



41 2023
V.16

História da Historiografia

International Journal of Theory
and History of Historiography



ISSN 1983-9928



Sociedade Brasileira
de Teoria e História da
Historiografia



UNIRIO



UFOP



Dossiê

D

Corpos, tempos, lugares
na historiografia

Special Issue (SE) | Bodies, times, places in historiography





Dossiê | Corpos, tempos, lugares na historiografia

Seguimos numa busca incessante por um lugar na história: *Amuamas*, Juliana Notari e ecofeminismo

Special Issue | Bodies, times, places in historiography

We continue in an incessant search for a place in history: *Amuamas*, Juliana Notari and ecofeminism

Cláudia de Oliveira ^a

olive.clau@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6625-7114> 

^a Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Paula Guerra ^b

pguerra@letras.up.pt

<https://orcid.org/0000-0003-2377-8045> 

^b Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto e Departamento de Sociologia, Porto, Portugal.



Resumo

O artigo propõe uma reflexão sobre a videoperformance *Amuamas*, feita pela artista brasileira Juliana Notari na Amazônia brasileira em 2018. Partimos das premissas epistemológicas do ecofeminismo, que pensa o corpo feminino como índice de uma associação mais ampla entre o feminino e a natureza e entre a Mãe Terra e a Mata Virgem. Essa prática investigativa opõe-se à noção masculina e patriarcal de cultura que, ao se propor hegemônica e universal, milenarmente posiciona a Mulher e a Natureza como matéria de exploração. Fazemos um breve panorama da emergência da história da arte feminista, campo no qual se inserem artista e obra e que denuncia a narrativa tradicional da história, especialmente a história da arte, que exclui os oprimidos pelo capitalismo. Em seguida, analisamos a obra num esforço de reflexão que a coloca como uma denúncia das relações de opressão baseadas na colonialidade heterossexual do poder e na ocultação de histórias de violência contra os Outros, neste caso, contra o Outro feminino e o Outro natureza. Rematamos, reiterando que as *Amuamas* representam o encontro da artista com a floresta, mas não só, já que a floresta representa todas as mulheres e todos os Outros, mortos ou oprimidos pela colonialidade/modernidade, pelo homem, branco, europeu, cristão.

Palavras-chave

Juliana Notari. *Amuamas*. Ecofeminismo.

Abstract

The article proposes a reflection on the videoperformance *Amuamas*, performed by the Brazilian artist Juliana Notari in the Brazilian Amazon in 2018. We start from the epistemological premises of ecofeminism, which take the female body as an index of an association between the feminine and nature and between Mother Earth and the primary forest. This investigative practice opposes the masculine and patriarchal notion of culture, which, by proposing itself as hegemonic and universal, has for millennia positioned Woman and Nature as matters of exploitation. We outline a brief overview of the emergence of feminist art history, a field in which artist and work are inserted, denouncing the traditional narrative of history and especially of art history, which excludes those oppressed by capitalism. Next, we move on to the analysis of the work in an effort of reflection that places it as a denunciation of oppressive relations based on an idea of heterosexual coloniality of power and on the concealment of histories of violence against the Others, that is, against the female Other and the Other Nature. We conclude by reiterating that the *Amuamas* represent the artist's encounter with the forest, but not only, since the forest represents all the women and all the Others, killed or oppressed by coloniality/modernity, by the white, European and Christian man.

Keywords

Juliana Notari. *Amuamas*. Ecofeminism.



Introdução

Propor a análise de obra artística implica, num primeiro momento, um esforço de abstração: rejeitar a leitura da obra de arte a partir do conceito de afastamento entre sujeito (pesquisador) e objeto (obra) e fazer um movimento de aproximação em que o sujeito não se deixe influenciar pelos seus pré-conceitos e vivências e busque analisar a obra por si mesmo. Num segundo momento, pressupõe um mergulho num profundo processo de reflexão.

Como cientistas sociais, aprendemos desde cedo que devemos nos distanciar dos nossos objetos de estudo para que a leitura que deles fazemos seja a mais objetiva possível. Ora, se o nosso percurso pela investigação de práticas artísticas nos tem ensinado alguma coisa é que o inverso dessa premissa é tão ou mais válido, ou seja, há objetos de estudo que pedem proximidade, caso contrário não os iríamos perceber adequadamente. Desse ponto de vista, a análise da obra de Juliana Notari que aqui apresentaremos é um exemplo ímpar das duas abordagens e do cruzamento dos dois olhares (Figura 1). Isto é, pensando numa perspectiva goffmaniana, sua obra pode ser vista a partir de um olhar *arruadeiro* e também um olhar *janeleiro* (GOFFMAN, 1999).

Figura 1 – A árvore samaúma na Amazônia



Fonte: Amuamas (2018).



Na produção deste artigo, também consideramos relevante estabelecer um breve ponto introdutório sobre a práxis que pautou nossa escrita. Como críticas e historiadoras de arte, percebemos que, à medida que o tempo vai avançando, começamos a nos aperceber de que uma escrita acadêmica rígida e repleta de referências para a análise de obras artísticas nem sempre é a melhor opção. Acreditamos que tal combinação acaba por gerar uma contradição, pois falamos de um objeto atrelado à intencionalidade de seu criador e descrevemo-lo e analisamo-lo de forma quase matemática e solipsista. Então, consideramos de extrema importância romper com esse paradigma positivista e adotar uma lógica de reflexão dos sentidos e dos afetos, na senda aberta por Allison Jaggar (1997), Gregory Seigworth e Melissa Gregg (2010).

Neste artigo, teremos como ponto de partida um breve panorama da emergência da história da arte feminista, campo no qual se inserem artista e obra. O objetivo é mostrar como a disciplina, que emergiu com a virada cultural e epistemológica iniciada na década de 1970, avançou e, na contemporaneidade, é um campo de pesquisa que vai além das práticas artísticas, pois se coloca como um discurso político que questiona o discurso tradicional da história da arte e engloba o discurso do Outro, dos oprimidos pelo capitalismo. Em seguida, analisaremos a videoperformance *Amuamas*, de Juliana Notari. Trata-se de uma artista brasileira assumidamente feminista, com uma carreira que já se alonga por quase duas décadas e que sempre se pautou por uma crítica à ideologia oficial e pelo desenvolvimento de novas linguagens e percepções, que permitam ver para além da *história dos vencedores*. No conjunto de sua obra, percebemos como a ideia de uma história sem sobressaltos, com um simples encadear de fatos e datas, é uma forma de silenciamento, de esquecimento de grupos, de comunidades, de pessoas e da natureza. Procuraremos fazer uma reflexão sobre a mencionada performance, colocando-a como uma denúncia das relações de opressão baseadas numa ideia de colonialidade heterossexual do poder e na ocultação de histórias de violência contra os Outros, neste caso, contra o Outro feminino e o Outro Natureza.

Amuamas é uma videoperformance realizada em 2018 no igarapé Piriquitaquara, na ilha do Combu, em Belém do Pará.¹ Nessa performance (Figura 2), a artista se entranha na floresta tropical, um ecossistema que se encontra na ordem do dia devido à emergência de discursos que focam a sua degradação ambiental, ecológica e populacional. Como nos relatou em entrevista, Notari considera que essa videoperformance é um encontro com Gaia – dito por outras palavras, podemos inferir

¹ Depois de uma primeira residência artística em Belém do Pará durante o ano de 2014, Notari retorna à cidade em 2018 para realizar a videoperformance *Amuamas*. Em um gesto de persistência carregado de força mística, a artista adentra a floresta amazônica vestida de branco, como uma espécie de enfermeira ou médica. Na bolsa, carrega espelhos de aço inoxidável, escopos, martelo e seu sangue menstrual – coletado ao longo de nove meses. Vai em busca da grande “Mãe Sagrada da Floresta”, uma centenária árvore chamada samaúma. A partir desse encontro com a grande árvore, a artista realiza uma ação ritualística e intrusiva, deixando uma marca encravada na floresta (AMUAMAS, 2018; NOTARI, 2021).

que *Amuamas* é o encontro da artista-mulher com a natureza, isto é, com a geradora do Universo. É o encontro com a superfície da Terra, mas também com o que é subterrâneo e de foro subjetivo e sensitivo. É desse ponto de vista que entendemos que, em *Amuamas*, Notari não apenas desconstrói concepções milenares e basilares da tradição ocidental, como o par opressivo Mulher/Natureza, mas vai além. Partindo dos conceitos e teorias enunciados anteriormente, faremos uma análise sobre a videoperformance, discutindo os modos como a criação da artista enfatiza a assimetria de gênero que vê homens e mulheres como diferentes – uma situação ainda mais premente no Sul Global; e como essa criação simultaneamente contesta tal realidade, procurando reposicionar a mulher no mundo social e no mundo da arte.

