos. Cada nome foi lido, como um gesto de contagem de mortes e foi possível observar algumas mulheres em lágrimas nesse momento.

⁵⁶ Opta-se por utilizar “sobrevivente” em detrimento de “vítima” a uma mulher que sofreu um crime sexual pois o termo carrega um viés empoderador e centrado na resiliência. A palavra “sobrevivente” enfatiza a capacidade de superação das pessoas que enfrentaram situações traumáticas, reconhecendo sua agência na reconstrução de sua vida para além do impacto negativo provocado pela violência sofrida.

Figura 68: Momento de luto durante o 8M de 2020, em Brasília.



Em Santiago do Chile a raiva e o pesar estiveram presentes ao longo da marcha, como núcleos dispersos de luto e de raiva em meio às outras emoções, em virtude da horizontalidade característica do evento e das ações ocorrerem todas ao mesmo tempo. Uma música foi executada várias vezes ao longo da marcha, cantada pelos grupos musicais que se apresentavam ou reproduzida em caixas de som que estavam esparramadas por todo o evento. A canção se chama “*Canción Sin Miedo*” e foi composta pela mexicana Vivir Quintana e, se tornou um hino feminista, chegando a ter versões em português, uma delas cantada por Duda Beat e Alcione⁵⁷, gravada ainda em 2022. Algumas das frases dessa canção estavam presentes em cartazes e nas paredes. A letra diz:

⁵⁷ <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2022/08/10/alcione-e-duda-beat-unem-vozes-contra-o-feminicidio-em-cancao-sem-medo.ghtml> e <https://www.youtube.com/watch?v=0bkHMtIMkng>

*Que tiemble el Estado, los cielos, las calles
Que tiemblen los jueces y los judiciales
Hoy a las mujeres nos quitan la calma
Nos sembraron miedo, nos crecieron alas*

*A cada minuto, de cada semana
Nos roban amigas, nos matan hermanas
Destrozan sus cuerpos, los desaparecen
No olvide sus nombres, por favor, señor
presidente*

*Por todas las compas marchando en Reforma
Por todas las morras peleando en Sonora
Por las comandantas luchando por Chiapas
Por todas las madres buscando en Tijuana*

*Cantamos sin miedo, pedimos justicia
Gritamos por cada desaparecida
Que resuene fuerte, "¡Nos queremos vivas!"
¡Que caiga con fuerza el feminicida!*

*Yo todo lo incendio, yo todo lo rompo
Si un día algún fulano te apaga los ojos
Ya nada me calla, ya todo me sobra
Si tocan a una, respondemos todas*

*Soy Claudia, soy Esther y soy Teresa
Soy Ingrid, soy Fabiola y soy Valeria
Soy la niña que subiste por la fuerza
Soy la madre que ahora llora por sus muertas
Y soy esta que te hará pagar las cuentas*

¡Justicia! ¡Justicia! ¡Justicia!

*Y retiemble en sus centros la tierra
Al sororo rugir del amor*

*Que o Estado, os céus e as ruas tremam.
Que os juízes e o judiciário tremam
Hoje eles tiram a calma das mulheres
Nos semearam medo, nos cresceram asas*

*A cada minuto de cada semana
Roubam nossas amigas, matam nossas irmãs
Destroem seus corpos, os desaparecem
Não se esqueça de seus nomes, por favor, Sr.
Presidente*

*Por todos os companheiros que marcham em
Reforma
Por todas as minas que lutam em Sonora
Pelas comandantas que lutam por Chiapas
Por todas as mães que buscam em Tijuana*

*Cantamos sem medo, pedimos justiça
Gritamos por cada desaparecida
Que ressoe bem alto: "Nós nos queremos vivas!"
Que caia com força o feminicida!*

*Eu coloco fogo em tudo, eu quebro tudo
Se um dia um cara apagar seus olhos
Nada me cala, não posso mais fazer nada
Se tocam em uma, respondemos todas*

*Sou Claudia, sou Esther e sou Teresa
Sou Ingrid, sou Fabiola e sou Valeria
Sou a garota que você escalou à força
Sou a mãe que agora chora por seus mortos
E eu sou aquela que vai fazer você pagar as
contas*

Justiça! Justiça! Justiça! Justiça!

*E a terra treme em seus centros
Ao rugido sororo do amor*

Lembrar dos nomes das mulheres assassinadas parece ser um compromisso assumido em todos os eventos acompanhados. Alguns nomes são conhecidos, como casos de assassinatos de ativistas, políticas, militantes de outras causas, como as socioambientalistas Macarena Valdés (figura 70) e Irmã Dorothy e a militante pelos direitos humanos e política Marielle Franco (figura 71); Roseli Nunes, ativista do movimento dos Sem Terra (figura 69); Michele Peña (figura 76), desaparecida política durante a ditadura chilena; mas também nomes de mulheres como a zeladora Margarita Ancacoy, assassinada enquanto ia para o trabalho, que recebeu em homenagem uma espécie de altar, construída com muitos detalhes e depositado na rua, cercado de velas (figura 73), no qual se lê o compromisso de nunca esquecê-la. Também

um cartaz com notícias de feminicídio recentes durante o evento Justiça por Mari Ferrer, e que relembra o assassinato da menina Ana Lúcia, ocorrido em Brasília nos anos 1970 (figura 74), trazendo-o para o presente; e um lambe cobrando da justiça investigações a respeito da morte da DJ Ana Cook (figura 72). As mulheres indígenas também trouxeram cartazes com os nomes das meninas Daiane Kaingang, da Terra Indígena Guarita, estuprada e assassinada aos 14 anos no Rio Grande do Sul (figura 77), de Raíssa Guarani Kaiowá, estuprada e assassinada aos 11 anos, no Mato Grosso do Sul (figura 75) e as mulheres Xakriabá trouxeram uma faixa cobrando respostas sobre a morte de Macelina Xakriabá (figura 78).

Figura 69: Estandarte em homenagem a Roseli Nunes. 1ª Marcha da Mulher Sem-Terra, 2020, Brasília



Fonte: a autora

Figura 70: Cartaz pedindo justiça para Macarena Valdés. Santiago do Chile, 2022.



Fonte: a autora

Figura 71: Estandarte em homenagem a Marielle Franco e, ao fundo, homenageando a Irmã Dorothy. Primeira Marcha da Mulher Sem-Terra, Brasília, 2020.



Fonte: a autora

Figura 72: Lambe na base que sustentava o monumento ao General Baquedano, na Praça Dignidade, durante o 8M em 2022 em Santiago do Chile



Fonte: a autora

Figura 73: Altar em homenagem à Margarita Ancacoy. 8M 2022, Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Figura 74: Cartaz com notícias de casos recentes e antigos de feminicídio e estupro ocorridos em Brasília. Justiça por Mari Ferrer, Brasília, 2020.



Fonte: a autora

Figura 75: Cartazes em meio à delegação do povo Guarani Kaiowá. Raíssa presente. 2ª Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2021.



Fonte: a autora

Figura 76: Tecido com pintura do retrato de Michele Peña. 8M 2022, Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Figura 77: Ativistas descansando com o cartaz em memória de Daiane Kaingang. 2ª Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2021.



Fonte: a autora

Figura 78: Faixa exigindo investigação a respeito da morte de Macelina Xakriabá. 2ª Marcha da Mulher Indígena, Brasília, 2021.



Fonte: a autora

A sequência de imagens anterior é longa, pode parecer cansativa, mas ela não alcança a grande lista de nomes de vítimas que foram lembradas nos eventos registrados. As imagens não dão conta de registrar todos os nomes citados, mas demonstram as várias formas de tornar visível uma ausência, seja com um estandarte realizado com técnicas têxteis, um lambe, uma folha de papel com um nome, um altar de papelão. É um compromisso pelo não esquecimento.

Na hora em que se lia os nomes das mulheres assassinadas, os olhos e a voz das mulheres demonstram tristeza, mas também raiva. A raiva, segundo Audre Lorde (2019), pode ser manipulada como uma poderosa fonte de empoderamento. A autora afirma que a maioria das mulheres foi socializada para sentir medo e entender que a raiva não é construtiva, que é uma emoção que uma menina ou jovem deve aprender desde cedo a não sentir, manifestar ou provocar nos outros. Lorde explica que “a raiva expressa e traduzida em uma ação a favor de nossos ideais e nosso futuro” é uma ação libertadora e fortalecedora. O processo de se expressar e dar materialidade a esse sentimento é entendido pela escritora como um “processo doloroso de tradução” (Lorde, 2019, p. 136).

Ela enfatiza a diferença entre a raiva e o ódio: “O ódio é a fúria daqueles que não compartilham os nossos objetivos, e a sua finalidade é a morte e a destruição. A raiva é um sofrimento causado pelas distorções entre semelhantes, e a sua finalidade é a mudança” (p. 138). Nesse sentido, a raiva é entendida não apenas como algo produtivo, mas também uma forma de se traduzir traumas e perdas e de se formar alianças.

4.3 Costurar sororidades, vestir uma causa, tecer a luta

Vovó, como você lida com a dor?

Com suas mãos, querida.

Se você fizer isso com sua mente, a dor, em vez de diminuir, endurece ainda mais e com mais força.

Com suas mãos, vovó?

Sim. Nossas mãos são as antenas de nossa alma.

Se você as movimentar costurando, cozinhando, pintando, tocando música ou afundando-as na terra, você envia sinais de cuidado para a parte mais profunda de você. E sua alma se acalma porque você está lhe dando atenção.

Portanto, ela não precisa mais lhe enviar dor para ser notada.⁵⁸

Elena Bernabè

⁵⁸ Traduzido pela autora. No original: *Nonna, come si affronta il dolore?*

Con le mani, tesoro. Se lo fai con la mente il dolore invece di ammorbidirsi, s'indurisce ancora di più.

Con le mani nonna?

Si. Le nostre mani sono le antenne della nostra anima. Se le fai muovere cucendo, cucinando, dipingendo, suonando o sprofondandole nella terra invii segnali di cura alla parte più profonda di te. E la tua anima si rasserena perché le stai dando

attenzione. Così non ha più bisogno di inviarti dolore per farsi notare.

Figura 79: Prancha de montagem: Costurar sororidades, vestir uma causa, tecer a luta



Fonte: a autora

A utilização de técnicas têxteis nas manifestações visuais desta pesquisa faz parte de um contexto em que essa forma de expressão vem ganhando destaque nos últimos anos, seja no campo das práticas artísticas, nos movimentos sociais e na sociedade. São abundantes os coletivos de bordados ou de crochê, por exemplo, que direcionam suas produções a alguma forma de ativismo, dando origem a termos como “*craftivismos*”. Esses grupos parecem multiplicar e as redes sociais são o principal local onde comunicam suas ações, mas que não ficam restritos aos grupos e espaços fechados, vem ocupando e marcando os lugares e, também, os protestos. As artes têxteis parecem ter recebido um grande resgate crítico acerca de quem o executa, do seu potencial de reunião, das formas como rodas de artesanias podem interferir no espaço e nas sensibilidades.

Tradicionalmente, as práticas artísticas com fios, tecidos e agulhas estão vinculadas a uma concepção de domesticidade que, dentro de uma estrutura patriarcal, é percebida como parte do universo feminino, um conhecimento frequentemente transmitido por avós e mães. Elas são realizadas em espaços de convivência que, ao longo da história foram considerados aceitáveis e autorizados às mulheres, mas que forneciam muito mais do que um espaço e um tempo adequado para a execução de seus projetos, formavam rodas de amizade, permeando a vida das mulheres em diferentes momentos e fases. Esse fazer criativo se configura, inclusive, como uma fonte de renda, pois é possível ser elaborado em casa, em brechas de tempo entre os afazeres e o trabalho de cuidado que, como vem sendo defendido por alguns alinhamentos do feminismo há bastante tempo, não se limita apenas ao afeto, envolve, também, exploração.

A presença destas visualidades nos protestos que fizeram parte da pesquisa de campo não se trata, no entanto, de um fato isolado na história recente. Em outros momentos é possível identificar a potência de reunião, de expressão e comunicação das artesanias têxteis sendo resgatadas como um fazer de rebeldia.

As *tricoteuses*, como foram chamadas algumas mulheres que participaram de alguns dos mais importantes processos que fizeram parte do que se chama de Revolução Francesa, receberam a alcunha de tricoteiras por realizarem, em grupos, o ato de tricotar ao lado da guilhotina, ao assistir às execuções ou aos discursos nas tribunas. O apelido foi acompanhado de julgamentos de repulsa a respeito da transgressão em participar da vida política, ao invés de se dedicar ao lar. É interessante que, no Brasil, a palavra tricoteira seja utilizada para se referir a uma mulher que faz fofoca, alcoviteira, ou seja, que está informada a respeito dos acontecimentos e que repassa essas informações. Várias gravuras da época as retratam de forma depreciativa, nas quais as *tricoteuses* foram representadas por meio de uma “diabolização” da figura, representada como “bruxa” e relacionando a feiura com o ativismo político. Na figura

80 a tricoteira mais interessada nos assuntos discutidos na tribuna parece abandonar o tricô e é representada com uma expressão de maldade. Até hoje a forma mais comum de desaprovação em relação às feministas consiste em críticas a respeito da aparência, situando-as ao lado oposto de um ideal de “feminilidade”.

Figura 80: Les Tricoteuses Jacobines ou de Robespierre



Fonte: <https://www.parismuseecollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/tricoteuses#infos-principales>

O trabalho com fios e tecidos foi, ao longo da história, compreendido como uma atividade feminina. A tecelã, por exemplo, se consolidou como um arquétipo presente em histórias infantis. Também é uma atividade creditada às ninfas, como as Moiras, na mitologia

grega, e as Parcas, na mitologia romana, que eram deusas que fiavam e, com seus fios, tinham controle sobre a vida dos humanos.

É interessante observar a semelhança entre a imagem das tricoteiras com a fotografia de Emmeline Pankhurst, líder do movimento sufragista britânico (figura 81). A fotografia foi realizada na réplica de uma cela na Exposição das Mulheres, realizada em maio de 1909, que demonstrava a forma de tratamento que as sufragistas recebiam na prisão. No registro Pankhurst está tricotando, o mesmo gesto escolhido por Sojourner Truth para seu cartão-postal.

Figura 81: Emmeline Pankhurst posa em réplica de cela, na Exposição das Mulheres, em 1909



Fonte: LSE Library. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/emmeline-pankhurst-in-prison-uniform-knitting/YQG2TComDvSdyQ>

O movimento sufragista na Inglaterra realizava suas marchas portando estandartes costurados e bordados à mão. Segundo Reckitt *et al.* (2018), tanto o movimento sindical como as sufragistas tinham seus primeiros *banners* costurados à mão e bordados, mas, com o tempo, o movimento sindical passou a utilizar artigos fabricados em série, enquanto as sufragistas seguiram utilizando uso do bordado e da costura. Segundo as autoras, a *Artist's Suffrage League* produzia rosetas vermelhas e brancas (cocardas) e estandartes⁵⁹ que, em sua maioria, eram desenhados por Mary Lowndes⁶⁰, de quem as visualidades produzidas na época estão documentadas em um álbum com cuidadosos esboços realizados em aquarela e, muitas vezes, acompanhados de amostras em tecido. Lowndes era artista dedicada ao vitral e é possível perceber em seus trabalhos para o ASL a mesma base de composição na elaboração dos estandartes. A esse respeito, Lowndes chegou a afirmar a diferença entre um cartaz e um estandarte:

Não é um cartaz... um estandarte é uma coisa para flutuar ao vento, para tremeluzir na brisa, para flertar com suas cores para seu prazer, para mostrar e esconder um dispositivo que você deseja desvendar: você não quer ler, você quer adorá-lo⁶¹ (Lowndes, 1909, s.p).

A fotografia das sufragistas reunidas para a confecção de estandartes (figura 82) demonstra a atmosfera de uma roda de convivência na qual mulheres de várias idades estão reunidas e cercadas por materiais e máquinas de costura, onde vários estandartes apoiados nas paredes demonstram quão produtiva e envolvida com a causa essa comunidade estava. Reckitt *et al.* (2018) afirmam que para um único evento o *Artist Suffrage League* chegou a elaborar cerca de 770 estandartes, muitos deles fazendo parte do acervo da Biblioteca Feminina da *London School of Economics*.

⁵⁹ O *LSE Library* mantém uma coleção de fotografias de estandartes sufragistas disponível em: <https://www.flickr.com/photos/lselibrary/albums/72157660179759073>

⁶⁰ O conteúdo digitalizado do álbum contendo os desenhos de Mary Lowndes para estandartes pode ser parcialmente acessado em https://artsandculture.google.com/exhibit/the-suffrage-banners-of-mary-lowndes/WgLSU4yA_bcqLA e também em <https://www.flickr.com/photos/lselibrary/albums/72157692028437514>

⁶¹ Tradução da autora. O original, em inglês, diz: “*It is not a placard...a banner is a thing to float in the wind, to flicker in the breeze, to flirt its colours for your pleasure, to half show and half conceal a device you long to unravel: you do not want to read it, you want to worship it.*”

Figura 82: Sufragistas elaborando cartazes e estandartes para a marcha do dia 23/07/1910.



Fonte: LSE Library. Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/lselibrary/22531423129/in/album-72157660822880401/>

Em outro local e em outra época, no Chile, durante a ditadura militar de Augusto Pinochet, as *arpilleras* surgiram como uma forma de reunião e criação de resistência à opressão. Com tecidos coloridos, lã, linhas e outros materiais costurados à mão para criar imagens em relevo, essa forma de arte foi e ainda é utilizada como forma de expressar indignação, lidar com traumas e, assim, resistir à opressão política, econômica e social. Essas tapeçarias eram criadas principalmente por mulheres e tornavam visíveis os sofrimentos, as violências e as ausências durante esse período de exceção. O trabalho artesanal era um *medium* possível em um contexto de silenciamento político. As *arpilleras* foram criadas em grupos, muitas vezes em oficinas lideradas por organizações sociais e religiosas que apoiavam as mulheres em sua luta pela justiça e igualdade. A *arpillera* traz geralmente cenas do cotidiano, elaboradas de maneira colorida e em detalhes delicados, que contrastam com a crueldade que denunciam. Após a ditadura os movimentos sociais continuaram utilizando a *arpillera* como forma de expressão e de resistência, para diversos fins e temas. Nessa pesquisa, durante o 8M em Santiago do Chile a técnica também foi registrada (figura 83). Na imagem assinada por uma organização sindical,

várias figuras de mulheres aparecem em janelas e portas do edifício, segurando cartazes e protestando.

Figura 83: Arpillera fotografada durante o 8M 2022 em Santiago do Chile.



No livro *“The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine,”* Roszika Parker (2010) explora a história do bordado e das técnicas têxteis, analisando como essas práticas foram historicamente associadas à feminilidade e ao papel tradicional das mulheres na sociedade. Segundo a autora, conhecer a história do bordado é conhecer a história das mulheres.

A autora argumenta que o bordado possui um caráter dual: embora muitas vezes tenha sido visto como uma expressão artística confinada aos limites da casa e associada a uma ideia de feminilidade conformista, também deve ser pensado como uma forma de resistência e subversão. A autora defende que grupos de bordado proporcionam o espaço necessário para o estabelecimento de laços entre as mulheres, sendo um fazer colaborativo, cooperativo, ao contrário do individualismo presente no sistema de arte, que, muitas vezes, menosprezava essas práticas consideradas “decorativas”. Nos anos 1970 várias artistas utilizaram técnicas têxteis como uma declaração feminista. Entendido como uma forma de arte visual subalterna,

classificada, por vezes, como arte aplicada, estas artistas buscavam de forma explícita e intencional uma poética mergulhada no pessoal.

O *Feminist Art Program* (FAP) foi desenvolvido em 1970 pela artista Judy Chicago e se refere a um programa universitário que teve início na *Fresno State College* e que depois foi também desenvolvido no *California Institute of the Arts* no ano seguinte, permanecendo ativo até 1976. Exclusivo para mulheres, as sessões de autoconscientização era uma atividade que fazia parte do programa, onde se discutiam as maneiras de se produzir arte relacionadas com as experiências de vida, além de se dedicarem ao estudo de produções realizadas por mulheres nas diferentes áreas da arte e da literatura (Fields, 2012). O uso de técnicas de artesanato e da arte têxtil era uma constante no FAP. A obra *Womb Room* ou *Crocheted Environment* (figura 84) da artista paraguaia Faith Wilding é um dos exemplos da produção do grupo. Wilding foi uma das colaboradoras do programa e na imagem é possível observar uma instalação na qual a artista envolveu um espaço com diferentes padrões realizados em crochê, reclamando este fazer, que tradicionalmente é associado a um fazer doméstico e de mulheres, como uma forma de arte.

Figura 84: Fotografia da instalação *Crocheted Environment* ou *Womb Room*, de Faith Wilding, em 1972



Fonte: <https://www.semanticscholar.org/paper/Unraveling-Crochet-Crochet-Sowden/eee20d78f633e069dd88b80d2b4c86c6a6a6447b#extracted>

Jill Fields (2012) afirma que o trânsito de mulheres entre o ativismo de grupos no estilo da autoconsciência e as atividades artísticas era um fato relativamente comum na época. Esse trânsito, segundo a autora, não consistia em algo específico do movimento de mulheres, mas a presença significativa de artistas entre as pessoas que fundaram os movimentos de libertação das mulheres é um aspecto muitas vezes negligenciado nos estudos históricos acerca do feminismo. A autora reconhece que uma das razões para esta virada feminista na arte é que as artistas mulheres buscavam um espaço de autoexpressão, sem opressão ou discriminação de gênero. Conforme discutido em publicação, entende-se que

não há, no uso das técnicas têxteis em protestos protagonizados por mulheres, a romantização ou naturalização da domesticidade, como se fosse uma expressão da “essência feminina”. O saber-fazer é politizado, um conhecimento de resistência, união e formação política entre as mulheres. Os grupos de arte têxtil e bordados feministas promovem uma reversão ao utilizarem os conhecimentos tradicionais, reposicionando-os do espaço doméstico ao espaço público, historicamente inacessível e reivindicado pelas mulheres (Ceschin & Souto, 2023, p. 84).

Entre cartazes em cartolina, material gráfico produzidos por sindicatos e partidos, faixas plotadas, as visualidades elaboradas em costura e em bordado chamam a atenção. Não pelo tamanho, pois a maioria possui uma dimensão pequena, como os bastidores com bordado livre que fazem parte do painel montado na figura 85. O painel conta com 5 bastidores: um deles traz um bordado de uma mão fechada, com um lenço na cor roxa atado ao punho, com detalhes de flores e com a frase “*por tí, por mí y por todas*”; dois deles trazem um desenho em aquarela em motivos florais com as palavras “*Siluetas Visibles*”, que talvez seja o nome do coletivo autor do painel; um com um desenho de uma mulher, onde se lê “*¡no estamos todas!*”, bordado na cor roxa; e, por fim, um bastidor com nomes bordados em linha preta, com alguns laços pretos aplicados, que provavelmente se refere a nomes de mulheres assassinadas.

Figura 85: Bastidores com bordado em painel no 8M 2022 em Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Esses bastidores estavam fixados em um painel montado sobre a fachada do Centro de Cultura Gabriela Mistral, junto a pequenos cartazes com fotografias bordadas de mulheres consideradas importantes para o feminismo e para as chilenas (figura 86 e 87), como a da socióloga e cientista política chilena Julieta Kirkwood, que recebeu um detalhe em flor bordado nos cabelos; da pintora espanhola Remedios Varo, que recebeu uma flor roxa bordada no cabelo, além de estrelas ao fundo da fotografia; da filósofa francesa Simone de Beauvoir, que recebeu um lenço na cor roxa, bordado em seu pescoço; e da escritora britânica Virginia Woolf, que recebeu ornamentos bordados em sua roupa.

