

**O CORPO FEMINIZADO LATINO EM FOTOPERFORMANCES:
UMA HIPÓTESE DE LEITURA PELA ESTÉTICA FEMINISTA DECOLONIAL**

Angie Biondi¹

RESUMO

Neste texto, observamos como a perspectiva de uma estética feminista decolonial convoca dois aspectos centrais à discussão do corpo feminizado latino inscrito nas imagens: em primeiro lugar, a mobilização poética visa romper com os modelos representativos da ilustração e exemplaridade que adensam estereótipos e binarismos acerca das violências de gênero e, em segundo lugar, a correlação expressiva entre recursos e corpos ressalta o caráter expropriador ainda vigente nos modos de dominação neocolonial, tecnológica e subjetiva que, em larga medida, constituem o campo da experiência identitária dos sujeitos. Para isso, destacamos os trabalhos de Regina José Galindo e Juliana Notari como dois exemplares de uma produção visual contemporânea que busca reinscrever o corpo à condição de agente substantivo, fundamental à reflexão estético-política.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Estética; Feminismo Decolonial; Gênero.

**THE LATIN FEMINIZED BODY IN PHOTOPERFORMANCES:
A READING HYPOTHESIS BY DECOLONIAL FEMINIST AESTHETICS**

ABSTRACT

In this text, we reflect how the perspective of a decolonial feminist aesthetics calls for two central aspects to the discussion of the Latin feminized body inscribed in the images: first, the poetic mobilization aims to break with the representative models of illustration and exemplarity that densify stereotypes and binarisms about gender violence and, secondly, the expressive correlation between resources and bodies highlights the expropriating character still prevailing in the modes of neocolonial, technological and subjective domination that, to a large extent, constitute the field of the subjects' identity experience. For this, we highlight the works of Regina José Galindo and Juliana Notari as two examples of a contemporary visual production that seeks to re-inscribe the body as a substantive agent, fundamental to aesthetic-political reflection.

KEYWORDS: Body; Aesthetics; Decolonial Feminism; Gender.

INTRODUÇÃO

A produção de imagens sempre fez parte do projeto civilizatório ocidental de expansão dos valores e códigos eurocentrados planejados para serem hegemônicos e dominantes. Acontecimentos e sujeitos sempre estiveram sob a tutela do projeto de

¹ Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Doutorado em Comunicação Social pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-doutorado em Artes pela Université du Québec à Montréal, Canadá.

inventariar as realidades conforme uma política de narrativa imperialista que, muitas vezes, fez das práticas da imagem configurações legítimas da violência sobre outras formas de símbolos, significados e atividades substituindo-as por outros valores, leis e tecnologias. Ariella Azoulay (2019) ressalta que é preciso lembrar que a invenção do “Novo Mundo” e a invenção da fotografia não são eventos independentes. Segundo ela, “a fotografia se desenvolveu junto com o imperialismo; a câmera tornou visível e aceitável a destruição imperial do mundo e legitimou a reconstrução do mundo nos termos do império” (AZOULAY, 2019, p.27).

Consciente desta realidade histórica, no âmbito das imagens, a perspectiva decolonial ou pensamento decolonial procura partir da seguinte premissa: a produção de visualidades é constituída e constituinte da formulação de um sistema-mundo moderno/colonial, capitalista/patriarcal. “As imagens são mais uma ferramenta para a difusão de costumes, culturas, modos de vida e para a construção de fatos sociais, em um processo de visibilização de certas memórias em detrimento de outras” (NORONHA, 2019, p.266).

Logo, pode-se afirmar que grande parte da produção de imagens fez ou ainda faz parte de um dispositivo de colonialidade de poder - de saber -, que propõe um padrão de dominação a partir do qual se estendem as diversas formas de hierarquia ainda vigentes. Por isso, torna-se importante compreender a dimensão política e econômica engendrada ao campo estético das imagens.

A ideia de sistema-mundo moderno/colonial possibilita que comecemos a refletir sobre esses fenômenos complexos, como a produção da diferença e a divisão do trabalho tecnológico e da racialização da população mundial, que são também derivados de uma economia global de imagens, que trabalha sobre o controle geopolítico da alteridade a nível global baseado na administração de imagens à distância (NORONHA, 2019, p.268).

É importante destacar que uma perspectiva decolonial sobre as visualidades hoje não elege a representação como alvo único do pensamento sobre as imagens. Não se trata de restringir a reflexão à relação comum da imagem como representação, cujo exercício de análise seria restrito à identificação das correlações icônicas e discursivas ou à exposição dos discursos de poder subjacentes, mas teria uma tarefa mais ampliada, extensiva, de propor reformulações estéticas e enunciativas às imagens.

Em boa medida, trata-se de retirar a imagem de um lugar pré-estabelecido de identidade (lida em sua métrica representativa e ocidentalizada) para ser propulsora de experiências. Para isso, o deslocamento dos usos, a dissolução das fronteiras de produção–recepção–circulação, a imprecisão dos modos de registro, entre outras operações visuais (propriamente poéticas e enunciativas) constituem táticas de elaboração produtiva das imagens de re-escritura que têm sido propostas e utilizadas na formulação de uma perspectiva estética, propriamente feminista e decolonial, conforme denominado por pesquisadoras como Roberta Stubs (2018), Karina Bidaseca (2016; 2011), Verónica Gago (2020).