Figura 2 – Trecho de *Amuamas*



Fonte: *Amuamas* (2018).

Onde a água corre ao encontro de Gaia

Passaram-se 50 anos desde o início da virada cultural e epistemológica nas ciências, nas humanidades e na filosofia. No campo da arte, inauguraram-se novas epistemologias para a teorização do juízo, da subjetividade e da própria experiência estética. Uma dobra histórica se abriu e instigou a emergência de “movimentos antissistêmicos que, mesmo quando direcionados



a situações locais, pediam pela transformação do sistema-mundo” (CHAGAS, 2011, p. 112). Iniciava-se, assim, um crivo histórico que tornou possível a emergência de uma ‘diferença’ no tempo e no espaço históricos, a qual operou uma mudança na relação com o real, uma vez que, ao transformar o pensamento, deslocou as práticas e os fatos (CHAGAS, 2011, p. 113). A arte passou, então, a ser apreciada como prática desenvolvida em contextos específicos, afastando-se, assim, de uma arte “em geral”, ou essencialista, já que as criações artísticas uniram-se a outras funções sociais, em redes socialmente instituídas de produção e distribuição da informação. Por outro lado, a noção de autoria também tornou-se menos importante, já que a compreensão sobre a “obra de arte” foi questionada, uma vez que acoplou a função de expressão de fatos cotidianos (CHAGAS, 2011, p. 28).

Assim, cânones foram postos abaixo e novas propostas de compreensão e leituras sobre o conhecimento vêm, desde então, buscando uma reatualização de epistemologias e práticas do saber, num esforço para abranger outras narrativas na história e na arte. Nessas narrativas, inauguradas com a virada cultural, os relegados pela história ocidental, branca, cristã e patriarcal – os *Outros* da história oficial – vêm ocupando um lugar fundamental nas análises e criações sobre e no campo artístico.

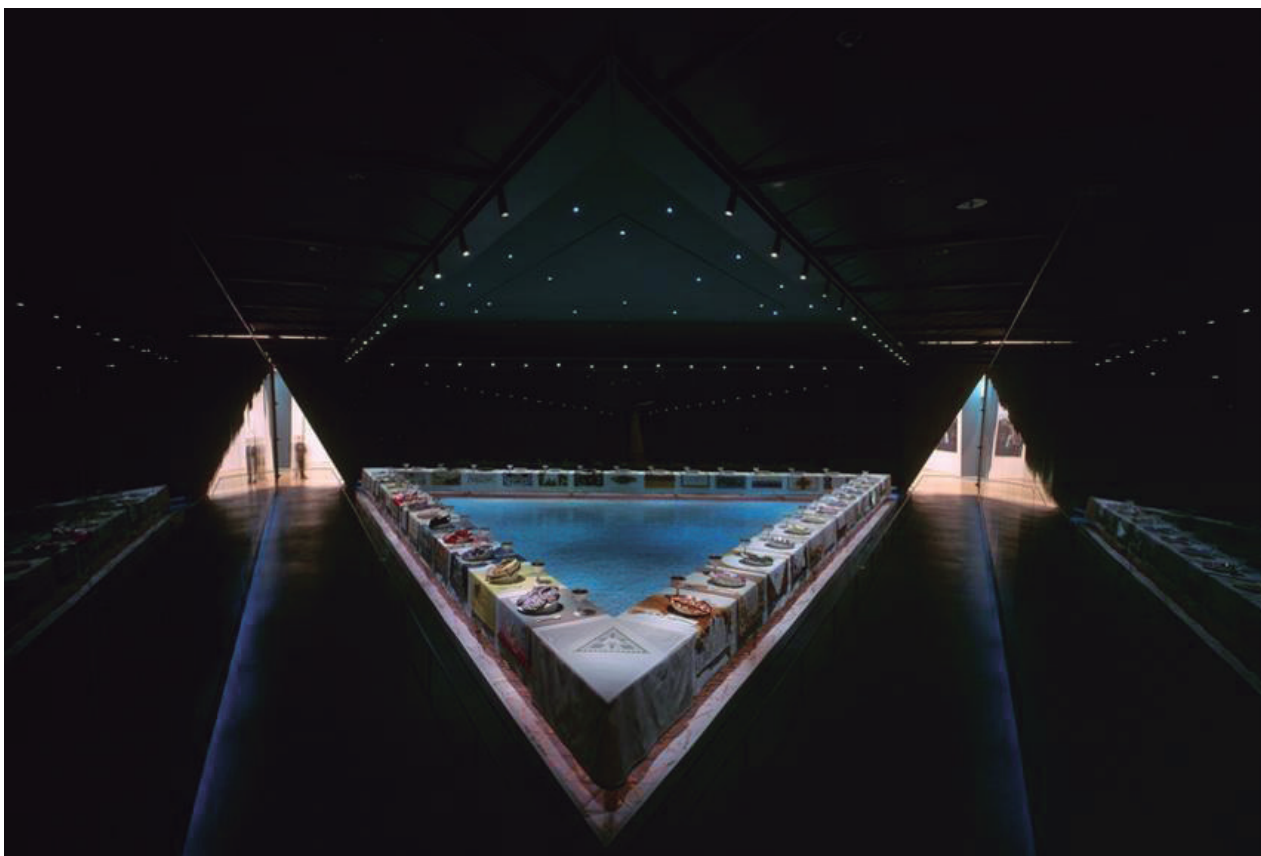
Pensadores como Chagas entendem que a virada trouxe um ajuizamento supra-histórico, com um reconhecimento da historicidade do pensamento, reconhecimento esse demarcado pela irrupção de perguntas que recriam a realidade em suas novas interfaces entre as teorias e os fatos (CHAGAS, 2011). De todo modo, olhamos com desconfiança o triunfalismo do novo, porque os fantasmas do passado ainda nos rondam e nos fazem recordar. Em meio aos entusiasmos e, também, perplexidades do novo tempo, deparamo-nos, frequentemente, com a constatação de Walter Benjamin, publicada originalmente em 1940: “nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie” (BENJAMIN, 1987, p. 85).

As criações feministas são exemplos de processos que ilustram como, para cada “documento da cultura”, existe um “documento da barbárie”. Se a virada iniciada na década de 1970 foi um desdobramento dos questionamentos e pautas políticas levantados pela geração de 1968, a emergência da história da arte feminista foi resultado das lutas dos movimentos feministas contra a opressão milenar sofrida pelas mulheres. Não menos importante é assinalar a imediata rotação de algumas historiadoras da arte em direção às pautas feministas, apropriando-se destas e trazendo-as para suas reflexões sobre a arte praticada pelas mulheres ao longo da história.

No campo das criações artísticas, as mulheres se posicionaram, primeiramente, na luta por uma *écriture féminine*, tal como elaborada por Hélène Cixous, em 1975, em seu texto-manifesto *O riso da Medusa*, publicado na revista *L'Art* e dedicado a Simone de Beauvoir. Esse texto abria o

feminismo francês² contemporâneo. O manifesto de Cixous se inscrevia na tradição dos grandes ensaios feministas, em particular nos das inglesas Mary Wollstonecraft e Virginia Woolfe, certamente, reverberou em *The Dinner Party* (1979), obra icônica da arte feminista criada pela artista norte-americana Judy Chicago (Figura 3). Em *The Dinner Party*, Chicago convidava mulheres artistas, filósofas, heroínas do Novo Mundo, ativistas feministas negras, como Sojourner Truth, e até deusas das mitologias grega e hindu, para se sentarem a uma mesa cujo formato triangular evocava uma vulva; e as conclamava a “mostrar a eles o nosso sexo” (CIXOUS, 2022, p. 37). O sexo feminino passava, assim, a ser associado a uma escrita textual de mulheres para mulheres de todas as classes, raças, religiões, origens geográficas e padrões de beleza.

Figura 3 – *The Dinner Party*. Judy Chicago, 1974-1979. Técnica mista sobre tábua triangular (instalação). Centro de arte feminista Elizabeth A. Sackler



Fonte: Obra de Judy no Brooklyn Museum de Nova York.

