



SiGAM

Simpósio sobre
Gênero, Arte e Memória

Abrindo a caixa de Pandora

29 de setembro à
1º de outubro de 2008
FaURB/IAD

Promoção:



Mestrado em Memória Social
e Patrimônio Cultural

memoriapatrimonio@ufpel.edu.br

IAD

Instituto de Artes e Design



grupo pet
artes visuais



Obra publicada pela Universidade Federal de Pelotas

Reitor: Prof. Dr. Antonio Cesar G. Borges

Vice-Reitor: Prof. Dr. Telmo Pagana Xavier

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Prof. Dr. Vitor Hugo Borba Manzke

Pró-Reitor de Graduação: Prof. Dra. Eliana Póvoas Brito

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof. Dr. Manoel de Souza Maia

Pró-Reitor Administrativo: Eng. Francisco Carlos Gomes Luzzardi

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Prof. Élio Paulo Zonta

Pró-Reitor de Recursos Humanos: Admin. Mauro Joubert Goulart Cunha

Pró-Reitor de Infra-Estrutura: Mario Renato Cardoso Amaral

Pró-Reitoria de Assistência Estudantil: Ms. Ana Catarina Rilling da Nova Cruz

CONSELHO EDITORIAL

Prof: Dr..Antonio Jorge Amaral Bezerra

Prof. Dra. Isabel Porto Nogueira

Profa. Lígia Antunes Leivas

Prof. Dr.Renato Luiz Mello Varoto

Prof. Dr. Volmar Geraldo Nunes

Prof. Dr. Elomar Antonio Callegaro Tambara

Prof Dr. José Justino Faleiros

Profa Dra. Neusa Mariza Leite Rodrigues Felix

Prof. Ms Valter Eliogabalos Azambuja

Prof. Dr. Wilson Marcelino Miranda

Editora e Gráfica Universitária

R Lobo da Costa,447 – Pelotas, RS – CEP 96010-150

Fone/fax:(53)3227 8411

e-mail: editora@ufpel.edu.br

Diretor da Editora e Gráfica Universitária: Prof. Volmar Geraldo da Silva Nunes

Gerencia Operacional: Daniela da Silva Pieper

Chefe da Seção Gráfica: Carlos Gilberto Costa da Silva

Impresso no Brasil

Edição: 2008

ISBN 978 - 85 - 7192 - 390 - 4

Tiragem: 300 exemplares

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S612 Simpósio sobre Gênero, Arte e Memória (1. : 2008 : Pelotas).

SIGAM - Simpósio sobre gênero, arte e memória: abrindo a Caixa de Pandora, 29 de setembro a 01 de outubro de 2008 / I Simpósio sobre Gênero, Arte e Memória; organização Ursula Rosa da Silva et al. - Pelotas : UFPel, 2008.

1 CD-ROM.

1. Gênero. 2. Arte. 3. Memória. 4. Educação. 5. Filosofia I. Silva, Ursula Rosa da. (org.) II. Título.

CDU: 396

Catalogação na Publicação: Renata Braz Gonçalves CRB 10/ 1502

Comissão Organizadora:

Ursula Rosa da Silva

Mari Lucie da Silva Loreto

Nádia da Cruz Senna

Francisca Ferreira Michelon

Organização do CDROM:

Ursula Rosa da Silva

Nathanael Anastacio

Desenvolvimento CDROM:

Nathanael Anastacio

Comissão Científica:

Ursula Rosa da Silva

Mari Lucie da Silva Loreto

Nádia da Cruz Senna

Francisca Ferreira Michelon

SiGAM

Simpósio sobre
Gênero, Arte e Memória

O Simpósio sobre Gênero, Arte e Memória objetiva propiciar a discussão sobre a produção artístico-cultural feminina elaborada por mulheres ou sobre mulheres. Com enfoque inter e transdisciplinar, o encontro volta-se a pesquisadores, estudantes e profissionais das áreas do conhecimento vinculadas à Arte, à Música, à História, à Filosofia, à Educação, à Comunicação, à Literatura, bem como demais campos que abordem as reflexões sobre Gênero, Arte e Memória, dando ênfase às representações próprias de uma produção do pensar e da percepção femininos.

Promoção: DAC/DAV/PET do Instituto de Artes e Design
Mestrado em Memorial Social e Patrimônio Cultural
Grupo de Pesquisas Caixa de Pandora

Público Alvo: alunos do curso de artes, filosofia, história, educação, comunicação, professores da rede de ensino, educadores e comunidade em geral.

Carca Horária: 40 h
Local: Auditório FAURB/ IAD
Dias: 29 e 30/09 e 01/10/2008
Vagas: 90

Comunicações

Eixo temático: artes, gênero e memória

Coordenadora: Prof. Me. Fabiane Tejada da Silveira

1. A Poética da Dor: Maria, Frida e Camille
Angélica Daiello.; Rute Grillo; Rebecca Silva; Stella Martinelli; Ursula R. Silva

2. Nazareth Pacheco: dor e encantamento.
Roger Fraga Coutinho

3. Mãoz que batucam: Os casos de três Tamboreiras de Nação do extremo sul brasileiro.
Ana Paula Lima Silveira

4. A Docência na Literatura de Érico Veríssimo: Um Estudo Do Romance Clarissa (1933).
Roselusia Teresa de Moraes

Eixo temático: Educação, gênero, arte e memória

Coordenadora: Prof. Dra. Nadia Senna

1. Contribuições do Universo Artesanal da Cerâmica à Formação de Professores de Arte.
Sumaya Mattar Moraes

2. Uma experiência no Ensino das Artes Visuais revisitada através da "lousa mágica".
Angélica Taschetto; Marilda Oliveira

3. Mediações entre História de Vida, Letramento e Gênero: a História de Sônia à luz do meu olhar de hoje. Carmen Lúcia Biasoli

4. Mulheres, Adolescentes e grávidas...
Josiane Borges da Silva; Catá Sinara Tavares

Eixo temático: História, gênero, arte e memória

Coord: Prof. Dra. Ursula Rosa da Silva

1. Os Homens Vivem, as Mulheres Esperam: As Relações de Gênero na Obra Presença de Anita.
Cíntia Lima Crescencio

2. Crimes de defloramento nos anos de 1920-30: Dentro dos processos jurídicos da 2º Vara Civil de Soledade-RS.
Jeferson dos Santos Mendes

3. Costurando vidas: Os itinerários de Ana Aurora do Amaral Lisboa (1860-1951) e Júlia Malvina Hailliot Tavares (1866-1939).
Carlos Gilberto Pereira Dias

4. O Tecido que Cobriu as Mulheres Artistas Durante a Idade Média: Finas Amarras de Opressão
Ramile da Silva Leandro

Eixo temático: artes, gênero e memória

Coordenadora: Prof. Dra. Mari Lucie da Silva Loreto

1. A Representação Romântica e Contemporânea de Lucrécia Bórgia.
Patrícia Pereira Porto; Taís Moraes Barros

2. Lucrécia Bórgia sua Imagem no Renascimento.
Taís Moraes Barros

3. Arte das Cidades-Estados da África Ocidental Carla Giane Fonseca do Amaral

4. Problematizando as Relações de Gênero através do Teatro-Fórum: Reflexões Acerca de uma Prática na Escola
Dirlei Pereira; Daiana Vieira; Fabiane T. Silveira

Eixo temático: Filosofia, gênero e memória

Coordenadora: Prof. Drª Nadia Senna

1. Os Incríveis: Disciplina, Gênero e Normalização.
Kelin Valeirão

2. Mulher e o Infanticídio: uma abordagem sobre gênero e as relações de poder.
Maria Estela Barbosa da Rocha

3. As Mulheres e Maio de 68
Ana Lúcia Pinto de Almeida

Eixo temático: Educação, gênero, arte e memória

Coordenadora: Prof. Drª. Úrsula Rosa da Silva

1. O movimento feminista e os denominados novos movimentos sociais: breves apontamentos e registros a partir do olhar da filosofia (da educação).
Neiva Oliveira; Cristiane da Silva Garcia

2. Educação e Gênero: a não escolaridade de quatro mulheres da zona rural. Darlene Rosa da Silva

3. Memória, Pós-Modernidade E Educação.
Heloisa Helena Duval de Azevedo

4. Educação e Genêro: Os "Collegios Femininos Privados" e as "Aulas Particulares" como campo de trabalho das mulheres, em Pelotas/Rs (1875-1890)
Patrícia Daniela Maciel

5. Um passeio sobre as questões de gênero e sexualidade na Coleção Galeras, Paqueras (Cathy Hopkins).
Viviane de Oliveira Miranda

Eixo temático: artes, gênero e memória

Coordenadora: Prof. Drª Mari Lucie da Silva Loreto

1. Camille Claudel: sofrimento e angústia rompendo a modernidade.
Maria Stella Martinelli

2. A Escultura de Maria Martins nos Anos 40.
Rebecca Corrêa e Silva

3. A Artista Brasileira no Mercado de Quadrinhos
Ana Manuela Farias Régis

4. A germanidade no feminino: representações da mulher de origem alemã no Musterreiter's neuer historischer Kalender (Novo Almanaque Histórico dos Caixeiros-Viajantes)
Imgart Grützmann

Eixo temático: Filosofia, gênero e memória

Coordenadora: Prof. Me. Fabiane Tejada da Silveira

1. Natalidade: a esperança de um novo começo.
Daniela Grillo de Azevedo

2. Res Publica e Liberdade em Hannah Arendt.
Cíntia Lizardo Rodrigues

3. O Conceito de Poder em Hannah Arendt e o Pensamento Político Contemporâneo
Fernanda Nunes Ávila

Eixo temático: História, gênero, arte e memória

Coordenadora: Prof. Dra. Ursula Rosa da Silva

1. Contribuições de Escritoras na "Revista Do Globo": Porto Alegre/Rs (1929-1939).
Andréa da Silva Barboza; Renata Braz Gonçalves; Clériston Ribeiro Ramos

2. Imprensa feminina no sul do Brasil: Corymbo, 21 de outubro de 1939.
Caroline Leal Bonilha; Isabel Nogueira

3. Mulher e Gênero: sua presença nos partidos políticos e na eleição municipal do ano 2000 em Pelotas.
Roberta Trierweiler

PALESTRAS

Segunda-feira

Mulheres e artes visuais no Brasil: veredas e memórias descontínuas
- Dra. Luciana Gruppelli Loponte (UFRGS)

Donas da Beleza – a imagem feminina pelas artistas plásticas do Século XX - Dra. Nádia Senna (UFPEL)

CONFERÊNCIA DE ABERTURA – 19h
La 'razón poética' como discurso femenino del exilio en el pensamiento de María Zambrano.
Dra. Alcira Beatriz Bonilla (U.B.A/ Filosofia)

A Caixa de Pandora – arte e pensamento feminino no século XX -
Dra. Ursula Rosa da Silva (UFPEL)

Terça-feira

Estudos de Gênero em Música: Panorama e duas musicistas brasileiras.

Dra. Joana Cunha de Holanda (UFPEL)

As noções de desejo e erotismo no 'ku torno das batucadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago- Cabo Verde) Meanda Carla Indira Carvalho Semedo (UFRGS)

Narrar processos: mulheres e criatividade visível
Dra. Edila Eggert (UNISINOS)
Deusas (Im)perfeitas ou apenas mulheres? - Dra. Ivana Maria Nicola Lopes (FURG)

Quarta-feira

Clarice Lispector e esses vestidos colados no corpo: sobre gêneros e facecícres

Dra. Mari Lucie da Silva Loreto (UFPEL)

Movimentos feministas da década de sessenta e suas consequências diretas na arte contemporânea
Danda, Carmen Regina Bauer Diniz (UFPEL)

Lembrar do tempo através dos olhos das mulheres: memória da fotografia em histórias de fotógrafas
Dra. Francisca Ferreira Michelon (UFPEL)

O Feminino na Literatura –

Dra. Rita Schmidt (UFRGS)

Dr. Ricardo Barbarena (UFRGS)

SiGAM

Simpósio sobre
Gênero, Arte e Memória

Comunicações

NAZARETH PACHECO: DOR E ENCANTAMENTO

Roger Fraga Coutinho

Resumo:

Este estudo propõe a elaboração de uma análise da produção plástica da artista contemporânea Nazareth Pacheco através de uma leitura formal/conceitual que contemple suas referências artísticas, motivações estéticas e reflexões a cerca da condição feminina diante de padrões hegemônicos de beleza. Esta análise parte da idéia de que a produção de Nazareth Pacheco pode ser melhor apreendida se considerarmos que ela surge de uma motivação auto-referente e que, pouco a pouco, toma as dimensões da coletividade sem perder de vista o “eu” referencial. Partindo de uma percepção a cerca da “Mulher/Artista”, sujeito isolado ampliando-a em direção a um entendimento da “Mulher/Gênero”, parte de uma coletividade. E ainda, que sua obra relaciona os conceitos de dor, angustia, agressividade e mutilação a os conceitos universais de beleza física. Tomando a relação entre dor e encantamento como um aspecto marcante de sua produção.

Palavras chaves: Nazareth Pacheco, arte, dor, beleza, encantamento.

Nazareth Pacheco, artista plástica contemporânea, paulista, licenciada em artes pela universidade de Mackenzie, Mestra em artes pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Sua produção plástica é marcada pela referência a conceitos de dor, agonia e êxtase. Constituída através de uma estética que articula diferentes materiais causando simultaneamente sensações de atração e repulsa ao espectador, dor e encantamento. Em fase intermediária de sua carreira, na década de 90, ela produz uma série de objetos, colares, vestidos e pulseiras, constituídos de canutilhos e miçangas de cristal, intercalando na trama, na tecitura, instrumentos cortantes e de perfuração. Assim, lâminas de barbear e de bisturis, juntamente com agulhas de aço somam-se aos materiais usualmente ligados à confecção de adornos e acessórios femininos. As imagens (figuras 1 e 2) são exemplos desta fase de sua produção.

Nazareth tece tramas rebuscadas, generosamente ornamentais, e enquanto as elabora, estabelece elos de ligação entre a dor física e o encantamento visual. Beleza e dor dialogam através de suas tramas. Objetos de desejo, sedutores na forma e no material e ao mesmo tempo potencialmente destrutivos.

Os objetos de Nazareth funcionam como uma armadilha à nossa condição humana, frágil, suscetível, diante destas peças quase letais. Em primeiro momento um impulso de posse, regido pela nossa natureza imperfeita, nos domina e nos lança ao “jogo”, traduzido pela vontade de tocá-

los, de trazê-los junto ao corpo. Uma frustração inexorável ocupa nossa percepção. A fração de agressividade que constitui a natureza destes objetos nos remete de volta à nossa natureza humana, falível. Estímulos de atração e repulsa.