Guiada, portanto, pela perspectiva da estética feminista decolonial, este texto procura desenvolver um exercício de reflexão e análise acerca de algumas obras recentes que compõem uma produção imagética propulsora de sensações, de intensidades, de expressões capazes de deslocar os conhecidos quadros representativos de discriminações, estereótipias e identidades, mas sobretudo compromissada em revolver lugares, posições e sujeitos em favor de convocações diferenciadas do olhar, da sensibilidade e do pensamento através das imagens. Reflexões e pautas feministas sempre circularam nas artes visuais, mas têm sido adensadas pela retomada de discussões e pelos reposicionamentos de sua perspectiva teórico-crítica, pelo menos nas duas últimas décadas, devido à ampliação de debates promovidos, sobretudo, pela teoria *queer*, pelo feminismo negro e pela estética feminista decolonial como uma forma de arte para (trans)formar e criar uma estética que reverbere socialmente, rompendo os modelos de controle e os binarismos.

É a partir deste contexto, que selecionamos aqui os trabalhos artísticos recentes da artista guatemalteca Regina José Galindo e da artista brasileira Juliana Notari, porque entende-se que ambas utilizam a figuração ou a tematização do corpo feminizado latino, especificamente, como um recurso que busca a renovação do binômio imagem e corpo, afirmando-a como uma via possível de reflexão nos termos de uma estética feminista decolonial. Vale a pena mencionar que tanto Galindo quanto Notari são artistas de reconhecimento internacional, ganhadoras de premiações importantes na área, cujas produções, tradicionalmente, evidenciam as relações entre corpo, gênero e violência.

Portanto, ambas criam e produzem suas obras a partir do contexto latino-americano como uma espécie de solo heurístico comum.

Neste texto, discutimos como a obra *Tierra*, de Galindo (2013), e *Diva*, de Notari (2020), apresentam proximidades ao engendrar o corpo feminizado latino, historicamente marcado pela violência, como um agente que propõe outro tipo de relação com a imagem e a produção de visualidade ao reivindicar aspectos centrais à estética feminista decolonial, como a (des)territorialidade sensorial, afetiva e propriamente intersubjetiva com o espectador. Este artigo desenvolve, junto à inflexão da estética feminista decolonial, um desenho metodológico que privilegia o exame sociológico de imagens (CUSICANQUI, 2015) no entrelaçamento do corpo como um agente (estético e cultural) de memória e resistência política (TAYLOR, 2013; 2020).

VISUALIDADES DO CORPO FEMINIZADO LATINO EM DUAS FOTOPERFORMANCES

Para a pesquisadora Silvia Cusicanqui (2015), toda imagem possui uma natureza temporal e sua visualização pressupõe uma peculiar experiência de coabitação. Em seus estudos, ela retoma a discussão da temporalidade visual empreendida por Walter Benjamin articulando-a à concepção de imagem segundo o pensamento ameríndio dos povos quéchua e aymara. Deste modo, Cusicanqui considera a imagem como um recurso de articulação da experiência que contribuiria menos para dissociar sua compreensão como signo da visão científica, do conhecimento e da significação, do que um meio de reintegração do olhar à experiência do corpo e ao fluxo de sua integração espaço-tempo.

Sem dúvida, a mediação da linguagem e a super interpretação dos dados fornecidos pelo olhar faz com que os demais sentidos – o tato, o olfato, o paladar, o movimento, a audição – sejam dirimidos ou borrados na memória. A descolonização do olhar consistiria em liberar a visualização das ataduras da linguagem, e em reatualizar a memória da experiência como um todo indissolúvel, no que fundem os sentidos corporais e mentais (...) A integralidade da experiência de habitar seria uma das (ambiciosas) metas da visualização (CUSICANQUI, 2015, p.23).

Na perspectiva decolonial, segundo ela, uma prática de visualidade precisa ser pensada em constituição com o olhar, pois a compreensão acerca da imagem - e do olhar necessariamente - perpassaria uma forma de experiência implicada, situada, e não

coincidiria com a obra ou o sujeito, exclusivamente. Na tradição da análise de imagens que replica uma lógica de colonialidade do saber se encontra, sobreposta, “la mirada científica y la mirada artística, el registro preciso y la indagación estética y alegórica” (CUSICANQUI, 2015, p.39). Mas uma perspectiva decolonial sobre a imagem só poderia se realizar enquanto uma prática reflexiva e comunicativa fundada no desejo de recuperar uma memória e uma corporalidade própria, capaz de liberar-se das ataduras da linguagem e reatualizar-se enquanto experiência (CUSICANQUI, 2015, p.28).

Para Cusicanqui, o campo das imagens teria de ser compreendido como prática de sentido e ideação, de imaginação e pensamento, enfim, como uma prática *amuyt'aña*, isto é, situada na experiência do espaço-tempo. Em sua pesquisa, três pontos se colocam para a compreensão da imagem: a) o tempo da imagem seria entendido como um relato do espaço.