² As principais pensadoras do feminismo francês são Simone de Beauvoir, Michèle Le Doeuff, Colette Guillaumin, Monique Wittig, Julia Kristeva, Luce Irigaray e Hélène Cixous. Ver K. Oliver (ed.). *French Feminism Reader*, citado por Frédéric Regard no prefácio de *O riso da Medusa*.



Já em 1971, nos Estados Unidos da América, a historiadora da arte e feminista Linda Nochlin lançara ao campo da arte, num artigo publicado na revista *ARTnews*, a provocativa pergunta: “Por que não existiram grandes artistas mulheres?”. Nesse ensaio bastante inovador para a época, a autora não procurava, de fato, responder à pergunta que formulou. Buscava, sim, desconstruir o que o cânone artístico, majoritariamente branco e ocidental, entendia como “Grande Arte” e “Grande Artista”. Nochlin ressaltava que, muito embora alguns historiadores da arte citassem mulheres artistas em seus livros, elas eram sempre as mesmas, desconsiderando-se, assim, um vasto repertório de artistas mulheres (NOCHLIN, 2015).

No momento da publicação do artigo de Nochlin e da criação de *The Dinner Party*, os debates relacionados ao feminismo e à arte feminista nos Estados Unidos da América e no Reino Unido se caracterizavam pelo essencialismo e pela binariedade (JONES, 2019, p. 56). Articulavam-se, sobretudo, em torno das preocupações de mulheres brancas e de classe média alta, habitantes daquelas partes do mundo. Por isso, a historiadora da arte feminista Amelia Jones entende que as primeiras epistemologias da arte feminista criaram no universo acadêmico um método muito ortodoxo e estreito para o estudo da arte (JONES, 2019, p. 56).

O feminismo acadêmico norte-americano (os chamados *Women’s Studies*), por exemplo, se lançou em análises sobre a percepção de que as experiências, a história e a voz das mulheres estavam ausentes das disciplinas do conhecimento e da arte ocidentais. Assim, denunciava que as teorias comportamentais nas ciências sociais, as periodizações da história na historiografia e as distinções de estilo na crítica literária e de arte haviam sido estabelecidas sem qualquer referência às mulheres como objeto de estudo e, menos ainda, como agentes da história.

Buscando remediar o silenciamento da experiência e da voz das mulheres na cultura e na história ocidentais, cientistas sociais e historiadoras da arte feministas lançaram suas lentes sobre as mulheres como objeto de suas pesquisas (SCOTT, 2018; NOCHLIN, 2015; CHADWICK, 1990; POLLOCK, 1999; JONES, 2019). Pesquisadoras de todos os campos das humanidades passaram a usar fontes e metodologia não tradicionais, buscando reconstruir a vida cotidiana das mulheres em diferentes posições de classe. Segundo Dallery (1997), críticos literários e de arte exumaram os trabalhos de escritoras e artistas marginalizadas pelo cânone masculino. Enfatizando as diferenças de gênero, mostraram como o cânone era tendencioso e masculinista, uma vez que menosprezava as experiências e contribuições das mulheres para a cultura ou colocava as experiências masculinas como normas do comportamento humano (DALLERY, 1997, p. 71). Ainda assim, as mulheres estudadas eram as brancas de classe média e alta do Norte Global. Como historiadoras da arte do Sul Global, perguntávamos: onde está o vasto conjunto humano denominado “Mulher”, que vive fora do Norte Global?



Em contraste com a teoria feminista americana, o feminismo francês, seguindo nesse aspecto o pensamento francês como um todo, praticava uma abordagem antiempírica e mais filosófica. Defendendo uma nova interpretação do discurso, a *écriture féminine* sustentava que tal escrita deveria ser realizada por mulheres para reparar a repressão do inconsciente feminino no discurso e nos modelos ocidentais de subjetividade.

Assim, partindo de uma alteridade radical da diferença sexual da mulher, a teoria feminista francesa invocava uma nova e manifesta escrita e fala: *écriture féminine, parler-femme*. Mas a *écriture féminine* gerou inúmeras críticas entre as próprias feministas do Norte Global, e mais ainda entre as do Sul Global. As críticas partiram tanto das marxistas britânicas quanto das feministas diaspóricas. Feministas do Sul Global, tais como Segato (2019), duvidaram da eficácia política da *écriture féminine*. Acusaram-na de ser uma doutrina elitista, classista, narcisista, intelectualista, a-histórica, irrelevante para as vidas das mulheres negras, pobres e do Terceiro Mundo (DALLERY, 1997, p. 74).

Desde então, muitos avanços têm permeado o pensamento e a arte feministas, não sem julgamento, reprovação e até rejeição. A artista negra e feminista contemporânea portuguesa Grada Kilomba afirma categoricamente que o feminismo branco falhou ao não incorporar em suas reflexões as mulheres diaspóricas, a empreitada colonial e suas consequências, como o racismo e o sexismo. Em sua visão, as feministas brancas ainda hoje perpetuam o discurso do privilégio, e este assemelha-se a um feitiço, uma vez que todos os Outros só podem existir se forem à imagem e semelhança dos privilegiados (KILOMBA, 2020). De modo que, para essa artista, nosso desafio, sendo nós o Outro da branquitude e do discurso feminista branco euro-americano, é investir em nossa singularidade, porque somente a singularidade do Outro vai além dos discursos feministas do *mainstream*.

Vemos, então, que hoje o feminismo e os estudos da arte feminista se alargaram e deixaram de ser apenas um método, porque definem uma visão de mundo profundamente crítica às estruturas de poder. Historiadoras da arte como Amelia Jones afirmam que os feminismos, produzidos como pensamento ou aplicados ao campo da arte, se tornaram uma emergência política, porque nos fornecem instrumentos para questionarmos profundamente os efeitos cruzados das estruturas de poder dentro e fora do mundo da arte (JONES, 2019, p. 28). Deste ponto de vista, observando as obras realizadas pelas artistas mulheres desde os anos de 1970, constatamos como, na contemporaneidade, artistas e obras abraçam a crítica pós- e decolonial, os métodos antirracistas, a teoria *queer*, o pós-colonialismo e a ecologia: em suma, todos os Outros excluídos pela história oficial.



Procuramos curas, natureza e emoção

Allison Jaggar (1997) afirma que as pressuposições epistemológicas acompanhadas por ontologias caracteristicamente dualistas que separam o universal do particular, a cultura da natureza, a mente do corpo e a razão da emoção, harmonizaram-se para constituir uma estrutura firme e familiar para explicar a natureza humana e o entendimento humano (JAGGAR, 1997, p. 157). Nessa tradição, as emoções têm sido consideradas, de modo geral, como relacionadas à natureza e, potencial ou realmente, prejudiciais ao conhecimento. De Platão até o presente, com algumas exceções, a razão, e não a emoção, tem sido considerada a faculdade indispensável para o conhecimento. O racional tem sido posto em contraste com o emocional, e esse par tem sido, por sua vez, vinculado a outras dicotomias. A razão não só se opõe à emoção, mas é associada ao mental, ao cultural, ao universal, ao público e ao masculino, enquanto a emoção é associada ao irracional, ao natural, ao particular, ao privado e, obviamente, ao feminino (JAGGAR, 1997, p. 158).

Ao primeiro olhar, *Amuamas*, obra que aqui analisaremos, parece situar-se na irracionalidade atribuída à mulher, tal como engendrado pela tradição ocidental desde Platão. Ao mostrar uma mulher na floresta, furando uma árvore para fazer uma vulva na qual coloca seu sangue (Figura 4), a narrativa imagética aponta para construções como: mulher = natureza = irracionalidade. Mas é um engano considerá-la assim, porque, de fato, ressoa outra estrutura mental: aquela que compõe os universos onírico e mágico, que, por oposição ao racional, não partilham das estruturas ontológicas da tradição ocidental. *Amuamas* sugere um novo modelo epistemológico: o da afirmação positiva da emoção na construção do conhecimento.