A sedução se estabelece por meio de uma espécie de encantamento visual. O “jogo” começa... Nosso olhar é capturado pela cintilância do metal, pelo brilho e pela transparência do cristal, assim, como pelo desenho meticoloso das tramas, tecituras, que constituem os colares e vestidos. Uma vez atraídos, fisgados pelo olhar somos remetidos a uma sensação angustiante de dor física, como se ao trazermos estes objetos junto de nós na tentativa de nos tornarmos melhores, mais belos, sofressemos com as dilacerações corporais a que a natureza violenta deste nos impeliria. Do encantamento visual somos conduzidos a uma intensa sensação de dor física. Ainda, como se para atingirmos um nível de encantamento através do uso destes objetos tivéssemos que enfrentar a ameaça a nossa integridade corporal.

Nazareth subverte a função destes objetos: colares, pulseiras e vestidos, são concebidos em com a finalidade de adornar, ou de aprimorar a aparência física da mulher. Servindo como uma extensão da sua beleza e feminilidade. Com uso, geralmente, sujeito a ditames da moda e da sociedade de consumo. No entanto, estes de Nazareth surgem como uma crítica “afiada”, contundente, à sujeição da mulher a padrões hegemônicos de beleza. Seus objetos encantadores, sedutores e ao mesmo tempo agressivos, perversos nos fazem pensar a respeito do quão autoritário, cruel ou castrador podem ser os padrões hegemônicos beleza física. Que valoriza tanto a imagem externa do corpo em detrimento da(s) subjetividade(s). Neste sentido, por um lado as perfurações, cortes ou mutilações causadas pelos objetos de Nazareth poderiam estabelecer uma relação com o que é de cruel e perverso nestes padrões de beleza externa. Por outro, estas agressões poderiam ser pensada como uma forma radical de expor o interno do corpo como uma metáfora à subjetividade conduzida pelo desejo e pelo encantamento visual que estes objetos nos causam. Miriam Chnaiderman¹ nos fala sobre a obra de Nazareth: “É essa a radicalidade do trabalho de Nazareth Pacheco: instaurar um corpo-carne naquele que olha seu trabalho. E, ao fazer assim, obriga a um trabalho de recostura do próprio ‘eu’. Nisso, vários ‘eus’ se tornam possíveis, vários corpos podem acontecer”.

¹ In Inventado corpos e/ou desvelando o erótico em inquietante devassidão: o encantamento dolorido
Estudo apresentado no segundo encontro mundial dos Estados Gerais da Psicanálise. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <http://WWW.estudos.gerais.org/mundial>

Segundo Mirian “a obra de Nazareth busca desalienar nossa imagem, sempre construída a partir de um olhar que nos olha. Restando-nos a obrigatoriedade de refazermos-nos como sujeitos de nossos próprios desejos”.

Neste sentido mais que violadores ou profanadores do corpo os objetos produzidos Nazareth Pacheco potencializariam uma libertação operada radicalmente através da catarse.

A produção plástica de Nazareth Pacheco tornou-se visível no meio artístico contemporâneo brasileiro no início da década de 80 (Fig.3). Inicialmente desenvolvida com a produção de objetos filiforme, desafiadores da condição escultórica. Feitos de adição de vários materiais maleáveis como borracha e latão, suscitam uma referência à arte *povera*. Estes objetos moles permitem o manuseio por parte do espectador, sem uma configuração final previamente determinada podendo assumir outras configurações, a lembrar dos “bichos” de Lygia Clark que, articuláveis, feitos de chapas metálicas, requisitavam a interação do espectador.

Quando vemos este trabalho do inicio da sua carreira percebemos uma relação com seus colares e vestidos desenvolvidos na década de 90. Ainda não temos aqui a mesma configuração plástica que nos conduz a um encantamento visual, mas de alguma forma, a idéia de retirar o espectador de uma passividade contemplativa - que nos trabalhos acima é traduzida pelo despertar do desejo de posse - já está presente. Uma tira de borracha incrustada de pinos pontiagudos do mesmo material, uma inegável semelhança com objetos de tortura. Sádicos, na medida em que a artista os concebe para ocupar o mesmo espaço do mundo de quem os vê e intenciona alguma forma de interação.

A linearidade prevalece nestes objetos minimamente escultóricos, o que pode, em certa medida, sugerir uma referência aos fazeres manuais do cotidiano feminino com tricô e crochê a que, na infância, Nazareth realizava através dos ensinamentos transmitidos pela avó.

A produção de Nazareth desde o momento em que surge no cenário artístico a partir de 1988, ano de sua primeira individual de relevância², até sua produção mais recente mantém uma consistente unidade conceitual que pode ser percebida também pela manutenção da linha como um elemento plástico fundamental em seu trabalho. A linearidade das primeiras obras se perpetua em diferentes configurações ao longo de uma trajetória plástica investigativa.

² Apontada por Margarida Sant'Anna, vide Bibliografia.

Primeiro esta produção de objetos filiformes - “dependentes” como os definiu Tadeu Chiarelli³ - incrustados por pinos pontiagudos e, outros constituídos por filete de metal fixos na parede repletos de pinos que se projetavam em direção e à altura dos olhos do espectador. Em essência, perversamente sádicos.

Posteriormente, em 1993 a artista realiza uma individual no Gabinet de Arte Raquel Arnaud na qual expôs objetos feitos a partir de grandes tiras de látex amarradas e retorcidas nós que se repetiam ao longo de sua extensão, mantendo a linearidade anterior e a perversidade, nestes, praticada contra o material, intensamente tensionado, aprisionado. Mas nesta mesma exposição Nazareth apresenta também várias caixas de acrílico ao modo de pequenas vitrines contendo objetos variados que registram a trajetória de reconstituição ideal do seu corpo através de muitas cirurgias plásticas a que foi submetida desde o nascimento.

Em “Uma realidade... dilacerante: a produção de Nazareth Pacheco”⁴ Tadeu Chiarelli definiu esta exposição como “catártica e de aspecto terapêutico, mas com a capacidade de sinalizar uma viagem que a artista fez dentro de si mesma e de sua biografia, à procura de uma verdade possível, capaz de fazê-la transcender seu drama individual e encontrar no espaço da criação o significado para continuar existindo como mulher e artista”.

As “vitrines” não continham apenas documentos que narravam os procedimentos médicos a que fora submetida, mas também, instrumentos cirúrgicos utilizados para a reconstituição ideal do seu corpo como forma de amenizar o estranhamento ante os padrões hegemônicos de beleza física feminina. A “coleção” testemunha a tortura. Suportar a dor para adequar-se a ditames de uma prioridade externa a sua subjetividade.

Neste momento uma produção inegavelmente biográfica, que transpõe a esfera privada das recordações da artista para a esfera pública. A memória é evocada. A exposição dos registros e objetos cirúrgicos pelas “vitrines” surge como uma possibilidade de provocar a auto(reflexão) sobre a necessidade de aceitação e submissão a valores determinantes dos padrões hegemônicos de beleza física a que de modo geral, não só as mulheres, mas todos nós de uma forma ou outra, estamos condicionados em âmbito social.

³ In “Objetos dependentes”. Texto publicado em folder de apresentação da individual da artista no Centro de Cultura de São Paulo em 1990.

⁴ Texto publicado originalmente para exposição da artista na Galeria Valú Ória, em São Paulo, m junho de 1997.

O interesse por instrumentos cirúrgicos de manipulação do corpo feminino cresce. Nazareth passa a utilizá-los no desenvolvimento de várias instalações e objetos escultóricos. Espéculos e fórceps tornam-se matéria prima.

Na mostra “Espelhos e sombras” apresentadas nos Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro em 1994 e 1995, respectivamente, ela monta uma instalação baseada na organização regular de vários espéculos de acrílico, colocados lado a lado na parede e no centro desta organização um espelho de metal (Figura 5). Contrapondo leveza e transparência à frieza e opacidade do metal. O corpo é evocado através da referência ao objeto concebido para sua manipulação. Visualmente atrativos, delicados em suas características plásticas, tendem quase a imaterialidade, os espéculos de acrílico seduzem o olhar. Entre tanto, quando nos deparamos com o de metal nos afastamos ao nos defrontarmos com a frieza ascética a denotar a sua função de natureza invasiva.

O corpo é exposto metaforicamente por estes objetos. Que colocados lado a lado suscitam a indistinção, ausência de particularidades, pertinentes à produção serial. É quando vemos com mais clareza a influência pós-minimalista na produção de Nazareth Pacheco, com tudo, sem deixar de operar algumas subversões nessa matriz. É nesta fase a que a produção da artista se esclarece segundo Tadeu Chiarelli.

A dor particular exposta pelas “vitrines” torna-se dor comum. A Nazareth mulher - que sofre com as invasões corporais cometidas pelas cirurgias e seus aparatos para atingir um nível aceitável de beleza - serve de substrato à ação da Artista que apropria-se de suas memórias expondo as dores e os traumas pessoais a evocar reverberações em outros sujeitos.

Logo após a mostra “Espelhos e sombras” é que Nazareth começa a produzir seus colares e vestidos nos quais a linearidade dos primeiros trabalhos, objetos filiformes, é recuperada e com ela a referência aos fazer femininos através da elaboração das tramas ricamente trabalhadas que os constitui. O princípio de apropriação tão marcante na arte contemporânea é evidente na obra de Nazareth. Ela apropria-se de memórias pessoais de um fazer doméstico e de objetos de cotidiano para subverter a noção que se tem a cerca de suas funções.

A referência ao corpo está dada. Mas não só ao de Nazareth, o vestido e o colar, como objetos do desejo que representam, podem tocar a sensibilidade de qualquer um dependendo do quanto nos identificamos ou nos solidarizamos com dramas que são de Nazareth, mas que podem ser de muitos. A lembrar: em ocasião da sua participação na 24ª Bienal de arte de São Paulo a

critica Lisette Lagnado⁵ salienta que “reunidos na sintaxe do colecionismo, os adornos acabam formando um sistema, graças a um trabalho de perlaboração que os permitiu passar do registro privado à dimensão pública. Além disso, porém, a dor foi o depósito compulsório para a um ajuste com a volta mítica às origens”. (Figura 6).

A passagem à esfera pública, semeada pelas “vitrines” e mantida na produção dos colares, avança na sua produção mais recente em que Nazareth constrói espaços destinados a privacidade através de cortinados feitos de miçangas e canutilhos de cristal e laminas de barbear (Figura 7). Estes espaços têm uma formação retangular lembram uma sala, um quarto, e no centro deles uma estrutura de acrílico transparente a suscitar uma cama ou mesa talvez. Como espectadores de um acontecimento que se dá em nossas próprias percepções ficamos do lado de fora, o olhar passa por estas cortinas compostas por fios letais e atingem o centro do espaço fragmentado em múltiplos pedaços. Uma redoma que por vezes se assemelha a uma sádica e violenta armadilha, pois somos atraídos pela delicada beleza das miçangas e canutilhos bem como pela leveza quase imaterial da grande estrutura de acrílico ao centro. Convite sedutor a um interior imaculado. Mas penetrá-lo é colocaria em risco a integridade dos nos corpos. Transpor as cortinas torna-se amedrontador assim como uma incursão ao recôndito do nosso interior.

Mais uma vez em campo a dor e o encantamento visual dado por uma configuração em que a linearidade transborda no espaço. As referências a uma arte de matriz pós-minimalista se mantêm paradoxalmente através subversões mais intensas. O trabalho de Nazareth ganha a dimensão do corpo na medida em que dialoga com espaços de circulação e convívio. Ampliando questões que parte de uma referência pessoal para o âmbito da coletividade.

Nazareth opera através de conceitos como o de apropriação, tanto de memórias pessoais de traumas e de fazeres e objetos do cotidiano feminino. Algo muito recorrente em boa parte da produção de arte na contemporaneidade.

Sua produção plástica sempre despertou a atenção de conceituados críticos, historiadores e curadores de arte como Tadeu Chiarelli, Angélica de Moraes, Lisette Lagnado, Aracy Amaral entre outros. Sintoma da qualidade e consistência de seu trabalho?

Sintomática também, é referencia que a produção de Nazareth mantém com as obras de artistas brasileiros e internacionais como Lygia Klarc, através da mobilização e da evocação de um corpo ativo. E Oiticica através da criação destes espaços que lembram os “núcleos”, “abrigos” e

⁵ Citada por Margarida Sant'Anna, vide Bibliografia.

“cosmococas” que o artista desenvolvia na década de 70, propondo situações de convívio entre o espectador e obra. Nestes últimos trabalhos Nazareth apresenta uma relação com as terroríficas “gaiolas” de Louise Bourgeois. Onde a dor é um dos principais elementos constitutivos e motivador. Os calores apresentam uma estranha semelhança com o sadismo e perversidade do “Presente” de Man Ray, um ferro de passar roupas com 14 pinos de metal incrustados.

O resgate das memórias de fazeres domésticos atribuídos à mulher e de dramas pessoais podem encontrar um parentesco com a obra de José Leonilson que desenvolvia objetos e pinturas onde tornava público inquietações e traumas decorrentes de sua contaminação por HIV.

A obra de Nazareth marca, impressiona pela radicalidade de sensibilização/evocação do corpo como uma forma de chamar a atenção para necessidade transgressão de valores estabelecidos pela sociedade, indiferentes a(s) subjetividade(s). Dor e encantamento convertem-se em dialética sobre a sujeição a procedimentos intervencionistas em nome de padrões hegemônicos de apreciação do corpo da mulher e até mesmo do homem. Encantar, seduzir, atrair está condicionado a um imaginário social estabelecido por critérios rigorosos que valorizam o externo o que dado pelo exame superficial da visualidade em detrimento do que de humano em nossas essências.

Bibliografia:

- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (col. A)
- CHIARELLI, Tadeu. **Uma realidade dilacerante: A produção de Nazareth Pacheco**. In CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.
- FARIAS, Agnaldo. Arte brasileira hoje. São Paulo: Publifolha, 2002. (col. Folha explica)
- GROSENICK, Uta. **Mulheres artistas nos séculos XX e XXI**. Colónia: Taschen, 2005.
- GULLAR, Ferreira. **Teoria do Não objeto**. In Século XX: Arte do Brasil. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. Catálogo.
- _____, **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Edições Funarte, col. Arte Contemporânea Brasileira. 1980.
- MORAES, Angélica de (org). **Percurso atual da arte no Brasil**. Brasilianart VI. São Paulo: JC Editora, 2005. (catálogo)
- SANT'ANNA, Margarida. **Nazareth Pacheco. Elogio do feminino**. In Brasilianart VI. São Paulo: JC Editora, 2005. (catálogo)

SHNAIDERMAN, Miriam. **Inventado corpos e/ou desvelando o erótico em inquietante devassidão: o encantamento dolorido, 2003.** Disponível em <http://WWW.estudosgerais.org/mundial>



Imagens de objetos de Nazareth Pacheco.