Olhar a imagem de um corpo latino seria vislumbrar o projeto unificador de homogeneizar subalternos como um só povo; isto é, entrever um processo de dominação em funcionamento; b) a tentativa de uma episteme própria à imagem se localizaria em afirmar uma sintaxe que permita conjugar à reflexividade atual uma maneira de abrir zonas de autonomia no já escrito, que compreenda os valores de uso de sua circulação, ou seja, que as reflexões do presente perscrutem os vestígios do passado, do pequeno tecido na imagem, e que precisa ser revolvido como um paradoxo do tempo, um *ch'ixi* - metá-metá de historiografia e poética; c) tomar a reflexão sobre a imagem como uma circulação de energias cognitivas de indivíduos e coletivos que emergem no encontro com interlocutores concretos. Em suma, sob sua perspectiva, estão desenhados os três aspectos centrais sobre uma visualidade que busca a decolonização: o entrecruzamento das temporalidades que emerge do encontro imagem e olhar, a simultaneidade das linguagens e dos valores de uso de sua circulação individual e coletiva que estão inscritas na composição imagética e o exercício interpretativo que se baseia na experiência situada.

Deste modo, o esforço de análise que empreendemos aqui não se restringe às leituras do corpo feminizado latino como simples representações que reforçam o par hegemonia/subalternidade, amplamente oferecido e condicionado pelo regime jornalístico, publicitário, midiático, como se fosse o exercício *ad infinitum* de decifração

dos modelos de repetição de tipificações e estereótipos, sempre relegado à codificação da violência e submissão. Antes, buscamos na arte e na imagem recursos para desativar a matriz que repete a diferenciação racial e de gênero consistente na estrutura visual sobre estes corpos.

A primeira obra observada neste exercício é *Tierra* (2013), da artista gatemalteca Regina José Galindo (Figura 1). Originariamente, trata-se de uma performance que foi realizada durante sua estadia no Programa de Residência Les Moulins, na França, com apoio da Universidade de Artes de Londres.

Figura 1 – Regina Galindo. *Tierra* (2013)



Fonte: www.reginajosegalindo.com

As fotografias decorrentes desta performance estão disponíveis na página profissional da artista, na internet, além de compor as impressões em papel, que são exibidas em galerias e espaços de arte que recebem suas exposições. A realização da performance resultou em vídeo e fotografias que circularam em catálogos e revistas de arte, imprensa e internet difundindo e popularizando a obra.

Assim como em outros trabalhos, Galindo propõe uma arte que dialoga diretamente com os acontecimentos históricos de seu país. *Tierra* resulta de seu contato com um depoimento sobre o genocídio indígena da tribo Maya Ixil, durante o período da ditadura militar de Ríos Montt, na Guatemala. Conhecido como um dos episódios mais violentos do regime, entre 1982 e 1983, cerca de 10.000 civis desarmados foram executados, dentre eles, muitos indígenas jogados em fossos não identificados, e

estimando-se um total de 448 aldeias desaparecidas. Segundo relatos, alguns corpos já mortos eram jogados em valas abertas enquanto outros eram feridos no peito por baionetas e, ainda vivos, eram soterrados, cobertos por terra lançada pela grande pá das máquinas.

Na obra, a artista aparece nua e sozinha em meio a uma área verde que está sendo devastada por uma grande retroescavadeira. Nas fotografias resultantes de *Tierra*, Galindo aparece em pé, totalmente despida, enquanto uma retroescavadeira remove a terra que a circunda isolando-a completamente naquela porção do terreno. Podemos ver se abre grande um fosso ao redor da artista, que se mantém imóvel olhando à frente. A posição e a permanência daquele corpo magro, pálido, desproporcional – e, de pé, no espaço da ação destruidora da máquina estabelecem um paradoxo de resistência e vulnerabilidade. Ela espera, ela resiste. Como não há qualquer indício de um final não sabemos se ela será soterrada, empurrada ou se ela mesma se lançará ao fosso, em uma tentativa de escapar à proximidade da violência perpetrada pela retroescavadeira.

A imagem fotográfica é o que resta daquela execução, e o que interrompe o transcorrer da ação e congela o acontecimento propondo àquele corpo uma existência no entretempo da imagem. Passado e presente coexistem àquele corpo-imagem, e a esta imagem-corpo.

Acredito que, na imagem deste corpo em pé em meio ao caótico nada que restou da destruição, resistam os estilhaços de memória daqueles que foram vencidos. Daqueles contra os quais se empreenderam, e ainda se empreendem, infundáveis estratégias para invisibilizá-los e silenciá-los (GOULART, 2018, p. 123).

Galindo se apresenta e se expõe como um corpo feminizado latino, que carrega ainda consigo as experiências históricas da ditadura, assassinatos em massa, torturas, discriminações e todas as atribuições violentas aos povos originários daquela região. Tal qual seu corpo, a vegetação, o terreno, os elementos naturais e viventes daquele lugar contrastam com a imponente e desmedida presença de uma máquina – símbolo de progresso e/ou devastação - que age para revolver e retirar grandes porções de coisas do seu lugar, de uma só vez. Rapidamente cava, faz sulcos, deixa marcas que reverberam, mesmo invisivelmente, no corpo da artista. Em boa medida, podemos dizer que o corpo-natureza reage à ação destruidora da máquina, ainda que sem qualquer movimento aparente.