O tamanho diminuto dessas visualidades contrasta com o trabalho e tempo que demanda para ser realizado, tensionando a ideia tradicional de que os elementos visuais em um protesto devam ser vistos pelo máximo de pessoas e, com isso, faz refletir sobre a função dessas visualidades. O tamanho do artefato sugere que não é produzido para ser visto por várias pessoas durante o evento, é preciso se aproximar para isso. Talvez as ativistas contem com o registro fotográfico e a visualização em redes sociais, que amplifica o número de espectadores. É possível pensar, também, que a função mais significativa desta visualidade esteja no processo de feitura, que une e congrega, forma e educa para a cidadania e para o feminismo.

Figura 86: Pannel com fotografias bordadas e bastidores, 8M 2022, Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Figura 87: Fotografias bordadas 8M 2022, Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Em Brasília, os coletivos “Linhas da Resistência” e “Borda Luta” trouxeram bordados em formato de mantos e estandartes para o 8M 2023. O coletivo “Linhas da Resistência”⁶² marca presença em vários eventos na cidade e se reúne aos sábados na Feira da Ponta Norte, onde é possível observar a roda de conversa que envolve o processo de realização dessas peças, além de poder ver os trabalhos, que costumam estar expostos em varais. A linha de ação do grupo, contudo, não é apenas feminista, há outros engajamentos para o qual direcionam as produções. Na página do Instagram se apresentam como “Somos um grupo que borda pautas democráticas para um mundo melhor”.

A figura 88 é um registro de um desses mantos levados pelo coletivo para o 8M 2023. Realizado em um tecido na cor roxa, com aplicação de elemento floral na barra, foi carregado nas costas da ativista, cobrindo grande parte de seu corpo. Ela posa para a foto abrindo um pouco os braços, para melhorar a visualização. Uma frase foi aplicada com letras recortadas em feltro nas cores rosa neon e laranja, onde se lê “Elas na Linhas da Resistência”. Tal como as chilenas fizeram, os bordados também foram dedicados a homenagear mulheres que o grupo considera exemplares ou importantes: a artista Tarsila do Amaral, com uma releitura de um de seus autorretratos, acompanhada das palavras “Arte – Ativismo – Brasilidade”; da médica psiquiatra Nise da Silveira, em um retrato de perfil, com a frase “A palavra que eu mais gosto é liberdade”; da líder quilombola Dandara dos Palmares, com a frase “Sua história nunca será apagada - resistência – liberdade”; da cantora Elza Soares, acompanhada da frase “já passou o tempo de sofrermos caladas está na hora de gritar”; da ativista pelos direitos das trabalhadoras domésticas Laudelina de Campos Melo, com a frase “fundou a 1ª associação de trabalhadores domésticos do Brasil em 1936”; da escritora Carolina Maria de Jesus, com a frase “se uma criança passa fome, é problema de todo mundo”; da escritora, poetisa, jornalista Pagu (Patrícia Galvão), com a frase “tenha vários pesadelos se necessário for, mas sonhe” e, por fim, da poetisa e contista Cora Coralina, com a frase “recria tua vida sempre. Sempre. Recomeça”.

O coletivo Borda Luta⁶³ também homenageou Elza Soares em um estandarte (figura 89). Além do retrato da cantora bordado em linha preta, há no artefato o bordado de uma mão com um X sobreposto em vermelho, como algo proibido, provavelmente a violência doméstica, além do trabalho impressionante de bordado da letra da canção “Maria da Vila Matilde”, que relata uma cena de violência e de denúncia, que foi interpretada por Elza.

⁶² O coletivo possui um perfil no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/linhasdaresistencia/>

⁶³ O perfil que o coletivo possui no Instagram está disponível em: <https://www.instagram.com/bordaluta/>

Figura 88: Manto do coletivo Linhas da Resistência. 8M 2023. Brasília.



Fonte: a autora

Figura 89: Estandarte em homenagem à Elza Soares.



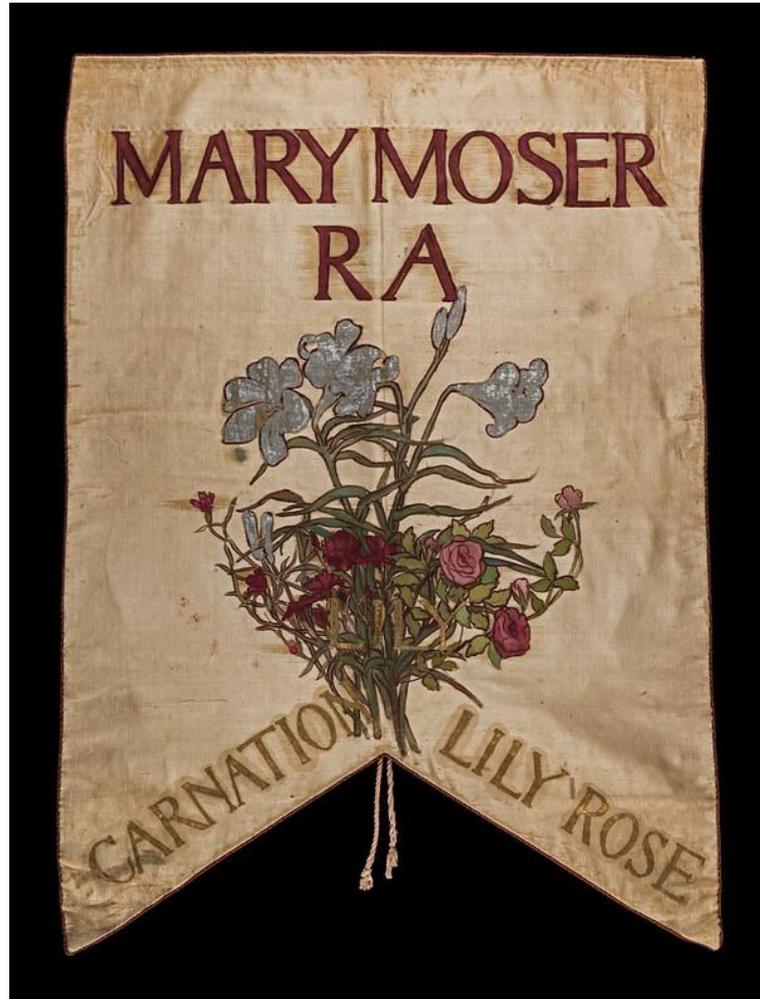
Fonte: a autora

Os estandartes produzidos pelas sufragistas britânicas também se dedicavam a lembrar nomes de mulheres que consideravam exemplares, seja por capacidades criativas, intelectuais, profissionais, ou de apoio à causa feminista. Entre nomes de médicas, cientistas e, até mesmo, da Rainha Elizabeth I ou da Rainha Vitória⁶⁴. Nomes como o da artista Mary Moser, do

⁶⁴ Fotografias dos estandartes que fazem parte do acervo da London School of Economics podem ser acessadas em: <https://www.flickr.com/photos/lselibrary/albums/72157660179759073/>

estandarte da figura 90, que recebeu letras pintadas em dourado e vermelho em tecido de cetim, além da pintura de um motivo floral, um dos principais temas pelo qual a artista é conhecida, e adornado com cordão de seda na cor prata.

Figura 90: Estandarte sufragista homenageando a pintora Mary Moser. 1908-1909.



Fonte: LSE Library

Segundo Roszika Parker (2000), as “heroínas” selecionadas para os estandartes geralmente exerciam a função de reafirmação das capacidades das mulheres. Para a autora, “o conjunto de bandeiras de heroínas reflete a ideologia organizacional do movimento sufragista, que, ao contrário do feminismo atual com a sua insistência numa estrutura coletiva, estabeleceu os seus líderes como fontes de inspiração e devoção”⁶⁵ (Parker, 2010, p. 200). No universo dessa pesquisa, no entanto, os registros demonstram que sim, as mulheres ainda se inspiram em

⁶⁵ Tradução da autora. No original: *The set of heroine banners reflects the organisational ideology of the suffrage movement, which, unlike present-day feminism with its insistence on a collective structure, set up its leaders as sources of inspiration and devotion.*

personalidades de outrora, seja por suas realizações artísticas, intelectuais, profissionais ou pelo seu ativismo, sobretudo aquelas que morreram em virtude das causas pelas quais atuavam.

As tradições de se carregar *banners* em protestos, segundo Parker (2010), teve origem no movimento sindical dos anos 1830 e estes eram a fonte de inspiração das feministas, ao ponto de adotarem o mesmo formato de mensagem pictórica com um slogan. No entanto, haviam diferenças na elaboração desses artefatos, nas escolhas visuais, nas técnicas utilizadas que, segundo a autora, são justificadas pela forma como as mulheres eram socializadas no período. A respeito da associação do bordado com a feminilidade e as maneiras pelas quais as sufragistas atribuíam valor a essa forma de arte em suas visualidades, Parker (2010) afirma que o Movimento pelo Sufrágio Feminino Britânico entendeu como vantajoso o uso do bordado e, com isso, buscavam evocar a feminilidade como uma fonte de força.

No 8M de 2020 em Brasília, que ocorreu em colaboração com a Primeira Marcha da Mulher Sem Terra, o tecido de chita ocupou a maioria das visualidades realizadas em tecido, seja com costura, com aplicações e sobreposições. Os estandartes seguiam um mesmo padrão de elaboração: traziam uma fotografia impressa em tecido de alguma mulher considerada importante para o movimento, seja feminista ou do campo, como Marielle Franco, Roseli Nunes (figura 91), Irmã Doroty, Dandara de Palmares, Frida Kahlo (figura 92), aplicadas sobre o tecido de chita e com alguns elementos de ornamento, como sianinhas, fitas, viés, entre outros.

O tecido de chita é originário da Índia, mas evoca ideias como tradição, simplicidade, feminilidade e brasilidade. Feito em algodão, geralmente traz estampa floral na qual predominam as cores primárias, em combinações entre cores quentes, frias e complementares. Há uma diferenciação popular no que se refere ao tamanho da estampa, sendo utilizado os termos chita, para os elementos florais em tamanho médio; chitinha, para as estampas com flores miudinhas; e, chitão, para os tecidos com flores maiores.

Figura 91: Estandarte em homenagem a Roseli Nunes. 8M 2020 e 1ª Marcha das mulheres Sem Terra, Brasília, 2020



Fonte: a autora

Figura 92: Estandarte em homenagem à Frida Kahlo.



Fonte: a autora

Talvez seja, historicamente, o tecido mais barato disponível no país, utilizado para encapar colchões, fazer cortinas, toalhas de mesa e, também, para vestir as camadas mais pobres da população, em diferentes períodos históricos. É também muito utilizado em festas populares, como as festas de São João, Carnaval e Bumba-meu-boi. Os estandartes da Primeira Marcha das Mulheres Sem Terra demonstram a união de referências feministas com elementos que evocam a brasilidade e o popular, na qual o tecido foi a escolha para se referir à causa camponesa, conferindo identidade visual à interseccionalidade mulher x campo, pauta principal que levou à organização da marcha. As visualidades em tecido não se limitaram às homenagens, há também aqueles destinados a trazer mensagens, como a bandeira da figura 93, que traz a frase “Resistência e Luta”, em letras recortadas em chitinha, em meio a um arranjo de flores que foram recortadas das estampas de tecido de chita e chitão e aplicadas ao tecido de algodão cru, ornamentada com fita de cetim vermelho e flores de tecido. O mesmo recurso de aplicação das flores recortadas foi utilizado na faixa que abria a Marcha do 8M na organização local de Brasília (figura 94), trazendo o lema do ano “Pela vida de todas as mulheres contra o racismo, o machismo e o fascismo.

Figura 93: Estandarte com detalhes de chita e chitinha com a frase “Resistência e Luta”. 1ª Marcha da Mulher Sem Terra, Brasília, 2020.



Fonte: a autora

Figura 94: Faixa de abertura da Marcha 8M 2020 em conjunto com a Marcha das Mulheres Sem Terra.



Fonte: a autora

Nesses artefatos é possível observar que a fixação dos elementos foi solucionada com o uso de algum tipo de cola e não por costura. Os estandartes, bandeiras e faixas demonstram inspiração nas técnicas tradicionais, no entanto elas foram simplificadas, atualizadas de acordo com as necessidades do movimento e de suas dinâmicas.

O tecido de chita em suas variações também foi o material que conferiu camadas de significado ao lenço, que foi observado ser entregue às mulheres do MST na concentração da marcha do dia 08 de março de 2020, no Pavilhão do Parque da Cidade. As mulheres do MST também fizeram uso do caráter transnacional do lenço, aproveitando a força de movimentos e de ganhos políticos em outros países para conferir identidade ao grupo em meio às ativistas locais. Ao receberem, algumas mulheres discutiam entre amigas as formas de amarração do lenço, optando por cobrir a face (figura 95 e 96), a cabeça (figura 97) ou o pescoço (figura 98).

Figura 95: Mulher com lenço de chita atado ao rosto, chapéu e segurando uma vassoura de palha. 1ª Marcha da Mulher Sem Terra. Brasília, 2020.



Fonte: a autora

Figura 96: Mulheres atando o lenço de chita no rosto. 1ª Marcha da Mulher Sem Terra. Brasília, 2020.



Fonte: a autora

Figura 97: Mulheres utilizando o lenço de chita preso à cabeça e amarrado ao chapéu de palha. 1ª Marcha da Mulher Sem Terra



Fonte: a autora

Figura 98: Mulher com o lenço de chita amarrado ao pescoço. 1ª Marcha da Mulher Sem Terra. Brasília, 2020.



Fonte: a autora

Nos últimos anos, além de ser um símbolo do ativismo feminista na Argentina, cuja trajetória do artefato foi brevemente abordada no item 1.6, o lenço se tornou um elemento visual presente em protestos e marchas em vários países da América Latina, sendo comercializado por redes ativistas, demonstrando as conexões entre os movimentos.

Em suas viagens, o lenço é moldado e transformado por práticas locais. Essa tradução pode ser associada ao que Tilly (2005) denomina de “transferência política”, que pode ocorrer em virtude da experiência de indivíduos em outros movimentos e a interação com outros atores.

Tanto as redes feministas como as dos trabalhadores do campo possuem ampla articulação com grupos semelhantes na América Latina e no mundo, como demonstra o registro do lenço da La Via Campesina⁶⁶, utilizado na cabeça por uma das mulheres do MST, ao mesmo tempo em que utilizava o lenço de chita atado ao pescoço (figura 99).

Figura 99: Lenço do La via campesina. 1ª Marcha da Mulher Sem Terra



Fonte: a autora

O lenço verde da campanha pró-aborto teve suas traduções registradas tanto em Brasília, no 8M 2020, como em Santiago do Chile. Na figura 100 o artefato aparece com uma serigrafia em um lenço de cor roxa, provavelmente em um aproveitamento de um lenço antigo, e traz a frase “Nem presa nem morta”, que se tornou o lema e nome da campanha que defende a descriminalização do aborto no Brasil, acompanhado do desenho de um galho de arruda.

⁶⁶ La Via Campesina é uma organização internacional de trabalhadores do campo, fundada na Bélgica e com sede na França.

Figura 100: Lenço roxo com serigrafia "Nem presa nem morta". 8M 2020. Brasília.



Fonte: a autora

Uma postagem no Instagram do grupo Anis Bioética, uma das instituições envolvidas na campanha, explica a escolha pelo desenho da planta.

Por muito tempo, gerações de mulheres dominaram os saberes da saúde sexual e reprodutiva e trocavam seus conhecimentos sobre contracepção, parto, gestação e aborto. Infusões, chás e banhos de assento com ervas e plantas sempre fizeram parte do repertório de cuidados.

É assim também com a arruda: ela é uma planta sagrada na cultura popular. Tem o poder de curar, proteger e cuidar. Limpa a alma, protege contra o mau-olhado e é remédio popular antigo contra menstruação atrasada. Por isso, é celebrada por movimentos feministas brasileiros como símbolo da luta pelo direito ao aborto, que é uma luta pelo direito à saúde, ao cuidado e à vida.

O aborto sempre existiu e fez parte da vida reprodutiva das pessoas. É preciso enfrentar a criminalização e recuperar a autonomia sexual e reprodutiva e a soberania das mulheres e pessoas que podem gestar sobre seus corpos, seus

ciclos e suas vontades. O Estado precisa respeitar a nossa decisão. Anis Bioética⁶⁷ (Anis Bioética, 2023).

A arruda da campanha brasileira é uma lembrança ancestral de cuidados entre mulheres. Para Urueña Calderón (2017) as formas e as fórmulas visuais são sintomas da posição que assumem “no intervalo”. Dizer que as escolhas visuais são realizadas no intervalo, corresponde ao espaço que existe entre o indivíduo e o mundo, o que carrega o artefato de um caráter tanto particular quanto coletivo. As ativistas, sujeitas históricas, acessam as imagens de suas memórias e as fazem renascer, as reencarnam, “segundo seus interesses vitais e de sua época” (Urueña Calderón, 2017, p. 15).

Também foi distribuído durante o 8M 2023, em Brasília, uma versão do lenço de autoria das “Mulheres do PSOL”. No artefato (figura 101), o partido adota o triângulo verde, feito em tecido com transparência, provavelmente um *voil*, com o lema “Aborto legal, seguro e gratuito já”. Ao invés do ramo de arruda, a frase “Pela vida das mulheres” ganha destaque. Logo abaixo, o logo da divisão feminina do PSOL, que traz um espelho de vênus com um sol.

Figura 101: Lenço pró-aborto elaborado e distribuído pela "Mulheres do PSOL"



Fonte: a autora

⁶⁷ Postagem no Instagram disponível em:

https://www.instagram.com/p/CusB13zJUHL/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MzRIODBiNWF1ZA==. Acesso em 20/02/2024

Diferente do que foi observado no Chile, onde o artefato é comercializado extensivamente, a circulação da peça em Brasília ainda é “tímida”. Há no Instagram da Anis Bioética um incentivo para que as mulheres produzam seus próprios lenços, com instruções, além da arte disponível para *download*. Houve, em 2023, episódios isolados de distribuição do artefato em momentos específicos, sob iniciativa de entidades como o movimento Juntas! em um evento feminista na UnB, outro sob iniciativa de um bar frequentado por um público progressista e, também, durante o carnaval de 2024.

A figura 102 é uma fotografia de uma cena comum ao longo da via onde ocorreu a marcha do 8M 2022 em Santiago do Chile. Três linhas esticadas formavam um varal com lenços militantes para diversas causas. Além do lenço da campanha pró-aborto, haviam outros de sindicatos, e outras campanhas, como a “*ni una a menos*”, por exemplo.

Figura 102: Varal com vários lenços para várias causas. 8M 2022. Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Para o lenço verde chileno (figura 103), as ativistas também buscaram referências locais para a sua tradução. O triângulo recortado em tecido verde traz duas frases: “*Aborto libre, seguro y gratuito*” e “*#NoBastan3Causales*”, sendo a primeira frase a mesma do lenço argentino e, a segunda, uma referência à lei chilena, aprovada em 2017, que regulamenta o aborto apenas em três situações: risco de morte materna, inviabilidade do feto ou se a gestação é resultado de estupro.

Figura 103: Lenço da campanha pelos direitos reprodutivos em sua tradução chilena.



Fonte: a autora

A imagem escolhida para o lenço traz a figura de duas mulheres. Uma delas está em primeiro plano, com o torso nu e utilizando um lenço atado ao pescoço, com um dos braços erguido e com o punho fechado, uma referência às feministas atuais, cuja agenda principal se refere à autonomia do corpo, aos direitos sexuais e reprodutivos e a violência contra a mulher. A figura que está em segundo plano segura uma bandeira com a frase “*aborto ya!*” e é uma referência à arte realizada para o Primeiro Congresso do “*Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile*” (MEMCH) que, segundo Yanira Zuñiga (2022) seria o marco do surgimento de uma consciência feminista nesse país, numa época em que a agenda de luta se referiam a igualdade jurídica e política, além de acesso ao mercado de trabalho.

A figura 104 é uma fotografia de uma manifestação em que se pode observar um grupo de mulheres com um estandarte com o desenho elaborado pela artista Laura Rodig (1896/1901-1972), que se tornou símbolo do movimento e que passou a ser utilizado em cartazes e em cartões-postais (figura 105).

Figura 104: El MEMCH en las calles



Fonte: Memoria Chilena. *Biblioteca Nacional de Chile*.

Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75750.html>. Acesso em 16/04/2022

Figura 105: Cartão-postal do *Primer Congreso Nacional del Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile*. Laura Rodig, 1937



Fonte: Museo Histórico Nacional de Chile. Disponível em: <https://www.surdoc.cl/registro/3-37410>

A mulher representada na bandeira do MEMCH é uma figura maternal que empunha uma bandeira, com cabelos esvoaçantes, como se liderasse o grupo que a segue. A figura remete à obra “Liberdade guiando o povo”, de Eugene Delacroix e segue sendo importante no repertório visual do movimento feminista chileno até os dias de hoje, embora a criança que estava nos braços da figura ancestral tenha sido retirada e sua bandeira atualizada para a causa da liberdade reprodutiva.

Enquanto as argentinas trazem “o desenho de um lenço no lenço”, numa referência às Mães da Praça de Maio, as chilenas fazem referência à arte de Laura Rodig na bandeira do MENCH. As brasileiras, por sua vez, precisaram criar esse elemento visual para sua versão. A escolha da arruda é, também, uma forma de homenagem e conexão ancestral, que se relaciona com a lembrança das mulheres de outrora. A memória recuperada, no entanto, é de uma tradição inscrita nas rotinas do cuidado entre mulheres e não tem sua origem em episódios específicos da história do movimento.

O lenço e suas traduções materializam um tempo anacrônico, misturam diferentes ideias de liberdade, atualizando as sobrevivências (*nachleben*) para se dirigir ao outro e comunicar. Em Santiago do Chile o lenço extrapolou sua materialidade ao ser referenciado em grafites, pinturas, lambes, pichações, etc. Na manhã do dia 08 de março de 2022, horas antes do evento, um grupo de mulheres, munidas com tinta verde e branca, primeiro varreram o piso e, depois, pintaram dois triângulos verdes no chão, em referência ao lenço da campanha pró-aborto. Em um deles (figura 106) inscrevem a frase “*a la clandestinidad no volvemos nunca más*”. Acima do triângulo, assinam a intervenção com o nome de “Brigada Lumi Videla Moya⁶⁸”, realizado em *stencil*, com letras brancas e cinza. Em outro registro, a figura de um gato, que já havia na parede, recebeu a intervenção de uma ativista em forma de um lenço grafitado (figura 107).