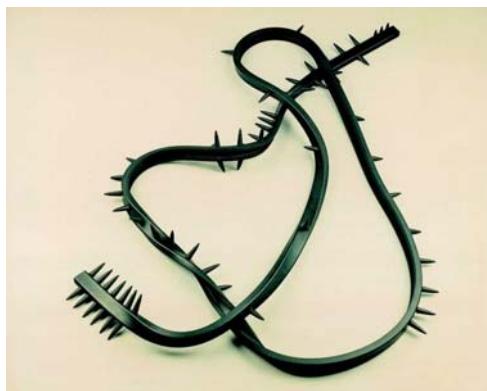


Figura 1 Sem tít

Figura 2 - Sem título, cristal e

Sem título - 1998
cristal, miçanga, canutilho e
lâmina de barbear
140x32x5 cm



Figura 3 - Sem título, borr



Figura 4 - Sem título, cristal,
miçanga, canutilho e lâmina de
barbear, 1998.

Figura 5 - Espéculos de
acrílico e aço, 1994.



Figura 6 - Instalação, colares em caixas de acrílico, 1998.

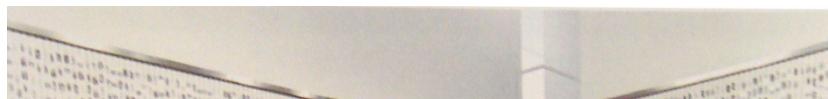
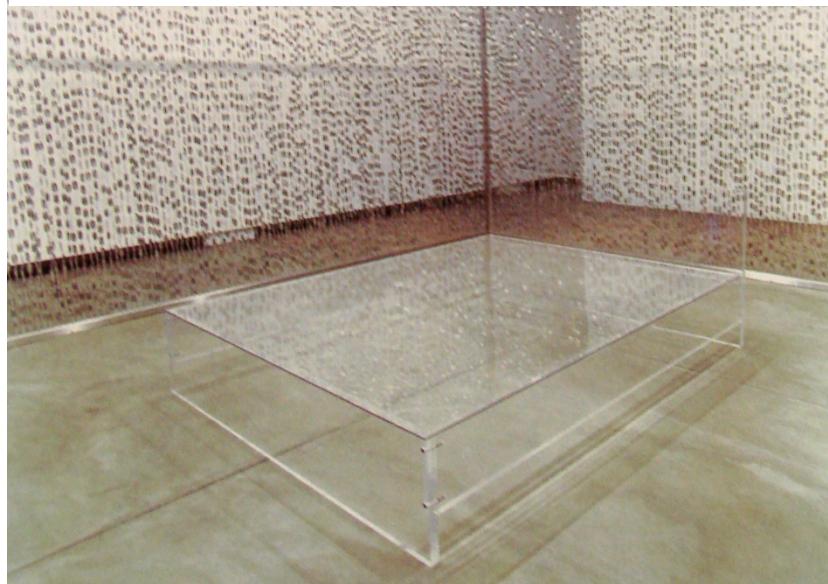


Figura 7 - Instalação, miçangas e canutilhos de cristal, acrílico e laminas de barbear. 2004.



A REPRESENTAÇÃO ROMÂNTICA E CONTEMPORÂNEA DE LUCRÉCIA BÓRGIA

Autoras: *Patrícia Porto*¹

*Taís Barros*²

RESUMO: Lucrécia Bórgia é uma das personagens mais representadas nas artes no decorrer da história. Sua imagem transformou-se no objeto de fascínio por parte de autores literários, compositores, cineastas, pintores e cartunistas. Pretendemos com esse artigo identificar a partir de qual modelo Lucrécia é representada na arte romântica e contemporânea, abordando as concordâncias e discrepâncias entre estas representações.

PALAVRAS-CHAVE: Lucrécia Bórgia; Feminino; Artes; Representação.

Este artigo tem por objetivo mostrar a representação romântica e contemporânea de Lucrécia Bórgia nas artes, visto que a imagem da jovem, membro da famosa família Bórgia, serviu de inspiração para artistas de varias áreas, como literatura, música, quadrinhos, filmes e documentários. A história de sua vida é repleta de difamações e fatos não esclarecidos, motivo provável para tanto interesse por parte de diversos artistas em representá-la.

Filha do papa Alexandre VI, um dos mais polêmicos da história, Lucrécia Bórgia é a terceira dos quatro filhos do casal Giovanna Catanei e Rodrigo Bórgia. Dentre seus irmãos César, Giovanni e Geofredo, César Bórgia se destaca por ter sido citado no livro “O Príncipe” de Nicolau Maquiavel, como um dos modelos de governante.

A partir dos trabalhos que vem sendo desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora: Mulheres Artistas e Mulheres Filósofas no século XX, observamos importantes características identitárias e simbólicas que se desenvolveram a partir da forma como Lucrécia foi representada no decorrer da história. Com base nestas observações, nos propomos a responder o seguinte questionamento: - Existe alguma relação entre as representações de Lucrécia no romantismo com a forma como é representada na contemporaneidade?

Portanto, nosso objetivo principal é entender o que motivou a forma como Lucrécia foi representada no século XIX, e observar as concordâncias e discrepâncias entre estas formas com a contemporaneidade. Para tanto apresentaremos um breve perfil das principais obras românticas e contemporâneas em que Lucrecia foi retratada, comentando assim suas singularidades.

¹ Mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel), Professora substituta do IAD/UFPel, Bacharel em violão pelo Curso Superior de Música da UFPel. E-mail: porto.pp@gmail.com

² Aluna do curso de Artes do Instituto de Artes e Design pela Universidade Federal de Pelotas. E-mail: tais.m.b@hotmail.com

Lucrécia Bórgia na Literatura

Não sabemos ao certo o que levou tantos escritores a escreverem sobre a família Bórgia, que espécie de fascínio esta família causava nas pessoas. De todos os personagens que fizeram parte desta família, Lucrécia Bórgia é a mais representada, fazendo parte de livros biográficos, romances, contos e até quadrinhos, sendo que, com exceção dos livros biográficos, quase todos utilizam boatos que a cercaram em sua época para comporem estas histórias, que falam de veneno, corrupção, incesto, paixão e poder etc. Embora todas as calúnias a seu respeito não tenham sido comprovadas e a história tenha lhe absolvido, alguns autores utilizam os crimes dos quais ela foi acusada para realizar suas obras.

Vitor Hugo foi um dos primeiros a utilizar Lucrecia Bórgia como protagonista de sua peça teatral, em seguida vieram outros como Manuel Fernandez y Gonzalez, Jean Plaidy, Sônia Coutinho, Carlos Laguna, Jeanne Kalogridis entre outros romances que não possuem tradução para o português.

Um dos últimos romances a falar na família Bórgia chama-se *A Esposa Bórgia*, um livro do autor Jeanne Kalogridis, composto de fatos históricos com criação literária, conspiração e intrigas sexuais.

A história se passa na Itália de 1492, protagonizada pelo papa Alexandre VI, que mata, suborna e trai todos para conseguir formar sua dinastia. O primeiro capítulo começa com Sancha de Aragão relembrando sua infância com o irmão Afonso Duque de Biscegli, que na vida real foi o segundo casamento de Lucrécia. Este livro também fala de Lucrécia Borgia, mas a esposa Bórgia da qual o livro se refere é Sancha de Aragão, que vai para Itália casar-se Jofre Bórgia, filho mais caçula de Alexandre VI.

Sancha de Aragão torna-se amiga de Lucrécia, e precisa esconder desta sua ligação amorosa com César Borgia, pois Lucrécia é uma ciumenta e sedutora mulher, que envenena suas rivais, principalmente aquelas que se envolvem com seu irmão César. Enfim, são inúmeros os autores que imortalizaram Lucrecia Bórgia em suas obras.

Percebemos como característica geral nos romances protagonizados por Lucrécia, o fato de a representarem como uma mulher sedutora e mortal, como podemos também observar no livro de contos da escritora brasileira Sonia Coutinho, chamado *Os venenos de Lucrécia*, que traz uma seleção de dez contos, sendo que um deles possui o nome do título do livro. Neste conto a autora fala sobre o famoso veneno dos Bórgia, que Lucrecia guardaria dentro de seus anéis.

Lucrécia Bórgia na Música

O século XIX foi provavelmente o mais representativo período na história da música, não apenas no que se refere à qualidade de suas obras, mas principalmente pelos ideais estéticos que, embora superados em seus conceitos, ainda hoje parecem permear o gosto e a compreensão musical de uma grande parcela da sociedade.

É no romantismo que a personalidade do artista se funde com a obra. A música era, antes de mais nada, expressão dos sentimentos. Sendo assim, esta deveria ser obscura, passional, intimista, manifestar-se pela sugestão, pela alusão, ou por símbolos.

Foi exatamente nesse momento que as artes passaram a mesclar-se, principalmente música e poesia, visto que, segundo o pensamento romântico, a poesia aspirava a adquirir os atributos da música, e esta, as características da poesia.

O abstracionismo e a asemanticidade da música a elevava ao patamar da mais romântica de todas as artes, sendo a música instrumental entendida como a arte romântica por excelência.

Isso não impediu que a ópera obtivesse grande desenvolvimento em diversos países da Europa, principalmente na França, Itália e Alemanha. Segundo Grout, a ópera foi a única saída da música italiana no romantismo, visto que o gênio desta nação se viu concentrado em grande parte nesta única forma. Este país tinha uma longa tradição de ópera, já estando este gênero enraizado na própria vida da nação. Por esse motivo, a Itália se apresentou menos suscetível às mudanças impostas pelo romantismo, o que causou uma maior demora por parte dos compositores em romper com os padrões composicionais do classicismo e a empregarem novos experimentos em sua obras. (Grout, 1990, pág. 734)

Gaetano Donzetti (1797-1848) foi um dos compositores mais prolíficos da primeira metade do século XIX, e sua obra compreende canções, sinfonias, música de câmara, oratórios, cantatas e música eclesiástica. Porém, foi no campo da ópera que o compositor mais se destacou.

Sua primeira ópera, *Enrico di Borgogna*, foi representada no ano de 1818 em Veneza, porém seu primeiro grande sucesso só aconteceu dez anos mais tarde, com a ópera *Esule di Roma*, estreada em 1828 em Nápoles. Embora tenha obtido maior destaque nas óperas cômicas (*La fille du régiment*) e óperas buffas (*L'Elisir d'Amore* e *Don Pasquale*), suas óperas sérias também merecem destaque, principalmente *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor* e *Linda di Chamounix*.

Lucrezia Borgia foi escrita no estilo bel canto, este que se fez presente na ópera italiana da primeira metade do século XIX, e se caracteriza pelo virtuosismo e adornos vocais que demonstra o solista em sua representação. Era uma forma de expressão alinhada aos ideais do Romantismo, onde o drama deveria ser expresso através do canto, valorizando-se sobretudo a melodia e mantendo-se sempre uma linha de legato firme e impecável. Baseada no romance de Vitor Hugo,

a obra conta a história do encontro entre Lucrécia, a Duquesa de Ferrara, e seu filho Genaro, um forasteiro recém chegado em Veneza que desconhece sua mãe.

No primeiro ato, Lucrécia se aproxima de Genaro adormecido, numa atitude de contemplação e admiração, dirigindo a ele palavras de afeto. Com o rosto coberto por uma máscara, canta suas tristezas, fala das noites que passou chorando por estar afastada de seu filho, da desgraça que é ser tão odiada por todos.

É interessante observarmos que já no começo da obra, antes mesmo do personagem de Lucrécia entrar em cena, o coro e outros personagens da ópera enfatizam seu ódio por ela, como podemos identificar no diálogo de Orsini, melhor amigo de Genaro, que diz: “Odeio a malvada Lucrecia, onde está ela, está a morte”. E segue o coro de máscaras cantando: “Escuta, a dança nos chama. Deixemo-nos de tristes imagens, passemos a noite alegremente. Demasiado, essa mulher malvada nos atormenta e molesta.”

Podemos perceber através do acima exposto, que o autor do libreto, Felice Romani, quis retratar em sua obra uma Lucrécia malvada, vingativa, odiada e com uma fama que ultrapassava fronteiras. Essa representação da jovem Bórgia veio a ser enfatizada pelo romance de Hugo, que a retratou como uma mulher sem escrúpulos que assassinava seus esposos. Porém, o libreto também a mostra como uma mãe arrependida, amorosa, que faria qualquer coisa por seu filho e que era atormentada pela dor de tê-lo abandonado quando criança.

Genaro, sem saber que sua mãe era a Duquesa de Ferrara, passa a difamá-la por toda a cidade. Lucrécia por sua vez, ao saber que um indivíduo estava insultando-a por toda a cidade, manda capturá-lo e matá-lo. Porém, quando este chega a seu castelo, ela percebe que é seu filho e suplica ao seu marido que poupe sua vida e o deixe ir. O Duque desconfiado, sem saber o que se passava, pensa que o jovem é amante de sua esposa, e, não cedendo às súplicas da Duquesa, envenena-o. Porém Lucrecia consegue salvá-lo, dando-lhe um antídoto para beber.

Mas o destino de Genaro era morrer envenenado por sua mãe. Lucrécia, com o desejo de se vingar de um grupo de jovens que estavam difamando-a, envia por seu servo uma garrafa com vinho envenenado a um banquete onde todos estariam reunidos, e manda servir-lhes o veneno. Porém não sabia que seu filho Genaro também encontraria no banquete, visto que ela mesma havia pedido que ele fugisse de Veneza naquela noite. Quando chega ao banquete e se depara com seu filho envenenado, conta a ele que é sua mãe e suplica que ele tome o antídoto, mas ele decide morrer com os amigos, falecendo em seus braços.

Entendemos que a ficção de Vitor Hugo teve grande influência na forma como Lucrécia Bórgia passa a ser retratada nas artes a partir de então. Embora a ópera tenha sido escrita pouco tempo depois do romance, apresenta traços que caracterizam o perfil da jovem Bórgia como uma

pessoa vingativa, parte de uma família corrupta, assassina e incestuosa, perfil este que podemos observar mais de um século depois, por exemplo, nos quadrinhos de Manara e Jodorowsky, que comentaremos abaixo.

Lucrécia Bórgia nos Quadrinhos

Uma Roma corrupta, invadida pela luxúria, prostituição, assassinatos e miséria, é o que retrata o quadrinho adulto *Bórgia*, que encontra-se em sua 3 edição. Baseada em estudos biográficos sobre os Bórgia, alimentada pelos mitos que se criaram em torno da família e, posteriormente, pelo romance de Vitor Hugo, a HQ aborda a corrupção da igreja renascentista, mesmo antes de Rodrigo Bórgia assumir o papado, onde os membros da igreja vendiam o perdão divino, roubavam e assassinavam em prol do poder.