À medida que a política se torna assassina, a política como ‘o conjunto de práticas e instituições cujo objetivo é organizar a existência humana’ também colapsa. Não há uma instância de julgamento, nenhum órgão executivo legítimo, nenhum espaço onde as pessoas possam se reunir para reivindicar sua presença, há apenas a terra que encolhe rapidamente à beira de um buraco aberto. Só quem está no poder manter-se em terra firme. O rosto na cabine da escavadeira pode mudar, mas a máquina de matar continua avançando. Galindo se posiciona aqui, diante da catástrofe, tornando visível a demolição constante como prática política estratégica e racionalizada (TAYLOR, 2020, p. 112).

Em sua investigação sobre as possíveis formas de comunicação de um acontecimento traumático, como o ocorrido na ditadura argentina, Diana Taylor (2013) destaca que os “escraches”, espécie de performances instantâneas de protesto, foram estratégias que as gerações procedentes da ditadura militar encontraram para fazer durar certa memória do trauma vivido àqueles que não a experienciaram. Segundo ela, quando uma artista busca reavivar, pelo próprio corpo, uma forma de violência, o que se propõe é uma maneira de implicar o outro, de torná-lo participante, dialogicamente, de uma memória traumática coletiva, e assim produzir certa narrativa, uma espécie de corporificação de uma voz. “Ao enfatizar as repercussões públicas, e não privadas, da violência e perda traumáticas, os atores sociais transformam a dor pessoal em motor da mudança cultural” (TAYLOR, 2013, p. 237). Em *Tierra*, Galindo se oferece para incorporar as violências sofridas e expor o passado à frente procurando implicá-lo – bem como aos sujeitos - no hoje.

Nesse sentido, pode-se falar de uma arte que contribui para a elaboração do pensamento crítico sobre a história na medida em que evidencia as tensões do seu tempo e organiza a memória a partir de imagens ao deslocar acontecimentos passados, colocando-os em choque com o presente (GOULART, 2018, p. 121).

Contemporânea, a obra *Diva* (2020), da artista brasileira Juliana Notari, é uma instalação artística também realizada em um terreno, o da antiga Usina Santa Terezinha, hoje Parque Artístico Botânico Usina da Arte, localizado no município de Água Preta, em Pernambuco (Figura 2). É na área rural, antiga propriedade produtora e exportadora de cana-de-açúcar, que Notari faz uma escavação de, aproximadamente, 33 metros de comprimento cobrindo-a com camadas de resina, concreto e tinta náutica vermelha.

Figura 2 – Juliana Notari. *Diva* (2020)

Fonte: www.instagram.com/juliana_notari.

Inicialmente, as fotografias foram divulgadas pela própria artista em sua página no Instagram. Assim que foi apresentada, a obra de Notari passou a ser comentada e a circular em diversos veículos midiáticos nacionais e internacionais, que chamavam a atenção devido a semelhança da grande instalação com uma genitália feminina. Curiosamente, se a imagem de *Diva* aparece evocada naquele buraco pelo nome de mulher e pela cor, um “vermelho vivo”, contudo, resguarda uma ambiguidade quando se observa que sua forma não atende, exatamente, ao órgão sexual – sem clitóris, e nem pequenos e grandes lábios -, mas pode ser vista, também, como uma grande ferida, em carne viva, aberta na terra. Esta polêmica, no entanto, não foi gratuita, e as imagens de *Diva* logo alcançaram notoriedade na imprensa, nas redes sociais e outros veículos, tanto midiáticos, quanto artísticos, que passaram a replicar as oscilações de escândalo e elogio à obra.

Entre os materiais, algumas das fotografias que compunham a intervenção apresentavam a presença da própria artista em companhia dos trabalhadores contratados para o serviço de escavação e cobertura. Logo que a imagem foi divulgada, também em seu perfil no Instagram, a única mulher branca em meio aos trabalhadores, todos homens negros, foi outro ponto polêmico suscitado pelas imagens da obra. Deste modo, podemos notar que certa visualidade se expandiu para além do produto artístico. *Diva*

assumiu uma corporeidade composta entre-imagens pondo em xeque o que é e o que pode ser visível em um processo de visibilidade centrado em valores normativos e heteropatriarcais ainda hegemônicos na cultura visual ocidental, ocidentalizada.

A suposta dimensão carnal de uma grande vulva aberta e exposta estaria vinculada à atualização da imagem como um corpo feminino que adquire uma monumentalidade inapropriada. Afinal, na cultura visual ocidental, a carne ainda seria uma manifestação da interioridade espiritual, invólucro do corpo que guarda a alma. Logo, sua exposição como uma genitália é obscena, pois sexuada, animalesca, dessemelhante ao ideal do corpo ideal, plástico ou divinizado. Sob certo olhar, a vulva-ferida seria devoradora e ameaçadora já que é vinculada ao sexo feminino e ao modo tradicional de sua (censurada) representação. No entanto, uma reflexão acerca deste olhar, sublinha como *Diva* atualizaria um corpo-imagem que se afirma pela denúncia da condição sistemática das formas de violência da qual resulta. Afinal, ocultação, apagamento, invisibilidade, estereotipia: são todas formas de violência que, historicamente, operam na relação corpo e imagem, e mais especificamente, naqueles que são feminizados e latinos.