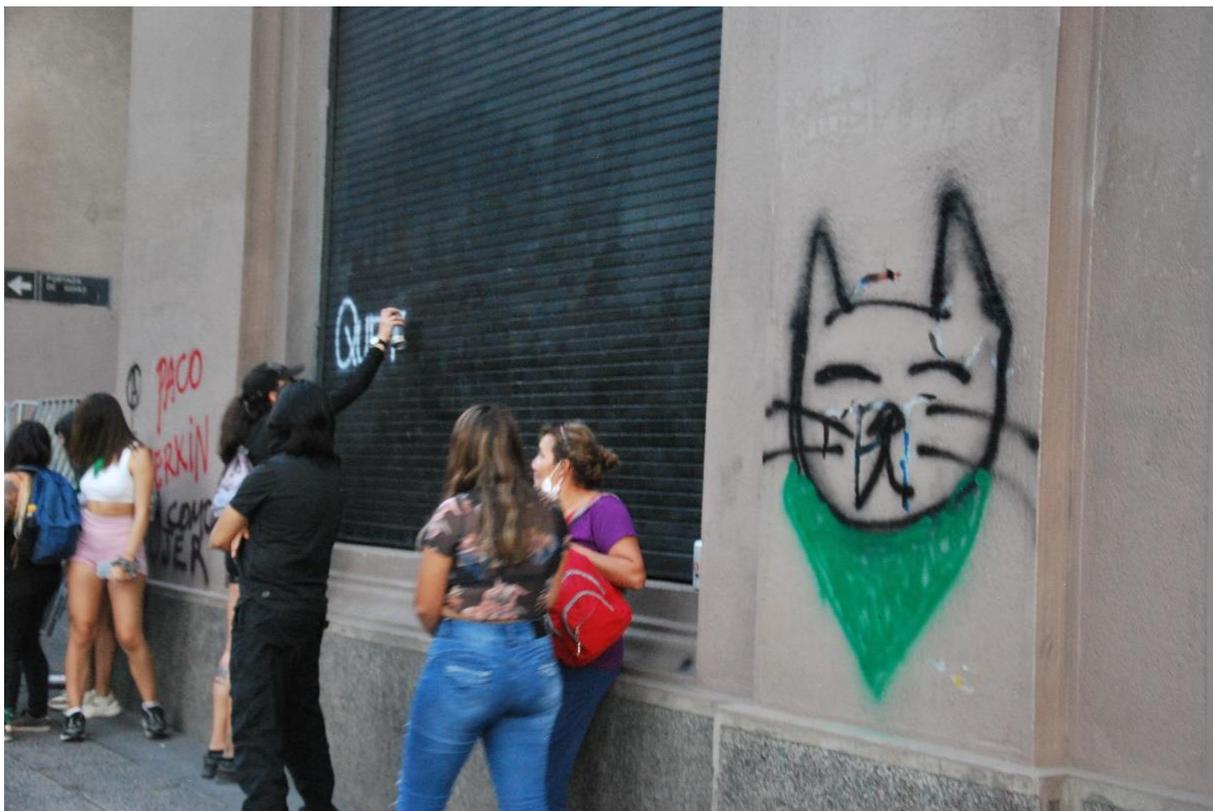
⁶⁸ A Brigada, um coletivo de mulheres ativistas, homenageia Lumi Videla Moya, uma estudante e militante assassinada durante a ditadura militar no Chile.

Figura 106: Lenço verde pintado no calçamento próximo à Praça Dignidade. 8M 2022, Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Figura 107: Pichação com lenço adicionado à figura de gato. 8M 2022, Santiago do Chile



Fonte: a autora

Uma outra visualidade resultante de técnicas têxteis e que marcou as visualidades em Santiago do Chile foi o uso das “capuchas” pelas ativistas. Produzido em tecidos brilhantes, nas cores roxa, vermelha e preta, as manifestantes costumam personalizar a balaclava,

bordando, costurando ou colando aviamentos como fitas de cetim, sianinhas, franjas, passamanarias ou tranças. O artefato pode ser vendido semipronto para ser personalizado, mas há também oficinas em que se ensina a costurar, como a descreve Greta di Girolamo Harsanyi (2019) em um artigo para a revista *Vice*⁶⁹ em que narra um desses momentos.

A balaclava pode ser útil contra os gases lacrimogêneos, pode proteger a identidade. Para além da utilidade e seu uso pelos movimentos sociais e indivíduos em protestos, conforme foi discutido no capítulo 1, não é algo único e exclusivo das ativistas chilenas, no entanto, tornou-se um de seus símbolos, como as imagens desta pesquisa podem demonstrar. As jovens encapuchadas da figura 108 chegaram à Praça Dignidade em seus uniformes escolares e faziam parte do primeiro grande grupo a chegar ao local indicado para a concentração, iniciando a marcha a algumas quadras da Praça, logo após o horário das aulas e algumas horas antes do horário anunciado para o início do evento. Foi com a chegada desse grupo que a via foi fechada para os veículos e a área ficou reservada para as ativistas até muitas horas após o encerramento do evento. Uma delas usava uma capucha vermelha, em tecido brilhante, com uma única abertura em formato de elipse para os olhos. Retalhos do tecido utilizado para confeccionar o acessório foram dispostos com tranças, presas ao topo da cabeça. Ao redor dos olhos a abertura foi adornada com passamanaria metalizada em tom de prata e dourado. Sua colega usa uma balaclava na cor roxa, em tecido que lembra veludo, brilhante. No topo fixou um retalho de franja de seda na cor azul e, logo abaixo da abertura para os olhos, posicionou uma faixa decorativa com padrões geométricos.

A balaclava da ativista da figura 109, que caminhava junto à marcha, tem a base em tecido semelhante ao veludo na cor vermelha. Ao redor da abertura dos olhos colou peças de *strass* em cores diversas e, ao topo da cabeça, haviam fitas delicadas de cetim, nas cores vermelha, azul e dourado. Na figura 110, por sua vez, uma das jovens utilizava o acessório na cor preta, em tecido de veludo brilhante, com detalhes de passamanaria dourada na abertura dos olhos e um viés decorativo na cor roxa com estampa zebra, enquanto a outra, em segundo plano, optou por uma capucha na cor roxa, adornada com fitas de cetim azul, uma fita de renda e um grelô de pompons na cor amarelo.

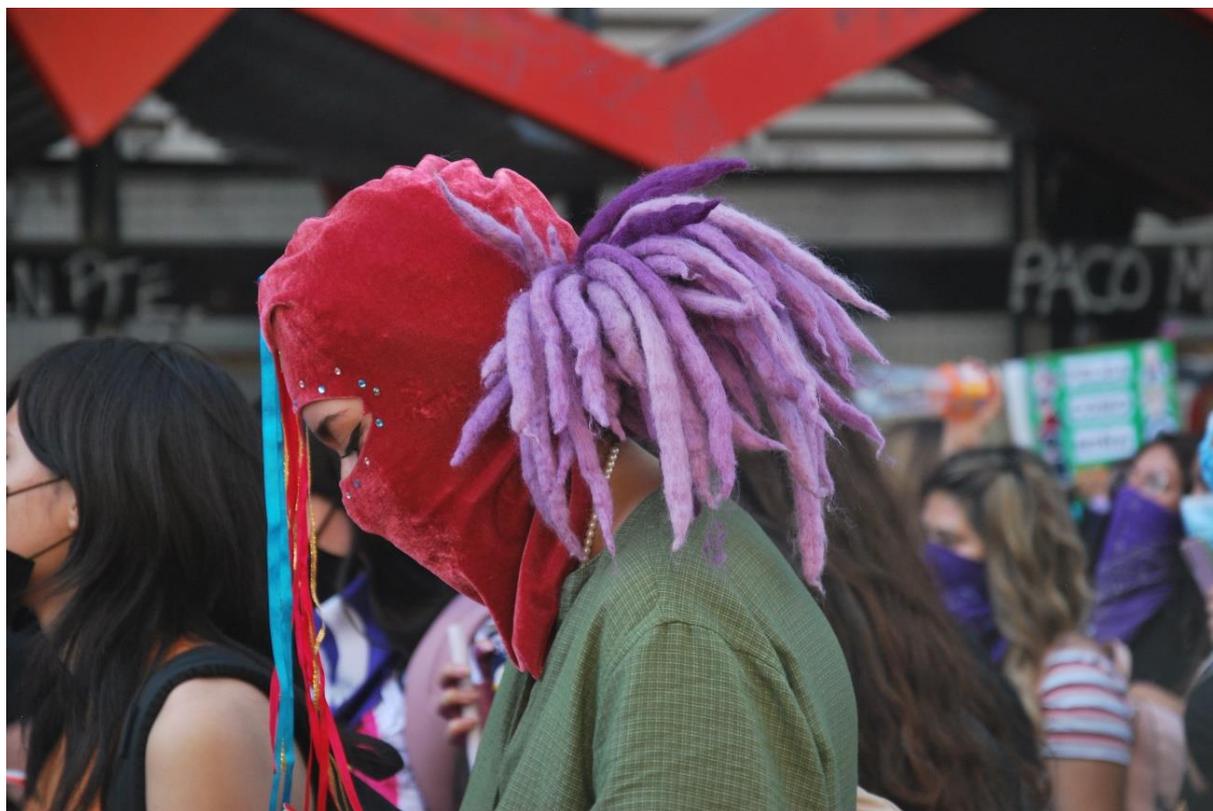
⁶⁹ Disponível em: <https://www.vice.com/es/article/5dmmn8/capuchas-feministas-a-la-chilena>

Figura 108: Estudantes secundaristas usando "capuchas". 8M 2022, Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Figura 109: Mulher "encapuchada" marchando. 8M 2022. Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Figura 110: "Encapuchadas". 8M 2022, Santiago do Chile.



Fonte: a autora

A escolha de tecidos e aviamentos com brilhos, lantejoulas, cores e estampas faz com que a *capucha* utilizada pelas chilenas se tornem particulares em relação às já conhecidas, como as utilizadas pelas *Pussy Riots*, pelas mulheres zapatistas ou pelos antifas. As formas pelas quais as peças são elaboradas sugerem uma “agressividade delicada” e se tornou um símbolo eficaz para conferir identidade ao movimento. A figura 111, na qual uma mãe carrega sua filha nos ombros, ambas utilizando a balaclava na cor preta, com pompons em lã azul e preta, tranças de lã e lantejoulas, pode ser um indício de que este símbolo perdurará e fará parte do repertório visual das futuras gerações de feministas neste país, ou pelo menos será uma memória que estará aguardando ser invocada.

Figura 111: Mãe e filha "encapuchadas". 8M 2022. Santiago do Chile.

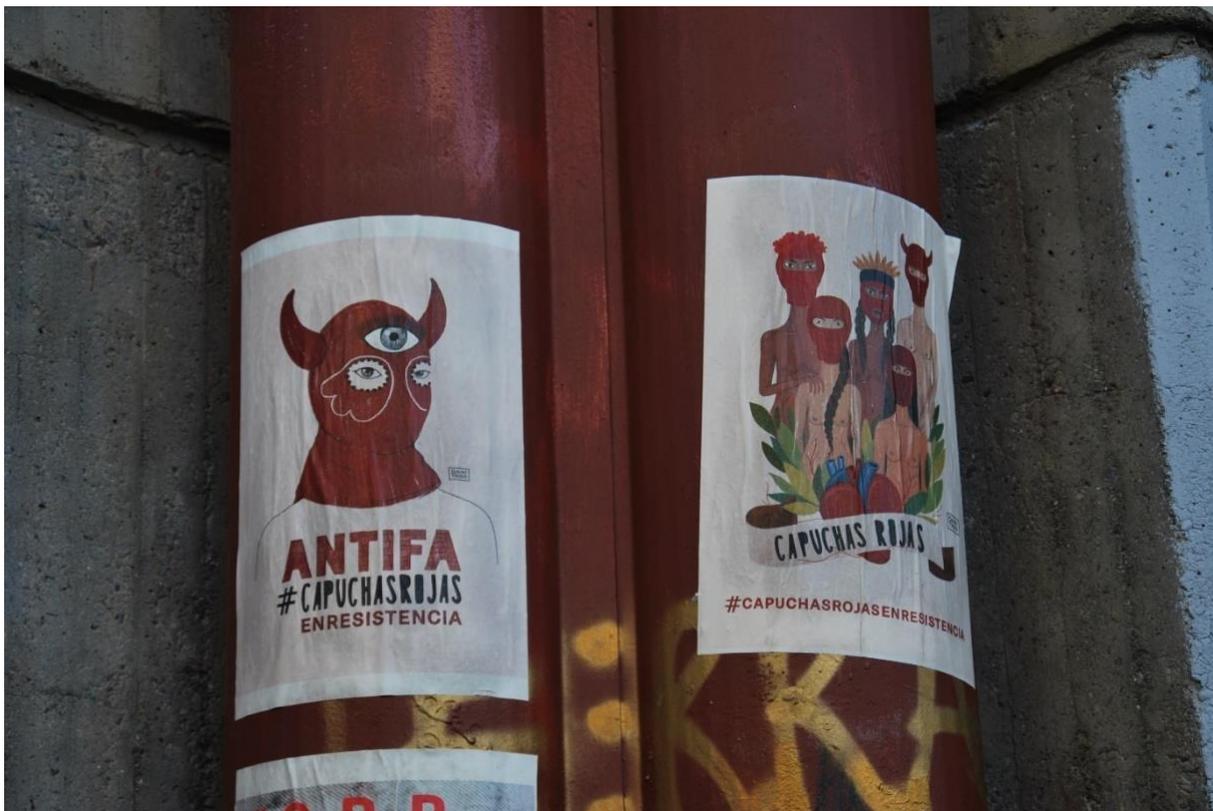


Fonte: a autora

Assim como foi possível observar a respeito dos lenços, as capuchas também são referenciadas como símbolo do ativismo feminista chileno em diversos lambes espalhados pelas ruas (figura 112). O lambe da esquerda apresenta o desenho de uma jovem utilizando uma balaclava vermelha adornada e com chifres, um grande olho⁷⁰ na testa, entre outros traços que remetem a ornamentos como bordados. O lambe à direita apresenta o desenho de cinco mulheres, de tonalidades de pele diferentes, com o torso nu, cada uma delas com uma capucha estilizada de maneira diferente. A hashtag #capuchasrojasenresistencia é de um coletivo de mulheres autoconvocadas que realizam ações regulares na cidade.

⁷⁰ Muitas visualidades com desenhos de “olhos sangrantes” foram observadas ao longo da marcha do 8M em Santiago do Chile, assim como pelas ruas. Não apenas as feministas, mas outros movimentos fazem referência à violência do Estado no contexto do *Estallido* chileno, no qual observatórios de direitos humanos denunciaram que a polícia disparava projéteis de borracha com intenção de atingir os olhos dos manifestantes durante as ações de contingência. Foram registrados 259 casos de danos oculares ao longo dos meses de protestos.

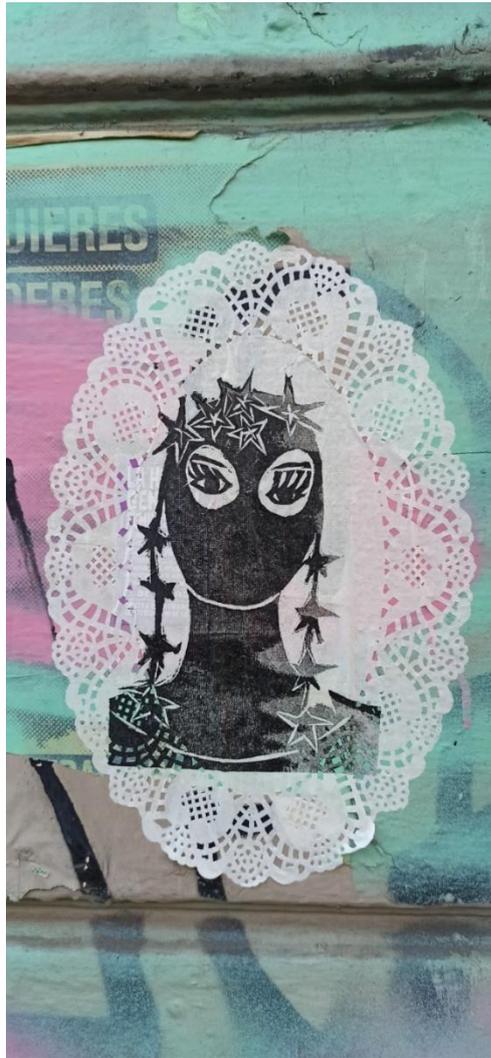
Figura 112: Lambes com figuras de encapuchadas. 8M 2022, Santiago do Chile.



Fonte: a autora

A figura 113 registra o lambe de uma *encapuchada* impresso em um papel rendado, um material utilizado para forrar pratos onde se oferece alimentos em festas ou ocasiões especiais. A escolha por esse suporte, assim como a chita no evento das mulheres Sem Terra, o bordado, a *arpillera* e até mesmo os aviamentos utilizados nas capuchas convocam memórias do universo doméstico, trazendo-os para uma outra esfera de insurreição e rebeldia.

Figura 113: Lambe em papel rendado com figura de encapuchada. 8M 2022. Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Estas visualidades que recorrem ao têxtil, seja o bordado, a *arpillera*, as balaclavas, os estandartes artesanais são resultantes de momentos de encontro e de gestos realizados com agulhas, fios, tecidos, tesouras, que conferem o ritmo das conversas nos momentos de criação coletiva. Como afirma a jornalista Greta di Girolamo Harsanyi, no artigo da revista VICE, durante esses momentos as mulheres compartilham suas histórias e formam redes de acolhimento. Em seu relato, a jornalista afirma que

Elas os compartilham lá, entre estranhas. Ao passarem as agulhas de um lado para o outro liberam risos, mas também lágrimas, lembranças de estupros, de espancamentos, de amores ruins. O capuz não ganha valor apenas como produto, mas como processo coletivo de criação, como forma de encontro e contenção (Harsanyi, 2019, s.p)⁷¹.

⁷¹ Tradução da autora. No original: *Las comparten ahí, entre desconocidas. Mientras pasan sus agujas de un lado para otro sueltan risas, pero también lágrimas, recuerdos de violaciones, de golpes, de malos amores. La*

Não foi registrada nenhuma ativista utilizando balaclava nos eventos realizados em Brasília, mas em Barcelona⁷² há registros de que as imigrantes sul-americanas fazem uso desse repertório, tanto das rodas de confecção como o usam em protestos. Talvez o tempo e os acontecimentos colaborem para a sua tradução em outros lugares, assim como ocorreu com o lenço.

4.4 Fazer um espetáculo de si mesma: 8M, carnavalização, alegria, prazer

Tanto em Santiago do Chile como em Brasília o 8M se expressou, de maneira geral, como uma grande festa, mesmo que com momentos de luto, como já discutido anteriormente. Embora não se tenha vivenciado o Carnaval no Chile, uma breve pesquisa parece indicar que no país, este não seja um evento com as mesmas proporções como ocorre no Brasil. Ainda assim, a ideia de carnavalização pode ser o suficiente para poder aproximar os dois eventos.

Para Mikhail Bakhtin (1987) o carnavalesco não se refere apenas ao Carnaval, mas a várias festividades distribuídas ao longo do ano, que ocorriam na Europa desde a Idade Média. Como os protestos, estas festas tem origem em rituais e celebrações diversas. Ele elabora seu pensamento a respeito ao analisar a obra literária de Rabelais, mas a forma como o autor entende o carnavalesco é possível de ser observada em vários aspectos da vida social, não apenas em festividades e na literatura. O riso é fundamental na forma como Bakhtin entende o termo, pois é o elemento que confere a oposição e inversão às regras, à repressão, à ordem geral. O riso, na visão do autor, tem uma ligação indissolúvel com a liberdade mas, para isso, deveria ser coletivo.

o riso e o princípio material e corporal eram legalizados nos costumes das festas, nos banquetes, nos folguedos de rua, públicos e domésticos. (...) devemos sublinhar mais uma vez a relação essencial do riso festivo com o tempo e a alternância das estações. A situação ocupada pela festa no ano torna-se extremamente sensível no seu aspecto extra-oficial, cômico e popular. (...) e uma ênfase positiva é colocada sobre o novo que vai chegar. Esse elemento toma então um sentido mais amplo e mais profundo: ele concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade (Bakhtin, 1987, p. 69-70).

capucha no cobra valor solamente como producto, sino como proceso colectivo de creación, como forma de encuentro y contención. Disponível em: <https://www.vice.com/es/article/5dmmn8/capuchas-feministas-a-la-chilena>. Acesso em 23/02/2024

⁷² Neste breve artigo, a jornalista Lorena Alvarez e o fotógrafo Jahel Guerra Roa relatam uma experiência de confecção e uso de balaclavas por ativistas sul-americanas (*las migras de Abya Yala*) que vivem em Barcelona. Disponível em: <https://www.impuremag.com/capucha-simbolo-revolucion-feminista/>. Acesso em 23/02/2024.

Figura 114: Prancha de montagem: Fazer um espetáculo de si mesma, 8M, carnavalização, alegria e prazer



Fonte: a autora

A forma como Bahktin entende o termo parece ser adequado para se pensar os eventos do 8M. Em Brasília, as fanfarras feministas organizaram sua participação da mesma maneira como participam de outros eventos na cidade, ao mesmo tempo em que lenços roxos e verdes também foram vistos no Carnaval, além das mesmas tatuagens temporárias com a frase “Não é não”. O 8M e o Carnaval parecem se influenciarem reciprocamente em Brasília.

A figura 115 é um registro fotográfico da concentração minutos antes do início da marcha do 8M 2023, em Brasília. Havia uma ala de fanfarras, algumas feministas e composta apenas por mulheres, mas também “divisões” femininas/feministas de outras fanfarras que se

apresentam no Carnaval e que são originalmente mistas. A quantidade de estandartes que o enquadramento permite observar, demonstra que várias fanfarras marcaram presença no evento. Os adereços, o brilho e a maquiagem são parecidos com as que os blocos costumam utilizar no Carnaval, mas há um incremento de elementos que fazem o engajamento com a agenda feminista se tornar mais específica e visível: um lenço roxo, o uso da cor roxa na maquiagem, palavras, frases, o espelho de Vênus.

Figura 115: Fanfarras na concentração do 8M 2023. Brasília.



Fonte: a autora

O Carnaval brasileiro é diferente em cada região do país. Em Brasília os blocos se fortalecem a cada ano, de maneira muito semelhante ao que vem ocorrendo em Belo Horizonte e que já ocorre há mais tempo no Rio de Janeiro e em São Paulo. Segundo Caroline Peres Couto (2023), há uma politização dos temas e enredos do Carnaval desde 2013, com notável proeminência de temas como gênero, raça e classe social. Ao mesmo tempo que, segundo a autora, “diademas de flores coloridas, bandas com trompetes e trombones, portando estandartes com palavras de ordem, tornaram-se cada vez mais presentes nos protestos políticos relacionados à vida urbana” (p.9). Parece haver, no contexto brasileiro, uma correspondência

entre as formas de ocupar as ruas e as visualidades produzidas no Carnaval, sobretudo quando são grupos progressistas que fazem a manifestação⁷³.

A proximidade do 8M com o Carnaval pode estar relacionada com a presença de várias fanfarras feministas durante os eventos do Dia Internacional da Mulher em Brasília, que aproveitam os ensaios recentes, o ritmo de frequência em blocos de carnaval nas semanas anteriores, mas esta seria uma explicação apenas prática. Para o ano de 2024 a fanfarra Maluvidas organizou um evento no dia 09 de março, dia seguinte ao Dia Internacional da Mulher, denominado como “Carnaval das Mulheres”⁷⁴.