Jaggar (1997) afirma que adentrar o campo filosófico das emoções é desafiador, uma vez que a ampla gama de fenômenos abrangidos pelo termo “emoção” compreende desde reações aparentemente instantâneas, como o “reflexo espasmódico” de pavor ou alegria e sensações indiferenciadas, até respostas estéticas “altamente civilizadas” (JAGGAR, 1997, p.160). Porém, e ainda conforme a mesma autora, “o envolvimento intenso e focalizado numa situação imediata e a disposição de ânimo podem construir explicações [a partir] da emoção, [pois esta é] capaz de unir fenômenos aparentemente [...] diversos” (JAGGAR, 1997, p. 161). Aquele que é irracional e emocional une fenômenos que obedecem a outra ordem epistêmica, não cartesiana. Nesse caso, a artista que usa em sua narrativa uma proposição anticartesiana, emocional, se situa na contra-razão, uma vez que, através de seu corpo, forma com a natureza uma única entidade. A mulher é natureza.

O corpo é um lugar em que a emoção tem sido usualmente empregada por artistas para expressar “respostas estéticas” que se contrapõem à associação opressiva *mulher = natureza*. Autoras como Susan Bordo (1997, p. 20) afirmam que o corpo é um agente da cultura e uma

poderosa forma simbólica em que as implicações metafísicas de uma cultura podem ser reforçadas ou desconstruídas. Assim, novas formas estéticas como a performance *Amuamas* se traduzem como corpo-práxis-política, uma vez que apontam para novos caminhos contra a escalada de destruição ambiental e a importância de uma consciência feminina/feminista libertadora na relação mulher/natureza. Para as feministas que se denominam ecofeministas, seu projeto é livrar a natureza do domínio dos homens e não apenas libertar a mulher do domínio dos homens, porque a mulher, a natureza e os não-humanos têm sido milenarmente oprimidos pelos homens (HARAWAY, 1991).

Figura 4 – Trecho de *Amuamas*



Fonte: *Amuamas* (2018).

Também Stacy Alaimo (2013) nos inspira aqui, principalmente por adotar um tipo de escrita fluido ao defender uma visão inteiramente diferenciada no que diz respeito aos corpos e à matéria. Alaimo defende a existência de um *linguistic turn*, algo que também se refere a um *non-human turn* (virada não-humana): dentro do qual as coisas, os objetos, os afetos e os efeitos passam a ter uma dimensão de destaque. Ora, esses elementos deram origem a novos postulados que servem de base



para compreendermos as *novas artes feministas*, os *novos ecofeminismos*, como mencionamos anteriormente, bem como as emergentes modalidades de ativismo que têm como base o corpo da própria artista em diálogo com o ambiente (SLICER, 1998). Esse é o caso de Juliana Notari.

Stacy Alaimo (2013) vai além, ao unir tópicos como a biopolítica, o pós-humanismo e o feminismo material e formular o conceito de transcorporeidade, o trânsito dos corpos entre si, com os objetos e com a natureza. Mas a que é esse conceito se refere? Ora, a uma reconcepção radical da humanidade como animalésca, sendo esta baseada em pressupostos de evolução ambiental e tecnológica, mas também política e econômica (GUERRA; ALVAREZ-CUEVA, 2021; GUERRA *et al.*, 2021).

É quase impossível falar das obras de Juliana Notari sem destacar a importância da natureza, uma vez que, tal como enuncia Jaggar (1997), a emoção é um canal possibilitador de cura. Evidências disso são as obras *Diva* e *Mimoso* (OLIVEIRA; GUERRA, 2022). Contudo, pensando no campo acadêmico, a natureza enquanto conceito pode ser vista como referente não apenas a características biológicas dos indivíduos, mas também ao meio ambiente; daí que tal conceito pode ser entendido como quase filosófico e como uma espécie de repositório cultural de normas e de moralismos que afetam, sobretudo, as mulheres, as populações indígenas ou indivíduos de classes sociais desprivilegiadas. A maioria das teorias feministas atuou com o intento de afastar as mulheres da concepção biológica da natureza (PLUMWOOD, 2002), para isso enfatizando uma contraposição entre a natureza e a cultura. Em *Amuamas*, ao contrário, há uma conciliação da mulher com a natureza e o ambiente, evidenciando o ecofeminismo enquanto estratégia ativista em que a razão encarna a emoção (JAGGAR, 1997; STURGEON, 1997).

Teóricas feministas como Moira Gatens (1996), Claire Colebrook (2014) e Karen Barad (2003) estabeleceram as bases para a virada ecológica na teoria feminista, pressupondo um repensamento radical para sustentar a concepção de materialidade dentro do cosmos teórico, tarefa difícil, porém necessária. As contribuições de Donna Haraway (1991) também são determinantes, principalmente pelo fato de a autora amalgamar o dualismo natureza/cultura com a dicotomia ser humano/tecnologia. Essa dicotomia é descrita na obra da autora com a utilização do ciborgue como uma metáfora, ou seja, como o resultado do amálgama que une o humano à natureza. Tal amálgama dá origem a uma espécie de transcorporeidade, que tem como foco o corpo humano e a recusa do antropocentrismo como solução conceitual e interpretativa. Sob esse ponto de vista, autores como Jhan Hochman (1998) enunciam a ideia de transcorporeidade como uma metonímia, a partir da qual podemos perspectivar as maneiras como a natureza é invadida pela cultura e a ênfase na ideia de que ambas precisam ser separadas. Este ponto é deveras importante, pois na obra de Juliana Notari podemos ver que a artista tenta fazer precisamente o inverso: aproximá-las. Notari manifesta a ideia de que, na natureza, podemos encontrar a “cura” para algumas das feridas abertas pela cultura.



Espaços nos quais possamos existir

A obra de Juliana Notari é simultaneamente local e global, pessoal e política, prática e filosófica. É uma obra transcorpórea, algo que se revela no fato de promover o trânsito de corpos, de veicular o corpo pelo ambiente, bem como do ambiente pelo corpo. Muitos outros poderão referir que sua obra artística pode ser inserida dentro de uma perspectiva feminista pós-colonial. Para Chandra Mohanty (2015), o feminismo pós-colonial implica a adoção de um discurso que coloniza as heterogeneidades materiais e históricas das vidas das mulheres, criando uma imagem única e singular. Na verdade, essas foram algumas das críticas feitas aos trabalhos de Notari, especialmente à obra *Diva*, pois essa foi encarada como não sendo representativa das mulheres negras e/ou trans, mas antes da mulher branca e privilegiada. Porém, aqui entra o ecofeminismo.

As contribuições de Charles Darwin são decisivas para nosso entendimento. A obra *Descent of Man*, de 1871, é por muitos tida como a fundadora do pós-humanismo, uma vez que o autor defende que o humano é como outro animal qualquer, que surgiu apenas por acaso e que partilha uma comunidade de descendência com outras criaturas. Falamos de um animal que tem vestígios de outras criaturas na sua composição. Então, o humano, enquanto tal, é uma categoria tênue, pois as distinções entre espécies foram feitas de forma um tanto quanto arbitrária (ALAIMO, 2013). Com efeito, isso pode significar que a concepção de humano de Darwin resulta de um mundo material que se encontra em constante mudança e transformação.

Na obra *Undomesticated ground: recasting nature as feminist space*, Alaimo (2013) observa que os corpos deixaram de ser vistos como uma entidade própria e individual, assumindo-se, antes, como locais de metamorfose, isto é, como fruto dos vestígios dos seus antepassados e de vivências prévias. Nesse sentido, podemos introduzir as contribuições de Karen Warren, principalmente no que se refere às lógicas de dominação homem/mulher, homem/natureza, razão/emoção, nas quais há uma divisão dicotômica entre superior e inferior, entre dominado e dominante, sendo a exploração do dominado justificada epistemologicamente. Com efeito, essa perspectiva de Warren (1990) alinha-se com a análise de Heidegger sobre a essência da tecnologia como meio explorador da natureza e dos indivíduos (GLAZEBROOK, 2019). Na verdade, as contribuições de Warren (1990) são determinantes para que possamos compreender a videoperformance *Amuamas*. Warren referia que a sua relação com uma montanha que não podia ser escalada não se pautava pela conquista, mas sim pelo diálogo e pela busca de caminhos alternativos. Assim, podemos encarar a videoperformance *Amuamas* como um diálogo com a floresta tropical, no sentido em que a arte se assume como um veículo de percepção do lugar que o corpo ocupa nesse meio.

Origens, mater e anti-mater

Amuamas “é samaúma de trás para a frente”, revelou-nos Notari em entrevista. Samaúma é uma árvore centenária considerada sagrada na Amazônia: é uma entidade feminina vista como o elo entre Terra e Céu. Por essa razão foi escolhida pela artista para sua intervenção (Figura 5, ver também, Figura 1).