Se sempre foi possível observar, através do corpo dos sujeitos, os efeitos da expansão e invasão colonizadora moderna, neste sentido, tanto *Diva* quanto *Tierra* ofereceriam o corpo da terra que resguarda e acolhe, silenciosamente, em seu devir-natureza, os restos de pessoas que, escravizadas, torturadas, violadas e mortas habitaram as plantações da monocultura canavieira desde o Brasil colonial, tanto quanto os corpos torturados e mortos das populações indígenas Maya Ixil, que habitaram e lutaram pelo solo sagrado de sua origem, na Guatemala. Além disso, *Diva* e *Tierra* também se converteriam no corpo da imagem, feito feminizado e latino, que resiste no espaço físico e simbólico de cada obra. Do mesmo modo, podemos sublinhar que os elementos tecnológicos que atuam nas duas obras são expressivos da execução de uma tarefa, igualmente violenta, de controle e propriedade sobre a terra. Afinal, escavar, extrair, retirar, perfurar são ainda atividades tributárias de um processo colonial de dominação sobre recursos e corpos.

Sobre esta ambientação das fotoperformances, vale a pena ressaltar que a pesquisadora Roberta Stubs (2018) destaca que, ainda nas décadas de 70 e 80,

emergiram dois aspectos importantes no processo de produção da imagem do corpo feminizado nas artes visuais. Em primeiro lugar, o uso do corpo nu era frequente na chave da reapropriação política do próprio corpo e, em segundo lugar, que a exploração de outros locais e ambientes, não exclusivamente o doméstico, era ressaltada de modo a propor outras extensões relacionais e espaciais à mulher. Ademais, a vertente conhecida como “Earth Body Art”, que tinha Ana Mendieta como uma de suas maiores representantes neste período, segundo Stubs (2018) e Braidotti (2013), seria uma alegoria do corpo feminizado pós-humano que ainda ressoa certa dimensão existencial e sensível junto a outras materialidades (orgânicas, inorgânicas, espirituais, cosmológicas), pondo ênfase nas múltiplas relações entre sujeitos de naturezas distintas, porém coexistentes.

Vistos como híbridos, como um ser em relação corpo-mundo-máquina, os corpos feminizados latinos trazidos nas obras parecem especificar ainda mais a emergência estratégica (política, epistêmica e estética) de abandonar qualquer identidade fixa. Pós-identitária, esta figura do corpo desloca o sistema heteronormativo e seus correlatos binários lançando-o como um ser transfronteira mais afeito à experiência que à representação. Esta é uma chave de leitura importante nas imagens observadas aqui, pois assim, o corpo feminizado latino - elaborado nas duas obras - seria parte de matéria viva; logo, coabitado por relações espaciais, temporais, atravessado por forças diversas advindas de outros corpos e materialidades existentes ali, a fim de promover sensações e experiências visuais que rompem com os modelos convencionais da arte sobre o corpo feminizado latino.

Acreditamos que, no horizonte da contemporaneidade, a capacidade imaginativa enquanto potência de resistir, própria de uma estética feminista, se desdobra em várias faces e visualidades. Nesses desdobramentos múltiplos, não temos dúvidas de que muitas combinações são geradas, as quais linhas de identificação próprias do movimento gay, lésbico, trans, negro, indígena, etc., acoplam-se, fundem e metamorfoseiam-se em figuras híbridas e dissonantes. Figuras monstros, mestiças, ciborgues e nômades carregadas de um poder de gerar novas formas de ver, sentir, significar e existir num mundo habitado por uma multidão de diferenças, muitas ainda a serem criadas. É nesse sentido que seguiremos refletindo sobre arte, vida, experiência e produção de subjetividades (STUBS, 2018 p. 10).

Tanto em *Tierra* quanto em *Diva*, então, predomina uma crítica aos valores e normas que dividem e hierarquizam, pela imagem, sexualidade, gênero, raça, classe, etnia, bem como memórias e olhares. Ao centralizar o exercício de interpretação nas

duas obras observamos que suas fotoperformances configuram uma relação corpo-imagem buscando restituí-la à dimensão da experiência espaço-temporal proposta em uma perspectiva propriamente decolonial, como reivindicara Cusicanqui.

Não obstante, as duas artistas recorrem à fotografia para que a execução artística da instalação ou da intervenção resista ainda enquanto imagem. Daí a fotografia ser uma forma de registro que deve ser pensada não como um projeto de documentação da obra, meramente, mas como uma matéria visual de passagem ou de uma articulação, pois mobiliza um modo de experiência. Se pôr ao olhar seria um modo de buscar ou propor uma implicação, uma relação simultaneamente corporal e intersubjetiva.