Desenhado por Milo Manara e com o roteiro de Alejandro Jodorowsky, *Bórgia* fala de Alexandre VI como um papa capaz de qualquer coisa para conquistar a simpatia popular e restabelecer o poder da Igreja, contando para isso com seus filhos César e Lucrécia, e com os conselhos de Maquiavel, que posteriormente imortalizou César Bórgia em seu livro *O Príncipe*.

O desenhista italiano Milo Manara é conhecido principalmente pelos seus quadrinhos eróticos e pela forma precisa com a qual retrata a beleza feminina. Lucrécia é desenhada por ele como uma mulher extremamente sensual e erotizada, sendo que na maior parte do tempo ela se encontra nua, em atitude provocante e lasciva.

Nascido no Chile, o roteirista Alejandro Jodorowsky é conhecido mundialmente por seus quadrinhos, embora também trabalhe com cinema, literatura e teatro. Célebre roteirista da Nona Arte da Europa, seu trabalho é influenciado pelo expressionismo de Weine e pelo surrealismo de Buñuel, tendo inspirado o trabalho de artistas como David Cronenberg e David Lynch.

Inicialmente Lucrécia aparece ainda criança, junto com seus três irmãos, no momento em que foi resgatada da casa de sua mãe Vanozza. Desconfiados que a amante de Rodrigo estava com peste, membros da sociedade e da igreja mandaram isolar a casa e incendiar a mãe e os filhos, para que não corresse o risco da doença se alastrar. Porém, o cardeal Bórgia invadiu a casa e levou embora sua amante, que na verdade havia sido envenenada, e seu quatro filhos, os únicos oficialmente reconhecidos por Rodrigo.

As crianças ficaram inicialmente sob os cuidados da prima do cardeal, Adriana de Milá, mãe de Orso Orsini, casado com Júlia Farnese, esta que muito em seguida viria a ser uma das amantes preferida de Rodrigo, com quem teve uma filha chamada Laura.

Posteriormente Lucrécia e Júlia são enviadas para um convento, com o objetivo de obter uma educação religiosa mais rigorosa. A partir desse momento o quadrinho passa a retratar Lucrécia como uma jovem perturbada, vaidosa, maldosa e extremamente sexualizada.

A jovem, que era utilizada como moeda de troca na política da família, é retratada pelos quadrinhos em cenas que insinuam perversão sexual, como a relação incestuosa com seu irmão César, que segundo o quadrinho teria sido o primeiro amante de Lucrécia, as relações homossexuais com Júlia, que vem a ser amante de seu pai, além de cenas eróticas com seu pai, com sua criada, dentre outras imagens de conotação orgiástica.

Embora essa idealização de Lucrécia esteja em total acordo com o perfil dos quadrinhos de Manara e Jodorowsky, caracterizado sobretudo pela crítica e pelo erotismo, entendemos que sua imagem na HQ não corresponde ao que ela realmente foi em vida.

Não estamos aqui sugerindo que Lucrécia Bórgia não tenha de alguma forma participado das armações de sua família, porém entendemos que sua fama de assassina e pervertida, criada no renascimento, foi causada principalmente por seu pai e seu irmão César. Seu primeiro casamento durou pouco tempo, pois seu irmão entendeu que a união não era mais interessante para a família e decidiu matar Giovani Sforza, porém Lucrécia conseguiu avisar seu marido e este fugiu. Sendo assim, Alexandre VI anula o casamento alegando que este não teria sido consumado devido ao fato de Sforza ser impotente.

A partir daí a fama de Lucrécia começa a se desenvolver, pois seu ex-marido, irritado com as calúnias espalhadas pelos Bórgia a seu respeito, passa a difamar a família, alegando inclusive que sua esposa manteria relações incestuosas com o pai. Para piorar a situação, o segundo marido de Lucrécia, Afonso de Bisceglie, é assassinado, e as investigações da época indicaram César Borgia como um dos possíveis suspeitos. A morte de Afonso afastou um pretendente legítimo ao trono de Nápoles, tão desejado por César.

Sua fama de assassina era tão forte que inclusive seu terceiro marido, Afonso D'este, teve inicialmente medo de casar-se com ela, visto sua imagem difundida por Sforza e pelo assassinato brutal de Bisceglie.

Essa representação de Lucrécia construída a partir de fatos distorcidos da realidade passa a se constituir, no decorrer da história, como mito e como verdade. O romance de Hugo colabora ainda mais para imortalizar a idéia de Lucrécia como “O Veneno dos Bórgia”, como uma mulher impiedosa, capaz de qualquer coisa pela sua família. Os quadrinhos fazem parte desse processo de construção da idéia de que a jovem seria fruto de uma família incestuosa, corrupta e pervertida, sendo ela também uma Bórgia.

Lucrécia Bórgia no Cinema

O filme *Los Bórgia* do diretor Antônio Hernandez é biográfico, conta como foi a trajetória dos Bórgia no poder e os meios que utilizaram para consegui-lo. Este é um drama de 120 minutos, que foi gravado na Espanha em outubro de 2006 e sua estréia mundial está prevista para outubro de 2008.

Mostra uma Itália do final do século XV, que não existia como nação, mas sim como províncias governadas por famílias, que não mantinham um equilíbrio entre si. O mundo cristão era influenciado pela França, Espanha e pelo Vaticano. É neste cenário que se passa a saga dos Bórgia

Após ser eleito Papa, Rodrigo Bórgia passa a se chamar Alexandre VI (personagem interpretado pelo ator Luis Homar), e estabelece uma nova ordem, onde todos deviam obediência aos Bórgia, e os que desobedecessem a suas leis, teriam severas punições.

Lucrecia Bórgia é interpretada pela atriz espanhola Maria Valverde, uma das jovens revelações do cinema espanhol. Esta personagem de Antonio Hernández é muito semelhante com a Santa Catarina de Alexandria que o pintor Pinturicchio realizou nos apartamentos dos Bórgia no Vaticano. A personagem aparece com longos cachos dourados, pele clara, olhos castanhos, um rosto doce e ingênuo.

Depois que Rodrigo Bórgia se tornou Papa e adotou o nome de Alexandre VI, passa a se conscientizar de que sozinhos os Bórgia não teriam tanta força, e que só a união de nações os faria forte. Para isto ele fez alianças que garantiram sua posição, casando seus filhos, Juan com a duquesa de Gandia, que lhe traria a amizade de Isabel de Castile e Fernando de Aragão, seu filho caçula casou-se com Sancha de Aragão, filha de Afonso de Nápoles, seu primogênito César, seguindo os mesmos passos do pai, tornou-se cardeal, e Lucrécia casou-se com Giovanni Sforza de Milão. Esta jovem aceita seu primeiro casamento de bom grado, pois julga que seu pai quer o melhor para sua família, e que os filhos devem aceitar a decisão dos pais.

Antes do primeiro casamento de Lucrecia Bórgia ser anulado, já havia boatos de que ela dividia sua cama com seu pai e seu irmão César Bórgia, talvez pela enorme afeição que seu pai e seu irmão a dedicavam, porém durante toda a trama eles negam tais acusações. Uma bela prova da afeição de Alexandre VI por Lucrecia está na primeira vez em que ele a vê após se tornar papa, momento em que lhe diz “*Soube que Deus me escolheu o dia que vi sua face*”.

O primeiro casamento de Lucrecia é realizado com uma bela festa, sendo que, no filme, a noite de núpcias do casal é assistida por quatro pessoas, incluindo Alexandre VI, para comprovar que o casamento havia sido consumado. No livro *Lucrécia Bórgia* do escritor Fred Bérence, o autor menciona que talvez a noite de núpcias do casal tenha sido assistida porque este era um hábito da

época. Mesmo com estas provas, Alexandre VI consegue anular o casamento da filha, alegando que sua filha permanecia virgem. Nos quadrinhos *Bórgia*, de Milo Manara e Alejandro Jodorowsky, também realizam esta cena, com muito humor e erotismo.

O casamento, anulado a partir da alegação de que Lucrécia ainda seria virgem, aumentou ainda mais os boatos de incesto. Na época chamavam Lucrécia Bórgia de filha, nora e esposa do papa.

Depois da anulação do casamento, Lucrécia, passa um período em um convento de San Sixto, tanto no filme como no livro de Fred Bérénice. Durante sua estada neste convento, ela engravidou de um escritor e poeta espanhol chamado Perotto, sendo que no filme ela aparece grávida, mas não tem cenas que mostrem o nascimento da criança, nem mesmo o que foi feito dela. Segundo o autor Fred Bérénice, esta criança chamou-se Giovanni Bórgia, mais conhecido por "Infante Romano". O menino possuía dois registros de nascimento, um deles com mãe desconhecida e como pai César Bórgia, e o outro com mãe desconhecida e pai Alexandre VI, estas duas Bulas papais asseguravam o futuro do menino.

O filme ainda mostra as negociações e os motivos pelos quais Lucrécia se casou novamente. Alexandre VI precisava reforçar suas alianças, e para isso decide casar novamente Lucrécia, sendo que desta vez o escolhido foi Afonso Duque de Biscegli, irmão de sua nora Sancha de Aragão. Este casamento se realiza em uma cerimônia simples.

Lucrécia e Afonso têm um filho chamado Rodrigo, mas logo após o nascimento da criação, Afonso não era mais necessário para os interesses dos Bórgia, sendo assassinado a mando de César Bórgia com o consentimento de Alexandre VI. Lucrécia implorou a seu pai que não deixasse matar seu marido, mas o Papa nada fez.

Para seu terceiro e último casamento o filme não mostrou nenhuma cerimônia, apenas os inimigos dos Bórgia que mencionam os motivos que levaram Alexandre VI a escolher Afonso D'este, filho do Duque Ercolfe de Ferrara, para casar com sua filha.

No final do filme, Lucrécia escreve ao seu irmão César, dizendo-lhe que sua nova família não irá ajudá-lo a voltar para Roma, pois lá ninguém gosta dos Bórgia, e querem lhes negar um lugar na história - Os Bórgia são o passado. Nesta carta Lucrécia se define como uma mulher paciente, alegando que somente desta forma é que consegue sobreviver, e também diz que não é amada como foi por seu pai e por seu irmão César.

Entendemos, a partir das representações de Lucrécia no decorrer da história, que sua imagem foi motivo de muitas deturpações, objeto de infundados julgamentos que nem sempre condiziam com a realidade. Salvo algumas exceções, a jovem Bórgia é representada como uma mulher maligna,

extremamente sedutora, pervertida sexual e assassina. A história de sua vida provavelmente contribuiu bastante para que se formasse no imaginário das pessoas a idéia de que ela era uma mulher cruel, embora muitos desses boatos a seu respeito tenham sido desmentidos. O que ocorre é um processo vicioso, onde comentários maldosos da época criam uma idéia sobre Lucrécia, que passa a ser alimentada pelos autores e artistas que a retrataram, criando assim uma suposta realidade a seu respeito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude. Historia de la musica occidental, 2 vol. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

OBRAS CONSULTADAS

BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música.**

Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1986.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de Ouro da História da Música – da Idade Média ao séc. XX**, Ediouro Publicações, RJ, 2001.

COUTINHO, Sônia. **Os Venenos de Lucrécia: contos.**

São Paulo: Ática, 1978.

FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.** Ed. Cast. Alianza Editorial, AS, Madrid, 1999.

KALOGRIDIS, Jeanne. **A Esposa Bórgia.**

Rio de Janeiro: Objetiva, 2007

“Mãos que batucam”: Os casos de três *Tamboreiras de Nação* do extremo sul brasileiro

Ana Paula Lima Silveira¹

Resumo:

O ponto de partida desta comunicação é o pressuposto de uma realidade bastante conhecida de religiosos e adeptos do *Batuque*: a marcante presença de homens assumindo a posição de músicos rituais nas festas, cerimônias e ritos, comumente chamados, no caso da *Nação*, de *Tamboreiros*. Buscando compreender os significados que a música adquire nesse contexto religioso e as condições de sua transmissão, tomo como objeto o *batuque* produzido por mulheres, dando especial ênfase às suas concepções e práticas religiosas e musicais. Detendo-me nas trajetórias e experiências de três mulheres *Tamboreiras de Nação*, *batuqueiras* atuantes no cenário musical afro-religioso do extremo sul brasileiro, nas cidades de Pelotas e Rio Grande/RS, esta comunicação tem por principal objetivo revelar como se constroem “pessoas” *tamboreiras* na música ritual de *Batuque*. Evidencia-se neste trabalho uma discussão antropológica que adota como referência uma releitura da Filosofia de Gilles Deleuze e Felix Guattari (*Teoria das Multiplicidades e Devires*) associada às contribuições dos estudos de gênero nas religiões afro-brasileiras, desenvolvendo ainda a categoria de “pessoa” como noção central. Apoiada mais sobre *devires* e *multiplicidades* do que propriamente em identidades (estados substantivamente unitários), pretende-se mostrar através da música ritual como as religiões afro-gaúchas criam lógicas avessas a essencialismos ou a identidades fundamentalistas.

Palavras-Chave: Religiões Afro-Brasileiras; Batuque; *Tamboreiras de Nação*.

Esta comunicação se baseia em uma rápida exposição acerca de minha dissertação de mestrado, desenvolvida enquanto aluna do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFGRS). Nela, desenvolvo um estudo etnográfico das trajetórias de três *Tamboreiras de Nação*, mulheres *batuqueiras* atuantes no contexto musical afro-religioso do extremo sul brasileiro, nas cidades de Pelotas e Rio Grande/RS, e representantes de uma restrita rede de mulheres (re)conhecidas como “prontas” no *Tambor de Nação*. O que busco expor aqui, em um outro momento, sob forma etnográfica, trata-se, na verdade, de um pouco daquilo que ouvi e aprendi com meus interlocutores em algumas *Casas de Religião*² desse contexto. Ao longo de minha

¹ Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharel e Licenciada em Ciências Sociais, pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Pesquisadora Associada ao Grupo de Pesquisa “*Estudos Musicais: História, Etnografia e Análise*”, atuando na linha “*Abordagens históricas, culturais da criação, transmissão e recepção musical*” (PPG Música/UFRGS). *Ênfase: Etnomusicologia, Arte e Performance*.

² No contexto em questão, utilizo ora os termos “casas” ora “terreiras”, referindo-me aos dois templos religiosos pesquisados em ambas as cidades que, integrando ao menos duas ou mais modalidades de cultos ao mesmo tempo, são enquadrados aqui em dois tipos diferentes, sem contudo excluírem-se mutuamente: os de *Linha Cruzada*, isto é, aqueles em que se toca nas várias linhas da Umbanda (como, por exemplo, nas linhas de Caboclo, Preto-Velho, Cigano) e na linha de Exu; e os de *Nação* (Batuque ou Candomblé). As *Casas de Nação* são também usualmente chamadas de *Casas de Religião*, e, mesmo que

pesquisa de campo, que durou cerca de um ano e meio, primeiramente em Pelotas e posteriormente alargando-se por Rio Grande, enquanto me via imersa em um universo totalmente novo e desconhecido, buscando me familiarizar com os fundamentos e rituais da *Religião dos Orixás*, fui percebendo como a música constrói a vida, os corpos e os espíritos dessas mulheres.