A participação da mulher na vida pública, sobretudo no que tange a boemia, o lazer e o prazer sempre foram permeados de proibições. Peter Stallybrass e Allon White (1986) citam o caso da escritora dominiquense Jean Rhys, que descreveu como assistia ao carnaval em Roseau e seu “fascínio fóbico”, pois, proibida de participar, podia assistir da janela, desde que mantivesse o corpo “rígido e comportado”.

Mary Russo (1994) expressa uma experiência semelhante à de Jean Rhys em seu livro *“The female grotesque: risk, excess and modernity”*, de 1994. No capítulo em que se dedica a refletir sobre a carnavalização e o grotesco feminino, a autora relata que em sua infância e juventude foi ensinada a vigiar a sua conduta, a controlar gestos, atitudes e, quando algo saía do controle, ouvia a expressão *“She is making a spectacle out of herself”*. Em português brasileiro esse comentário seria algo como “Ela está dando um show”, ou “Ela está dando um piti”, que possui a mesma conotação e costuma se dirigir para julgar alguma atitude considerada inadequada, ruidosa, escandalosa. O corpo indócil, que desafia, que não se comporta como deveria, é um corpo transgressor. Russo explora o que seria o grotesco em termos femininos. Em sua concepção, o corpo grotesco

é o corpo aberto, que se projeta, ampliado, secretante, o corpo do vir-a-ser, do processo e da mudança. O corpo grotesco se opõe ao corpo clássico que é monumental, estático, fechado e liso, correspondente às aspirações do individualismo burguês; o corpo grotesco está associado ao resto do mundo (Russo, 1994, p. 62).

Allon White e Peter Stallybrass (1986), por sua vez, definem o corpo grotesco como aquele que “ostenta o corpo material como um prazer grotesco” (p.183). O corpo grotesco não

⁷³ Aparentemente as ações de ocupação do espaço público pela extrema-direita se vale de visualidades e gestos nacionalistas, militares, cívicos ou religiosos. O oposto do Carnaval. Mas isso é assunto para outras pesquisas.

⁷⁴ O chamado para o evento ocorre nas redes sociais e está disponível no Instagram. Fonte:

https://www.instagram.com/p/C3nU1Ils_RW/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em 27/02/2024

é apenas aquele que está fora dos padrões de beleza, como os usos da palavra “grotesco” pode levar a pensar, mas refere-se aos usos e aparições em que este corpo extrapola as normas. Para Mary Russo o carnavalesco permite experimentar esse corpo transgressor:

O carnaval e o carnavalesco sugerem uma redistribuição ou contra produção de cultura, conhecimento e prazer. Em seu jogo oposicionista multivalente, o carnaval se recusa a entregar as ferramentas críticas e culturais da classe dominante e, nesse sentido, o carnaval pode ser visto, acima de tudo, como um local de insurgência, não apenas de retirada (Russo, 1994, p. 62).⁷⁵

White e Stallybrass (1986) afirmam que houveram vários atos legislativos que tentaram eliminar o carnaval e as festividades da vida europeia. Essa repressão, segundo os autores, incluiu “o ataque gradual e implacável ao “corpo grotesco” do carnaval pelas classes médias e profissionais emergentes desde o Renascimento, de forma que consideram que a demonização e exclusão do carnavalesco está relacionada com a emergência de organizações burguesas. Os autores argumentam que a renúncia ao carnaval e aos seus recursos simbólicos ocorreu no interior de um processo gradual que passou a entender a festa como a cultura do Outro, passando a ser o código que definia exatamente o que não se deveria ser ou fazer.

A ativista da figura 116 representa o conceito de grotesco feminino abordado neste item. Ela organizou sua aparição de maneira muito fiel às visualidades carnavalescas, adicionando elementos que tornam a sua aparição coerente ao evento do Dia Internacional da Mulher. Ela utiliza um adorno vermelho na cabeça, uma espécie de modelo anatômico de um clitóris, feito em tecido. Sua maquiagem não é daquelas para corrigir olheiras e para conferir um aspecto mais “saudável”, ela utiliza traços na cor roxa, brilhante, com glitter, da mesma cor que sua peça interior inferior que usa por cima de uma meia “arrastão”, da mesma cor da maquiagem. Ela usa um protetor de mamilo em formato de “X”, como interdição, e muitas fitas adesivas com palavras escritas, como rótulos, onde se lê “vagabunda”, “mal amada”, “histérica”, entre outros. Todos esses rótulos correspondem à inadequações de mulheres a partir de um ponto de vista machista e misógino. De forma visualmente parecida, as ativistas chilenas da figura 117 se valem das mesmas cores e peças de vestuário semelhantes em suas performances. A que está em primeiro plano traz em seu torso nu a frase “*Mujer libre*”. As mulheres das figuras 116 e

⁷⁵ Tradução da autora. No original: *Carnival and the carnivalesque suggest a redeployment or counterproduction of culture, knowledge, and pleasure. In its multivalent oppositional play, carnival refuses to surrender the critical and cultural tools of the dominant class, and in this sense, carnival can be seen, above all, as a site of insurgency, not merely withdrawal.*

117 exibem seus corpos, estão sorrindo com suas amigas, estão confortáveis nessa ação. Nas palavras de White e Stallybrass (1986), elas “ostentam o corpo com um prazer grotesco”.

Figura 116: Ativista com acessório de cabeça em formato de clítoris e rótulos machistas colados na pele. 8M 2023. Brasília.



Fonte: a autora

Figura 117: Coletivo em preparação antes de dançar twerk. 8M 2022. Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Como já discutido anteriormente, não há consenso entre feministas a respeito da forma como o corpo deve ser utilizado como elemento de significado em protestos. Janet Wolff (2011), por exemplo, prefere assumir uma concepção moderada em relação ao potencial transgressivo do corpo feminino no espaço público. Segundo a autora, o potencial de transgressão é apenas uma possibilidade, pois a forma como o corpo é visto pelo patriarcado está enraizado em todos, inclusive nas próprias mulheres. Ela cita um exemplo em que mulheres tomaram banho nuas, como forma de protesto, em uma praia da Irlanda que era exclusiva para homens e comenta que a forma como a ação foi enquadrada pela mídia repercutiu de forma contrária ao que buscavam as ativistas, pois, segundo a autora, a fotografia da ação pareceu se aproveitar da nudez de forma objetificante. Woff escreveu este texto em 2003, que foi traduzido para o português em 2011, naquele momento, contudo, ela formula a ideia de que era possível existir formas de transgressão do corpo feminino e sugeriu o grotesco feminino como forma de subversão desses modos de ver, em aparições da mulher como sujeito que se recusa a ser objetificada. Muitas coisas mudaram desde então.

Ivana Bentes (2017) acredita que é necessária a elaboração de um “um tratado sobre os corpos pensantes das mulheres” e do “corpo sexualizado na era da sua ressignificação pelas próprias mulheres”. A respeito de polêmicas a respeito do funk e do samba, a autora afirma que

é necessário pensar o corpo feminino e sua exibição não apenas como “objeto e signo de assujeitamento”. Ela utiliza com exemplo a forma como a cantora de funk Anitta faz uso de seu corpo, defendendo a tese de que ela “ressubjetiva” o seu corpo, a despeito das críticas que afirmam que se trata de objetificação. Bentes diz, ainda, que “a bunda viva de Anitta com sua celulite sem *photoshop* é sujeito e não objeto. Se as mulheres fazem o que quiserem com seus corpos (a Marcha das Vadias explicou isso para a classe média), elas podem inclusive se “autoexplorarem” (2017, s.p). Segundo ela há formas ativas de expor o corpo: para o seu prazer, no comando do seu desejo, monetizando sua própria vida.

O desafio é um só: abandonar a “arte do servilismo” que diz que as mulheres não devem se expor, não devem falar alto; não devem se expressar em tons categóricos; não devem sentar com as pernas abertas; não devem se expressar num tom autoritário; não devem falar de dinheiro; não devem conquistar poder; não devem ocupar um posto de autoridade; não procurar prestígio; não rir muito alto; não ser muito engraçada. A lista de “nãos” é infinita (Bentes, 2017).

Como esta pesquisa colabora em demonstrar, o 8M articula muitas coisas, uma delas, certamente, é fazer da cidade um lugar para ser desfrutado pelas mulheres. Experimentar um momento de libertação desse corpo, num carnaval de e para mulheres, que mais do que confortáveis, estão alegres em estar ali, com seu corpo real.

Em 2003 Wolff não tinha certeza de que essa forma de uso do “grotesco feminino” modificaria a cultura geral, mas argumentava que a existência dessas aparições e das imagens que produziam eram importantes pois tornavam visíveis aquilo que estava reprimido, desafiando normas e padrões para o corpo feminino, além de “realinhar os mecanismos do desejo”. Os mais de 20 anos que separam o texto de Wolff e essa pesquisa, a presença do carnavalesco na política e da política no carnaval, parecem sugerir que essa forma de ativismo produz, sim, transformações nas sensibilidades que, claro, não são unânimes e ainda hoje encontram resistência.

Em Santiago do Chile vários grupos “*perreavan*”⁷⁶, dançavam o estilo *twerk* e ao som de *reggaeton* feministas. Vestidas com roupa interior, algumas de torso nu, um coletivo de jovens se apresentou na Praça Dignidade (figura 118). Elas dançaram em torno de uma fogueira e lançaram folhas de papel branco ao chão com a frase “*mi cula es mi metralleta*” (figura 119),

⁷⁶ Damaly Gonzales define “*Perreo*” como um termo associado ao *reggaeton*, um gênero musical que se originou em Porto Rico. O *perreo* refere-se especificamente a um estilo de dança sensual e provocante associado ao gênero musical no qual os movimentos do quadril são enfatizados. Fonte: <https://www.latinxproject.nyu.edu/interventions/reggaeton-feminista-perreo-as-a-tool-for-self-empowerment>

uma das frases que compõe o refrão da música “*Mi Cula*”⁷⁷, de Señorita Chu, uma cantora, jornalista e instrutora de *twerk* chilena. Em português brasileiro, a frase significa “minha bunda é minha metralhadora”. A letra da canção de Señorita Chu diz:

*Buenas tardes hermosas mujeres y disidencias
Permítanme sugerirles la siguiente indicación
Olvide a todo percebe y mueva su cula*

(...)

*Me dice que el twerk es cosificación
Yo lo miro y le pregunto pero qué sabí vo'
Mi pota la mando yo
Yo elijo la intención
Usted no se meta si nadie lo invitó
(...)
Porque mi cula es mi metralleta
Porque mi cula es mi metralleta
Y es tan poderosa que mejor ni te metas*

*Qué rollo te pasai cabro chico cuentiao'
Esto no es porno, despierta hermano
Si tanto morbo te genera un calzón
Compañero
Apague la televisión! Au!*

*Hace tiempo ya que no bailamos pa' percebes
Tampoco ando pendiente
De que ellos me aprueben
Y si mi cadera no para de articular
Eso no significa que yo quiero culiar
(...)
Me muevo porque bailo para mí
Y si te bailo a ti es porque yo te elegí
De tanta energía no me queda ni estrés
Me bajé el hot pants
Y quedé en colaless
(...)*

*Boa tarde, belas mulheres e dissidentes
Permitam-me fazer-lhes a seguinte sugestão
Esqueça todos os ignorantes e mova sua bunda*

(...)

*Me diz que twerk é objetificação
Eu olho para ele e pergunto, mas o que você sabe?
Eu mando no meu traseiro
Eu escolho a intenção
Você não interfere se ninguém o convidou
(...)
Porque minha bunda é minha metralhadora
Porque minha bunda é minha metralhadora
E ela é tão poderosa que é melhor você não se meter*

*Qual é o problema com você garoto
Isso não é pornografia, acorde, irmão
Se você você fica assim por causa de uma calcinha*

*Amigo
Desligue a TV! Au!*

(...)

*Já faz algum tempo que não dançamos para ignorantes
E não estou procurando
Que eles me aprovem
E se meus quadris não param de se articular
Isso não significa que eu queira transar
(...)
Eu me movo porque danço para mim
E se eu danço para você é porque eu escolhi
Eu tenho tanta energia que não tenho mais estresse
Deixei cair a hot pants
E fiquei de fio dental
(...)*

⁷⁷ Um videoclipe da música pode ser acessado em: (<https://www.youtube.com/watch?v=74p0vuIGbpE>)

Figura 118: Coletivo dançando twerk. 8M 2022. Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Figura 119: Cartaz com a frase "Mi cula es mi metralleta". 8M 2022. Santiago do Chile



Fonte: a autora

Enquanto alguns alinhamentos feministas vêm a dança e movimentos sensuais como algo que reforça estereótipos de gênero e objetifica, Señorita Chu propõe, canta e ensina mulheres a usar seu corpo como uma arma que desafia as normas e o *perreo* como uma forma de liberdade e prazer com o próprio corpo. Em um trecho da canção ela afirma “*Mi muevo porque bailo para mí*” e em outro “*Hace tiempo ya que no bailamos pa' percebes*”. Señorita Chu verbaliza que a dança não é para o olhar masculino e sim para o seu prazer.

O *reggaeton* e as fanfarras feministas rompem com a disciplina do corpo, com a passividade imposta pela socialização das mulheres em uma cultura patriarcal, que regulou o vestuário, os movimentos, o tipo de dança adequada, para quem e quando. São movimentos de recuperação do corpo.

A dança como arma aparece também no lambe da figura 120, na qual é possível observar o desenho de seis mulheres, nuas, cabelos ao vento, dançando e em transe ao redor de uma fogueira, tal como as Ménades, as ninfas dionisíacas, num gesto muito parecido ao das jovens da figura 118. Ao redor do desenho, a frase escrita no estilo gótico que diz “*Brujería fuego y venganza*” e “*el patriarcado muere y lxs cuerpxs danzan*”.

Em Brasília, no 8M 2023, logo que o sol se pôs e começou a escurecer, apresentações de pirofagia também produziram visualidades extravagantes e que evocavam a ideia de bruxaria. Duas mulheres em pernaltas dançavam, cuspiam fogo, passavam as chamas pelo corpo (figura 121 e 122). Cada uma delas trazia um lenço roxo, uma delas preferiu amarrar ao redor do pescoço, enquanto a outra usou preso à cintura.

Figura 120: Lambe "Brujería fuego y venganza". 8M 2022. Santiago do Chile



Fonte: a autora

Figura 121: Pirofagia. 8M 2023. Brasília



Fonte: a autora

Figura 122: Pirofagia. 8M 2023. Brasília.



Fonte: a autora

Para Audre Lorde (2019) o erótico é uma força que deve ser buscada pelo feminismo. Segundo a escritora, o erótico é deturpado pela cultura patriarcal, que o percebe como uma ameaça, um desvio e o reprime. Essa mesma cultura, segundo a autora, ao deturpar o erótico, cria, também, a pornografia que, em sua visão nega o erótico e enfatiza sensações sem sentimento. Pornografia e erotismo são coisas diametralmente opostas para Lorde. O pornográfico ocorre quando não se tem consciência daquilo que se sente é ter seus desejos subjugados, enquanto o erótico, para a autora,

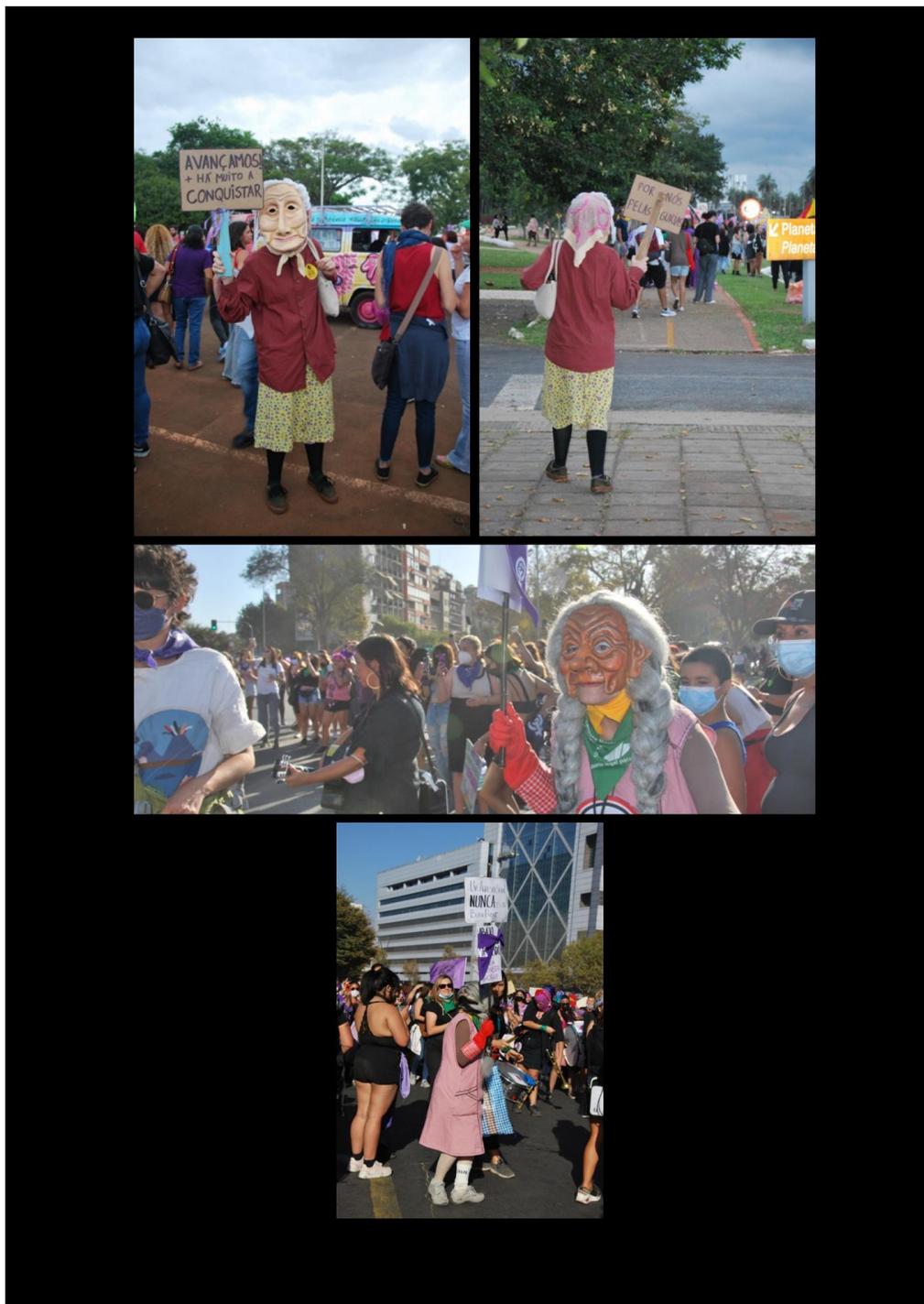
É um sentimento íntimo de satisfação, e, uma vez que o experimentamos, sabemos que é possível almejá-lo. Uma vez que experimentamos a plenitude dessa profundidade de sentimento e reconhecemos o seu poder, em nome de nossa honra e de nosso respeito próprio, esse é o mínimo que podemos exigir de nós mesmas (Lorde, 2019, p. 53).

Como uma força ou um poder, o erótico se localiza “em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados” (p.52). Resgatar o erótico, conforme Lorde, seria buscar uma fonte de energia que considera revigorante e criativa, “cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nossos amores, nosso trabalho, nossas vidas” (p.55). A escritora acredita que o erótico pode operar de várias formas, inclusive ao compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa, não estando única e diretamente relacionado ao sexo. O gozo, para Lorde, pode ser físico, emocional ou intelectual e também pode ser compartilhado, usufruído em coletivo e, assim, segundo a escritora, pode criar pontes e ser base de compreensão entre o que as mulheres possuem em comum e o que não, amenizando as diferenças. Sendo assim, o erótico é o meio que permite compreender a capacidade para o gozo, “seja dançando, montando uma estante, escrevendo um poema, examinando uma ideia (...) É uma autoconexão compartilhada”. (p.56). Esse conhecimento é empoderador pois, a partir do momento que se é capaz de sentir com intensidade e liberdade aquilo de que se gosta e lhe faz bem, a mulher passa a avaliar sua vida com “honestidade”, seja como for que isso possa significar na vida de cada uma.

As mulheres e a forma como organizam suas aparições nas manifestações trazem, entre outras coisas, propostas de circulação de imagens da mulher como protagonista do desejo, que se coloca em uma condição erótica a partir de sua vontade, contestando a ideia de que o corpo e o prazer é apenas uma construção externa para satisfazer o masculino. Elas se colocam no centro do desejo, no centro do olhar, como agentes da visualidade.

4.5 Um espírito do passado?

Figura 123: Prancha de montagem: Um espírito do passado?



Fonte: a autora

Uma visualidade foi registrada apenas uma vez em cada uma das cidades que fazem parte do universo dessa pesquisa. Elas despertam o interesse de análise pois se distinguem das demais, ao mesmo tempo em que são muito semelhantes entre si, parecendo, até mesmo, se tratarem do mesmo “fantasma”. É a ativista mascarada que performa a figura de uma idosa.

Em Brasília, no 8M 2023, ela trazia seu lenço com estampa floral amarrado à cabeça. Em Santiago do Chile a “avó” preferiu utilizar o lenço verde da campanha pró-aborto preso ao pescoço, enquanto na cabeça trazia duas grandes tranças grisalhas. Ambas estavam caracterizadas com o mesmo estilo de roupa: saia, meias, uma sacola a tiracolo. As máscaras foram elaboradas de maneira que as rugas foram representadas com sulcos profundos no material.

A “avó” de Brasília (figura 124 e 125) segurava um cartaz com duas frases. Na frente dizia “Avançamos + há muito há conquistar”, enquanto no verso dizia “Por nós, pelas gurias”. A avó de Santiago do Chile (figura 126 e 127) também carregava uma placa feita com dois cartazes, um deles que dizia “*un agresor sexual nunca es un buen padre*” e outro, logo abaixo, que não permitiu a leitura pois um lenço na cor roxa o cobria. As luvas de borracha, utilizadas no serviço doméstico, talvez indique o trabalho de cuidado de gerações de mulheres que dedicaram a vida à casa e à família e chegam à velhice sem proteção social. No peito, a imagem de uma panela e uma colher, uma referência aos panelaços, mas que também se relaciona com memórias ainda mais antigas, como os charivaris.

Talvez essa presença seja uma referência direta ao movimento das Mães e Avós da Praça de Maio. A performance das duas ativistas se separa no tempo e no espaço: um ano e milhares de quilômetros, mas estão próximas nos gestos. Ambas realizaram uma performance silenciosa, não respondiam a ninguém que se dirigia a elas, apenas ofereciam um olhar direto e demorado, olhos nos olhos, tão raro em multidões. Também posavam para as fotos e, então, continuavam com sua marcha, cujo andar era cadenciado, tal como o das pessoas que já viveram muitos anos, ao mesmo tempo que rápido. Não expressavam fragilidade, ao contrário, o olhar era firme e os gestos, decididos. Também aparentavam ter muita pressa, devido seu caminhar com passos curtos e rápidos.

A imagem de uma mulher idosa pode evocar uma variedade de significados como sabedoria, experiência de vida, aprendizados acumulados. São as idosas, em geral as avós, as pessoas que trazem para o presente histórias e memórias de outros tempos. Essas aparições parecem demonstrar essa conexão com as lutas do movimento pelos direitos das mulheres de

outros tempos, ao mesmo tempo que se preocupam com o presente e com o futuro, pois a realidade ainda não permitiu que “descansassem”.

Figura 124: A "avó". Frente. 8M 2023, Brasília.