Figura 5 – Trecho de *Amuamas*



Fonte: *Amuamas* (2018).

Por outro lado, se *Amuamas* é um encontro com Gaia, como a própria Notari define, nesse encontro Gaia/Samaúma, a artista se depara com sua ancestralidade: a mulher que se vê e se sente natureza. Ao se dar conta de que ambas são uma única entidade, Notari parece confirmar a afirmação de Viveiros de Castro de que “Gaia não tem um dentro e um fora em relação a nós e nós em relação a ela, porque marca uma relação paradoxal, uma vez nunca ter sido possível separar Humanidade e Ambiente” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, s/p).



Entramos, então, no “olhar da objetividade femininista”, tal como propôs Donna Haraway, que mostra como a arte feminista abarca não só o problema da assimetria entre os sexos, mas todos os *Outros* humanos e não-humanos excluídos pelo capitalismo (HARAWAY, 1995, p. 25). E aqui cabe também introduzir o conceito de *húmus*, tal como empregado por filósofos, antropólogos, cientistas e ecofeministas do Antropoceno (VIVEIROS DE CASTRO, 2012; TSING, 2019; HARAWAY, 2016): húmus é terra, húmus é humano, porque humano é terra, em oposição a Antropos – o que olha para cima, o humano que oprime os *Outros*. A artista em performance torna-se Gaia/Húmus/Mulher, e assim encarna o mito primordial da Deusa Mãe – mas não como foi definido pela tradição científica ocidental; e sim como uma entidade feminina/feminista em busca do conhecimento, uma vez que a Grande Deusa Mãe dá à luz todo o Universo e toda a vida a partir de suas Entranhas Cósmicas, em um ciclo que carrega o sangue da sabedoria: sangue menstrual, que traz consigo nascimento-morte-renascimento (OLIVEIRA; GUERRA, 2022; WILSHIRE, 1997).

Partindo do *olhar particular* (HARAWAY, 1995), podemos articular a performance com a fala de Ailton Krenak, quando diz: “nós [humanos] somos apenas uma mínima célula desse organismo vivo, fluido e sem fronteiras” (KRENAK, 2014, s/p). Por outro lado, também podemos experimentar outras formas de viver e criar, pois, se “há pedaços do mundo que já morreram, porque não soubemos cuidar desse jardim, devemos ter a coragem de admitir o seu fim para podermos ser mais fortes num outro mundo” (KRENAK, 2014, s/p).

A performance desperta no espectador a apreensão de não podermos ignorar a extrema ameaça à vida na Terra. Assim, *Amuamas* desperta o alerta ao deflorestamento na Amazônia e as suas sequelas: o desaparecimento de centenas de espécies de vida e, ainda, que a humanidade patriarcal declarou guerra às mulheres e à natureza viva, transformando também Gaia em seu *Outro* (HARAWAY, 2016; VIVEIROS DE CASTRO, 2014; KRENAK, 2014).

Em sua videoperformance, Juliana Notari entra na mata vestida com um asséptico traje branco de médica e parte em busca da árvore centenária. Quando a encontra, utiliza-se de instrumentos médicos para iniciar a abertura de uma ferida na sapopema, o nome dado à raiz de árvore que sobe das entranhas da terra e cresce sobre o solo. Munida de um martelo e um formão, a artista vai cravando e esculpindo a forma de uma vulva na árvore-mãe (Figura 6), que depois banha e mancha com seu próprio sangue menstrual (Figura 7) – o qual foi recolhido durante nove meses.

Figura 6 – Trecho de *Amuamas*



Fonte: Amuamas (2018).

Figura 7 – Trecho de *Amuamas*



Fonte: Amuamas (2018).



As imagens espelham a gênese do ecofeminismo ao rebaterem os discursos ambientais centrados no homem (GROSZ, 2005). Nelas vemos Notari literalmente cravar a ideia contrária; ao deixar a marca das mulheres numa árvore-mãe, numa árvore-criadora, subverte os discursos androcêntricos e enaltece a ideia de que a natureza é um assunto feminista. Paralelamente, o ato de esculpir com precisão de artesanato uma vulva na árvore-mãe, bem como o ato de mergulhar os dedos no próprio sangue e usá-lo para pintar a vulva esculpida, transmitem uma referência de proximidade. Retomando o que defendia Warren (1990) sobre a proximidade das mulheres com o ambiente, podemos enunciar aqui, no contexto de países do Sul Global, que essa performance é uma forma de aproximar as mulheres do Sul Global ao ambiente, demonstrando que, além de ser uma forma de sustento, pois fornece alimento e água, a natureza pode ser um meio de reconciliação da mulher com a mulher, para superar sua autocolonização e auto-subalternização; e, também, da mulher com a sociedade e da mulher com o homem.

Horkheimer e Adorno (1972) afirmaram que a mulher, ao longo da história, se tornou a encarnação das funções biológicas. Um sinônimo de natureza. É fácil, portanto, ver aí a relação entre o desejo masculino de posse e controle face às mulheres e à natureza. De igual modo, continuando na senda dos dois teóricos alemães, vemos que a natureza tem um significado especial para as mulheres e, por conseguinte, conseguimos entender a crescente preocupação do feminismo com os movimentos ecológicos (OPPERMANN, 2013). Longe de associações simplistas, a ligação mulher/natureza tem se assumido como uma arena de luta contra as ideias patriarcais.

A videoperformance de Notari é paradigmática, principalmente pelo fato de se basear numa prática que tem sido o problema de base da disrupção dos sistemas: a intervenção ou ação humana. Isso nos leva a estabelecer uma ligação com o conceito de *deep ecology* (ecologia profunda), nos moldes defendidos por Ruether (1995). A ecologia profunda assume-se como uma extensão da ecologia social e do ecofeminismo, no sentido de que o foco dessa corrente interpretativa reside no exame dos padrões simbólicos, psicológicos e éticos das relações (possivelmente) destrutivas do ser humano com a natureza.

Então, a partir dessa percepção, o ato e a performance de Juliana Notari representam, para alguns, a libertação da(s) mulher(es), isto é, podem ser vistos como um momento de libertação da mulher do alcance das normas culturais castradoras e patriarcais, ao mesmo tempo em que pressupõem uma afirmação da mulher na gênese do mundo, fazendo da figura feminina uma figura central. Por outro lado, a mesma videoperformance pode ser entendida, em um olhar mais apressado, sendo ela mesma uma espécie de colonização da natureza, no sentido de que a figura da natureza – em seu significado biológico e ambiental – desapareceria, tendo sido usada como um mero instrumento que serviu a um propósito. Se retomarmos as contribuições de Mukherjee



(2010) referentes à ideia de ambientalismo ocidental, podemos mesmo vislumbrar na performance a concepção da natureza como extrínseca à humanidade, abafando-se assim a ideia de que a preservação da natureza é um elemento fulcral porque pode proporcionar uma cura para as feridas espirituais da humanidade. No entanto, é justamente esta última a ideia recuperada por Notari na performance aqui analisada. Mais: o fato de a artista ter marcado a árvore-mãe com o seu próprio sangue pode ser visto como um ato de resistência, uma vez que, em nossa leitura, a marca na árvore transmite uma mensagem: a de que as mulheres existem além da alçada das regras e convenções patriarcais e imperialistas (GUERRA *et al.*, 2017, 2018). Elas estão inscritas na *mater*. O ato de Notari coloca em evidência o fato de as mulheres serem feitas de um material de resistência, no sentido em que são alvo de constantes críticas e questionamentos – especialmente no campo artístico – por parte das instituições denominadamente patriarcais, mas nem por isso deixam de ser as protagonistas das suas próprias histórias (MOHANTY, 2015).