Buscando revelar como se “aprontam” *Tamboreiras de Nação* no universo da música ritual de *Batuque*, esta exposição trata, portanto, das trajetórias e experiências religiosas e musicais de três *batuqueiras*: **Andrea do Bará** (Candomblé com Nagô), **Eneida de Oxalá** (nação Jêje) e **Rosa do Bará** (nação Jêje). Tomando a *Nação* em suas interfaces com a Umbanda e a *Linha Cruzada*, o cerne de minha análise recai justamente sobre o campo afro-religioso local entre essas duas cidades, onde raras são as *Casas de Nação* em que mulheres costumam ocupar a posição de “chefia dos tambores”, desempenhando integralmente as tarefas e o andamento das atividades musicais. Dessa forma, mulheres geralmente são exceções neste “cargo” religioso. Por essa razão, a busca por mulheres assumindo tal responsabilidade nesses cultos torna-se bem mais árdua, o que talvez justifique as dificuldades enfrentadas ao longo de minha pesquisa de campo. O acesso e a iniciação religiosa à tradição do *Tambor de Nação* mostram-se predominantemente masculinas.

A música ritual no Batuque só se torna compreensível se previamente contextualizada à cosmologia religiosa da qual provém e através da qual se mantém. No intuito de tornar-se um “intermediário” legítimo entre as divindades e os homens, a conexão e sintonia com o sagrado devem ser feitas e refeitas continuamente dentro dessas casas. Mais do que um músico, detentor da técnica e do conhecimento musical, o *Tamboreiro de Nação* deve, além disso (ou melhor simultaneamente a isso), ser um *iniciado* na Religião, conhecedor de seus fundamentos portanto, o que necessariamente implica no vínculo de pertencimento a uma *Casa de Religião*, que é governada por um chefe (um pai ou uma mãe-de-santo) e que dispõe de uma *família-de-santo* já estruturada em linhagens. Deve-se a este *obrigação* e o cumprimento das tarefas e procedimentos rituais que constituem as etapas do desenvolvimento religioso. Todo aquele que venha a se tornar um *filho-de-santo* deve ter necessariamente um pai ou uma mãe que, uma vez lhe assumindo a *feitura*, responsabiliza-se pelo mesmo.

dificilmente se encontram casas que sejam “só” de *Nação* (isto é, que não disponham de uma segunda ou eventualmente terceira modalidade de culto afro-gaúcho concomitantemente), deixo aqui claro de antemão, o uso desta designação. As *Casas de Religião* descritas nesta comunicação se apresentam, pois, ora como *Casas de Nação* ora como *Terreiras*, variando conforme o tipo de atividade religiosa desempenhada, sendo assim consideradas também e/ou simultaneamente *terreiras*, portanto.

Nesse sentido, pensando nos processos de aprendizagem musical, as mulheres têm possibilidades reais de se tornarem *tamboreiras* tanto quanto os homens³, contudo, a invisibilidade causada pelo fato de considerar-se genericamente tal atividade enquanto uma “função masculina”, apresenta-se como uma constante. Os processos de transmissão do sistema simbólico musical, no caso dessas mulheres, apontam para uma circulação restrita (quando existente) entre as diferentes *Casas de Nação*, o que gera, poderia se dizer, uma socialização quase nula com os demais músicos, condições consideradas essenciais pelos *tamboreiros* homens na definição de um “verdadeiro” *tamboreiro* (a concepção masculina parece tender para uma profissionalização da prática fortemente associada ao aperfeiçoamento da técnica).

Sendo assim, como as mulheres praticamente não circulam por esse espaço de socialização, raramente são vistas, ou mesmo consideradas enquanto *tamboreiras*, pelos demais músicos da mesma categoria. O fato de prezarem fidelidade a uma única casa (a sua própria) e se dedicarem exclusivamente a esta, parece fazer delas - na opinião dos *tamboreiros* homens que se consideram “profissionais” - , um “tipo” de tamboreiro, aquele “feito em casa”. Talvez esse seja um dos principais motivos que ocasione certa “invisibilidade” das mulheres na tradição do *Tambor de Nação*.

O cenário batuqueiro

Duas cidades, Pelotas e Rio Grande. Duas Casas de Religião, *Casa de Mãe Noemy do Xangô* (Ilê Axé Xangô Aganjú) e *Casa de Mãe Neli da Oiá* (Reino de Iansã e Cabocla Juremita). Duas matriarcas distintas, *Mãe Noemy* e *Mãe Neli*, sacerdotisas da *Religião*; três *Tamboreiras de Nação*. Nomes, idades, gerações diferentes. *Santos* e tambores também distintos, mas um fato em comum: todas mulheres, *batuqueiras* e “prontas” no *Tambor de Nação*.

Dentro do universo empírico de referência, a partir da inserção em redes religiosas entre as duas cidades, delimitei duas diferentes *Casas de Nação*⁴, de tradições religiosas distintas, e correspondentes a cada uma das tamboreiras mencionadas. Apresento minha etnografia a partir desses dois templos religiosos, sendo, na ordem aqui descrita, a primeira casa localizada na cidade de Pelotas, *Ilê Axé Xangô Aganjú* que, seguindo as tradições Candomblé com Nagô, teve suas

³ Uma vez que não existem proibições na *Religião* que impeçam, incisivamente, o aprendizado do instrumento por parte das mesmas.

⁴ Como já salientado na nota de rodapé anterior, as duas referidas casas religiosas por tocarem, simultaneamente, tanto para a *Umbanda* como para o *Batuque* (ou *Nação*) são consideradas também como casas de *Linha Cruzada*. Tal fato faz com que seus nomes variem também de acordo com as atividades religiosas realizadas, o que geram, respectivamente, à Casa de Mãe Noemy do Xangô (Pelotas) ora a designação de *Ilê Axé Xangô Aganjú* ora a de *C.E.U. Mensageiros da Luz – Reino de Iansã* e, à Casa de Religião de Mãe Neli da Oiá (Rio Grande) o correspondente a *Reino de Iansã e Cabocla Juremita*.

origens no próprio estado da Bahia (em Salvador), sofrendo adaptações à realidade regional gaúcha; a segunda casa localizada na cidade de Rio Grande, *Reino de Iansã e Cabocla Juremita* mais conhecida como a antiga *casa de Mãe Neli da Oiá* (mãe-de-santo já falecida) é de tradição Jêje, tendo tido suas origens no próprio estado do Rio Grande do Sul (em Porto Alegre). Para além da diversidade empírica dessas manifestações e formas rituais, algumas bases são compartilhadas por ambas as casas que, mesmo apresentando diferenças quanto às suas “matrizes” (nações), permitem que alguns elementos em comum sejam traçados no que tange aos aspectos musicais de preparação religiosa.

Todas as três tamboreiras *Andrea do Bará* [Andrea Luzia Mendes Alves, 36 anos], *Eneida de Oxalá* [Eneida Guterres Menezes, 49 anos] e *Rosa do Bará* [Rosa Inêz Menezes Vaz, 26 anos] nasceram no seio da *Religião*. Tiveram desde berço família carnal fundida à *família-de-santo*, todo um contexto familiar favorável que lhes contribuiu (e muito) para que tivessem um estímulo à aprendizagem do instrumento; todo um ambiente sonoro e socialização propícios para o despertar de um interesse musical e um consequente desenvolvimento de suas habilidades musicais e religiosas (nas suas palavras, seus “dons”). Tais fatores, decisivos a fim de que se tornassem efetivamente *tamboreiras*, não foram salientados por elas de forma explícita; depositaram no “dom” com o qual “se nasce predestinado” e “depois se desenvolve” o principal fator para a posição ritual assumida. Contudo, é possível perceber em suas trajetórias que, já a certa altura de suas vidas, seriam justamente esses elementos que contariam a seu favor e lhes possibilitariam uma maior inserção e legitimidade junto às demais *Casas de Religião* do campo batuqueiro local - que talvez não se concretizasse se tivessem tido apenas um contato superficial, ou então posterior, com a *Religião* e com o *povo-de-santo*.

Enquanto *Andrea Luzia* vem de uma família de 10 irmãos, mas de uma *família-de-santo* onde a supremacia religiosa é sempre de sucessão feminina; *Eneida* provém de uma família de 5 irmãs mulheres, dentre uma das quais (da mais velha), *Rosa Inêz* é filha única. Contudo, se é na primeira que os *laços-de-santo* adquirem contornos de sucessão feminina (a tradição nagô é passada de mãe para filha), é na segunda que a ordem se inverte, e onde, pelos laços de sangue, faz-se a supremacia feminina.

Das *Casas de Nação* citadas, note-se que todas tiveram “matriarcas” enquanto *chefes de Religião*. Ou seja, por trás de certa “aptidão musical” demonstrada, e não desprezada pelas mães ou avós de religião dessas mulheres *tamboreiras*, há que se considerar, sem dúvida, a posição e o *status* conquistados no cenário afro-religioso local e já legitimados pelos esforços dessas duas matriarcas que, uma vez já ocupando certa posição de reconhecimento, favoreceram a inserção dos seus junto ao mesmo. O que desejo dizer com isso é que, nesses casos específicos, somaram-se à

aptidão e interesse musicais dessas mulheres, os esforços de suas matriarcas. Esforços esses no sentido de que viessem a se inserir, suceder e, consequentemente, dar continuidade às suas *Casas de Religião*, mantendo e preservando, assim, as “raízes” que seriam de ordem religiosa, as quais mereceriam o devido seguimento.

Portanto, as “raras exceções” de mulheres assumindo a chefia dos tambores, explica-se, de certa forma, quando se passa a compreender os contextos em que viveram e se desenvolveram tais *tamboreiras*. Como se percebe, não se tratam de quaisquer contextos, nem de quaisquer mulheres, ou de quaisquer matriarcas. Aquelas que ocupam (ou ocuparam) posição de destaque e adquiriram certo *status* e reconhecimento contribuem com suas familiares, se ali houver meninas ou jovens que desejam se desenvolver musicalmente ou que “naturalmente” demonstram nítidas habilidades musicais, sobressaindo-se dentre os demais.

No caso da família de ***Andrea Luzia***, todos os irmãos aprenderam a tocar, tocaram certo tempo de forma efetiva e hoje ainda tocam ocasionalmente; inclusive aprenderam uns com os outros. Da família, quem chegou a ocupar a posição de *tamboreira-mestra* da *Casa de Mãe Noemy do Xangô*, teriam sido, primeiro, sua filha Elaine (atualmente, *mãe Elaine do Xangô*)⁵ e, posteriormente, sua filha mais nova, ***Andrea Luzia***, “pronta” na *Religião* só para a execução desses instrumentos. Já na *Casa de Mãe Neli da Oiá*, apenas uma de suas filhas de sangue se desenvolveria no tambor, ***Eneida de Oxalá***, que repassaria a tradição para a geração seguinte, principalmente aos seus sobrinhos, ***Rosa Inêz*** dentre eles.

Em seus relatos ficou saliente o fato de terem aprendido o instrumento musical mais sozinhas do que propriamente com seus “mestres”, mencionando ainda a direta influência dos “santos” (os próprios Orixás) como fontes do conhecimento musical aprendido. “*Muito do que eu sei hoje, aprendi com o próprio santo*” salientava Andrea do Bará “*muito do que eu sei devo ao meu santo também*”. Fortemente associada à uma experiência subjetiva (intuitiva), colocada como principal responsável por seu aprendizado musical, as formas de aprendizagem aqui em questão são projetadas, pois, a um extra-musical mais do que propriamente decorrente de um aprendizado repassado de forma sistemática. Eneida de Oxalá comentava que teria aprendido muito com sua própria madrinha de *Religião*, a famosa tamboreira *Evinha do Xangô*, porém, não citou sua socialização por entre outras casas de culto como forma de aprendizado musical. No caso de Andrea Luzia, o mesmo parece ter ocorrido, com o diferencial de que ela menciona a importância

⁵ Obrigada a se desenvolver, pois o santo se manifestou no tambor enquanto tocava um batuque e, como “é o santo quem te escolhe, não tu...”, nas palavras de Andrea, Elaine deixaria a posição de tamboreira-mestra da casa, passando o posto à sua irmã mais nova, Andrea. Segundo me esclareceu Andrea, Elaine teria preparado o tambor mas não teria recebido, contudo, como sacrifício no tambor, um animal de 4 pés, só aves.

de sua intensa circulação por entre outras casas de nação e terreiras como forma de aprendizagem musical, durante o que considerou seu “período de aprendizado”.

Aprender a percutir o tambor parece estar mais associado, para as tamboreiras, ao desenvolvimento de percepções ligadas a uma *experiência individual* (aprende-se ouvindo e observando os outros músicos, assistindo aos cultos, convivendo de perto com seus membros) e/ou, mas não necessariamente, a uma *experiência coletiva* (isto é, circulando por entre outras casas, de diferentes *lados* religiosos, no intuito de aprender seus repertórios e cultos). Contudo, ninguém é considerado “professor” ou “mestre” na tradição do *Tambor de Nação* ao qual se deve obrigação e vínculo religioso (assim como o é no caso de um sacerdote da *Religião*), no sentido de que não há um corpo unificado de métodos e regras prontos a partir dos quais codificam-se os saberes, técnicas e repertórios musicais, e a partir dos quais aprende-se a tocar e cantar.

Quando Eneida se referia à sua sobrinha, Rosa Inêz, como diferente de si, desejava explicitar o fato de Rosa, somente agora, aos 26 anos, estar “batendo” em outros lugares, isto é, para fora de sua própria casa de *Religião* e recebendo remuneração por isso. Dizia Rosa Inêz só tocar em algumas poucas casas, somente naquelas conhecidas de sua família, e que, uma vez a conhecendo, sabem ser ela tamboreira, logo, costumam convidá-la. Até pouco tempo atrás, Rosa não costumava “bater” em outras casas que lhe fossem desconhecidas, o que hoje em dia já acontece, mas ao que parece, são raras as vezes em que isso ocorre.