A imagem fotográfica solicita, nos dois exemplares artísticos, tomar uma posição. As imagens que compõem *Tierra* e *Diva* não visam a um registro fragmentado das performances realizadas em dado momento e em certo local, mas são elementos visuais ativos no processo dialógico com os acontecimentos históricos, adensando a dimensão estético-política do corpo feminizado latino e sua atualização pelo olhar como uma experiência situada.

SOBRE RECURSOS E CORPOS: DA CRÍTICA MORAL À POLÍTICA DA IMAGEM

Uma produção imagética que busca romper com as operações de colonialidade sobre recursos e corpos, vimos, parte de outra concepção de espaço como um território. Nas obras, não se trata de enfocar uma América Latina geograficamente, fisicamente, mas um contexto que surge do entrelaçamento material e simbólico, que ambienta o corpo na perspectiva de uma “superfície de inscrição dos acontecimentos” na analítica do poder, há muito colocada por Foucault (1994, p.143). Desse modo, as obras manejam uma discussão sobre um corpo feminizado latino como o ponto central da insistente correlação (identitária) entre violência e território. E, embora não seja uma discussão propriamente nova, tem sido retomada pela perspectiva de uma estética feminista decolonial no intuito de evidenciar como as operações de colonialidade ainda reverberam e se produzem no âmbito das imagens.

Entre os muitos estudos e pesquisas já produzidas acerca da violência de gênero na América Latina, o trabalho de Rita Segato (2005; 2012) nos oferece um

aprofundamento interessante sobre este problema porque explica como a investida econômica se propõe uma (re)configuração cultural e produtora de sentido. Assim, ao refletir sobre os crimes perpetrados contra as mulheres na Ciudad Juárez, no México, entre a década de 1990 e 2000, Rita Segato (2005, p.270), já indicava que tal violência compõe uma forma de comunicação (ainda que macabra) porque “expressam a estrutura simbólica que organiza atos e fantasias conferindo-lhes inteligibilidade”.

Ela destaca, portanto, a existência de uma dimensão expressiva e comunicacional em crimes e violências relacionadas a gênero, cujos códigos compõem uma espécie de nicho sociocultural que pode ser lido e compreendido na medida em que se entende que o uso e abuso do corpo feminizado latino é uma forma de sujeição extrema.

A vítima é expropriada do controle sobre seu espaço-corpo. [...] Controle irrestrito, vontade soberana arbitrária e discricionária cuja condição de possibilidade é o aniquilamento de atribuições equivalentes nos outros e, sobretudo, a erradicação da potência destes como índices de alteridade ou subjetividade alternativa (SEGATO, 2005, p. 270).

É importante destacar que Segato observa que, na violência contra mulheres, a relação entre corpo e território latino é uma propriedade associativa, ou seja, que ocorre implicando as duas dimensões: física e simbólica. Deste modo, o processo de dominação masculina, machista, tem no consumo e exploração a sua principal referência; a mulher perece enquanto vontade e existência autônoma, “o resto de sua existência persiste apenas como parte do projeto do dominador” (idem, p.270). Neste sentido, diz ela, as práticas violentas de gênero estão mais próximas de um processo de colonização, em suas formas de exploração e apropriação, do que do mero extermínio ou aniquilação instrumental do outro. Por isso, Segato sublinha que a própria cidade de Juárez seria emblemática para entender a relação entre capital e morte, entre expansão econômica (neoliberal e de atuação transfronteira) e controle extremo de recursos e corpos em toda sua extensão secular. As violências e crimes de gênero não serviria a outra finalidade senão ao consumo total que marca o exercício do poder discricionário sobre a apropriação irrestrita de recursos e corpos que compõem a emblemática Juárez dentro do contexto latino-americano.

Os corpos torturados, mutilados, desfigurados e mortos das mulheres, sempre deixados nos mesmos locais para serem encontrados, durante anos consecutivos,

incorporam os códigos do exercício de colonização e dominação da população local de um modo mais amplo. Enquanto gesto discursivo, as práticas violentas são enunciadas para que possam ser vistas por todos os outros - e pelas mulheres locais, em particular -, já que estariam, indistintamente, na condição potencial de próxima vítima. Deste modo, se Segato aproxima apropriação e consumo de recursos e corpos latinos é para analisar que, no eixo vertical há uma direção da fala do agressor para com a vítima, cujo discurso se reveste de um aspecto punitivo e moralizador que submete o outro porque precisa ser censurado, disciplinado e reduzido pelo gesto violento, e no eixo horizontal há uma direção da fala para aqueles considerados equivalentes, uma espécie de fratria instituída, que usa do discurso violento para compartilhar o merecimento de um lugar na comunidade da masculinidade viril. “Na mais que terrível ordem contemporânea pós-moderna, neoliberal, pós-estatal, pós-democrática, o Senhor tornou-se capaz de controlar de forma quase irrestrita seu território como consequência da acumulação descontrolada característica da região de expansão fronteiriça, exacerbada pela globalização da economia, e das regras soltas do mercado neoliberal em vigência” (Idem, p. 279).