Fonte: a autora

Figura 125: A "avó". Costas. 8M 2023, Brasília.



Fonte: a autora

Figura 126: A avó. 8M 2022, Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Figura 127: A avó. 8M 2022, Santiago do Chile.



Fonte: a autora

4.6 A amizade entre mulheres, um gesto de luta

Figura 128: Prancha de montagem: A amizade entre mulheres, um gesto de luta



Fonte: a autora

O “pessoal é político, conforme foi preconizado pelas feministas de “segunda onda”. A amizade, por sua vez, é um tipo de relação social peculiar, pois se estabelece no intervalo entre o espaço particular e o espaço público. Não à toa, algumas visualidades e momentos registrados nessa pesquisa demonstram que a sororidade é um valor dos movimentos pelos direitos das mulheres e a organização de espaços de encontro, uma estratégia.

Didi-Huberman afirma que, em tempos de chumbo, qualquer mínima “luz na escuridão” é capaz de fazer ver além e, com isso, renova a capacidade de desejar. Segundo o autor, “os levantes pressupõem uma solidariedade bastante profunda que conecta os sujeitos com seus lutos e seus desejos, mas que também faz os próprios tempos se fundirem por meio de imagens interpostas” (2017, p. 290).

Para mulheres, em especial, um grupo de amigas pode oferecer o espaço necessário de segurança emocional no qual experiências e questões consideradas privadas, como relacionamentos domésticos, abusos, papéis de gênero, sexualidade, entre outros, podem ser discutidos, comparados e contrastados, proporcionando a oportunidade de desnaturalizar pensamentos estruturais acerca desses assuntos.

A psicóloga Valeska Zanella (2022), que se dedica à pesquisa sobre mulheres, relacionamentos e saúde mental e aborda os conceitos de “dispositivo amoroso” e de “prateleira do amor”, afirma que as mulheres são socializadas para que performem um ideal de “feminilidade” de maneira que são incitadas a estar em constante competição com outras mulheres, situação que coloca em jogo os corpos, as condutas, num sistema que valoriza as que são “escolhidas” pelos homens. O adesivo da figura 129 foi adquirido de uma jovem que comercializava vários modelos durante o 8M 2022, em Santiago do Chile. Na imagem de formato circular, duas mãos estão “dadas”, uma delas de pele escura e a outra de pele clara, ambas com unhas vermelhas. Acima das mãos a frase “*not my competition*”, confere ainda mais sentido, demonstrando que as mulheres devem dar as mãos, ao invés de concorrerem entre si.

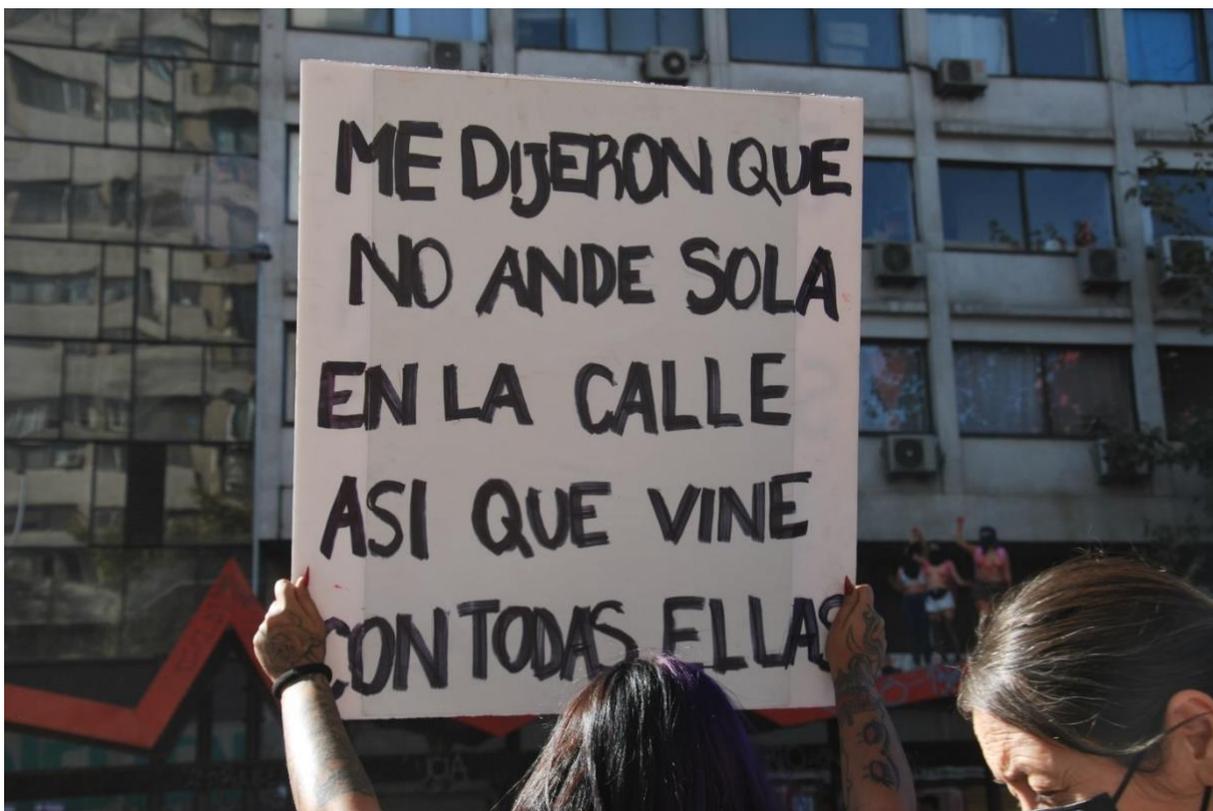
O cartaz da figura 130 também expressa a potência da união feminina em contraste com acusações de que as violências ocorrem por descuido das mulheres. Contrastando com um velho conselho de que não se deve andar sozinha na rua, a ativista traz a frase “*me dijeron que no ande sola en la calle así que vine con todas ellas*”, que em português pode ser traduzida como “falaram para não andar sozinha na rua então eu vim com todas elas”. A frase localiza a autora do cartaz como parte de um grupo: todas elas. Todas elas que foram para a rua para compartilhar diferentes posicionamentos e dispostas a vivenciar um momento em que a rua se converta em um lugar seguro para as mulheres.

Figura 129: Adesivo comercializado durante o 8M 2022 em Santiago do Chile



Fonte: adquirido e digitalizado pela autora

Figura 130: Cartaz. 8M 2022 Santiago do Chile.



Fonte: a autora

No gramado próximo à Torre de TV, no local onde se encerrou a marcha do 8M 2020 em Brasília, havia uma tenda de “autocuidado e cuidado entre ativistas”. Na figura 131, benzedeadas da Escola de Almas Benzedeadas de Brasília esperavam as mulheres que chegavam

da marcha. No chão, abaixo da tenda, várias folhas de diferentes tipos de plantas estavam dispostas, à espera de serem utilizadas. Uma grande fila teve início para receber o benzimento, de maneira que elas passaram algum tempo envolvidas na atividade. Na página do Instagram da Escola, a declaração “Movimento de amor e resgate de nossa sabedoria ancestral e conexão com a natureza dentro e fora de nós” se conecta com a ideia de que o cuidado entre mulheres é algo que deve ser resgatado.

Figura 131: Tenda de cuidados entre ativistas. Benzedoiras. 8M 2020, Brasília.



Fonte: a autora

As mulheres indígenas permaneciam juntas com seu grupo durante as duas edições da Marcha das Mulheres Indígenas. Elas se organizaram de maneira que visualmente formassem uma unidade, utilizando os mesmos adereços. Na figura 132, as mulheres mais velhas formaram uma corrente de mãos entrelaçadas e caminharam assim por toda a marcha, enquanto as mais jovens seguiam seus passos. Durante a dispersão também procuravam reunir todo o grupo antes de iniciar a caminhada de retorno para o acampamento.

Em Santiago do Chile foi registrado vários momentos de ação em que grupos de mulheres realizavam alguma intervenção nos muros e paredes da região onde ocorreu a marcha. Na figura 133, um grupo de três mulheres foi fotografado enquanto aplicavam tiras de fita adesiva em cores neon, de maneira muito parecida com os padrões de alguns trabalhos em fibra realizados por alguns povos indígenas.

Figura 132: Mulheres marchando de mãos dadas. 1ª Marcha das Mulheres Indígenas. Brasília, 2019.



Fonte: a autora

Figura 133: Grupo de mulheres durante intervenção. 8M 2022, Santiago do Chile.



Fonte: a autora

Na figura 134, sete pernaltas posam segurando a faixa que levaram para a sua ala, feita em tecido branco e com a frase “Juntas somos gigantes”, expressando a potência da união entre mulheres. As ativistas utilizam um lenço roxo amarrado ao pescoço, com o punho fechado e com o braço erguido, gesto mais presente no 8M.

Figura 134: Pernaltas na marcha do 8M 2020 em Brasília.



Fonte: a autora

O espelho de vênus com o punho fechado é um elemento frequente nas visualidades dos feminismos contemporâneos e tem sua origem nos anos 1960, sendo resultado da produção visual de mulheres que participavam do movimento negro e que percebiam o sexismo e a misoginia no interior desses movimentos, buscando o movimento feminista. Elas foram as primeiras a defender a importância de se discutir gênero, classe e raça de forma interseccional no feminismo, pois suas experiências de vida eram atravessadas por problemas que não eram vividos pelas feministas brancas. A figura 135 é uma fotografia de Bev Grant, na qual registra um protesto que pedia a liberação de presos do Partido dos Panteras Negras. É interessante

observar a faixa que combina o espelho de vênus, símbolo do feminismo típico da segunda onda, com o punho erguido de mão fechada, um símbolo dos Panteras Negras.

Figura 135: Mulheres em protesto do Partido dos Panteras Negras, 1971



Fonte: Fonte: Bev Grant. Disponível em: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/599b5494d7bdce156179c8fc/1505251438976-XDNUR4OCL6W8M2N9ZMCJ/thumb_thumb_Misc1825_1024_1024.jpg?format=1000w

Figura 136: Adesivo recebido no evento Justiça por Mari Ferrer



Fonte: Coletivo Juntas, digitalizado pela autora

A figura 136 corresponde a um adesivo distribuído pelo Coletivo Juntas no evento Justiça por Mari Ferrer. Na imagem há uma variação na proporção dos elementos, mas tanto o punho fechado como o espelho de vênus se fazem presentes.

Os movimentos de mulheres negras marcam sua presença no 8M. Na figura 137 a ativista posa com o punho erguido e com um lenço atado ao pulso, veste uma camiseta da Frente das Mulheres Negras do DF e do Entorno. A camiseta traz a figura de três mulheres estilizadas, de cor preta e vestidas com tecidos coloridos. Preso ao seu pescoço, a mulher traz um disco de

vinil com uma fotografia de Luiza Barros, socióloga e militante e que foi ministra-chefe da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do Brasil entre os anos de 2011 e 2014.

Figura 137: Ativista da Frente das Mulheres Negras do DF e do Entorno.



Fonte: a autora

Outra ativista (figura 138) utiliza um artefato que aparenta ser da mesma série, um vinil com a imagem de Maria Firmina do Reis, professora considerada a primeira romancista negra do Brasil. Ela usa vários elementos como um turbante com padronagem inspirada em estampas como as das capulanas, e algumas palavras, das quais é possível ler a palavra “negro”, além da camiseta da Frente das Mulheres Negras do DF e Entorno. Ela também traz no pescoço um

colar de conchas. Esses elementos são muito mais que acessórios, são artefatos de resgate e orgulho da identidade.

Figura 138: Ativista da Frente das Mulheres Negras do DF e Entorno



Fonte: a autora

Como o movimento das Mulheres Indígenas e das mulheres Sem Terra, as Mulheres Negras elaboram formas de identificação para responder aos diferentes marcos de opressão e desigualdade que entrecruzam suas vidas. São corpos que são interpelados por marcos de poder que se entrecruzam, em um sistema de opressão que discrimina e hierarquiza corporalidades. Para uma mulher negra, indígena, camponesa, periférica, LGBTQIAPN+, entre outras interseccionalidades, é impossível definir qual é a “maior” vulnerabilidade que enfrentam. Embora exista a marcha específica desses segmentos, o 8M colabora com a construção de grupos de solidariedade e com a visibilidade desses entroncamentos.

CAPÍTULO 5 – REPERTÓRIOS, REGIMES E MARCOS DE VISUALIDADE EM PROTESTOS DE MULHERES

“Cada época sonha com a seguinte”

Jules Michelet *apud* Walter Benjamin (2009)

Na epígrafe, Walter Benjamin, ao citar Michelet, destaca como cada época projeta suas esperanças, sonhos e expectativas para o futuro, dialogando com a frase que inicia essa tese. Como já discutido anteriormente, para o filósofo alemão o passado não é uma sucessão linear de eventos, mas algo que pode ser reinterpretado e reimaginado de acordo com as necessidades e desejos do presente. Nesse sentido, esta pesquisa colabora em demonstrar que os eventos históricos não se desenvolvem de maneira progressiva e linear em direção a um futuro “evoluído”. Em “Paris, a capital do século XIX”, o filósofo diz:

Estas imagens são imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Ao lado disso, nestas imagens de desejo, vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa, do passado mais recente. Estas tendências remetem a fantasia imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao passado mais remoto. No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm o seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras (Benjamin, 2009, p. 41).

A citação de Walter Benjamin ressoa ao analisar visualidades de protestos, revelando uma dinâmica complexa entre o desejo coletivo, a crítica social e a busca por transformação. O filósofo sugere que essas imagens não são apenas registros visuais, mas expressões do desejo coletivo em superar as desigualdades sociais. Ao examinar as visualidades de protesto de mulheres é possível identificar a intenção do coletivo de não apenas criticar o estado atual das coisas, mas também de reconfigurar imaginários. Produzir imagens justas de si mesmo e de seu grupo é uma forma de resistir, onde o desejo por mudança se manifesta visualmente. Essa busca por superação consiste, também, numa ação de transfiguração, ou seja, uma atividade consciente que busca alterar a esfera da visibilidade.

É interessante o trecho em que Benjamin afirma que a vontade de se distanciar do que se tornou antiquado é operada principalmente em relação ao passado recente, é ele que se ataca para que ocorram mudanças estruturais. Para isso, como foi possível compreender a partir das análises das visualidades de protesto, as ativistas buscam desvincular-se do passado imediato, promovendo um retorno às ideias mais fundamentais, cujas imagens vêm de um passado ainda

mais antigo. O sonho de cada época evoca utopias da “história primeva”, são impulsionados pelo novo, ao mesmo tempo em que são carregadas das experiências coletivas que atravessaram os tempos e estão presentes em várias manifestações da vida cotidiana, das “construções duradouras até modas passageiras”.

Trabalhar com visualidades de protestos, efêmeras, passageiras, pequeninas em meio a tantas outras da vida social, dedicar-lhe tempo e atenção em meio à profusão de imagens que nos rodeia, é uma maneira de lidar com as “cascas” dos eventos (Didi-Huberman, 2017a), com os fragmentos, com as vozes subalternizadas que são negligenciadas pela narrativa histórica dominante. Elas não se configuram apenas como um momento de resistência, mas também uma tentativa de construir visualmente ideias para um futuro alternativo.

Esse capítulo destina-se a organizar as análises realizadas no capítulo anterior, que se apresentou como uma narrativa guiada pelas visualidades, num fluxo e ritmo nem sempre regular ou equilibrado entre os assuntos abordados. Como ocorre com as constelações, que possuem mais ou menos estrelas, mas ainda assim permitem “ver”. As ponderações apresentadas a seguir foram realizadas a partir da consciência de que o repertório de protesto das mulheres se constitui a partir de marcos de visualidade que possuem um caráter temporal limitado, relacionado ao contexto em que a pesquisa foi realizada, pois “a política não para de mudar, mesmo que seja sustentada pela memória ainda viva das formas anteriores” (Didi-Huberman, 2017b, p.368).

5.1 Criar, resistir

Muitas das visualidades registradas e analisadas demonstraram a preocupação com o “estético”, um cuidado com a forma, valorizando o processo de fabricação visual. A organização da aparição em espaço público se configurou como algo que se fez, principalmente, entre amigas. Contudo, não se trata de pensar a amizade e a produção das visualidades a partir de um pensamento romântico. A criação coletiva exige disposição para a negociação, abertura para o dissenso, assim como outras práticas que envolvem grupos.

A partir do que foi observado, é possível afirmar que os coletivos e práticas comunitárias para um ativismo visualmente potente são formas de distribuição do sensível no interior dos movimentos de luta pelos direitos das mulheres e que faz parte dos repertórios desde muito tempo. Não se sabe se é possível afirmar que isso ocorre desde as tricoteiras da Revolução Francesa, mas, certamente, desde as sufragistas. Resistir, para as mulheres, é também um ato de criação, moldando os desejos em diferentes expressões visuais que refletem o desespero, a raiva, os traumas e as injustiças, mas também de se manter vivos os desejos, os sonhos, as

utopias. Didi-Huberman (2017) destaca que levantar-se é recomeçar, e as mulheres, em suas assembleias de insurgência, encontram maneiras particulares de se reerguer: elas cantam as angústias, bordam suas dores, performam e dançam seus desejos, discutindo, inventando e criando em conjunto.

A atividade criadora, no âmbito do movimento social, permite compreender que nem tudo que se faz em uma manifestação é estratégia imediata, com ganhos políticos calculados. Os processos coletivos funcionam como uma prática de liberdade (Melucci, 2001) e, nessa ação de libertação, elaboram novas formas de agir - pela arte, pelo fazer, pelo dançar - que não é exclusivamente político, mas, sabemos, também é estético (Rancière, 2009). Elas não desejam apenas o desenho de políticas públicas, elas querem uma profunda mudança cultural pela qual já não podem esperar mais.

Na realidade de uma vida difícil, repleta de assédios e violência, é preciso criar formas de interação entre pessoas que compartilham das mesmas agonias que permeiam a existência. Os grupos e coletivos feministas funcionam como microespaços, microcomunidades seguras. Desse processo, elaboram visualidades que expressam os fluxos e refluxos dos tempos, dramatizando e tornando visíveis as demandas por uma vida digna. Didi-Huberman (2017) ressalta que o corpo da liberdade não é apenas uma representação, mas uma presença. É importante figurar essa liberdade, dar-lhe forma, e disputar o espaço entre outras figurações opressoras. A liberdade que se deseja precisa ser vista.

A partir de um pensamento imediatista, as assembleias públicas de insatisfação podem parecer demandar muito trabalho para pouca mudança. As mulheres, nos eventos dessa pesquisa, empenharam muito de si e de seu tempo, investiram sua potência de vida, sua arte, para trazer visualidades que comunicassem seus sonhos para o futuro. A criação visual em protestos, levantes e assembleias podem ser vistas como fragmentos, instantâneos de momentos de catarse, união e comunidade, centradas na ação e na existência, trazendo modelos de ação em que o político se torne arte, e a arte se torne vida.

Há a demonstração de formas, modos de fazer e princípios contemporâneos da arte, ao mesmo tempo em que se percebe o uso de fórmulas antigas. No entanto, é exatamente esse antigo que, polarizado/dialetizado, possibilita a invenção política, forma repertórios, constrói uma ideia de comunidade. A vontade de forma exige pensar o artefato em sua função e em sua estética a fim de refletir sobre uma poética de protesto, que será apresentada a seguir.

5.2 Duas cidades

Uma manifestação oferece uma pausa no sistema oficial, criando um breve momento em que a vida transcende as rotinas usuais. A pesquisa se dedicou a analisar visualidades que mulheres elaboraram para as suas aparições no espaço público em duas cidades completamente distintas, por esse motivo, antes de tecer comentários a respeito da estética e poética dos eventos investigados, é preciso refletir a respeito dos lugares onde o trabalho foi desenvolvido e como o *locus* interferiu nas formas de ação estético-política. Refletir sobre as maneiras pelas quais o local interfere na visualidade não visa apenas a contraposição de eventos com origens históricas, culturais e sociais diferentes, mas importa para compreender como a pesquisadora os relaciona com o objeto dessa pesquisa.

A cidade, seu desenho, a forma como se organiza conforma os movimentos das pessoas, as áreas de circulação, as formas de insurgência. Esses limites são desafiados constantemente e o modelo urbano é alvo de subversões. Brasília é patrimônio cultural da humanidade e, como tal, as ações em espaço público, sobretudo na região monumental, são alvo de extenso controle, em razão das regras de tombamento, mas também por abrigar as instituições que organizam a política. Santiago do Chile, por sua vez, tem uma diversidade de estilos arquitetônicos e se apresenta como uma cidade que modifica sua arquitetura ao longo do tempo e traz essas temporalidades distintas em sua paisagem. No Chile, as sedes das instituições que dividem o poder não estão concentradas na capital, como é o caso do Congresso, que há muito tempo foi transferido para a cidade de Valparaíso.

O passado recente de ocupação do espaço público resultou em acontecimentos marcantes nas duas cidades, que ocorreram no período em que a investigação foi realizada, como o caso do *estallido* chileno e das ações golpistas de 08 de janeiro de 2023, em Brasília. Ambas ações deixaram marcas nas cidades, mas foram realizadas por grupos com intensões e posicionamento político diferentes. Em Brasília a extrema direita desejou destruir “as instituições” e até pensaram que haviam logrado êxito. A destruição foi grande, mas ela ocorreu apenas na superfície. A rapidez com que tudo foi reerguido surpreendeu quem caminhava pela Praça dos Três Poderes poucos dias após o evento, incapaz de perceber qualquer grande alteração na paisagem, mesmo que alguns objetos, sobretudo obras de arte, estejam expostos com suas fraturas e rasgos como documento do acontecimento.

Em Santiago do Chile o *estallido* era visível em várias “camadas” de visualidades, como algumas fotografias permitiram observar nessa pesquisa. A Praça da Dignidade estava completamente alterada, pintada, repintada, assim como alguns dos quarteirões adjacentes. O

comércio mais próximo à praça estava fechado e os centros culturais haviam sido incendiados no contexto dos eventos anteriores. No 8M de Santiago do Chile muitas das intervenções nas paredes foram registradas no momento de realização ou logo após, comprovando que o evento deixou, também, sua camada de visualidade sobre várias outras que testemunham um ciclo de protestos e de revolta muito distinto do contexto de Brasília.

Para quem conhece um pouco melhor, Brasília, enquanto uma “cidade branca” fica restrita à sua Escala Monumental, constantemente limpa. Contudo, nas Escalas Gregária, Residencial e Bucólica do Plano Piloto, além das outras 34 Regiões Administrativas, as paredes e muros são alvo de grafite, lambes, pichações, entre outras intervenções. Os eventos de protesto, no entanto, costumam ocorrer na região monumental, pelo seu caráter simbólico de poder, como já apresentado no capítulo 3, e deixam poucos resíduos. Depois de utilizados na manifestação, panfletos e cartazes são lançados nas lixeiras, alguns pela rua, mas rapidamente são recolhidos. Modernista em suas linhas, a Escala Monumental está sempre muito branca e sempre muito “limpa”, de forma que é necessário se arriscar muito e pagar um preço muito alto para modificar alguma coisa na paisagem dessa região. Isso explica o fato de não ter registros de visualidades realizadas nas paredes da cidade durante os eventos da pesquisa de campo, se comparado com Santiago do Chile e, também, pode explicar o uso cada vez maior de projeções noturnas de cunho político nos edifícios, sobretudo do Congresso Nacional e no Museu Nacional. Brasília e sua brancura monumental é um “regime” que molda as formas visuais pelas quais os movimentos realizam suas ações estético-políticas. O que as mulheres fazem em termos de visualidade de protesto e também aquilo que as mulheres deixam de fazer tem estreita relação com o que a cidade e o local onde o evento ocorre permita que seja feito.