Além das formas mais usuais de aprendizagem, Andrea e Rosa também chegaram a mencionar a relevância de algumas brincadeiras infantis. Para Andrea, o “brincar de terreira” foi citada como a mais escolhida, considerada a preferida dentre o seu grupo infantil, a maior parte composto por familiares e parentes, e cujo papel assumido, desde àquela época, já era o de tamboreira. Comentando sobre os brinquedos de sua infância, em sua grande maioria ligados à *Religião*, Andrea salientava que muito de sua aprendizagem musical era “colocada em prática” durante as brincadeiras, onde basicamente se fazia a memorização e a internalização do repertório, por exemplo, de *pontos* e *rezas* dados durante as *terreiras* e as *festas*. Já eram imitados por ela, portanto, com bastante freqüência, quando em suas brincadeiras de grupo. Durante esses eventos de dramatização de festas rituais dadas pelos adultos da casa, Andrea e Rosa já sempre simulavam tocar os tambores (na época feitos, por ela mesma, de latas de tinta) e cantar, enquanto o restante do *povo-de-santo infantil* imitava as demais atividades rituais na tentativa de cumprir a exata ordem das etapas rituais: uns dançavam na roda, imitando os *santos* dos adultos, enquanto respondiam as rezas puxadas no tambor; outros simulavam transes representando ser o “Orixá” do fulano ou o “Orixá” do sicrano incorporado; roubando inclusive vestimentas e demais adereços e apetrechos necessários para a execução do brinquedo dramático. “*Não me admiraria nada se na hora baixasse um*

santo de verdade...”, dizia Andréa, demonstrando com isso a proporção de veracidade com que as crianças tratavam suas brincadeiras incorporando os papéis, e que, logo mais tarde, passariam a integrar seu cotidiano adulto como eventos ordinários. Em última análise, através do brinquedo dramático, treinavam para serem batuqueiros (CORREA, 1988).

Além da obrigação do tamboreiro, a ser cumprida necessária e indissociadamente do instrumento musical (que é preparado em conjunto com o músico), outras cerimônias de iniciação devem ser separadamente realizadas somente para a consagração dos *Tambores de Nação*. Ambos, tamboreiro e tambor “vão para o chão”. Sendo assim, no caso dos músicos rituais, não são somente as suas *pedras sagradas* que merecem os devidos cuidados como se fossem *santos*, mas ainda o próprio instrumento musical (tambor) também considerado sagrado e representante constitutivo de sua “pessoa” tamboreira. Ao menos materialmente, assim como as pedras o são, os *tambores* são “construídos” ritualmente, passando por consagrações religiosas e, só ao atualizarem-se virtualmente, transformam-se em instrumentos musicais sagrados, devidamente “prontos” na *Religião*. O *tambor sagrado* é também considerado um “ser vivo”, um corpo que necessita, assim como os corpos humanos, de constantes renovações através de *sacrifícios* e *obrigações*. Deve ser batizado e preparado ritualisticamente e, assim como um “ser vivo”, preservado. O *batizado do tamboreiro* equivale, consequentemente, ao *batismo de um tambor*. “*Cada tamboreiro com os seus próprios tambores, com as suas obrigações e com as suas seguranças...*”, dizia Andrea do Bará (Candomblé com Nagô, Pelotas). Em diversas vezes foi representado pelas *tamboreiras* “como uma extensão de seus próprios corpos”.

Conclusões

Os casos de tamboreiras trazidas aqui nesta comunicação, procuraram articular etnograficamente as possibilidades de agenciamento em que a aprendizagem do *Tambor de Nação* pode ser analisada como uma forma de desenvolvimento religioso. Tratou-se, pois, de examinar etnograficamente as maneiras pelas quais tais mulheres agenciaram (e agenciam) através da música na *Religião devires e multiplicidades* e, de que maneira, através desses exemplos de experiências indissociadamente religiosas e musicais, tais agenciamentos se encontram arraigados aos processos de *feitura de santo* (Orixá, filho-de-santo e tambor) e aos modos relacionais de aprendizagem inscrito nas bases desses cultos.

Através de suas trajetórias e relatos, percebe-se que existem tantas concepções diferentes de se “fazer música” ritual ou de se “ser músico” ritual no Batuque quantas forem as formas de flexibilização e interpretação das regras religiosas. As mulheres passam a ser reconhecidas como

“reais” tamboreiras de nação somente a partir do momento em que “novos” parâmetros do que seja música, músicos e a própria *Religião* são admitidos para reflexão. Como se tornaram tamboreiras é o ponto central, mas os desdobramentos possíveis a partir daí também o são, e o fato de poderem a qualquer momento se tornarem outra “coisa” que não esta que “são”, isto é, de virem a ocupar outra posição que não esta que atualmente ocupam (a posição de tamboreiras), trata-se de uma via em aberto, colocadas por essas mulheres e mencionadas como “da vontade do santo”.

Note-se aqui, portanto, que o próprio sistema religioso possibilita a abertura a um “em vias de” aprontar-se, bem como a agenciamentos decorrentes daí (formas de flexibilização de “papéis rituais”), onde o que se tem são constantes e sucessivos *estados de aprontamento* (etapas e ritos iniciáticos), mas nunca um efetivamente *ser pronto* (para essas mulheres haverá sempre o que aprender, aprender-se-á sempre e ainda mais, pois nunca se vem a saber tudo, o que tornam as possibilidades inesgotáveis, quase ao infinito). Aí se encaixam os modos relacionais de aprendizagem que esse sistema religioso prescreve, onde a transmissão dos *fundamentos* segue um acúmulo de experiência (*axés*), traduzido a partir do tempo de religião de cada um, modelando e construindo a *pessoa* no Batuque. As tamboreiras vêem os agenciamentos ofertados por esse “sistema em aberto” como um “desenvolvimento espiritual”, como formas de desenvolvimento de suas “sensibilidades”, fazendo da música ritual seu meio privilegiado de aprendizagem.

Caberia perguntar-se como essa *pessoa tamboreira* se faz por meio da música ritual, e como é que sons constroem pessoas na *Religião*. Se a *pessoa* se faz de dentro para fora (o orixá habitaria o que constituiria seu interior)⁶, como pensar, então, o nascimento do som, citado pelas tamboreiras de nação, como o que “abriria” o interior de cada pessoa, permitindo seu desenvolvimento espiritual? O que há de sonoro que nasce, a princípio “cru”, em cada um, e transforma-se, com o passar do tempo, em musicalidade, musicalidade construída a partir da construção ritual dessa *pessoa*⁷? O nascimento do “Orixá pessoal” não deixa de ser em si o nascimento de um som (*grito*). “Assim como a criança que chora quando nasce, o orixá grita ao nascer...” (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).

As formas musicais de desenvolvimento da sensibilidade são formas musicais de desenvolvimento religioso que, para tais mulheres, não deixam de ser um desenvolvimento espiritual em última instância. A frase de Andrea do Bará, “o tambor também te faz crescer

⁶ Conforme nos lembra Bastide (2001/1958) e Goldman (2005).

⁷ A divindade não é, portanto, um elemento apenas exterior ao ser humano. Feito dentro dele, ao mesmo tempo que sua própria pessoa, o orixá habita, de modo constitutivo, o que Bastide (1978: 226) denominou seu “*castelo interior*”. O que significa que não apenas a *pessoa*, mas também o *orixá* é construído no processo de iniciação.

espiritualmente”, é um exemplo disso, de que as potencialidades musicais dessas mulheres desenvolveriam sua espiritualidade consequentemente. O que faz da música ritual, portanto, um “meio” privilegiado de experienciar e aprender, de estabelecer relações com as divindades, com o sagrado, revelando que muito dos seus conhecimentos musicais são aprendidos a partir dessas próprias relações. Disso conclui-se, assim, que a música ritual é vista aqui como um modo de aprendizagem relacional, pois que mantém íntima relação com os orixás. Nesses termos, a posição ocupada pelos músicos rituais é uma posição privilegiada, por poder proporcionar, através de sua execução, a manifestação do Orixá; este “responde” ao tambor e só dança se tiver música.

No caso de tais tamboreiras, o que se pôde inferir foi uma concepção da prática musical mais fortemente associada à experiência religiosa, a um “sentir” e “vivenciar o tambor” do que necessariamente uma prática calcada no “aperfeiçoamento da técnica” e com fins de “profissionalização”, como costuma acontecer entre os *tamboreiros* homens.

Referências Bibliográficas:

- ANJOS, José Carlos Gomes dos. *No território da Linha Cruzada: A cosmopolítica afro-brasileira*. Porto Alegre: Ed. UFRGS e Fundação Cultural Palmares, 2006. [1993]
- BARBARA, Rosamaria Susanna. *A dança das Aiabás: Dança, Corpo e Cotidiano das mulheres de candomblé*. Tese de Doutorado em Sociologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.
- BASTIDE, Roger. *Sociologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.
- _____. *O candomblé da Bahia: Rito Nagô*. 3^a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. [1958]
- BRAGA, Reginaldo Gil. *Modernidade Religiosa entre Tamboreiros de Nação: Concepções e Práticas Musicais em uma Tradição Percussiva do Extremo sul do Brasil*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música (UFRGS), 2003.
- CORREA, Norton F. *Os vivos, os mortos e os deuses: um estudo antropológico sobre o batuque do Rio Grande do Sul*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFRGS), 1988.
- SEGATO, Rita Laura. *Santos e Daimones. O Politeísmo Afro-Brasileiro e a Tradição Arquétipal*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2005 [1995]. 2^a ed.

PROBLEMATIZANDO AS RELAÇÕES DE GÊNERO ATRAVÉS DO TEATRO-FÓRUM: REFLEXÕES ACERCA DE UMA PRÁTICA NA ESCOLA

Dirlei de Azambuja Pereira¹

E-mail: pereiradirlei@gmail.com

Instituto Estadual de Educação Ponche Verde – Piratini/RS

Daiana Corrêa Vieira²

E-mail: daianvieira@hotmail.com

Instituto Estadual de Educação Ponche Verde – Piratini/RS

Fabiane Tejada da Silveira³

E-mail: shalon@ufpel.com.br

Universidade Federal de Pelotas – Instituto de Artes e Design/IAD

Resumo: Este artigo é parte das reflexões sobre as práticas com Teatro-Fórum que vêm sendo desenvolvidas com educandos e educandas de duas turmas de 4^a série, no I. E. E. Ponche Verde, localizado no município de Piratini/RS. Na primeira parte da discussão, apresentaremos o motivo que nos levou a realizar tal práxis. No segundo momento, exporemos um breve histórico do teatro no mundo e suas contribuições ao processo educacional escolar. Na última etapa do texto apresentaremos nossas reflexões sobre as relações de gênero na escola e o Teatro-Fórum como problematizador de um debate crítico e reflexivo. Desta forma, faremos alguns apontamentos sobre as relações de gênero nos espaços formais de ensino; discutindo as bases do Teatro-Fórum e apresentando os primeiros achados da pesquisa, resultados das oficinas iniciais realizadas com os educandos e as educandas participantes deste projeto.

1. Primeiras palavras...

Após observarmos o recreio e os comportamentos de meninas e meninos nas mais diversas situações, concluímos que as relações estabelecidas por estas crianças prejudicam a boa convivência entre elas. Buscando erradicar tal segregação que ocorria, principalmente nas brincadeiras, através de um debate profundo e rigoroso, é que estamos realizando este trabalho. Este artigo é fruto das reflexões sobre as ações iniciais de um Projeto de Pesquisa.

¹ Pedagogo. Especialista em Pedagogia Gestora. Mestrando em Educação/PPGE/FaE/UFPel. Professor no I. E. E. Ponche Verde/Piratini – RS.

² Formada em Letras. Especialista em Educação Básica. Professora no I. E. E. Ponche Verde/Piratini – RS.

³ Arte-educadora. Mestre em Educação. Doutoranda em Educação/PPGE/FaE/UFPel. Professora do Instituto de Artes e Design da UFPel. Orientadora da pesquisa.

2. Teatro e Memória: uma viagem na história

A palavra “teatro” vem do grego “théátron” e significa “lugar onde se vai para ver” (Nascentes, 1988, p. 617). Embora aqui trazendo a definição etmológica da palavra “teatro” e o seu significado ser originário do grego, não podemos atribuir somente a este povo a origem desta representação artística. O teatro já era encontrado nos rituais aborígenes, nas pinturas das cavernas, nas danças mímicas e nos costumes dos povos como também em outras manifestações artísticas que havia nos primórdios da história e continuaram no decorrer dos tempos (Silveira, 2007, p. 45). Na Índia, na China e no Japão encontramos também importantes manifestações teatrais, destacamos, entre outras, o “Teatro de sombras”, que era realizado na Índia.

Neste caminho de retorno às origens do teatro, nas quais observamos as determinantes de sua representação no Ocidente atualmente, “reconhecemos que as principais formas dramáticas conhecidas na Grécia e descritas por Aristóteles foram a tragédia e a comédia”⁴ (Silveira, 2007, p. 47). Já na Idade Média, o teatro, por não ser considerado uma boa manifestação artística, tendo em vista a forma pagã como era representado, passou por reformulações para atender os dogmas católicos e, em 1000 dC, é retomado na forma de “[...] tropos – pequenos diálogos cantados, acrescentados aos textos dos evangelhos. Esses dramas litúrgicos fizeram renascer o teatro grego para dar vida aos temas de cunho religioso, temática predominante por toda a Idade Média” (Silva & Gonzaga, s/d, p. 3). No Século XVIII, é considerado o “baluarte da filosofia moral”⁵ em virtude da Renascença, período marcado pela razão. Avançando nesta viagem, encontramos Bertolt Brecht, importante autor que valoriza o caráter popular da cultura teatral e, com efeito, assume a função de evidenciar e, fundamentalmente, problematizar o cotidiano e, através desta reflexão, pensar uma outra realidade.

Nas palavras de Silveira (2007, p. 50):

O caráter de denúncia e crítica que assume o teatro, em alguns momentos da história, faz com que a natureza dessa arte provoque uma ruptura com as características doutrinárias ou mais enfaticamente ritualistas de outras épocas. No Renascimento, sob a influência dos ideais humanistas, as atividades dramáticas começaram a aparecer na maioria das escolas, mas, [...] foi com o pensamento moderno que a imaginação dramática passou a ser reconhecida como qualidade humana essencial na formação do indivíduo.

O teatro chega à escola. Num primeiro momento, o “teatro na escola” ocorre simplesmente através da encenação de uma peça teatral ou como uma forma de leitura com fim de desenvolver

⁴ Tomamos a contribuição de Magalhães Jr. (1980, p. 6), a qual apresenta a seguinte definição sobre *tragédia* e *comédia*: “Enquanto a tragédia exaltava as virtudes e os sentimentos nobres, a comédia satirizava os excessos, a dissipaçāo, a falsidade, o embuste, os sentimentos mesquinhos. E, sendo o avesso da tragédia, não pretendia comover, mas fazer rir”.

⁵ Berthold (2005, p. 382).

somente a expressão oral. A partir do Movimento Escolanovista, é que o teatro começa assumir um outro caráter. É visto como um excelente meio de desenvolver a criança em suas potencialidades como também ser capaz de possibilitar a mesma a capacidade de colocar-se no lugar do outro – o princípio da alteridade.

3. Teatro e suas contribuições no processo educacional-escolar

Diante de um brevíssimo relato sobre “como se tem feito teatro” no transcorrer da história, passamos, neste momento, a trazer as contribuições desta atividade artística para a educação atual.