A obra, portanto, explora questões políticas por meio de uma visão interseccional, já que a imagem da vulva não se associa exclusivamente à condição de mulher branca, de classe alta ou média e heterossexual. *Amuamas* procura contrariar a alienação histórica, social ou cultural vivenciada pelas mulheres e afirma-se como símbolo de empoderamento e de promoção de igualdade intra- e intergêneros. Nessa perspectiva, a videoperformance é uma imagem política que encarna não só a pluralidade do feminismo, mas também se assume como símbolo de todos os condenados pela masculinidade branca e heterossexual, afirmação que é manifestada na natureza, mas também nela recuperada e ressignificada. Temos, assim, que entender a vulva como uma imagem representativa que transcende a binariedade. Na verdade, outras obras artísticas podem ser entendidas como complementares, como, por exemplo, a *Ambrosia*, de María Adela Díaz. Nessa performance, Díaz apresenta-se vestida de branco, dentro de uma caixa transparente e como se seu corpo estivesse em decomposição. Ela mantém os olhos fechados e dentro da caixa há 25 moscas do sexo masculino que, tal como ela, não podem fugir (QUIÑONES-OTAL, 2018, p. 684). As moscas representam a putrefação da masculinidade e da heterossexualidade que corrói os corpos femininos. No caso do trabalho de Juliana Notari, o sangue representa a morte, mas também a ressurreição.

É importante ressaltar que, ao decidir criar um símbolo para todos os afetados pela masculinidade branca e heterossexual, Notari optou pelo abjeto, que assume extrema relevância nessa obra. Existe ali uma estética abjeta, já que a obra cede a várias experiências emocionais, bem como se revela como forma de recuperar o controle da existência feminina. Ao contemplar a vulva retratada, vemos o surgimento de uma espécie de desapontamento com a sociedade, mas também uma experiência de vida. A estética do abjeto na obra de Notari remete para aquilo que Kristeva (1974) define como uma categoria de *(não) ser*, ou seja, é uma condição da definição de um pré ou de um

pós, nem sujeito nem objeto, mas antes de ser um sujeito (anteriormente à separação da mãe como referência psicanalítica) ou depois de se tornar um objeto (como um cadáver entregue ao estado de putrefação). O objeto é visualmente recuperado por essa geração de artistas mais vividamente nas cenas de resíduos, nos fluidos corporais, nos alimentos regurgitados e, principalmente, no cadáver.

Após esculpir a vulva e tingi-la com seu sangue, Notari introduziu na ferida o espéculo, instrumento utilizado por ginecologistas para examinar a cavidade uterina (Figura 8). Mas não a fechou imediatamente, da maneira como havia inicialmente planejado e que também teria uma profunda carga simbólica: o fechamento da ferida seria como um rompimento com a cultura patriarcal misógina. Pode parecer paradoxal o fato de estarmos falando de “diálogo com a natureza” enquanto apresentamos uma videoperformance que pressupõe uma espécie de degradação da natureza. Contudo, o que pretendemos demonstrar é que essa performance é, na verdade, um ritual. Notari pediu autorização à árvore e a um xamã para realizá-lo. O xamã especificou como e quando fechar a ferida na árvore, o que descreveremos mais adiante.

Figura 8 – Trecho de *Amuamas*



Fonte: Amuamas (2018).



Por meio dessas imagens e deste descritivo da videoperformance, podemos retomar a ideia anteriormente apresentada sobre a questão da transcorporeidade. De acordo com Ursula Heise (2008), a crucialidade de uma agência ecológica assenta no sentido de lugar. Adaptando as suas concepções sobre o ecocosmopolitismo, podemos afirmar que a videoperformance de Notari é uma tentativa de visualização das mulheres como parte constituinte do planeta, ou seja, *mulher e natureza* passam a fazer parte de uma comunidade imaginada, na qual humanos e não-humanos coexistem em harmonia. Assim, utilizamos o conceito de transcorporeidade nessa análise, pois, tal como Heise (2008), entendemos que esse conceito representa uma espécie de rede global de significados. Embora a noção de transcorporeidade possa parecer um tanto quanto antropocêntrica, aferimos que o seu cerne se estende por redes múltiplas e globais de sentidos. Sendo uma videoperformance transcorpórea, *Amuamas* pressupõe a valorização da abstração e a mediação do conhecimento; e só a partir do momento em que isso acontece, torna-se possível compreender a conexão do corpo feminino da artista com a biosfera.

Na verdade, essa performance está repleta de simbolismos e, nesse sentido, vem evidenciar as insuficiências das primeiras tentativas teóricas e práticas de unir os dois ativismos, o feminista e o ambientalista. A arte de Notari desloca a tônica para o ecofeminismo. Este procura promover o fortalecimento dos laços entre as mulheres e a natureza, simultaneamente denunciando e criticando as opressões paralelas de que ambos são alvo, por via da mão do homem dominante e dominador; e encorajando o exercício de práticas de cuidado, de ligação e de solidariedade. Ao criar as suas peças em torno do corpo feminino, nomeadamente a partir do fluxo menstrual, Juliana Notari está mostrando à audiência as feridas com as quais as mulheres vivem diariamente, oferecendo uma série de *frames* corpóreos que, caso contrário, permaneceriam esquecidos e abafados pela masculinidade dominante.

Ao ligar o corpo feminino à natureza, Notari entra na dimensão da transcorporeidade de que falávamos anteriormente, uma vez que mulher e Gaia se unem numa só imagem e vivência. É quase como uma autópsia do silenciamento vivido pelas mulheres no Sul Global, mais especificamente no Brasil e no contexto das artes contemporâneas. Contudo, essa autópsia é feita num símbolo que marca a anatomia do corpo feminino, aquele que é submetido a um olhar cirúrgico da sociedade, mas também da própria artista. Esses dois elementos – o corpo autopsiado pela sociedade e pelo eu – criam camadas profundas de significados que, se não lhes for dada a devida atenção, podem ficar incompreendidos, porque nem todas as marcas marcam os corpos do mesmo modo e nem todos os corpos se deixam marcar. Alguns resistem e, através dessa resistência, passam a existir.

É evidente a necessidade da artista de cultivar um sentido de conexão com o Cosmo. Durante sua pesquisa para a realização da obra, Notari só encontrou uma árvore com as



características adequadas no lugar designado de Piriquitaquara. As coincidências são múltiplas. Para começar, “piriquita” é calão no Brasil para falar de vagina. Quando Notari regressou ao local, de barco, navegando rio adentro durante 20 minutos, para fechar a ferida que abrira, levou um crucifixo que tinha passado de geração em geração na sua família, para colocá-lo dentro da árvore antes de fechar a ferida. Quando chegou perto de sua obra, nova coincidência: a artista se deparou com um líquido esverdeado como pus – o sangue havia escorrido pela árvore ao se misturar com a água da chuva; e tomara a cor do rio por onde ela viera (ver Figura 2).

Notari retirou o espéculo (ver Figura 7) e cobriu a ferida que fizera na árvore com uma pomada que ela mesma preparou, misturando própolis, vaselina e canela. Deu-se início, assim, a um processo de cura, como nos descreve a artista em entrevista às autoras,

e aquela ferida fica ali, tapada na árvore, camuflada, sabe? E eu fico lá um tempo e tudo isso num êxtase... eu tava em modo performance, modo ritual. Depois deu a hora que o cara chegou, o barqueiro muito calado e eu voltei no barco, naquela baía imensa já no final da tarde e eu senti a presença de mulheres na mesma voz, *segurando como se fosse uma corrente de mulheres* e aquilo ali foi aumentando [...] Eu não tava entendendo muito o que estava se passando. Eu só fui entender essas coisas depois. E aquilo ali era um ritual que eu tava fazendo. Na verdade, eu tava indo deixar uma peça da minha ancestralidade dentro de uma árvore. A mãe sagrada da floresta que é invocada pelos pajés para a cura [...]. A raiz, dizem, faz as mulheres engravidarem [...]. Os pajés utilizam também a água das raízes que são muito profundas, então alcançam águas límpidas que para problemas renais é muito importante... para a cura. *Enfim, eu tava fazendo uma cura. Uma cura ancestral. E isso só foi ficar evidente depois.* Eu não tava entendendo direito. Eu fui assim, num chamado [...]. *E nesse trabalho, ficou para mim muito forte que eu tava lidando com cura, que eu tava lidando com ancestralidade, que eu tava lidando com mulheres no feminino. Que esse feminino chamou... o feminismo de uma forma assim, me convocou [...]. Meu trabalho é feminista mesmo e essa dimensão... essa experiência de Amuamas traz essa dimensão, essa autopercepção do feminismo traumático da minha obra [...] ele alcançou ali zonas profundas...* (NOTARI, 2021, grifos nossos).