As manifestações que ocorreram nos intervalos dos eventos da pesquisa de campo, para além dos eventos específicos das mulheres, também “prepararam o terreno”, moldaram as ações. No Chile, o *estallido* foi acompanhado do que se pode chamar de uma “primavera feminista”, o que explica, por exemplo, a proporção do evento. Em Brasília, as bandeiras de partidos políticos e de sindicatos se fazem muito presentes nos eventos do 8M e no evento “Justiça por Mari Ferrer”, enquanto que na Marcha das Mulheres Indígenas, é possível afirmar que a ocupação do espaço público ocorre de forma independente, sem outros grupos ocupando o espaço da visibilidade, a não ser que sejam convidados para alguma fala e apoio em algum momento específico.

Brasília recebe anualmente uma multidão de indígenas para o ATL, milhares de pessoas coloridas de jenipapo e urucum, com suas miçangas, maracás, plumas e, desde 2019, recebe as mulheres indígenas em evento específico e bienal. As manifestações orquestradas pelos povos

indígenas possuem um repertório visual próprio, muito distinto de qualquer outra manifestação de outros movimentos sociais. As mulheres, ao se colocarem em espaço público enquanto mulheres e indígenas, trazem visualidades que demonstram essa intersecção, marcam visualmente a presença de seu povo no evento a partir de artefatos tradicionais, mas também a partir de faixas e cartazes, fazendo uso de partes do repertório visual clássico de protesto. Elas trazem uma *expertise* da qual já participam, mas desejam fazê-lo ou perceberam a necessidade de organização a partir de um protagonismo feminino, dedicado às causas específicas da mulher indígena.

A marcha do 8M nas duas capitais da América do Sul parecem evidenciar que os dramas, as ameaças, as interdições e a violência vivenciada pelas mulheres são semelhantes. As formas de se insurgir pareceram mais “confrontativas” em Santiago do Chile, muito provavelmente como um reflexo do *estallido*, que ainda não havia “rescaldado” em 2022. Nesta pesquisa observou-se que, em Santiago do Chile, os coletivos feministas são pequenos, mas numerosos, autônomos, capilarizados e essa característica pode justificar as inúmeras ações de ativismo ocorrendo ao mesmo tempo.

Segundo Tânia Bloomfield (2010), os modos de fazer, de sentir e de viver a cidade são oriundos da produção e da interação da totalidade de seus habitantes, ou seja, pelo habitar poético. Ao refletir sobre a produção do espaço, a autora busca recursos em Henri Lefebvre, que propôs uma tríade entre: 1) a *Prática Espacial*, ou seja, o espaço percebido, onde a materialidade do espaço é manifestada, e se articula com as ações e percepções dos indivíduos; 2) as *Representações do Espaço*, que é o espaço concebido, o espaço das instituições, é nesta esfera que são engendradas as determinações dos agentes, é este espaço que domina visivelmente as paisagens; e 3) os *Espaços de Representação*, que seriam os espaços vividos e em que os membros da sociedade, a partir das suas apropriações, imaginações e vivências dão a sua dimensão simbólica-utópica em busca de se afastar das imposições concebidas pelo jogo do poder.

Para Bloomfield, a cidade real e a cidade ideal estão em permanente intercâmbio e atrito e, para compreendê-la, é necessário perceber o imbricamento de fatores estéticos, éticos, culturais, sociais, políticos e econômicos que a constituem. Segundo a autora, o espaço urbano tem sido lugar de contradições, sectarismos, desigualdades, injustiças, mas, também, de encontros na multiplicidade, de convergências, de consensos e de esperanças utópicas. A cidade não se reduz às determinações dos grupos dominantes, ela é vivida e produzida por todo o seu coletivo que carrega sua interpretação do espaço-tempo.

Por sua vez, Chantal Mouffe (2007) reflete sobre o modelo agonístico da política democrática e como isso se manifesta na concepção de espaço público. A ideia de agonístico elaborada pela cientista política ocorre a partir de uma dinâmica de conflito e de confronto. Mouffe discorda da concepção de que os movimentos sociais necessitam demonstrar um consenso no espaço público. Para a autora, o espaço público se configura como uma arena de batalha na qual não existe a possibilidade de uma reconciliação final. É preciso, segundo a cientista política, que os movimentos sociais aceitem que é preciso assumir o dissenso e mais, devem se esforçar para torná-lo visível.

O ambiente material das cidades pode construir diferentes histórias que se contradizem conforme são ocupados e modificados. Para a performer Beatriz Provasi (2016) os protestos inscrevem uma outra cidade na cidade, que se concretiza na prática dos manifestantes.

Esses *performers* exerceram, política e esteticamente, seu direito à cidade, não a esta em que hoje vivemos, mas a dos seus desejos, do desejo coletivo, das redes de cooperação, das estruturas desierarquizadas, das zonas autônomas, dos corpos indóceis. Na ocupação do espaço urbano, mais do que questionar um modelo de cidade, os manifestantes criaram outros, e puderam vivenciá-los aqui e agora, mesmo que de forma temporária” (Provasi, 2016, p.451).

Provasi (2016) chama a atenção para o ato de uma manifestação e, segundo a autora, nas ocupações e nos protestos a libertação acontece durante o esforço, resultando de uma prática coletiva que propõe o exercício de construção de um espaço comum. Hakim Bey (2004), nesse sentido, atribui um nome para esse espaço, chamando de TAZ (uma sigla para *Temporary Autonomous Zone*, em português Zona Autônoma Temporária) quando um grupo se organiza e forma uma rede de convívio, sem hierarquias, numa realidade dura, mas que, ao mesmo tempo, oferece brechas para a vivência de microcosmos com uma cultura de liberdade. Para o poeta, historiador e anarquista, é preciso buscar espaços de liberdade no presente imediato ao invés de esperar que haja uma revolução.

A TAZ é "utópica" no sentido que imagina uma intensificação da vida cotidiana ou, como diriam os surrealistas, a penetração do Maravilhoso na vida. Mas não pode ser utópica no sentido literal do termo, sem local, ou Lugar do Lugar-nenhum. A TAZ existe em algum lugar. Ela fica na interseção de muitas forças, como um ponto de poder pagão na junção das misteriosas linhas de realidades paralelas, visível para o adepto em detalhes do terreno, da paisagem, das correntes de ar, da água, dos animais e, aparentemente, sem qualquer relação um com o outro (Bey, 2004, p.35).

Após a dispersão ou dissolução, um levante pode ser visto como fracassado por não ter sido capaz de realizar alterações na política e porque os problemas continuarão existindo, muitas pessoas vão continuar pensando e agindo da mesma maneira quando acaba o protesto.

Uma TAZ, no entanto, considera que a sua vivência transforma as maneiras pelas quais se experimenta a vida, aumentando a sua intensidade e a consciência dos indivíduos e, por isso, seu valor reside no momento e não nas respostas que a ação receberá do Estado. Em um protesto a utopia é praticada e vivenciada.

5.3 Repertórios visuais, marcos de visualidade e poética de mulheres em protestos

No capítulo 1 apresentou-se o conceito de “VUNC”, de Charles Tilly (2010) e, como discutido, a sigla resume aquilo que o autor considerava importante para que um movimento social se expressasse e para que fosse reconhecido enquanto tal. Considerando as visualidades que as mulheres produziram para os eventos que fazem parte desta pesquisa é possível afirmar que elas demonstram o VUNC de maneira particular, sobretudo nas letras “V” e “U” da sigla.

O “V” corresponde ao “valor” de um movimento. Como foi possível observar, não há um valor único nas manifestações investigadas. As ativistas se apresentaram no espaço público enquanto mulheres e nem mesmo essa categoria demonstrou uma definição única. As visualidades, especificamente, afirmam muitos valores, que se complementam, se contrapõem e se dedicam a diferentes alinhamentos e prioridades.

A letra “U”, por sua vez, diz respeito à unidade que, para Tilly, é quando a multidão expressa que é unida pelo mesmo desejo. Nesta investigação muitos foram os desejos expressados por meio das visualidades e a unidade nesses eventos pode existir se a pensarmos em termos de uma “democracia agonística” (Mouffe, 2012). As visualidades expressam diferentes visões de liberdade, de maneira que é possível afirmar que elas não buscam parecer iguais em termos de unidade política, elas se esforçam em demonstrar as “nuances da multidão”, onde cada uma se esforça em apresentar seus desejos e, obviamente, isso pode gerar algum conflito.

Contudo, as alas dos partidos políticos ou de sindicatos que participam do 8M costumam, sim, expressar a unidade a partir do visual, tal como Charles Tilly descreve. Suas visualidades resultam de consensos realizados anteriormente, que são apresentados, de maneira geral, por meio de artefatos standardizados que são distribuídos entre os afiliados e também oferecidos às outras pessoas. Em Brasília as alas de sindicatos são bem demarcadas, costumam ser os primeiros a chegar nos eventos, armam estandes, preparam o material para distribuição. Em Santiago do Chile, por sua vez, foi observado que esses grupos marchavam como “alas”, igualmente carregando faixas e materiais gráficos, mas que ficavam em meio à multidão sem integrá-la. Ocupavam enfim, um espaço de menor na visibilidade no evento.

A respeito das “sobrevivências”, como foi discutido no capítulo anterior, é possível afirmar que a análise das ações estético-políticas que fazem parte desta pesquisa colabora em comprovar aquilo que Georges Didi-Huberman (2017) afirma no Projeto Levantes e que também é tema de vários dos seus trabalhos, de que as pessoas recorrem às imagens e memórias para “dar forma” aos seus desejos de emancipação. As visualidades que as mulheres elaboraram para as manifestações demonstraram que alguns gestos de insurgência sobrevivem às épocas, repousam por um tempo, até que ressurgem de maneira atualizada em cada uma das “ondas”.

Na hora de fazer-se visível e comunicar seus desejos as mulheres recorrem a um repertório imagético que as antecede, de gerações de mulheres que viveram muito antes e que precisaram elaborar suas ideias de presença, de força e de resiliência, mesmo que a partir elementos antigos.

Em *Ninfa Moderna*, Georges Didi-Huberman (2016) afirma que o mundo não é um conto de fadas, “mas houve ninfas: belas aparições drapejantes, vindas não se sabe de onde, andando ao vento, sempre comoventes, nem sempre muito sábias quase sempre eróticas, por vezes inquietantes” (2016, p. 38). O autor relata, contudo, a presença de aparições de “antininfas” ou “antiménades”, que se baseiam em visualidades em que a mulher surge como uma figura de uma santa, “pudica”, “uma muito humilde, muito casta e muito cristã carne mártir” (p.45). Ao longo do tempo, o autor compreende que a ninfa transitou pela visualidade, “sobrevivendo”, mas de maneira diferente:

a antiga Ninfa warburguiana, essa criatura da sobrevivência que corria pelos quadros em relevo na época humanista (Botticelli, Donatello), amainou o passo e acabou por cair no limiar da representação moderna (Ticiano, Poussin). Ei-la, doravante, deitada nas esquinas dos quadros mitológicos - em breve arreada nas cenas de cama libertinas de Boucher ou de Watteau, antes da pornografia dos nus de Courbet ou de Rodin -, mas também escondida nos restos, nas obras, nos trapos do seu próprio declínio. O movimento da sua queda é, simultaneamente, sexualizado e mortífero (Didi-Huberman, 2016, p. 54).

Em *Ninfa Moderna*, Didi-Huberman se detém no movimento de “queda” da ninfa, atento às maneiras como ela surge na arte afirmando que ela passa a ser representada “deitada”, com o panejamento aos pés. A queda da ninfa, segundo o autor, é sexualizada.

A ninfa, como elemento teórico, se origina e se desenvolve no interior de uma cultura patriarcal. Embora a ideia de uma “fórmula imagética” esteja cada vez mais conhecida e explorada na produção intelectual, tanto na teoria da arte, mas também nas ciências sociais e na história, são poucos os trabalhos se dedicam a problematizar as idealizações em torno desse elemento teórico e suas ressurgências a partir de um ponto de vista que realmente contraste a mulher concreta e a imagem idealizada.

A filósofa Márcia Tiburi (2012) tensiona a ninfa e os trabalhos de autores que se dedicam ao estudo da sobrevivência desse elemento teórico na cultura, propondo um pensamento que leve em consideração que “as imagens fazem algo com o corpo concreto que sob elas se recalca”. A autora concorda que a Ninfa é uma imagem dada na história, e propõe refletir sobre como ela é produzida num “sistema espetacular” no qual o tempo pode demonstrar muito mais do que “fantasmagoria”. Para Tiburi a figura da ninfa é uma construção cultural complexa que reflete os valores e ideologias de uma sociedade ao longo do tempo e defende que as reflexões sobre esse elemento teórico rompam com as descrições idealizadas e que levem em consideração as formas como a imagem da ninfa é produzida e mantida e como ela pode ser desmistificada para revelar as realidades subjacentes sobre o papel da mulher na cultura e na sociedade.

Em seu artigo, a filósofa chama a atenção para a relação imagem-corpo, argumentando que a forma como alguns autores elaboram suas análises, mesmo na contemporaneidade, reproduz o uso de uma “linguagem masculina”, que continua a objetificar as mulheres, transformando-as em imagens idealizadas que servem aos desejos e fantasias (*male gaze*), no qual a ninfa é venerada e sublimada, enquanto o corpo da mulher por trás dela é negado ou ignorado. A autora sugere que a compreensão dessa dinâmica imagem-corpo é central para qualquer análise sobre as ninfas:

Ao crermos na Ninfa devemos, no entanto, aproveitar - por amor ao método da autocrítica -, uma dúvida oportuna: a da existência de um corpo que nos obriga a perguntar não apenas o que é uma imagem, mas “o que é um corpo?” tanto quanto sobre a conexão entre eles. Que corpo é este que, sob a imagem portadora da pretensão da verdade, torna-se uma espécie de sub-corpo? Se perguntamos “quem é a Ninfa?” o que podemos responder? Esta é, a meu ver, a pergunta fundamental à qual nos levam estes estudos sobre a Ninfa, a medida que Ninfa é uma formulação de quem a estuda ao mesmo tempo que é um objeto dado na história por quem a construiu antes e hoje em dia. Justamente por isso, pede enquanto somos todas mulheres, a sua desconstrução (Tiburi, 2012, p. 427).

Tiburi argumenta que por meio da imagem se realiza o rebaixamento do corpo histórico, criando um abismo entre “realidade e imaginação” no qual “o ganho de causa é sempre das musas (ou dos homens que a elas se referem) em detrimento das mulheres concretas” (p. 428). A filósofa afirma que, ao longo da história, os “poetas do amor” colocaram a mulher em uma posição inferior à idealização poética, que remonta aos tempos antigos e continua até os dias de hoje, o que conferiu uma “desproporção entre o corpo e a imagem”.

Conforme discutido no capítulo 4, a ninfa como “elemento teórico” e como uma “fórmula plástica” (Warburg, Didi-Huberman) aparece e desaparece de diferentes maneiras na

história da arte e também esteve latente ao longo das diversas ondas do movimento feminista. Essa é uma memória disponível, mas que é convocada porque ela gera alguma forma de identificação que atravessa os tempos. Dessa forma, propõe-se que a Ninfa é um dos modelos principais do gesto de insurgência das mulheres que se apresenta no espaço público.

No entanto, as ninfas nos protestos de mulheres desta pesquisa exibem a sua corporeidade concreta, o “grotesco feminino”, aproximando a imagem e o real (Tiburi, 2012), elaborando atos icônicos (Bredenkamp, 2021), que são arrebatadores por serem capazes de fundir imagem e corpo (Bredenkamp, 2021; Tiburi, 2012), em uma época em que as palavras estão em crise e na qual o corpo precisa “fazer o que as palavras não sabem dizer (Garcés, 2013). Mesmo que a partir da ninfa, elas tensionam uma tradição da imagem da mulher na história da cultura numa ação de rebeldia “à máquina mortífera da representação” (Tiburi, 2012, p.448).

Nessa pesquisa as ninfas reapareceram em um universo no qual as mulheres produziram imagens de si, para si e para outras mulheres, como já defendido anteriormente. Há o apelo às formas e fórmulas do passado: ela perambula pela multidão, dança como bruxa, ou permanece imóvel. Talvez esteja também no ato de bordar, tricotar ou costurar, uma atividade relacionada às ninfas, como o mito de Aracne pode demonstrar, e que se repete nos gestos de mulheres insubmissas, como foi possível observar nas gravuras das tricoteiras da Revolução Francesa, nas fotografias de Sojourner Truth e de Emmeline Pankhurst e nos relatos sobre a ação das Mães e Avós da Praça de Maio.

Nas visualidades que fizeram parte desta investigação, a ninfa levanta-se: pelo gesto próprio de ficar em pé e de ter coragem de manifestar uma indignação ou um desejo em elaborações individuais ou coletivas dessa aparição e, como ocorre com o feminismo contemporâneo, elas são muitas.

Se for possível associar a ideia de “queda” da ninfa, sua sexualização, conforme discutido por Didi-Huberman, ao conceito de pornográfico, conforme abordado por Audre Lorde, é possível pensar que as visualidades de protesto que evocam o “prazer” e o autodeleite procuram restituir, além do corpo, o erótico à ninfa. Nas aparições desta pesquisa, elas sentem prazer em habitar os seus corpos, em visualidades contrárias à “antininfa”, à “mulher pudica”, como os conservadores afirmam ser as “mulheres de valor”. Assim, a ninfa sai de seu movimento de “queda”, deixa de ser objeto pornográfico, resgata o erótico “antigo”, e se levanta.

Até mesmo nas aparições em que a ninfa se apresenta como uma mulher morta-viva, ensanguentada, ferida, sua atitude é ativa. Algumas perambularam pelo local dos eventos, nenhuma delas falava ou entoava palavras de ordem, elaborando para si uma presença

silenciosa, mas em que a forma “gritava”. No registro em que a ninfa apresenta maior fragilidade (figura 44 e 45), com os olhos vendados, sentada ao chão, ela não está totalmente “caída”, sua coluna está ereta e o gesto de proteção das sementes, como quem protege o futuro, demonstra uma atitude de cuidado e de atenção.

As ativistas fazem ressurgir a ninfa a partir de inversões energéticas importantes de se compreender. Mesmo se apropriando de um elemento da tradição imagética patriarcal, as mulheres, em seus protestos, ressuscitam essas memórias, mas as atualizam em seus termos. As visualidades elaboram aparições da ninfa que parecem romper com a fórmula na qual ela está parada e cujo movimento ocorre apenas nas bordas do corpo, em sugestões de gestos e panejamentos sexualizantes. As ativistas colaboram com as discussões a respeito das figurações do feminino, do corpo nu, de quem deve olhar, para quem se dá a ver, contrapondo a longa tradição do olhar masculino.

O passado é invocado também por meio do lenço, transformado em uma visualidade potente e feminista, mesmo que parta de um *páthos*, de uma memória e de uma luta realizada por mulheres num passado menos antigo e que, originalmente, não seja uma memória específica do movimento pelos direitos das mulheres. O lenço remete à resistência, à persistência, à coragem, à insubordinação de um movimento que foi muito bem sucedido em se fazer conhecido em todo o mundo. Recorrer ao lenço é um apelo à essa “força/forma”.

A análise do conjunto de visualidades reafirma aquilo que Didi-Huberman (2017) diz quando defende que qualquer análise de imagens de levantes nunca é uma análise apenas do presente. Audre Lorde (2019) colabora com esse pensamento quando afirma que “não há ideias novas aguardando nos bastidores o momento de nos salvar como mulheres, como seres humanos. Pois novas ideias não existem. Há apenas novas formas de fazê-las serem sentidas.” (Lorde, 2019, p.38). A frase de Lorde, publicada em “Irmã *Outsider*”, em 1984, demonstra que os problemas que afligem as vidas das mulheres continuam os mesmos, por isso a necessidade, talvez, de se recorrer sempre às mesmas formas quando se precisa criar imagens de liberdade. As novas formas de fazer sentir seriam as inovações, as novas combinações, a habilidade de reelaborar essas referências do passado com uma linguagem contemporânea, proporcionando uma experiência visual enriquecida e profundamente conectada com o mundo e com o local.

Esses elementos sobreviventes (*nachleben*), como já discutido, desaparecem e ressurgem periodicamente, formando, ao longo dos anos, um repertório (Tilly), que é também visual, que se transmite e que pode ser modulável (Tarrow). A recorrência de determinadas formas nas diversas manifestações que fizeram parte da pesquisa de campo, quando consteladas, permitiram a elaboração de um quadro síntese, compreendendo que estas

recorrências correspondem a “marcos de visualidade”, ou seja, são referências que desempenham um papel significativo na cultura visual. A intenção deste quadro não é “estetizar” as visualidades das insurreições e sim organizar as “vontades de forma”, para que seja possível refletir a respeito de um projeto estético ou de uma dimensão poética desses eventos.

O quadro 1 apresenta esses marcos de visualidade. Eles são importantes pois é a partir deles que se apresenta um sujeito de enunciação, diferentes conceitos de mulher e ideias de liberdade, oferecendo possibilidades de entendimentos a respeito das experiências e das lutas, a complexidade do tema e a interconexão de pautas.

Quadro 1 – Marcos de visualidade em protestos protagonizados por mulheres

Marco de visualidade	Como se apresenta
Corpo (ressubjetivado)	Características biológicas do corpo feminino cis: vulva, mama, clítoris. Pele como suporte da mensagem (Corpo-bandeira, corpo-cartaz). Corpo para o autodeleite. Grotesco feminino.
Ninfa	(Re) surge em personificações, como a da República do Chile ou Democracia; mulheres utilizando trajes esvoaçantes, drapeados. Pode estar sangrando, em referência à violência contra a mulher; pode estar nua e dançando. A atividade têxtil também pode ser associada à ninfa. O gesto do braço erguido, herdado da personificação da Liberdade.
Violência	Maquiagens e pinturas que representam hematomas, ferimentos, respingos de “sangue”, mãos em positivo com tinta vermelha.
Luto	Compromisso de não esquecer: leitura dos nomes, minuto de silêncio, altar (apenas em Santiago do Chile), lambes com nomes e imagens de vítimas de feminicídio e de ativistas assassinadas.
Carnavalização	Fanfarras feministas, blocos carnavalescos, dança, alegria, riso, adereços, grotesco feminino.
Prazer	Dança, <i>twerk</i> , estar entre amigas, gozo feminino, corpo da mulher ressubjetivado; corpo da mulher para o autodeleite.
Ancestralidade	Mulheres referência para o movimento, <i>performance</i> da “avó, valorização de elementos tradicionais e de transmissão entre as gerações (arruda, técnicas têxteis, artefatos identitários e ancestrais)
Lenço	Traduções do lenço: chita, símbolos locais.