Formalmente, o ensino do teatro entra na escola a partir da Lei 5692/71, não como uma disciplina específica e obrigatória dentro do currículo, mas sim como um dos conteúdos a serem trabalhados dentro da disciplina de Educação Artística. Contudo, poucas escolas adotaram o teatro em suas práticas.

A partir dos anos 90, no Brasil, fundamentados numa “abordagem histórico-cultural do desenvolvimento”, concebida frente os estudos de Vygotsky ou subsidiados pelos estudos da teoria psicogenética de Piaget é que começamos a perceber uma atenção maior por parte dos educadores em relação ao teatro na educação. Encontramos portanto, neste caminho pesquisas sobre o “Teatro-educação” e, por conseguinte, a construção de teorias sobre esta área. As pesquisas desenvolvidas por Ingrid Dormien Koudela, Maria Lúcia Puppo, Beatriz Cabral, Vera Bertoni, são algumas de uma série que começam a surgir nas universidades brasileiras sobre esta temática. Desta forma, embora ainda não valorizado conforme deveria ser, observamos que, aos poucos, a inserção do teatro nas práticas escolares começa a aparecer.

Reverbel (1997, p. 168) alerta que “é preciso lutar para que o Teatro tenha seu lugar na Educação, porque se ele existe na sociedade, deve existir na escola”. E esta tomada de atitude torna-se urgente pois, se acreditamos que a formação da criança deve ser global, envolvendo (e desenvolvendo) suas potencialidades, o teatro torna-se um importante aliado neste sentido.

A capacidade de dramatizar, por parte da criança, está presente desde o momento em que esta começa a interagir com o jogo de faz-de-conta. Ao brincar em grupo ou individualmente, a criança, ao dramatizar, expõe suas emoções, ações culturalmente internalizadas pelo grupo social onde vive e desenvolve a sua linguagem de diferentes formas, como também desenvolve a socialização.

Quando a criança chega à escola, esta capacidade natural é sufocada por uma educação bancária⁶. O teatro vai na contramão desta concepção de educação porque justamente favorece espaço para a

⁶ Freire (1987, p. 58) declara: “Eis aí a concepção ‘bancária’ da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los. Margem para serem

criação; faz com que a criança seja sujeito de sua aprendizagem; promove a criatividade, o princípio da alteridade, como destacamos anteriormente. O respeito ao outro; propicia o diálogo entre as crianças e assim, faz com que ela desenvolva suas relações interpessoais; leva a reflexão sobre si mesma, o autoconhecimento; possibilita o conhecimento do seu corpo, suas variedades de expressão e comunicação. Os Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte confirmam estas afirmações. Encontramos neles os seguintes argumentos sobre o teatro na educação ao dizer que esta representação artística:

É, por excelência, a arte do homem exigindo a sua presença de forma completa: seu corpo, sua fala, seu gesto, manifestando a necessidade de expressão e comunicação. O ato de dramatizar está potencialmente contido em cada um, como uma necessidade de compreender e representar uma realidade. [...] ao participar de atividades teatrais, o indivíduo tem a oportunidade de se desenvolver dentro de um determinado grupo social de maneira responsável, legitimando os seus direitos dentro desse contexto, estabelecendo relações entre o individual e o coletivo, aprendendo a ouvir, a acolher e a ordenar opiniões, respeitando as diferentes manifestações, com a finalidade de organizar a expressão de um grupo. O teatro tem como fundamento a experiência de vida: idéias, conhecimentos e sentimento. A sua ação é a ordenação desses conteúdos individuais e grupais. [...] As propostas educacionais devem compreender a atividade teatral como uma combinação de atividade para o desenvolvimento global do indivíduo, um processo de socialização consciente e crítico, um exercício de convivência democrática, uma atividade artística com preocupações de organização estética que faz parte das culturas humanas (PCNs, 1997, p. 83-84)

O que impede, muitas vezes, uma prática do teatro na educação-escolar, é uma postura “tradicional” por parte dos professores e das suas propostas pedagógicas, as quais estrangulam a possibilidade desta expressão artística neste contexto educacional. Faz-se necessário e urgente, uma mudança de postura destes professores. Nossas crianças não podem mais serem tolhidas deste direito.

4. As relações de gênero na escola e o Teatro-Fórum como problematizador de um debate: relato de uma práxis

4.1 Relações de gênero na escola

colecionadores ou fichadores das coisas que arquivam. No fundo, porém, os grandes arquivados são os homens, nesta (na melhor das hipóteses) equivocada concepção ‘bancária’ da educação. Arquivados, porque, fora da busca, fora da práxis, os homens não podem ser. Educador e educandos se arquivam na medida em que, nesta distorcida visão da educação, não há criatividade, não há transformação, não há saber. Só existe saber na invenção, na reinvenção, na busca inquieta, impaciente, permanente, que os homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros. Busca esperançosa também”.

As discussões sobre o conceito de gênero tornam-se evidentes a partir da década de 80 frente às teorias de estudiosos e estudiosas feministas (Costa, 2003, p. 31).

Vianna & Ridenti (1998, p. 96) declaram que:

Em nossa sociedade, as desigualdades entre homens e mulheres são fortemente atribuídas às distinções de sexo, com evidentes conotações biológicas. Assim, sexo se remete às diferenças físicas entre homens e mulheres. Todos nascemos com algumas características que são específicas para homens e mulheres. [...] Muitas vezes essas características distintas são usadas pelos indivíduos na construção de um conjunto de representações sociais e culturais, valores e atribuições sociais. Isso é o que chamamos de gênero.

Ao observarmos a origem do problema na relação de gênero entre mulheres e homens, percebemos que nas mais diferentes manifestações, houve a construção de um estereótipo de *ser homem* e *ser mulher*. Desta maneira, introjetou-se um modelo de homem, “ser forte, viril, inteligente, destemido e provedor”, e de mulher, “pessoa meiga, frágil, tranquila, submissa e responsável pelas tarefas do lar”. Tais modelos perpetuaram-se no decorrer da história e ainda, em pleno Século XXI, se fazem presentes nas representações dos papéis sociais de cada um. Não podemos deixar de fora desta análise acerca das relações de gênero a influência dos valores culturais, religiosos e morais que se subjacem a estes modelos.

Na escola, como não poderia ser diferente, visto que esta encontra-se dentro do corpo social, estas relações de gênero se evidenciam tanto nos modos de agir e brincar das crianças, nos juízos de valor que fazem quando um comportamento de um colega ou de uma colega destoa das referências que têm do que é ser menino e ser menina, quanto nas relações dos educadores e das educadoras para com seus educandos e suas educandas.

Esta diferenciação do que é próprio para meninos e impróprio para meninas, e vice-versa, acontece das mais diversas formas, tanto explícitas, como por exemplo na hora do recreio onde meninos ocupam um determinado espaço e meninas outro, quanto veladas, como notamos nas entrelinhas dos discursos proferidos por estas e por estes. Entretanto, apenas observar que há um problema nas relações entre meninos e meninas na escola não resolve. Sem dúvida alguma, enxergar o problema é um primeiro passo na direção de uma outra relação, mas não pode ser o único. Meninas e meninos devem ser conclamados a debater esta relação (ou não-relação).

Então, como poderia ser feito este debate sem dar a elas e a eles as respostas, mas provocando-os a pensar sobre as alternativas que podem emergir frente à problemática posta em jogo? Diante do questionamento anterior, o que cabe de ser afirmado, num primeiro momento, é que não podemos, enquanto educadores e educadoras comprometidos/das com uma educação que se oponha a qualquer forma de discriminação, fugir deste debate junto com nossos educandos e nossas educandas. A seguir,

faremos a exposição de como o teatro, e neste caso o Teatro-Fórum, pode ser um instrumento capaz de problematizar as relações de gênero na escola.

4.2 O Teatro-Fórum e suas possibilidades

O Teatro do Oprimido é uma criação de Augusto Boal⁷. A relação deste teatro com a obra *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire não é mera coincidência. Tanto o Teatro do Oprimido de Boal quanto a *Pedagogia do Oprimido* de Freire buscam refletir sobre as situações opressoras em que mulheres e homens se encontram. Ambos surgem em um período histórico muito marcante no nosso país: a Ditadura Militar.

A partir da reflexão sobre o contexto histórico e as situações de opressão que este inaugura, O Teatro e a *Pedagogia do Oprimido* propõem que nos engajemos numa luta permanente em busca pela libertação. Freire (1987, p. 35-67), ao falar sobre libertação, afirma que:

A libertação, por isto, é um parto. E um parto doloroso. O homem que nasce deste parto é um homem novo que só é viável na e pela superação da contradição opressores-oprimidos, que é a libertação de todos. [...] A libertação autêntica, que é a humanização em processo, não é uma coisa que se deposita nos homens. Não é uma palavra a mais, oca, mitificante. É práxis, que implica a ação e a reflexão dos homens sobre o mundo para transformá-lo.

O Teatro do Oprimido, concebido por Boal caminha na mesma direção da *Pedagogia do Oprimido* cunhada por Freire: a libertação autêntica.

O Teatro-Fórum surge do Teatro do Oprimido e conserva as mesmas bases. Neste teatro, problematiza-se uma situação de opressão e os espectadores podem (e devem) interferir na mesma, indicando caminhos viáveis para a solução do problema apresentado. Os espectadores também tornam-se protagonistas da peça. Segundo Boal (1998, p. 28 - 29):

Existem muitas formas e estilos em teatro, e todas são boas e ótimas, mas todas têm igualmente suas limitações: o Teatro-Fórum se aplica ao estudo de situações sociais bem claras e definidas – opressões interiorizadas devem ser estudadas com técnicas do *Arco-íris* do desejo. As soluções propostas pelo protagonista dentro da estrutura da peça que servirá de modelo ao debate-fórum devem conter pelo menos uma falha política ou social que deverá ser analisada durante a sessão de fórum. Estes erros devem ser expressos claramente, e cuidadosamente ensaiados, em situações bem definidas. Isto acontece porque o Teatro-Fórum não é teatro-propaganda, não é o velho teatro didático; ao contrário, é pedagógico, no sentido de que todos aprendemos juntos, atores e platéia.

⁷ Augusto Pinto Boal nasceu no Rio de Janeiro, no ano de 1931. Estudou na School of Dramatic Arts da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. É diretor, teórico de teatro e autor de vários livros sobre o tema. Destacam-se entre suas obras *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, já traduzida em 25 línguas. Atualmente, Boal dirige centros de teatro em Paris e no Rio de Janeiro.

Há nesta proposta de teatro uma relação de muita cumplicidade com a platéia. E é esta relação que possibilita um bom fórum, dito de outro modo, é diante a situação inicial teatralizada e as modificações que os espectadores fazem nesta que provocam um debate sobre a situação de opressão e as possibilidades de mudança desta situação. Neste jogo teatral, o objetivo não é ganhar ou perder, mas sim proporcionar aos jogadores a aprendizagem no e com grupo. É importante destacar também que, neste jogo, mulheres e homens começam a conhecer “[...] o arsenal dos opressores e as possíveis táticas e estratégias dos oprimidos. O fórum é um jogo, é lúdico – uma maneira rica de aprendermos uns com os outros” (Boal, 1998, p. 32). Enfim, este jogo impulsiona todos e todas a refletirem e agirem em relação às situações de opressão que se fazem presentes em nossos dias.

4.3 Na escola há muitas brigas e discussões entre meninos e meninas (Carlos): educandos e educandas discutindo as relações de gênero a partir do Teatro-Fórum

A fala acima, de um educando, revela o que acontece em algumas escolas. Percebendo que estas relações entre meninos e meninas não ocorrem de forma pacífica nos espaços da escola e provocados a pensar alternativas de problematizar esta relação, encontramos no Teatro-Fórum uma possibilidade. Este trabalho, sobre o qual falaremos agora, vem sendo realizado com duas turmas de 4^a série do Instituto Estadual de Educação Ponche Verde, localizado no município de Piratini/RS. Participam do mesmo um total de 42 educandos.

Inicialmente, propomos o seguinte questionamento às crianças: “*Como se dá a relação entre meninos e meninas na escola e em outros lugares que estes convivem?*”. No gráfico a seguir, mostraremos o percentual obtido frente às respostas dadas por estas:



Pelo gráfico, observamos que esta problemática carece de uma ampla discussão dentro da escola. Entre as situações, que decorrem do problema anunciado, aparecem na fala das crianças: brigas, discussões, provocações, preconceito através das brincadeiras e das cores das roupas. Torna-se evidente, diante os dados apresentados, que há uma influência cultural no modo de agir e pensar dos meninos e das

meninas. Nas falas a seguir, observamos claramente esta afirmação. “*Os meninos não brincam com as meninas e quando um brinca, os outros ficam mexendo e aí, ele sai da brincadeira*” – afirma Cristina⁸. Já Felipe declara: “*Às vezes as gurias querem jogar futebol e os guris não querem porque eles acham que elas não sabem jogar futebol*”. Estas falas nos permitem concluir que os espaços na escola estão cada vez mais sectarizados, o que resultará na construção de uma sociedade cada vez mais discriminatória, haja vista que serão estas crianças os adultos de um futuro próximo e, desta forma, continuarão a segregação entre homens e mulheres, ainda que seja em alguns casos, de forma velada.

Nesta construção (ou seria melhor, desconstrução) das relações entre meninos e meninas, notamos ainda que os pais não estabelecem um diálogo com seus filhos e suas filhas para que uma melhor convivência entre os meninos e as meninas aconteça. Pelo contrário, fazem com que haja um rompimento neste sentido, como nos fala Bianca: “[...] às vezes tem algumas mães que não deixam as meninas brincarem com os meninos”.

Partindo das entrevistas realizadas e dos debates que estas originaram, propomos o Teatro-Fórum na perspectiva de darmos visibilidade a estas situações opressoras.

Foram construídas pelas educandas e pelos educandos doze cenas teatrais. Estes versavam sobre as situações já descritas anteriormente. Momentos muito reflexivos ocorreram no decorrer das apresentações e no transcorrer dos debates que estas promoveram.

Acreditamos que a oportunidade de discutirmos essas situações, que impedem uma convivência saudável entre meninas e meninos nos espaços da escola, foi imprescindível para a construção de novas relações, como podemos notar na fala de Cristina, em um dos debates-fórum: “*Acho que os meninos devem brincar com as meninas e não só com os meninos. Porque todos devem ser amigos porque fica bem melhor*”. Morgana, além de uma melhor relação a curto prazo, vislumbra também um outro futuro para todos: “*Todos devem ser amigos e meninos e meninas devem brincar juntos. Porque assim todos iriam ser amigos e iriam acabar com a violência no mundo por causa da amizade*”. Estas falas nos dão a esperança de que práticas-pedagógicas, como o Teatro Fórum, mobilizem o surgimento de novas relações entre meninos e meninas no espaço da escola.

⁸ Utilizamos pseudônimos ao transcrevermos as falas dos educandos e das educandas.