Após analisarmos todo o processo que esteve subjacente à videoperformance, ocorreu-nos fazer uma ligação com as contribuições de Val Plumwood (2002), renomada ecofeminista que enuncia uma série de evidências da conexão tradicional da mulher com a natureza, enquanto



ferramenta de resistência à opressão masculina. Os exemplos dados pela autora são, no nosso entender, uma ilustração perfeita da essência da videoperformance. Vejamos:

A natureza, como contraste excluído e desvalorizado da razão, inclui as emoções, o corpo, as paixões, a animalidade, o primitivo ou incivilizado, o mundo não humano, a matéria, a fisicalidade e a experiência sensorial, bem como a esfera da irracionalidade, da fé e da loucura. Em outras palavras, a natureza inclui tudo o que a razão exclui (PLUMWOOD, 2002, p. 19-20, tradução nossa).

Entendemos que tudo que se refere à razão na performance analisada se refere à figura do homem, enquanto tudo o que diz respeito à natureza, como o sangue menstrual, por exemplo, representa a mulher, mas também aquilo que é basilar para nossa existência, o não-humano que já existia antes do humano. Ainda recorrendo às contribuições de Plumwood (2002): essa autora mostra a persistência da ideia de associar a noção de *Outro*, ou de alteridade, à mulher e à natureza. Mas, em nosso entendimento, na videoperformance analisada, Notari e a natureza tornam-se uma só, num processo que deixa marcas simbólicas em cada corpo – humano e não-humano. Consideramos a noção de alteridade e do *Outro*, comentada por Plumwood (2002), válida para todas as outras mulheres que, ao contrário de Juliana Notari, não têm a oportunidade de realizar essa operação de amalgamar-se com a natureza.

Conclusões

Em *Amuamas*, videoperformance de uma artista feminista do Sul Global, conseguimos observar as urdiduras que levaram as mulheres a se tornarem o *Outro* do homem (BEAUVOIR, 1970). Reduzidas à invisibilidade, só lhes coube obedecer ou reproduzir as normas da masculinidade, fundindo as histórias feminina e masculina numa só. Mas não só as mulheres, já que a história das mulheres se entrecruza com a história do desenvolvimento capitalista. Faz parte também da história da construção dos *Outros* pelo capitalismo. E o que é a obra de Notari, senão uma história do avesso? Ou seja, a encarnação de um símbolo ligado às aspirações milenares de subversão da ordem social. *Amuamas* une, assim, a arte ao feminismo e à natureza, com a intenção de revelar a pilhagem e a dilapidação colonial, apoiada na tortura e na morte do *Outro* que consolidam o mandato de masculinidade (SEGATO, 2019). Por outro lado, a obra desvela o modo como a arte pode ser uma ferramenta de recuperação da Terra destruída, tornando esta um mundo vivo e não submisso. A performance encena a relação entre a herança originária da artista e a sociedade na



qual está inserida e propõe releituras sobre as mulheres, os feminismos, as sexualidades, bem como a história, a ecologia, a cultura e a arte. Trata-se, como Notari (2021) nos diz em entrevista, de um “diálogo com Gaia, com a Terra, com esse corpo, esse organismo vivo, que a gente habita”.

A obra de Notari aponta, assim, para novas direções e outros compromissos dos feminismos contemporâneos. Refletir sobre *Amuamas* como expressão artística e cultural é pensar na ambivalência da imagem como uma representação que oscila entre experiências diversas: política, traumática e erótica. Se a relação entre o feminino e o sagrado carrega uma construção sobre a sexualidade que está relacionada à cultura e à história, envolvendo a visualidade do corpo feminino preso às estruturas da dominação, a videoperformance, então, já não pertence ao campo do sagrado e não está localizada no âmbito do divino. Desvinculando o feminino das proposições que o relacionam ao sagrado, podemos encontrar caminhos que podem explicar os novos sentidos das criações artísticas propostas pela história da arte feminista contemporânea.

A obra de que falamos é o encontro da artista com a floresta, mas não só, já que a floresta representa todas as mulheres e todos os *Outros*, mortos ou oprimidos pela colonialidade/modernidade, pelo homem, branco, europeu, cristão.

Há motivos para ter esperança. Na nossa opinião, as criações artísticas de Juliana Notari, por partirem de uma “objetividade feminista” (HARAWAY, 1995, p. 35), podem anunciar um “bom tempo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, s/p) tanto no campo da arte feminista e da arte como um todo, como para a própria humanidade. Talvez possamos compreender as criações dessa artista brasileira na perspectiva de que o futuro está aberto e não estamos encerrados nele (FAUSTO, 2014).

Referências

- ALAIMO, Stacy. Sexual matters: darwinian feminisms and the non-human turn. **The Journal of Nineteenth-Century Americanist**, Pensilvânia, v. 1, n. 2, p. 390-396, 2013. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/522408/pdf>. Acesso em: 15 dez. 2022.
- ALIAGA, J.V. **Orden fálico**: violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX. Madrid: Akal, 2007.
- AMUAMAS. Videoperformance por Juliana Notari. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WckOjsOedRE>. Acesso em: 29 dez. 2022.
- BARAD, Karen. Posthumanist performativity: toward an understanding of how matter comes to matter. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, Chicago, v. 28, n. 3, p.42-56, 2003. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/345321>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. **Obras escolhidas**, v. 1. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da femininidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Allison; BORDO, Susan (org.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1997. p. 19-42.
- CHADWICK, Whitney. **Women, art and society**. 4ª ed. New York: Thames and Hudson, 1990.



- CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela. "1970": um argumento. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 6, n. 11, p. 110-126, 2011. Disponível em: <https://www.anpof.org/periodicos/artefilosofia/leitura/895/27847>. Acesso em 20 jun. 2022.
- CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Prefácio de Frédéric Regard. Posfácio de Flavia Trocoli. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- COLEBROOK, Claire. **Sex after life: essays on extinction**. v. 2. London: Open Humanities Press, 2014.
- DALLERY, Arleen B. A política da escrita do corpo: écriture féminine. In: JAGGAR, Allison; BORDO, Susan (org.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 62-79.
- FAUSTO, Juliana. Comentários de Eduardo Viveiros de Castro e Juliana Fausto à entrevista de Donna Haraway. In: Colóquio Internacional Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra, 2014, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QgOoyW9-rAO>. Acesso em: 27 jun. 2022.
- GATENS, Moira. **Imaginary bodies: ethics, power and corporeality**. London and New York: Routledge, 1996.
- GLAZEBROOK, T. Heideggerian ecofeminism. **Ekstasis: revista de hermenêutica e fenomenologia**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 21-34, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/Ekstasis/article/view/49544>. Acesso em 16 dez. 2022.
- GOFFMAN, E. **The presentation of self in everyday life**. Broadway: Anchor Books/Doubleday, 1999.
- GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (ed.). **The affect theory reader**. Durham: Duke University Press, 2010.
- GROSZ, E. **Time travels: feminism, nature, power**. Durham.: Duke University Press, 2005.
- GUERRA, Paula; ALVAREZ-CUEVA, P. Dio\$ no\$ libre del dinero: an essay on the crossovers between the post-feminist rhetorics and the (post)cultural industries in the work of Rosalía. **Cidades, Comunidades e Territórios: Autumn Special Issue**, Lisboa, p. 60-74, out. 2021. DOI 10.15847/cct.23453. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/cct/article/view/23453>. Acesso em 16 dez. 2022.
- GUERRA, Paula; BITTENCOURT, L.; GELAIN, G. Punk fairytale: popular music, media and the (re)production of gender. In: SEGAL, M. T.; DEMOS, V. (ed). **Gender and the media: women's places**. Bingley: Emerald Publishing Limited, 2018. p. 49-68.
- GUERRA, Paula; GELAIN, G.; MOREIRA, T. Collants, correntes e batons: gênero e diferença na cultura punk em Portugal e no Brasil. **Lectora: revista de donesitextualitat**, Barcelona, n. 23, p. 14-34, 2017. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/Lectora%202017.23.2>. Acesso em 16 dez. 2022.
- HARAWAY, Donna. A cyborg manifesto: science, technology and socialist feminism in the late 20th century. In: HARAWAY, Donna (ed). **Simians, cyborgs and women**. New York: Routledge, 1991. p. 141-181.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **CadernosPagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 16 dez. 2022.
- HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble: making kin in the Chthulucen**. Durham: Duke University Press, 2016.
- HEISE, Ursula. **Sense of place and sense of planet: the environmental imagination of the global**. New York: Oxford University Press, 2008.
- HOCHMAN, J. **Green cultural studies: nature in film, novel and theory**. Moscow: University of Idaho Press, 1998.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Dialectic of enlightenment**. New York: Seabury Press, 1972.
- JAGGAR, Allison. Amor e reconhecimento: a emoção da epistemologia feminista. In: JAGGAR, A.; BORDO, S. (org.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 157-186.
- JONES, Amelia. Essentialism, feminism, and art: spaces where woman 'Oozes Away'. In: ROBINSON, Hilary; BUSZEK, Maria Elena (ed.). **Companion to feminist art and theory**. Oxford: Blackwell, 2019. p. 45-72.
- KILOMBA, Grada. O Brasil é uma história de sucesso colonial. **CNN Brasil**, 6 junho, 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/o-brasil-e-uma-historia-de-sucesso-colonial-lamenta-grada-kilomba>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- KRENAK, Ailton. [S. l.: Os Mil Nomes de Gaia], 2014. 1vídeo (25:30). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k7C4G1jVBM8>. Acesso em: 16 dez. 2022.
- KRISTEVA, Julia. **História da linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1974.