Arte têxtil	Bordados, costura, artesanias, balaclava/ capuchas
Interseccionalidades/ Identitários	Mulheres indígenas: artefatos tradicionais, pintura corporal, conforme cada povo. Mulheres negras: turbantes, cartazes com imagens de mulheres negras históricas. Mulheres sem-terra/ camponesas: tecido de chita, vassoura de palha. Mulheres Trans/ LGBTQIAPN+: bandeira, ênfase de que o biológico não é um destino (pessoas com útero, pessoas que menstruam)

Fonte: a autora

A sistematização das informações no quadro colabora no exercício de compreensão dos regimes de visualidade, refletindo sobre os atravessamentos, como informam o tempo, a cultura e como compõem o conflito.

As agendas de luta pelos direitos das mulheres testemunham avanços e retrocessos. Talvez por não ser uma luta de vitoriosas, o conflito permaneça contido nos gestos e o apelo às formas antigas seja uma necessidade, seja para tentar expressar o que é difícil de apresentar/representar, mas também uma forma de homenagem e de conexão com as mulheres que vieram antes.

Mais uma vez, retoma-se o assunto a respeito do entrelaçamento dos tempos, que fazem surgir visualidades que são, ao mesmo tempo, próximas e distantes, colaborando em demonstrar a profunda relação humana com as imagens, de maneira que elas não são ilustrações dos tempos. Conforme diz Benjamin, “Também a contemplação de grandes coisas do passado [...] consiste, na verdade, em acolhê-las em nosso espaço. Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida (Benjamin, 2009, p. 350).

É possível questionar sobre a validade do argumento de que uma ação tão popular como uma manifestação política, tão cotidiana, possua matrizes imagéticas europeias, hegemônicas, antigas, sobretudo no interior de um movimento que busca romper com visões antiquadas e opressoras. A esse respeito, Didi-Huberman afirma que

Não é certo, no entanto, que as antigas “fórmulas de páthos” não continuem a actuar neste meio “popular”. (...) As sobrevivências circulam por todo o lado: deslizam em cada recanto da história como a da arte, por exemplo. Mas, sobretudo, agem nos “refugos da história”, nesses “farrapos”, “trapos”, “despojos”, nesses “retalhos” de que Walter Benjamin, mais ainda do que Aby Warburg, fez o objeto da sua incessante investigação, investigação de historiador-trapeiro (Didi-Huberman, 2016, p. s.p.).

O 8M e o evento “Justiça por Mari Ferrer” foram eventos articulados pelo movimento feminista, com participação de outros movimentos e de pessoas autoconvocadas. Mesmo que em países diferentes, estes grupos produziram visualidades mais próximas, o que facilitou a

montagem e a elaboração de conexões entre elas. Por outro lado, tanto a Marcha das Mulheres Indígenas como a Marcha das Mulheres Sem-Terra se configuram como ramificações dentro de seus movimentos de origem (APIB, MST). Essa intersecção traz suas visões a respeito da mulher no interior de suas comunidades, que envolvem dissenso e que demonstra ser operada por um reservatório cultural vasto, mas distinto, atento à questão da mulher na sua especificidade identitária.

As mulheres indígenas parecem organizar a aparição de maneira articulada aos diferentes rituais de seus povos. É interessante observar que em nenhum dos registros elas se apresentam como uma personagem além delas mesmas e também não se observou homenagens a mulheres específicas que sejam inspiradoras para o grupo, como ocorre nos demais protestos. No primeiro capítulo foi discutido que as primeiras manifestações políticas em espaço público que se tem registro na Europa derivavam de rituais muito antigos. As mulheres indígenas parecem elaborar sua aparição em espaço público a partir do resgate dos rituais e tradições dos diferentes povos, cada “ala” organizando sua visualidade. Ao fazerem isso demonstram que, no momento de insurreição, também apelam à memória e trazem um passado ancestral e ideal à tona, que seria anterior à colonização. Talvez as formas de ação do grupo possam corresponder ao que Mirzoeff (2020) afirma, a partir de Frantz Fanon, a respeito de desvisualizar e decolonizar as formas de aparecimento.

Didi-Huberman (2016) discute o texto “Escavar e recordar” de Walter Benjamin, no sentido de explicar que, para reerguer-se, é necessário saber esquecer um certo presente e o passado recente que o instalou. Segundo o autor,

A ideia de que esvaziar os nossos terrenos do presente supõe justamente trazer à luz do dia, descobrir um certo passado que o estado presente pretendia manter prisioneiro, desconhecido, enterrado, inativo. Resumindo, nos estratos, a memória arde: ela consome o presente e, com ele, um certo passado, mas dá também acesso à chama oculta sob as cinzas de uma memória mais profunda (Didi-Huberman, 2016, p. 35).

Benjamin afirmou que só é possível surgir uma nova época que se estruture como um paradigma utópico aquilo que possui algum vínculo com o passado. A visão de futuro expressa nos eventos das mulheres indígenas estão profundamente ligados à memória e à ancestralidade de seus povos.

Daniela Queiroz Campos (2023) analisa a ninfa dos “mares de cá” na arte brasileira e, em seu artigo, estuda as personagens indígenas Lindoia, Moema, Iracema e Marabá, criadas na literatura, mas que foram traduzidas em pinturas nos séculos XIX e XX. Segundo a autora, os autores das obras criaram um imaginário a respeito da mulher indígena como ninfas românticas,

idealizadas que, segundo Campos, eram “ninfas dolorosas”, lamentavam, sofriam, morriam por amor, de maneira a encobrir a violência que aniquilou vidas indígenas no processo de colonização. Campos, no entanto, afirma que “hoje, em 2023, as mulheres indígenas não constituem apenas imagens idealizadas em telas pintadas por homens brancos. Digamos que elas tomaram o pincel para si” (Campos, 2023, p. 168). A forma a potência pelas quais as mulheres indígenas tornam visíveis a sua luta confirmam o pensamento da autora.

As visualidades de mulheres nos protestos alcançam uma expressividade poética e política em um cenário de mobilização feminina no qual as visualidades são testemunhos visuais que capturam a intensidade e a resiliência das participantes. Essas ações estético-políticas não acabarão com os problemas, tampouco são efetivas em operarem de maneira definitiva em políticas públicas. Elas testemunham movimentos entre esferas, trocas de dramaturgias e procedimentos e fazem parte de um processo de “recomposição” (Rancière, 2019), que é longo e permanente.

Chantal Mouffe (2007) afirma que práticas artísticas contribuem com a política ao questionar a hegemonia dominante e tornam visíveis as diversas formas de repressão. Sobre o “ativismo artístico”, a cientista política alerta que os movimentos sociais não deveriam atuar a partir do pressuposto de que é preciso haver um consenso, sob o risco de obliterar práticas artísticas críticas ou políticas. Para Mouffe, visibilizar o consenso é uma atitude típica do liberalismo, que se esforça por sintetizar pontos de vista como se fossem dominantes.

A forma como Mouffe relaciona o “ativismo”, a importância do dissenso e a forma como ele se expressa visualmente em um protesto se relaciona com o que foi possível compreender com essa pesquisa. As análises da produção de visualidades por partidos políticos e sindicatos, como já argumentado, demonstram uma “unidade” estandardizada, não se comprometendo visualmente com muitos dos temas e assuntos da agenda feminista. Enquanto os grupos e coletivos mais independentes fazem uma aparição mais “visceral”, seus cartazes e panfletos compõem a paisagem da manifestação de maneira convencional, quase uma formalidade burocrática.

Audre Lorde acreditava que a poesia, para as mulheres, funciona como “destilação reveladora da experiência” e uma forma de “transformar o silêncio em linguagem e ação”. A atividade poética, para a escritora,

cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado (...) Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados

pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias (Lorde, 2019, p. 36).

Lorde destaca a capacidade transformadora da expressão poética e da importância de fazer das experiências cotidianas uma maneira de compreender o mundo, estranhá-lo e fazer dele um terreno sólido, onde é possível acessar as emoções e se descobrir. A escritora defende que a atividade criadora proporciona à mulher um espaço e tempo precioso, em que é possível “sentir o que se sente”, configurando-se como uma forma de resistência e afirmação. A frase da escritora oferece uma perspectiva interessante que estabelece uma intersecção entre a prática criadora, a experiência e a construção de horizontes emocionais e intelectuais. Lorde explica que os “nossos poemas articulam as implicações de nós mesmas, aquilo que sentimos internamente e ousamos trazer à realidade (ou com o qual conformamos nossa ação), nossos medos, nossas esperanças, nossos mais íntimos terrores” (LORDE, 2019, p. 38).

Ao criar uma visualidade para uma manifestação, as ativistas relacionam os valores estéticos e políticos de seu tempo histórico, de maneira que seja perceptível e compreensível, que emocione, que promova alguma transformação. Como ato criador baseado na visualidade, corresponde a um gesto no qual também é possível observar “toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte” (Pareyson, 2001, p.11). As ações estético-políticas em protestos de mulheres elaboram a escrita de um processo de olhar, que inventa ao mesmo tempo em que traz à esfera da visibilidade tempos que se pensavam estar superados, que se baralham com o presente, mas no qual é possível imaginar o futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos últimos meses desta pesquisa diversos vídeos circularam nas redes sociais no contexto do movimento machista e misógino autointitulado “*Red Pill*”⁷⁸. Os homens deste grupo escolheram por nome uma metáfora que, segundo eles próprios, corresponde à “verdade”. Os materiais produzidos pelos *Red Pills* reverberam nas redes sociais, apresentando-se como “*coachs*” de masculinidades, “autoridades” que sabem tudo sobre como se relacionar com mulheres, chegando ao ponto de comercializarem cursos e realizarem palestras. Nesses cursos defendem e ensinam que as mulheres são manipuladoras, interesseiras, devem ser tratadas como objeto para o prazer sexual. Também elaboram listas extensas de atitudes e corpos de mulheres a serem evitados, rotulando-os como inadequados e indicativos de falha de caráter. Propagam, de maneira alarmante, o ódio contra as mulheres, especialmente as feministas.

A respeito da origem do grupo, há quem compreenda que este se configura como parte de uma retaliação diante de um mundo em que as mulheres conquistaram alguma autonomia e igualdade. Além dos *Red Pills*, movimentos masculinistas como os *Incel*s⁷⁹ e o grupo MGTOW⁸⁰, por exemplo, são frutos do ressentimento diante da “perda” de privilégios que sempre tiveram e defendam que devam voltar a ter. Não convém traçar as origens e os fundamentos psicanalíticos desses grupos, que se ofendem com a ideia de uma mulher livre e insubmissa. No entanto, apresentar esse contexto auxilia na reflexão sobre as disputas em torno da vida das mulheres, sobre contramovimentos que buscam manter a subordinação feminina, disputam os imaginários e parecem ter sucesso em captar homens jovens para este tipo de discurso.

Esses conspiracionistas acreditam ser vítimas do feminismo, interpretando-o como uma ameaça à “masculinidade raiz”. Desde o início desta pesquisa, em 2019, já se observava um crescimento da extrema direita e de pautas conservadoras que pareciam, naquele momento, arriscar cada vez mais a expressar publicamente valores racistas, misóginos, homofóbicos, entre outras formas de invalidação de vidas.

⁷⁸ Os *red pills* se utilizam deste termo em uma referência a uma cena do filme *Matrix* (1999) no qual a personagem Neo é questionado sobre continuar uma vida de ilusões (escolha pela pílula azul) ou acessar a verdade (escolha pela pílula vermelha). Consideram que o mundo favorece as mulheres e que são vítimas desse mundo. Atuam como *coachs* de “masculinidade” e inundam a internet com material misógino.

⁷⁹ *Incel* vem de “celibatários involuntários”, um grupo mobilizado pela internet que se apresenta como homens que desejam ter relações sexuais, mas que não o fazem e culpam as mulheres por isso. Defendem a violência e o estupro como reparação por ter sua masculinidade desvalorizada.

⁸⁰ A sigla MGTOW corresponde a frase “*man going their own way*”, que significa “homens seguindo o seu próprio caminho”. O grupo defende que os homens devem evitar relacionamentos com mulheres pois o feminismo tornou-as perigosas e prejudiciais à masculinidade.

Brasília é a cidade que serviu de “base” para essa pesquisa, de onde saíram várias das visualidades aqui contidas e analisadas. Muito perto das paisagens em que essas fotografias foram realizadas se localiza a “Casa do Povo”, a Câmara dos Deputados. Em 2023, já no final dessa pesquisa, teve início a 57ª legislatura, que faz qualquer um que se dedique a acompanhar o debate político pensar que quanto mais “gritaria” e atrocidades proferidas, mais votos. Também em 2023 o Brasil registrou um número recorde de feminicídios⁸¹: 1.463 mulheres perderam a vida por crimes que se configuram como resultantes da violência contra a mulher. Gerar imagens de si falando impropérios é, atualmente, uma estratégia eficaz para qualquer pessoa anônima que deseja “escalar” uma carreira na política. Como discutido no primeiro capítulo, aparecer é disputar os imaginários. Quem está ganhando essa disputa?

A história dos protestos das mulheres é uma narrativa de avanços, controles, contramovimentos, conquistas e retrocessos. “Avançamos! + há muito a conquistar”, dizia o cartaz da ativista que “encarnou” a “avó” (figura 119) no protesto do 8M 2023 em Brasília, um espectro que parecia ter vindo de lutas passadas. Se houve algum progresso, ele ainda está em disputa.

Essa pesquisa foi inspirada por visualidades elaboradas para momentos extraordinários da vida comum. As formas como as mulheres ocuparam as ruas resultam num conjunto heterogêneo, incompleto, conflituoso, em movimento e em risco. Tantas coisas ocorreram ao longo do período em que essa pesquisa se desenvolveu que vários trechos que se considerava já escritos e “finalizados” precisaram ser revistos e atualizados por decisões e acontecimentos que se sobrepuseram ao que já se tinha afirmado no texto. Um exemplo é a luta pelos direitos reprodutivos que, mesmo em países como os EUA, que parecia estar com essa questão já resolvida e ultrapassada, precisaram retomar a luta e, para isso, convocaram a mesma visualidade que marca o movimento na América Latina, região em que esse tema começou a ter as suas primeiras conquistas.

Como os movimentos progressistas, a extrema direita também está organizada, local e internacionalmente e atua em rede. A forma como distribuem o (in)sensível também possui suas particularidades no campo da visualidade. No caso brasileiro, nacionalismos, verde e amarelo, imagens de santos, cruz, bandeira do Estado de Israel, armas. Mas, também, coreografias, *performances*, num rito de vida pública que, visualmente, se expressa como algo religioso-belicoso. Essas visualidades de contramovimentos poderiam ser, inclusive, uma possibilidade de desdobramento dessa pesquisa.

⁸¹ Fonte: <https://www.nexojornal.com.br/extra/2024/03/07/2023-foi-ano-com-maior-numero-de-feminicidios-no-brasil>

Nesta investigação, no entanto, preferiu-se lidar com esse objeto de estudo “escovando a história a contrapelo”, como recomendado por Walter Benjamin na “VII Tese sobre o conceito de história”, onde disse que

Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo. (Benjamin *apud* Löwy, 2005, p.70)

Segundo o filósofo, trabalhar a história a contrapelo seria dedicar um olhar histórico para a história dos vencidos. No futuro, as visualidades dessa pesquisa podem permitir a observação das modulações e transformações dos atos de insurgência femininos, além do passado e futuro do qual elas são compostas. O passado está aqui, não foi concluído e insiste em voltar. Tal como Benjamin e Warburg defendiam, as visualidades dos protestos são fragmentos que tornam visíveis o que parecia apagado diante da ideia de que muito já havia se conquistado. Mas, por outro lado, demonstram que é fundamental não deixar de desejar, não se render ao obscuro, “buscar uma luz apesar de tudo” (Didi-Huberman, 2017b, p. 15).

Assim, elaborar testemunhos visuais em torno de uma “política de sobrevivência” que não deixa de ser uma “política de resistência” (Didi-Huberman, 2017b) demonstra que a imaginação (elaborar imagens) é um elemento fundamental nas disputas em torno da realidade, pois estas são possibilidades de conversão da realidade em memórias para o futuro (Didi-Huberman, 2017a).

Nessa pesquisa as palavras levante, protesto, manifestação e assembleia se revezaram ao longo do texto. Outras poderiam ser utilizadas. A palavra árabe *intifada*, por exemplo, significava outra coisa antes de 1987: segundo Judith Butler (2017), o termo era usado para se falar de um tremor e também o ato de deixar uma posição em que se está deitado, com o rosto voltado para a terra e se sacudir para remover a poeira. Como ocorreu com os usos do termo, as visualidades que as mulheres elaboraram para as assembleias públicas aqui registradas e analisadas podem ser compreendidas, num futuro nem tão distante, de maneira diferente. Elas possuem o potencial de viajar fronteiras, ser traduzidas, virarem símbolos, é impossível arriscar como elas vão se transformar.

As visualidades circulam e fazem parte dos repertórios de uma rede transnacional feminista, permitindo observar as similaridades, as maneiras que partilham memórias. Ao serem traduzidas para os contextos locais demonstram que, além de misturar tempos, também

baralham os espaços, demonstrando que as trocas simbólicas operadas pelo visual transitam com muita fluidez nessas redes.

Lidar com as visualidades de protestos demonstrou ser um grande e aberto projeto de pesquisa. A opção pela abordagem do material a partir da montagem e da constelação foi interessante pois ofereceu uma visão teórica e metodológica para se debruçar diante de um material diverso, complexo e, diante disso, elaborar uma narrativa atenta aos ritmos, às referências, às apropriações e às traduções.

A ninfa nos protestos feministas foi um elemento teórico que foi sendo compreendido aos poucos, conforme as leituras avançavam, num ritmo em que a empiria e a teoria se desenvolveram ao mesmo tempo. Foi uma surpresa perceber que as visualidades de protestos traziam ideias de transformação da ninfa a partir de suas traduções em termos que importam para as mulheres, mas que, muitas vezes, não deixavam de lado uma construção “pictórica”, quase épica, como muitas performances permitiram observar.

As dificuldades em montar as visualidades da Marcha da Mulher Indígena com as dos outros eventos podem ser compreendidas como um sintoma, uma disrupção, devido ao uso de uma linguagem própria do movimento pelos direitos dos povos indígenas. Seria importante verificar a existência de outras pesquisas dedicadas às formas de ação da APIB para contrapor ao que se elabora a respeito das visualidades das Mulheres Indígenas.

Outro aspecto a se destacar é a transformação a respeito das dimensões do que seja um protesto ou marcha. O local não deixa de existir, a presença corpórea é fundamental, mas fazer visível seus desejos de forma potente se tornou uma necessidade para além do acontecimento. Elaborar registros visuais potentes e arrebatadores, provocar a sensação de “algo vivo”, fundir corpo e imagem (Bredenkamp, Tiburi), colocar as pautas de maneira escancarada diante dos olhos parece ser urgente em tempos em que o regime político e o regime da visualidade são impuros, disputados e baralhados.

As visualidades que as mulheres elaboram para as suas aparições exercem pouco impacto efetivo em políticas públicas. São, muitas vezes, acusadas de exagero performático, teatralização, “muita cena”, pouca efetividade. Talvez esses comentários existam porque se baseiam em fórmulas antigas, mas ainda fortemente presentes, que vê o “corpo grotesco” da mulher como um perigo, uma ameaça. É possível, também, que a recusa em se compreender as formas pelas quais as mulheres se insurgem seja julgada a partir de uma visão idealizada de como deve ser um protesto e de como os movimentos sociais compartilham suas visões de mundo.

Essas ações geram imagens que reverberam pelo mundo, impactam a publicidade, as práticas de visualidade, ideias a respeito do corpo, de justiça, de gênero. Talvez essas imagens não possuam o poder necessário para interferir diretamente nas políticas públicas para mulheres, mas desempenham um papel essencial nas disputas acerca da própria aceção de mulher, de liberdade, de amizade, “refigurando sensibilidades” (Didi-Huberman). E isso é fazer muito.

REFERÊNCIAS

- ADERALDO, Guilherme. Territórios, mobilidades e estéticas insurgentes. Refletindo sobre práticas e representações coletivas de realizadores visuais nas metrópoles contemporâneas. **Cadernos de Antropologia** Vol. 6, nº2, 2017. p.31-48. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1272>. Acesso em 03 set 2020.
- ALONSO, Angela. Repertório, segundo Charles Tilly: a história de um conceito. **Sociologia & Antropologia** 2. 2012. p. 21-41. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2238-38752012v232>. Acesso em 02 abr 2024.
- ARANDA SÁNCHEZ, José María. Luchas Feministas en México, 2007-2020 y estética de la contraimagen. **Artefacto visual**, Madrid: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, eds. Paula Bertúa y María Elena Lucero, vol. 7, núm. 13, jun 2022. Disponível em: https://www.revlat.com/_files/ugd/5373fb_fe262fb487c840cfbdb19024e6ec3d5e.pdf . Acesso em 03 abr 2024.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- BAHKTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo/ Brasília: HUCITEC, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. São Paulo : Autêntica, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte/ São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2009.
- BENTES, Ivana. **O que pode um funk?** 20 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/anitta-vai-malandra-ivana-bentes/>. Acesso em 26 fev 2024.
- BERARDI, Melissa. Poner el cuerpo para hacernos ver: activismos feministas y visualidades en Mar del Plata. **Artefacto visual**, Madrid: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, eds. Paula Bertúa y María Elena Lucero, vol. 7, núm. 13, jun 2022. Disponível em: https://www.revlat.com/_files/ugd/5373fb_728485997545489a92efae19a5d16351.pdf . Acesso em 03 abr 2024
- BERTOLACCINI, Luciana. Política de las corporalidades: placer, dolor y memoria en protestas sociales feministas de Rosario (2015-2017). **Perspectivas Revista de Ciencias Sociales**, 2020, Enero- Junio 2020 ed. p. 8-31. Disponível em: <https://doi.org/10.35305/prcs.v0i9.148> . Acesso em 02 abr 2024.
- BETTERTON, Rosemary. Olhar feminista: olhar o feminismo. Em **Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia crítica**. MACEDO, Ana Gabriela Macedo; RAYNER, Francesca (Org.). Lisboa: Húmus, 2011.
- BEY, Hakim. **TAZ Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad, 2004.
- BLOOMFIELD, Tânia Bitencourt. Projeto de intervenção urbana galerias subterrâneas e Os Descartógrafos: Intercâmbios entre Arte e Geografia, em Curitiba. In. WASHINGTON, Cláudia. **Recartógrafos**. Catálogo de exposição, 2010.
- BREDEKAMP, Horst. **Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency**. De Gruyter: Berlim, 2021.

BUTLER, Judith. Levante. Em **Levantes**, por Georges Didi-Huberman (org.), 23-36. São Paulo:Edições SESC, 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAMPOS, Daniela Queiroz. A Ninfa como personagem teórica de Aby Warburg. **MODOS: Revista de História da Arte**, 2020. p. 225-245. Disponível em: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4567> . Acesso em 02 abr 2024.

CAMPOS, Daniela Queiroz. As ninfas dos mares de cá: a ninfa pagã e seu exílio nos trópicos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Agosto de 2023. p. 150-170. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i85p150-170> . Acesso em 02 abr 2024.

CANTINHO, Maria João. Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória. **História Revista**, 09 de 10 de 2016. p. 24-38. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/hr.v21i2.43380> . Acesso em 02 abr 2024.

CAROLINE, Bianca; SILVEIRA, Luciana Martha. Uma vulva livre incomoda muita gente: intervenções e transposições em um evento de lambe-lambe. **Fotocronografias**, [S. l.], v. 9, n. 21, p. 36–49, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/fotocronografias/article/view/135785>. Acesso em: 2 abr. 2024.