Deste modo, Segato compreende violências de gênero na perspectiva de uma produção de sentidos, portanto, não restrita a uma condicionante criminológica que se estabeleceria na relação causa-consequência que culmina na mera morte. Ao longo de suas pesquisas, ela destaca que a morte instrumental não é o fim deste tipo de violência perpetrada, mas um campo material da reprodução da estrutura de poder simbólico, dominante e hegemônico. Daí sua análise incidir sobre uma espécie de gramática sociocultural da violência que procura identificar agentes, falas e posições que permitem manter uma dinâmica de circulação das violências raciais e de gênero como parte fundamental do *status quo* na América Latina. É precisamente este aspecto trazido na sua análise que tentamos desdobrar neste texto, uma vez que ainda o observamos em atuação nas imagens.

É curioso observar que, em sua natureza expressiva, tais formas de violências (gênero, raciais, étnicas, classe) compreendem um campo de poder e um gesto operador discursivo próprio às práticas colonizadoras porque mantem engendradas as relações de poder em uma dinâmica peculiar entre corpo e território. Literalmente transfronteira,

Segato chama a atenção sobre como Juárez comporta um cenário de mundo altamente controlado e constantemente atravessado; do lado sul global, tráfico de drogas e pessoas para serem transformadas em capital no lado norte; do lado sul global, apropriação (de recursos e corpos) e extermínio para serem transformados em lucro no lado norte.

Na língua do feminicídio, o corpo feminino também significa território, e sua etimologia é tão arcaica quanto suas transformações são recentes. Tem sido constitutivo da linguagem das guerras, tribais ou modernas, que o corpo da mulher anexe-se como parte do país conquistado. A sexualidade investida sobre o mesmo expressa o ato domesticador, apropriador, quando insemina o território-corpo da mulher. Por isso a marca do controle territorial de Ciudad Juárez pode ser inscrita no corpo de suas mulheres como parte ou extensão do domínio afirmado como próprio (SEGATO, 2005, p. 279).

Assim, a relação entre corpo e território vem sendo retomada pelos estudos feministas atuais impulsionada, sobretudo, pelas discussões da emergência de preservação e recuperação das formas de vida originárias de povos, saberes e ambientes que têm sido ameaçadas e devastadas pela retomada de um processo de crescimento econômico, marcadamente ainda colonizador, que pode ser classificado como um “modo de extrativismo ampliado” (GAGO, 2020, p.119). Segundo Gago (2020), é preciso que haja um debate mais intenso sobre a necessidade de uma reconceitualização sobre a violência de gênero, tanto no sentido de pluralizar as violências - e não apenas denunciar sua quantidade ou tipologia -, mas cartografar sua simultaneidade e inter-relação para que se possa analisar os aspectos aí engendrados, e isso significa ampliar sua incidência sobre os corpos feminizados latinos porque estão, ainda hoje, no centro deste conflito.

A proposta de Gago não é subsumir as singularidades das violências nem as especificidades dos corpos em suas trajetórias e experiências em nenhuma categoria hegemônica, mas buscar compreender violências de gênero a partir de um questionamento transversal, observando seu movimento de conexão material e de linguagem, que ultrapasse a catalogação de suas vítimas e a insistência em patologizar a violência.

Nessa rede de violências, nada é óbvio: rastrear os modos de sua conexão é produzir sentido, porque visibiliza a maquinaria de exploração e extração de valor que implica níveis de violência cada vez maiores, e que tem um impacto diferenciado – e, por isso, estratégico – sobre os corpos feminizados (GAGO, 2020, p.72).

Para isso, é necessário observar que através dos corpos feminizados latinos se define, ainda, modos de violência praticados por diversos outros agentes e instituições, mas que, contudo, parece preservar a dimensão colonial expressa em métodos e exercícios de afirmação da autoridade pelo poder residual de propriedade. “Essa fórmula clássica da conquista capitalista (autoridade = propriedade) requereria hoje uma intensificação de escalas e metodologias” (GAGO, 2020, p.78). No caso de Juarez, explicitamente, o pacto tácito para manter esta relação seria, portanto, o terror e o silenciamento evidenciados pela duração da impunidade e a inércia do sistema judicial, onde a cumplicidade coletiva (e corporativa)² seria o subtexto permanente deste sistema de comunicação. E, em uma dimensão mais ampla, a observação das dinâmicas relacionais que ainda reverberam a íntima relação entre a expropriação do corpo e da terra, podem ser observadas no âmbito das imagens trazidas aqui. A aproximação entre estas materialidades aponta para a necessidade de refletir sobre as relações de dominação e controle de recursos e corpos, justificadas pela oposição natureza e cultura, sujeito e objeto, homem e animal, orgânico e inorgânico ainda prevalentes.