- MOHANTY, C. T. Under western eyes: feminist scholarship and colonial discourses. **Boundary**, Carolina do Norte, v. 12/13, n. 2, p. 333-358, 2015. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/302821>. Acesso em: 16 dez. 2022
- MUKHERJEE, U.P. **Postcolonial environments: nature, culture and the contemporary Indian novel in English**. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? **ARTnews**, 30 maio, 2015 [1971]. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- NOTARI, Juliana. [Entrevista cedida a] Cláudia de Oliveira e Paula Guerra. 27 de janeiro de 2021.
- OLIVEIRA, Cláudia; GUERRA, Paula. **Artes feministas, activismos e sul global**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2022.
- OPPERMANN, S. **Feminist ecocriticism: the new feminist settlement**. Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante, 2013.
- PLUMWOOD, V. **Feminism and the mastery of nature**. London: Routledge, 2002.
- POLLOCK, Griselda. **Differencing the canon: feminist desire and the writing of Art Histories**. London: Routledge, 1999.
- QUIÑONES-OTAL, E. Women's bodies as dominated territories: intersectionality and performance in contemporary art from Mexico, Central America and the Hispanic Caribbean. **Arte, Individuo y Sociedad**, Madrid, v. 31, n. 3, p. 677-693, 2018. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/61786>. Acesso em: 16 dez. 2022.
- RUETHER, R.R. Ecofeminism: symbolic and social connection of the oppression of women in the domination of nature. **Feminist Theology**, Londres, v. 3, n. 9, p. 35-50, 1995. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/096673509500000903>. Acesso em: 16 dez. 2022.
- SCOTT, Joan W. **Gender and the politics of History**. Columbia: Columbia University Press, 2018.
- SEGATO, Rita. Jornadas de Debate Feminista – Conferencia Central 15/7/2019. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (1:31:33). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HdDWceq10TA>. Acesso em: 16 dez. 2022.
- SLICER, D. Toward an ecofeminist standpoint theory: bodies as grounds. In: GAARD, G.; MURPHY, P. (ed.). **Ecofeminist literary criticism: theory, interpretation, pedagogy**. Chicago: University of Illinois Press, 1998. p. 49-73.
- STURGEON, N. **Ecofeminist natures: race, gender, feminist theory and political action**. New York: Routledge, 1997.
- TSING, Anne L. **Vivermos em ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília: IEB/Mil Folhas, 2019.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. Entrevista com Cleber Lambert e Larissa Barcelos. **Primeiros Estudos**, São Paulo, ed. 2, ano 1, p. 251-267, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/primeirosestudios/article/view/45954>. Acesso em: 16 dez. 2022.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Comentários de Eduardo Viveiros e Juliana Fausto à entrevista de Donna Haraway. [S. l.: Os Mil Nomes de Gaia], 2014. 1 vídeo (21:45). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QgOoyW9-rAO>. Acesso em: 16 dez. 2022.
- WARREN, K. The power and the promise of ecological feminism. **Environmental Ethics**, Colorado, v. 12, n. 2, p. 125-146, 1990. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/WARTPA>. Acesso em: 16 dez. 2022.
- WILSHIRE, Donna. Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento. In: JAGGAR, Allison; BORDO, Susan (org.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 100-126.

Informações adicionais

Biografia profissional

Cláudia de Oliveira é Professora Associada de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É membro permanente do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro da Rede Todas as Artes: Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes. Investigadora do Centro de Investigação Transdisciplinar - «Cultura, Espaço e Memória» da Universidade do Porto, Portugal. Organizou *Mulheres na História: inovações de Gênero entre o público e o privado* (Leterar, 2019), *A Cidade Mulher* (Mauad, 2016), *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais* (Mauad, 2014). Capítulos em publicações estrangeiras: *Magazines and Modernity in Brazil: Transnationalisms and Cross-Cultural Exchanges* (Anthean, 2020) e *Paris Fashion and World War Two Global Diffusion and Nazi Control* (Bloomsbury, 2020).



Paula Guerra é Professora de Sociologia na Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Paula é Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Social and Cultural Research da Griffith University na Austrália. Paula é investigadora colaboradora do Centro de Investigação Transdisciplinar - «Cultura, Espaço e Memória», do Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território e do DINÂMIA'CET-Iscte – Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território. É fundadora/coordenadora da Rede Todas as Artes: Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes e da KISMIF (kismifconference.com e kismifcommunity.com). É presidente da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) Portugal e integra o board da Research Network de Sociologia da Arte da *European Sociological Association*. Coordena vários projetos de investigação subordinados às culturas juvenis, sociologia das artes e da cultura, cocriação, metodologias e técnicas de investigação, culturas DIY, entre outros temas. É autora do edited book *DIY Cultures and Underground Music Scenes* (Oxford: Routledge, 2019), tendo publicado recentemente os livros *Redefining Art Worlds in the Late Modernity* (Universidade do Porto, 2016), *More Than Loud* (Porto: Afrontamento, 2015) e *As Palavras do Punk* (Lisboa: Alêtheia, 2015). É autora de inúmeros artigos publicados em revistas de referência: *Journal of Sociology*, *Popular Music and Society*, *European Journal of Cultural Studies*, *Critical Arts*, *Portuguese Journal of Social Sciences*, *Sociologia, Problemas e Práticas*, *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Paula é editora-chefe (com Andy Bennett) da revista da SAGE *DIY, Alternative Cultures and Society*.

Endereço para correspondência

Cláudia de Oliveira. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Belas Artes – EBA, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV. Rua Maurício Joppert da Silva, s/n – Cidade Universitária – Ilha do Fundão, CEP 21941-972 – Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Financiamento

Não se aplica.

Agradecimentos

Agradecemos à Sofia Sousa, à Drica Madeira, ao Maurício Vieira Martins e à Júlia Almeida de Mello.

Contribuição de autoria

Análise formal: OLIVEIRA, Claudia de; GUERRA, Paula

Conceituação: OLIVEIRA, Claudia de; GUERRA, Paula

Curadoria de dados: OLIVEIRA, Claudia de; GUERRA, Paula

Escrita – Primeira Redação: OLIVEIRA, Claudia de; GUERRA, Paula

Escrita – Revisão e Edição: OLIVEIRA, Claudia de; GUERRA, Paula

Investigação: OLIVEIRA, Claudia de; GUERRA, Paula

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse foi declarado.

Aprovação no comitê de ética

Não se aplica.

Modalidade de avaliação

Duplo-cega por pares.



Contexto de pesquisa

O artigo deriva de uma pesquisa desenvolvida pelas autoras desde inícios de 2021, intitulada “Artes Feministas, Artivismos e Sul Global” no âmbito da Universidade do Porto e do CITCEM.

Preprint

O artigo não é um preprint.

Disponibilidade de dados de pesquisa e outros materiais

Os conteúdos subjacentes ao artigo estão nele contidos.

Editores responsáveis

Flávia Varella – Editora-chefe

Fabio Duarte Joly – Editor executivo

Histórico de avaliação

Data de submissão: 28 de junho de 2022

Data de alteração: 15 de setembro de 2022

Data de aprovação: 10 de outubro de 2022

Direitos autorais

Copyright © 2023 Cláudia de Oliveira; Paula Guerra.

Licença

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da [Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