CATELA, Ludmila da Silva. **Las marcas materiales del recuerdo**. Publicação em site. Disponível em: <http://168.83.90.80/monitor/nro6/dossier8.htm>. Acesso em 03 nov 2021.

CESCHIN, Luciana; SOUTO, Virgínia Tiradentes. Tradicional e rebelde: o bordado e a arte têxtil nas visualidades das marchas do 8M em Brasília e em Santiago do Chile. **Fotocronografias**, 26 de setembro de 2023. p. 80-95. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/fotocronografias/article/view/135789> . Acesso em 02 abr 2024.

CESCHIN, Luciana; SOUTO, Virgínia Tiradentes. Protestos e marchas de mulheres em Brasília: visualidades e estéticas. **Illuminuras**, 2021, Junho 2021. p. 223-251. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1984-1191.114334> . Acesso em 02 abr 2024.

CLEMENS, Elizabeth. Repertórios organizacionais e mudança institucional: grupos de mulheres e a transformação na política dos Estados Unidos. **Revista Brasileira de Ciência Política**, 2012, n. 3 ed. p. 162-218. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/1679> . Acesso em 02 abr 2024.

COUTO, Caroline Peres. Viver o Carnaval, criar a vida: performance, política e ativismo nas ruas do Rio de Janeiro. **Horizontes Antropológicos** [Online], 67 | 2023, 03 nov 2023, Disponível em: <http://journals.openedition.org/horizontes/8541> .Acesso em 03 abr 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Luz contra luz**. Lisboa: KKYM, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa Moderna**. Lisboa: KKYM, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens e sons como forma de luta, ensaio de Georges Didi-Huberman**. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/imagens-e-sons-como-forma-de-luta-ensaio-de-georges-didi-huberman/>. Acesso em: 17 out. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. São Paulo: N-1 edições, 2021.

DIEGUEZ CABALLERO, Ileana. Encarnaciones poéticas. Cuerpo, arte y necropolítica. **Athenea Digital**, março de 2018. P. 203-219. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2250>. Acesso em 02 abr 2024.

FIELDS, Jill. **Entering the picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the collective visions of women artists**. New York: Routledge, 2012.

FRANÇA, Fabiano Leite. Constelação, parataxe e ensaio: os arcanos do pensamento da não identidade. **Trans/Form/Ação** 45 (4). P.33-54 (2022). Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2022.v45n4.p33>. Acesso em 03 abr 2024.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FUENTES, Marcela A. **Activismos tecnopolíticos: constelaciones de performance**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.

GARCÉS, Marina. **Un mundo común**. Barcelona: Bellaterra, 2013.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

GIAIMO, Mariangela. Entre combativa y doliente: construcción y representación visual de los cuerpos activistas del movimiento de mujeres en el Uruguay (2005-2015). **Artefacto visual**, Madrid: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, eds. Paula Bertúa y María Elena Lucero, vol. 7, núm. 13, jun 2022. Disponível em: https://www.revlac.com/_files/ugd/5373fb_4d852147aedc42d38d2aa19572a36fec.pdf. Acesso em 03 abr 2024.

GOMES, Carla, e Bila SORJ. Corpo, geração e identidade: a Marcha das Vadias no Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, 01 de maio/agosto de 2014. P. 433-447. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5896>. Acesso em 02 abr 2024.

GUSSO, Ramon José. Uma lente sobre a justiça: registro visual das manifestações indígenas contra o marco temporal em Brasília. **Fotocronografias**, 26 de setembro de 2023. P.124-139. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/fotocronografias/article/view/135795>. Acesso em 02 abr 2024.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Bem estar comum**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

HARSANYI, Greta di Girolamo. Capuchas feministas a la chilena. **Vice**, 17 dez 2019. Disponível em: <https://www.vice.com/es/article/5dmmn8/capuchas-feministas-a-la-chilena>. Acesso em 02 abr 2024.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Explosão feminista: Arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

hooks, bell. **Black looks: race and representation**. Boston: South End Press, 1992.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

JAY, Martin. Relativismo cultural e a virada visual. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, 10, 14-29. 31 dez 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.10.14-29>. Acesso em 03 abr 2024.

JASPER, James M. **Protesto: uma introdução aos movimentos sociais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

JONES, Amelia. **The feminism and Visual Culture Reader**. Londres: Routledge, 2003.

KEANE, John. **Vida e morte da democracia**. São Paulo: Edições 70, 2010.

LEANDRO, Anita. Principe du montage et visibilité de l'histoire. Arrêt sur quelques images de la lutte pour l'amnistie au Brésil , **Brésil(s)** [En ligne], 22 | 2022, 30 nov 2022 . Disponível em: <http://journals.openedition.org/bresils/13677> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bresils.13677> Acesso em 03 abr 2024.

LEITE, Letícia. Célia Xakriabá: "O congresso não vai mais ser cinza, ele vai ter a nossa cor: jenipapo e urucum". **Sumaúma: jornalismo do centro do mundo**. Publicado:10 jan 2023. Disponível em: <https://sumauma.com/celia-xakriaba-o-congresso-nao-vai-mais-ser-cinza-ele-vai-ter-a-nossa-cor-jenipapo-e-urucum/> . Acesso em 02 abr 2024.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LOWNDES, Mary. On Banners and Banner-Making. **The Englishwoman**, Setembro de 1909.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11–29, jun. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092002000200002> . Acesso em 03 abr 2024.

MCGARRY, Aidan; ESLEN-ZYIA, Hande; JENZEN, Olu; KORKUT, Umut; ERHART Itir. **The Aesthetics of Global Protest: visual culture and communication**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

MELUCCI, Alberto. **A invenção do presente: movimentos sociais nas sociedades complexas**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MIRZOEFF, Nicholas. **How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More**. Nova Iorque: Basic Books, 2015.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, 17 nov 2016. P. 745-768. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472> . Acesso em 02 abr 2024.

MIRZOEFF, Nicholas. Preface: Devisualize. Em **The Aesthetics of Global Protest: visual culture and communication**, MCGARRY, Aidan; ESLEN-ZYIA, Hande; JENZEN, Olu; KORKUT, Umut; ERHART Itir. Amsterdam: Amsterdam Univesity Press, 2020.

MIRZOEFF, Nicholas. **The Appearance of Black Lives Matter**. Miami: NAME, 2017.

MOUFFE, Chantal. Artistic activism an agonistic spaces. **Art & Research: A journal of ideas, contexts and methods**, P. 1-5. 2007.

MOUFFE, Chantal. Feminism, Citizenship and Radical Democratic Politics. Em BUTLER, Judith, SCOTT, Joan. **Feminists Theorize the Political**. Nova Iorque: Routlede, 1992.

MOUFFE, Chantal. **La paradoja democrática. El peligro del consenso em la política contemporânea**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2012.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema, **Screen**, Volume 16, Issue 3, 1 Out 1975, p. 6–18, Disponível em: <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>. Acesso em 03 abr 2024.

- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PARKER, Roszika. **The subversive stitch: embroidery and the making of feminine**. Nova Iorque: I.B.Tauris, 2010.
- POLLOCK, Griselda. **Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories**. Londres: Routledge, 1999.
- PROVASI, Beatriz. Atos como Performance na Ocupação do Espaço Urbano: contra um modelo de cidade para os megaeventos. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S.l.], v. 6, n. 3, p. 429-459, ago. 2016. ISSN 2237-2660. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/61977>>. Acesso em: 29 set. 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **Questões de limites: arte, política e ética hoje**. Lisboa: KKYM, 2019.
- RECKITT, Helena; GOSLING Lucinda; TOBIN, Amy; BALSHAW, Maria, ARAKISTAIN, Xabier; ROBINSON, Hilary. **The Art of Feminism**. San Francisco, CA: Chronicle Books, 2018.
- RIBEIRO, Adelia Maria Miglievich. Raymond Williams e “estruturas de sentimentos”: os afetos como criatividade social . **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, SP, v. 28, n. 00, p. e020007, 2020. DOI: 10.20396/resgate.v28i0.8658395. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8658395>. Acesso em: 23 mar 2024.
- RUDAN, Paola. Il gesto femminista, una fessura sulla sovversione. **Il Manifesto**, 19 de Julho de 2014: 5. Disponível em: <https://ilmanifesto.it/il-gesto-femminista-una-fessura-sulla-sovversione> . Acesso em 02 abr 2024.
- RUSSO, Mary. **The female grotesque: risk, excess and modernity**. Nova Iorque: Routledge, 1994.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STALLYBRASS, Peter; WHITE, Allon. **The politics and poetics of transgression**. Nova Iorque: Cornell University Press, 1986.
- SUTTON, Barbara. Poner el cuerpo: Women's embodiment and political resistance in Argentina. **Latin American Politics and Society**, 19 de Dezembro de 2008. P. 129-162. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1548-2456.2007.tb00385.x> . Acesso em 02 abr 2024.
- TARROW, Sidney. **O poder em movimento: movimentos sociais e confronto político**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- TIBURI, Márcia. Gradiva Espectral. **Sapere Aude**. Belo Horizonte, v.3. n.6, p.421-454. 2º sem. 2012. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/download/4662/5017/> . Acesso em 03 abr 2024.

- TILLY, Charles. **Contentious Performances**. New York: Cambridge University Press, 2008.
- TILLY, Charles. **Identities, boundaries and social ties**. New York: Routledge, 2005.
- TILLY, Charles, e Lesley J. WOOD. **Los movimientos sociales, 1768- 2008: desde sus orígenes a Facebook**. Barcelona: Crítica, 2010.
- TOLOKONNIKOVA, Nadya. **Um guia Pussy Riott para o ativismo**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- URUEÑA- CALDERÓN, Juan Felipe. **El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia**. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2017.
- VELLOSO, Rita. Pensar por constelações. Em JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva. **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar**. Salvador: EDUFBA, 2018.
- VIDAL, Lux. **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp, 2000.
- WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madri: AKAL, 2010.
- WARBURG, Aby. **Domenico Ghirlandaio**. Lisboa: KKYM, 2015a.
- WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das letras, 2015b.
- WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, 2016.
- WOLFF, Janet. Recuperando a corporalidade: feminismo e política do corpo. Em **Gênero, cultura visual e performance**. MACEDO, Ana Gabriela ; RAYNER, Francesca. (organizadoras), P.101-121. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2011.
- ZANELLO, Valeska. **A prateleira do amor: sobre mulheres, homens e relações**. Curitiba: Appris, 2022.
- ZUÑIGA, Yanira. **Nunca más sin nosotras. Por qué es necesaria una constitución feminista**. Santiago do Chile: Paidós, 2022.

ANEXO 1

Cancioneiro recebido durante o 8M 2020 - Brasília

PALAVRAS DE ORDEM

- Companheira, me ajuda que eu não posso andar só / eu sozinha ando bem, mas com você ando melhor
- Se cuida, se cuida, se cuida seu machista / racista / fascista, a América Latina vai ser toda feminista
- Vem, vem / vem pra rua, vem / contra o machismo
- A nossa luta / é todo dia / contra o machismo, racismo e homofobia (variado com transfobia e lesbofobia)
- Eu amo homem, amo mulher / tenho direito de amar quem eu quiser
- Pode chover, pode molhar, contra o machismo não me canso de lutar (caso de chuva)
- A nossa luta é todo dia / somos mulheres e não mercadoria.
- Machistas, racistas não passarão! / Machistas, fascistas não passarão!
- Ô poder público / vou te dizer / existe aborto independente de você / E Fica aí de blá blá blá / e as mulheres tão morrendo ao abortar

Pela vida de todas as mulheres, contra o racismo, o machismo e o facismo!

CANCIONEIRA FEMINISTA

"Uma manhã, eu acordei
E ecoava: "ele não, ele não,
não, não!
Uma manhã, eu acordei
e lutei contra um opressor!
Somos mulheres a resistência,
De um Brasil sem racismo
e sem horror
Vamos à luta!
Pra derrotar o ódio e
pregar o amor!"

Legalize!
O corpo é nosso!
É nossa escolha!
É o direito das mulheres!
Legalizar o aborto /
direito ao nosso corpo! (3x)

CANCIONEIRA

SEM MEDO DE SER MULHER (MST)

Prá mudar a sociedade do jeito que a gente quer
Participando sem medo de ser Mulher. (bis)

Por que a luta não é só dos companheiros participando sem medo de ser mulher
Pisando firme sem medir nenhum segredo
Participando sem medo de ser mulher.

Pois sem mulher a luta vai pela metade
Participando sem medo de ser mulher
Fortalecendo os movimentos populares
Participando sem medo de ser mulher.

Na aliança operária Camponesa
Participando sem medo de ser mulher
Pois a vitória vai ser nossa com certeza
Participando sem medo de ser mulher.

MANDIGA PARA CAIR (Danú Gontijo)

O João não é de Deus
O Jair não é messias
Abre os olhos, tira o pé
Da mais pura tirania

A maldade que um fizer
É de mola, é dupla via
Volta contra quem maldou
Em mais dia, menos dia

Deixa ir, deixa ir
A opressão deixa ir
João do mal, mau Jair
Vai cair, vai cair

CIRANDA DA MARIELLE

Não eu não serei interrompida!
Não aturarei o cidadão
Que discrimina a nossa luta pela vida
Marielle somos todxs
E nunca nos calarão!
Marielle, presente!
O assassino dela é amigo do presidente!!!

PERDEMOS MAIS UMA (paródia La Belle de Jour)

Eu lembro da moça bonita que tava na flor da idade...
Daquela que pegou carona
Não tinha escolha
Não tinha o baú
Voltando pra casa
Sozinha era tarde
Marido vizinho covarde
No altar tinha um corpo nu
Perdemos mais uma 3x
Ohhh

Ô ABRE ALAS MARACATUZADO

Ô abre alas que eu quero passar
Ô abre alas que eu quero passar
A minha chama não é do fogão
A minha chama é da revolução

Ô abre alas que eu quero passar
Ô abre alas que eu quero passar
Sou feminista, não posso negar
Sou feminista, não posso negar

PISA LIGEIRO

Pisa ligeiro, pisa ligeiro
Quem não pode com as mulheres
Não assanha o formigueiro (2x)
Pisa ligeiro, pisa ligeiro
Quem matou a Marielle
atiçou o país inteiro!

Machismo feito epidemia
se espalha por toda cidade
E foi justamente aquela que pediu socorro e ninguém ajudou
Estrangulamento, asfixiada
Com fogo foi carbonizada
E a culpa nela colocada
Perdemos mais uma 3x
Ohhhh
Aeeehhhhh
Aeeehhhhh
Não, dizemos não 2x
Nãooooo...
Nenhuma a menos!!!

PARÓDIA MARCHA SOLDADO

O patriarcado
Ainda tá de pé
Tem sangue de tortura
E medo de mulher
Na floresta bota fogo
A polícia desce o pau
Mataram a Marielle
E ganharam a capital
Marielle somos todas
Resistência Bacurau
Se cuida, seu machista
Nós vencemos no final.

ANEXO 2

Cancionero recibido durante o 8M 2022 – Santiago do Chile



ANEXO 3

Cancioneiro recebido durante o 8M 2023 – Brasília



Cancioneiro Feminista

#8M#SEMANISTA

- 1 Marielle perguntou, eu também vou perguntar
Quantos mais tem que morrer pra essa guerra acabar? (samba)
- 2 Ô fascista pode correr,
As feministas não têm medo de você! (samba)
- 3 Que hi-po-cri-si-a!
A guerra às drogas mata preto todo dia. (samba)
- 4 Cadê o homem que engravidou?
Porque o crime é da mulher que abortou? (samba)
- 5 As bi, as gay,
as trava, as sapatão
Tão tudo organizada
pra fazer revolução! (samba)
- 6 Sem anistia e sem perdão
Ô Bolsonaro, teu lugar é na prisão! (samba)
- 7 Nem fraquejada, e nem do lar
A mulherada tá na rua pra lutar
- 8 Mulheres contra a guerra
Mulheres contra o capital
Mulheres contra o fascismo e o capitalismo neoliberal
Mulheres querem a terra
Mulheres querem ser igual
Mulheres querem o feminismo
E o socialismo internacional (funk 1)
- 9 Estado é laico,
não pode ser machista
O corpo é nosso,
não da bancada moralista
As mulheres tão na rua
por libertação
Lugar de estuprador
não pode ser na certidão! (2x)
Se é contra o estatuto, venha com as feministas
A tal da bolsa estupro,
isso nos indigna.
O feto na barriga tá valendo bem mais, e a vida das mulheres tá ficando para trás! (funk 2)
- 10 Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente
com a roupa que escolhi
E poder me assegurar
Que de burca ou de shortinho
todos vão me respeitar (funk 2)
- 11 E nesse dia
se escuta um só grito:
ABORTO LEGAL!
SEGURO E GRATUITO!
- 12 Te cuida, te cuida, te cuida seu machista
A América Latina vai ser toda feminista
- 13 Se o Papa fosse mulher (3x)
O aborto seria legal
Seria legal e seguro,
seria legal e seguro (marchinha)
- 14 Pula, sai do chão
Quem tá com as sapatão!
(marchinha)
- 15 Feminismo é revolução!
- 16 Legalizar o aborto, direito ao nosso corpo!
- 17 Legaliza (tum, tum, tum, tum, tum)
O corpo é nosso (tum, tum, tum, tum, tum)
É nossa escolha (tum, tum, tum, tum, tum)
É pela vida das mulheres (tum, tum, tum, tum, tum)
- 18 Eta, eta, eta, eta!
Congresso moralista quer controlar minha buceta! (NÃO VAI!) (samba reggae)
- 19 Mulheres nas ruas pelo país inteiro
Queremos punir fascistas e racistas
Nenhum direito a menos nascido ou trabalhista
Quero diversidade e a real democracia
- 20 Pisa ligeiro, pisa ligeiro
Quem matou a Marielle atçou Brasil inteiro (forró)
- 21 Dandara vive,
Dandara viverá
Mulheres negras
não param de lutar (marchinha)



ANEXO 4

Folder recibido no 8M 2022 em Santiago do Chile – frente

AUTODEFENSA FEMINISTA
CONTRA TODA AGRESIÓN MACHISTA.

5 principios de la autodefensa
-Evaluar -Usar la voz
-escapar -luchar
-buscar apoyo

socialmedia:
@laqueblainsurgente
@deficiencia
@autodefensafeminista
@queblainsurgente

Los objetivos de la autodefensa para mujeres son: aumentar los conocimientos sobre las posibilidades de sus cuerpos, reconocer a tiempo la violencia de género, prevenir, protegerse, reaccionar, aumentar la confianza, autoestima, seguridad, autonomía y solidaridad entre mujeres.

A DE FEBRERO – CONTRA EL AMOR ROMANTICADO

Si el amor romántico también es machista y fomenta las relaciones de opresión. Claro que es importante, necesario y revolucionario hoy en día el amor y la ternura en nuestras vidas cuando es respetuoso, inclusivo y voluntario. Hemos crecido con la idea de que el amor idealizado es la principal respuesta a nuestra existencia. Enamoramos, tener parejas, tener hijos, que alguien nos complemente para poder ser felices. Pero entender el amor desde la dependencia y la abnegación por otra persona, normaliza comportamientos abusivos y desiguales. Le base de la violencia patriarcal. Es necesario cambiar estas ideas erróneas sobre el amor para poder avanzar en igualdad y erradicar la violencia de género. Que erranden las estructuras machistas y misoginas impuestas ya sea por cultura, religión, familia, amistades, películas, libros, canciones. Amate mucho, para que no creas que aguantar malos tratos es luchar por una relación. El amor no tiene que doler. Quien te ama no te maltrata. Eres fruta completa. Te pueden gustar varias personas a la vez. Los celos no son signos de amor. No existe el amor a primera vista es atracción física y pasión.

Síguenos en nuestras redes sociales:

- @laqueblainsurgente
- laqueblainsurgente
- anti-blainsurgente@gmail.com



8M TODAS EN LA MEMORIA

¿Quiénes aprender sobre feminismo?
La teoría feminista no la vas a encontrar en un diccionario, ni en instituciones de gobiernos. Si podría resultarte más útil unirse a una colectiva feminista o seguir sus contenidos en redes o páginas autónomas. Escucha las posiciones políticas de las demás y crea tu propio criterio, pero nunca dejes de cuestionarte. El feminismo es un movimiento horizontal, no idolatras a nadie, porque todas podemos cometer errores y todas seguimos aprendiendo. Existen variados tipos de feminismos, aunque su principio básico, social y político es buscar la deconstrucción de los poderes hegemónicos criticando tejeramente las relaciones de poder, abuso y humillaciones. Activando también la toma de conciencia de la opresión y explotación que vivimos las mujeres debido al patriarcado. Pensemos que hombres y mujeres tengan igualdad de oportunidades y busque la justicia y dignidad para todas. FEMINISMO ANTIESPESICISTA. No concibe el feminismo sin veganismo ya que se opone a las jerarquías basadas en el poder y comer animales no es más que una relación basada en este, es indistinguible de la violación que representa la imposición del sufrimiento basado en la fuerza, explotando la relación madre-bebé. FEMINISMO COMUNITARIO. Para el feminismo comunitario, el patriarcado es el sistema de todas las opresiones: oprime a la humanidad y a la naturaleza, construido diariamente sobre la cuerpo de las mujeres. Denuncia la reducción de la naturaleza a una función únicamente reproductora.

FEMINISMO LIBERTARIO. Las feministas libertarias... Intercambian por la autodefensa de las mujeres en comunidad. Se declaran anti estatistas, anti militaristas, anti carcelarias. Se oponen a la heteronormatividad, la estructura familiar patriarcal y al concepto de amor romántico que lo sostiene. Se organizan de forma horizontal, practican la acción directa, el apoyo mutuo y la autogestión.



- Si te gusta leer te recomendamos unos libros
- Torcer la palabra, Esther Valdés, escritora y abogada fem.
 - Si me permiten hablar, Domitila Barrios de Chungara.
 - Le hermana, la extranjera, Audre Lorde.
 - Feminismo y anarquismo, Emma Goldman.

@libreria.hermanania @rakoediciones @ulcheediciones @subversion.feminista.editorial @desborde.ediciones

mujeres y feministas

Bell Hooks, escritora y activista
"Debemos reinstaurar el feminismo como un movimiento político. Desafiar al patriarcado es un acto político no un estilo de vida"

Chimamanda Ngozi Adichie, escritora
"El problema del género es que nos describe cómo debemos ser, en vez de"

Aura cumes, escritora, intelectual y activista.
"Un patriarcado colonial, somete no sólo a las mujeres"

TODAS EN LA MEMORIA
NI PERDON NI OLVIDO

DENISSE CORTES **LUISA TOLEDO**

LUMI VIDELA

MACARENA VALDÉS **AMBAR CORNEJO**

NANCY ROJAS **JOANE FLORVIL**

BRENDA CARTES

EMILIA HERRERA **ROSA QUINTANA ROSALES**

IRIS ROSALES QUINLENW

ANEXO 5

Interior de folder recibido (anexo 4) 8M 2022 Santiago do Chile

**TU CUERPA
¡CONÓCETE Y EXPLÓRATE!**
Todas las vulvas son distintas, hermosa
y valerosas. La industria del porno ha
creado una imagen "perfecta" de lo que
debemos ser incluyendo nuestra vulva.



Rompamos con los estereotipos
y siéntete orgullosa de tu cuerpo,
sin tabús o estigmas.