Em língua Kuna (originária da região norte da Colômbia), o território rebatizado pelos descobridores como América Latina, era chamado pela expressão “Abya Yala”, sempre entendido como espaço, físico e simbólico, de “terra viva ou em florescimento”, aquele que vive de ciclos tempo-espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Luciana Ballestrin, o “feminismo de(s)colonial³ emerge com força nos últimos anos porque incorpora a utopia política de diferentes feminismos subalternos latino-americanos” (2020, p.03). A recorrência ao pensamento decolonial, na tentativa de situar o feminismo na América Latina hoje, funciona como uma importante chave de leitura porque compreende o projeto imperialista - universal e hegemônico do sistema-mundo moderno e colonizador -, sem se restringir às releituras críticas do passado

² É importante destacar que a autora empregue o termo corporação para melhor figurativizar os agentes representantes da estrutura de poder local; na impossibilidade de nomear, já que sua designação é difusa, ela oferece, ao invés de nome, uma imagem de um outro corpo coletivo. Corporação, conforme Segato define um grupo ou rede que administra recursos, direitos e deveres como a um Estado paralelo (SEGATO, 2005, p. 274).

³ A grafia segue a utilização da autora, que mantém os parênteses para que não haja distinção teórica e conceitual entre decolonial e descolonial, já que as duas formas são encontradas nas fontes citadas.

colonial (nas suas múltiplas dimensões políticas, econômicas, sociais e culturais), mas tem servido ao fortalecimento de um diálogo transnacional de confronto aos movimentos de reativação de ações políticas conservadoras no presente empreendidas, sobretudo, no sul global.

De modo mais amplo, ativar o pensamento decolonial pode ser visto, cada vez mais, como um necessário movimento de resistência teórica, epistêmica, crítica, política e cultural forjada no contexto da diferença colonial e na própria invenção de continente latino-americano, que ainda busca romper com as formas de colonialidade vigentes e arraigadas em estruturas, instituições, subjetividades, mentalidades e imaginários. O pensamento decolonial, de fato, propõe outra forma de inteligibilidade ao processo desenvolvimentista de expansão ocidental baseado na promoção de hierarquias políticas, econômicas, sociais, mas que se desdobram, também, sexuais, raciais, étnicas e culturais que ressoam na atualidade.

No âmbito das imagens, trata-se ainda de uma leitura diagnóstica, mas que oferece alguns aspectos teóricos e analíticos que podem servir de subsídio para o desenvolvimento de outras práticas de visualidade, como aqueles observados nas obras de Galindo e Notari, mas que ainda estão circunscritos ao campo das artes, nem sempre acessível ou popularizado. Os corpos feminizados latinos mais comuns são ainda aqueles que ilustram os crimes e violências de gênero que circulam intensamente em montagens discursivas que reafirmam identidades, lógicas discriminatórias e punitivistas reiterando os conhecidos modos de culpabilização das vítimas.

Contrariamente, as imagens deslocadas por uma estética feminista decolonial propõe um estranhamento do olhar à imagem, lembrando, como inicialmente propôs Azoulay (2019), a não fazer da imagem, sobretudo, a fotográfica, o “antigo” dispositivo de uma captura imperialista, mas um *médium* de ruptura e potencialidades. Em seus termos, o exercício de desaprender a imagem é entender que a cultura visual contemporânea precisa ter, como primeira tarefa, descolonizar o binômio ver-poder.

REFERÊNCIAS

AZOULAY, Ariella. **Potential history: unlearning imperialism**. New York: Verso Books, 2019.

BALLESTRIN, Luciana. Feminismo de(s)colonial como feminismo subalterno latino-americano. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.28, n.3, p.1-14, 2020.

BALLESTRIN, Luciana. Feminismos subalternos. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.25, n.3, p.1035-1054, 2017.

BIDASECA, Karina. Experiencias del feminismo contra-hegemónico en América Latina. **Lutas Sociais**, PUC SP, n.27, 2011. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/18743/pdf> . Acesso em 18 jan. 2021.

BIDASECA, Karina. **Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente**. CLACSO: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, IDAES, 2016.

BIDASECA, Karina. Ilse Fusková. O corpo como arquivo. In: **Ekstasis**, Rio de Janeiro, EDUERJ, v.8, n.2, p.236-257, 2019.

BRAIDOTTI, Rosi. **The posthuman**. Cambridge: Polity Press, 2013.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen**: ensayos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

GAGO, Verónica. **A potência feminista**: ou o desejo de transformar tudo. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

GOULART, José Ricardo. Do poético ao político em Tierra, de Regina Galindo: imagem e memória traumática na era dos passados presentes. In: **Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.33, p.112 -126, dez.2018.

NORONHA, Danielle Parfentieff. A importância social da imagem: reflexões sobre diferença, representação e poder em diálogo com um pensamento decolonial. In: **Illuminuras**, Porto Alegre, v.20, n.20, p.255-278, jul. 2019.

SEGATO, Rita Laura. La norma y el sexo: Frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad. In: BIDASECA, Karina (Org.) **Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente**. CLACSO: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, IDAES, 2016. p.31-64

SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. In: **E-Cadernos CES**, Centro de Estudos Sociais, Coimbra, n.18, p.106-131, 2012.

SEGATO, Rita. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.13, n.2, p.265-285, maio-ago.2005.



STUBS, Roberta; TEIXEIRA FILHO, Fernando Silva; LESSA, Patrícia. Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 26, n.2, p.02-19, 2018.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. **Presente**: the politics of presence. USA: Duke University Press, 2020.

Recebido em 01 de abril de 2021.

Aprovado em 24 de maio de 2021.