Referências:

- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Traduzido por Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 14ª. Ed. Revisada e Ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- COSTA, Raquel Perpétua Paré da. **Coisas de meninos, coisas de meninas: o trabalho e as relações de gênero**. Dissertação (Mestrado) – UFPel. Pelotas: 2003.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- MAGALHÃES JR., Raymundo. **Biblioteca Educação é Cultura. Teatro V. I. v. 6**. Rio de Janeiro: Bloch, FENAME, 1980.
- NASCENTES, Antenor. **Dicionário da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro: Bloch Editores S. A., 1988.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte**/ Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: 1997.
- REVERBEL, Olga Garcia. **Um Caminho do Teatro na Escola**. São Paulo: Editora Scipione, 1997.
- SILVA, Livete Brito da. & GONZAGA, Amarildo Menezes. **Teatro, Alternativa de Formação e Cidadania na EJA**. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf3/tcc_teatro.pdf> Acesso em: 23/07/08.
- SILVEIRA, Fabiane Tejada da. **O jogo teatral na construção de sujeitos**. Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Educação. São Leopoldo: 2007.
- VIANNA, Cláudia & RIDENTI, Sandra. **Relações de gênero e escola: das diferenças ao preconceito**. In: AQUINO, Júlio G. (Org). **Diferenças e preconceito na escola: alternativas teóricas e práticas**. São Paulo: SUMMUS, 1998, p. 93 – 105.

O MOVIMENTO FEMINISTA E OS DENOMINADOS NOVOS MOVIMENTOS SOCIAIS: BREVES APONTAMENTOS E REGISTROS A PARTIR DO OLHAR DA FILOSOFIA (DA EDUCAÇÃO)

OLIVEIRA, Neiva Afonso
neivaafonsooliveira@gmail.com
GARCIA, Cristiane da Silva
tiane_silva@ig.com.br

Resumo: A pesquisa é uma investigação de caráter inicial e é parte de um projeto mais amplo que investiga os movimentos sociais e o liberalismo contemporâneo, financiado pela FAPERGS. Para efeitos de localização temporal das teorias sobre os movimentos sociais, denominamos *período da abordagem clássica* aquele que predominou até os anos 60 do século passado. Avançando em direção aos campos de delimitação do trato das questões relacionadas com as ações coletivas e tomando uma linha cronológica como fio condutor de análise, podemos considerar que tal afirmação é consistente, uma vez que a sociologia toma para si um enfoque mais crítico a respeito dos movimentos sociais somente a partir dos acontecimentos de maio de 68. Em outras palavras, é correto afirmar que teorizações sobre movimentos sociais dão conta de que a assim denominada abordagem clássica se refere a períodos de ocorrência dos movimentos anteriores a 1960; por outro lado, uma posição mais crítica se refere à situação das teorias sobre os Novos Movimentos Sociais que os localizam como movimentações de caráter mais em nível de juízo crítico. Pretendemos, nesse trabalho de pesquisa, por um lado, defender a hipótese de que cabe à Filosofia uma análise dos fundamentos da existência e uma avaliação da mística e/ou da práxis dos sujeitos pertencentes às chamadas ações coletivas/movimentos sociais. Por outro lado, o recorte que pretendemos realizar refere-se à possibilidade de, em concordância com o mapeamento sobre as ações coletivas feito por Maria da Glória Gohn, referenciar os movimentos de mulheres e/ou movimentos feministas dentro do ponto de vista dos novos movimentos sociais, porém com uma forte tendência ao recrudescimento de seu caráter emancipatório.

Palavras – chave: movimentos sociais - feminismo - filosofia

INTRODUÇÃO:

Para efeitos de localização temporal das teorias sobre os movimentos sociais, denominamos *período da abordagem clássica* aquele que predominou até os anos 60 do século passado. Avançando em direção aos campos de delimitação do trato das questões relacionadas com as ações coletivas e tomando uma linha cronológica como fio condutor de análise, podemos considerar que tal afirmação é consistente, uma vez que a sociologia toma para si um enfoque mais crítico a respeito dos movimentos sociais somente a partir dos acontecimentos de maio de 68. Em outras palavras, é correto afirmar que teorizações sobre movimentos sociais dão conta de que a assim denominada abordagem clássica se refere a períodos de ocorrência dos movimentos anteriores a 1960; por outro lado, uma posição mais crítica se refere à situação das teorias sobre os Novos Movimentos Sociais que os localizam como movimentações de caráter mais em nível de

juízo crítico. Pretendemos, nesse trabalho de investigação, por um lado, defender a hipótese de que cabe à Filosofia Política uma análise dos fundamentos da existência e uma avaliação da mística e/ou da práxis dos sujeitos pertencentes às chamadas ações coletivas/movimentos sociais. Por outro lado, o recorte que pretendemos realizar refere-se à possibilidade de, em concordância com o mapeamento sobre as ações coletivas feito por Maria da Glória Gohn, referenciar os movimentos de mulheres e/ou movimentos feministas dentro do ponto de vista dos novos movimentos sociais. A escolha feita por nós deve-se ao fato de concordarmos com autores que teorizam sobre os NMS e afirmam haver um certo recrudescimento no potencial educativo desses movimentos.¹ Em outras palavras, levantamos a suposição de que os movimentos de mulheres também sofrem a perda do potencial emancipador após os anos 60, porque passam a se submeter, sob o pretexto de alcançar demandas e conquistas em termos de direitos sociais, às exigências do Estado liberal de direito.

MATERIAL E MÉTODOS

A pesquisa que se encontra em sua fase inicial utiliza a metodologia da pesquisa bibliográfica, e toma como base a obra de Maria da Glória Gohn, de 2004, *Teoria dos Movimentos Sociais*. É inegável que, porque se trata de uma investigação vinculada à área da filosofia e também porque pretendemos nos localizar como um trabalho científico, a busca pela elucidação de conceitos é fundamental. Conforme KÖSCHE (1997), “*a significação dos conceitos é definida à luz das teorias que servem de marcos teóricos da investigação, proporcionando-lhes, dessa forma, um sentido unívoco, consensual e universal.*”(p.33) Sob o respaldo das teorias, o significado dos conceitos logram destaque e alcançam níveis de marcos teóricos com os quais podemos compreender a realidade complexa dos movimentos sociais e os atores/sujeitos com eles envolvidos.

Trata-se de um escrito referente a informações sobre as diferentes teorizações sobre os movimentos sociais. O livro da Profª da USP servirá de guia para outras leituras dos textos dos autores por ela referenciados. Assim, recorreremos aos autores mesmos que compõem as denominadas *teorias clássicas sobre os movimentos sociais*, como os pertencentes à Escola de Chicago e

¹ Conforme Gohn (1997), as matrizes teóricas sobre os Novos Movimentos Sociais são as tematizações de Max Weber, Karl Marx, Jürgen Habermas, Michel Foucault, entre outros. Uma das vertentes de recepção das idéias desses clássicos dão conta de afirmar que o grau de dependência e submissão das ações coletivas ao Estado gera uma situação de não proposta de alteração do modelo social vigente e, sim, uma adequação das demandas das mesmas às exigências do agente estatal. Podemos citar como autores pertencentes a esse viés de análise, Erving Goffman, Chantal Mouffe, Carl Schmitt, Joachim Raschke, entre outros.

os interacionistas como Herbert Blumer (1900-1987), Georg Simmel (1858-1918), (GOHN, 2004, p. 328), e outros como Alain Touraine (1925-). Também faremos uso de escritos com importante auxílio na área de tematização sobre os movimentos feministas e a posição da mulher ao longo da História, como *Becoming Visible: women in European History* (1977) e *Direitos das Mulheres e Injustiça dos homens* (1989)

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Conforme Maria da Glória Gohn (2004), os novos movimentos sociais recusam uma política de cooperação sua com as agências estatais e seus teóricos declaram “... *que as ações coletivas não se restringiriam às trocas, negociações e cálculos estratégicos entre os adversários.*” (p.126) Isso equivale a afirmar que os NMS rejeitam quaisquer tipos de atrelamento que os mantenham presos à deliberação do Estado, embora, na prática, permaneçam a ele vinculados. Esse movimento duplo – de desresponsabilização do Estado em relação à política, por um lado, e de aceitação dos movimentos de uma política compensatória, por outro – ocasiona o que denominamos *perda do potencial emancipador dos movimentos sociais*. A hipótese central que nossa pesquisa pretende corroborar é a de que os movimentos de mulheres estão sujeitos a essa mesma lógica de submissão. Então, esses movimentos, tematizados pela denominada *abordagem clássica* apontam tão-somente para uma forma de realização dos mesmos como ações coletivas reivindicatórias, com fins de apenas questionar o sistema do direito liberal; sem entretanto, do interior de sua *práxis*, transformar o modelo social vigente.

CONCLUSÕES

Os movimentos sociais representaram um acontecimento social de significativa visibilidade nas décadas de 1960 e 1980, mobilizaram grandes contingentes de pessoas, constituíram-se em tema de debates e em objeto de inúmeras atividades acadêmicas. Ao final daquele período, os apelos se voltam para as organizações não-governamentais (ONGs), muitas delas herdeiras dos movimentos sociais. Hoje em dia, na análise de Sobottka (2002), a temática a respeito das ONGs encontra-se eclipsada, no contexto acadêmico, por outros fenômenos como voluntariado, filantropia empresarial, economia solidária, etc., que, genericamente, podem ser enquadrados como “terceiro setor”.

A fim de fornecermos elementos para a discussão em torno dessas ocorrências, julgamos oportuno desenvolver um sucinto debate acerca do que são os movimentos sociais, passando pela argumentação de alguns autores.

Podemos começar pelo surgimento do termo “movimentos sociais”, afirmando que a expressão ‘movimentos sociais’ desporta na primeira metade do século XIX, aproximadamente em 1840, quando havia na Europa fortes mobilizações da sociedade, em especial do proletariado francês, dos defensores do comunismo, bem como dos socialistas. Assim, no campo da sociologia acadêmica, Lorenz Von Stein foi responsável pelo surgimento do termo ‘movimentos sociais’, defendendo a construção de teorias científicas que estudassem tais fenômenos sociais.”(Barcellos, 2007,p.11)

Podemos afirmar também que o termo ‘movimentos sociais’ diz respeito aos processos não institucionalizados e aos grupos que os desencadeiam, às lutas políticas, às organizações e discursos dos líderes e seguidores que formaram com a finalidade de mudar, de modo freqüentemente radical, a distribuição vigente das recompensas e sanções sociais, as formas de interação individual e os grandes ideais culturais.

A par dessa breve tematização, em *Teorias dos Movimentos Sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos* (2004), a professora da UNICAMP nos afirma que os movimentos sociais são: “*ações sociais coletivas de caráter sócio-político e cultural que vibilizam distintas formas da população a se organizar e expressar suas demandas. Na ação concreta, essas formas adotam diferentes estratégias que variam da simples denúncia, passando pela pressão direta (mobilizações, marchas, concentrações, passeatas...) até as pressões indiretas.* (p.13). Para Touraine, os movimentos sociais nascem a partir da vontade coletiva, representam a vida social antes de se caracterizarem como fenômenos sociais.(Barcellos, 2007, p.16)

O que desejamos apontar como tese central desse nosso escrito – e para isso buscamos respaldo nos textos citados – é que as organizações civis, sindicatos, movimentos sociais, desde sempre, encontram-se em situação anômala quando se submetem a leis e decisões jurídicas que os atrelam ao Estado. A situação persiste no momento em que dirigentes de organizações do tipo se deixam pertencer, enquanto funcionários do Estado, ou mesmo quando aderem a uma agenda de interesses que não é propriamente a de seus membros, mas a do setor institucional, no caso a agência estatal (o Estado ou o governo). No caso dos movimentos feministas, atores e sujeitos da realidade complexa que no ocidente se configura sob os auspícios do desenho liberal democrático que juridifica o processo participativo, pode-se afirmar o atrelamento a políticas de obtenção de direitos em troca da perda de seu caráter inovador e emancipador. É lícito afirmar, por hora, que

o direito de propriedade, também em nível do movimento de mulheres, é o ente balizador das articulações ali localizadas.

REFERÊNCIAS

- AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. *Direito das Mulheres e Injustiça dos homens*. São Paulo, Cortez, 1989.
- BARCELLOS, Ana Luiza Berg. *O Estado liberal de direito e suas influências sobre o caráter educativo dos movimentos sociais: as ações do Andes-sn frente à reforma da previdência de 2003*. Dissertação de Mestrado. PPGE/UFPel. 2007.
- BRIDENTHAL, RENATE, KOONZ, CLAUDIA Augusto. *Becoming Visible: women in European History*. Boston/USA, Houghton Mifflin Compan. 1977.
- GOHN, Maria da Glória. *Teoria dos Movimentos Sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. São Paulo, Loyola, 2004.
- KÖSCHE, José Carlos. *Fundamentos de Metodologia Científica*. Rio de Janeiro, Petrópolis, 1997.
- SOBOTTKA, Emil. *Organizações e movimentos sociais*. Civitas: Revista de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Ano 2, n.1, p. 5-12, junho 2002.

Mulheres, Adolescentes e grávidas...

Josiane Borges da Silva¹

Catia Sinara da Silva Tavares²

Resumo: Neste artigo pretende-se apresentar o resultado de uma pesquisa quanti-qualitativa, realizada na Santa Casa de Misericórdia de Pelotas, intitulada: Gravidez na adolescência: o acesso às informações e a interpretação dessas, por parte das gestantes adolescentes que fazem pré-natal na SCMP. Realizando, ainda que, brevemente, uma revisão bibliográfica, a respeito do tema, buscando-se discutir os temas - gravidez x adolescência, iniciação e educação sexual, família e a intervenção do profissional Assistente social frente esta realidade.

Palavras-chaves: gravidez, adolescência, sexualidade, família, Serviço social.

Tendo em vista, a gravidez na adolescência ser um tema abordado em várias análises e amplamente discutido pelos meios de comunicação e sociedade, o presente artigo apresenta o resultado do relatório de pesquisa que teve por finalidade identificar se as adolescentes gestantes que fazem pré-natal na SCMP tiveram oportunidade de acessar informações sobre prevenção de gravidez e se estas informações foram passíveis de compreensão por esta clientela.

O universo desta pesquisa foi composto por 19 gestantes adolescentes, que consultaram no pré-natal da SCMP, com idade de 12 a 18 anos, como preconiza o Estatuto da criança e do adolescente.

Para obtenção dos dados foi utilizado, inicialmente, coleta de dados nos prontuários de agendamento das gestantes e, posteriormente, através de instrumentos de coleta de dados, a entrevista semi-estruturada com roteiro pré-definido, mas à seqüência flexível. O período de coleta de dados deu-se nos meses de outubro a dezembro.

A pesquisa foi quanto aos seus objetivos: explicativa. De acordo com Gil (2002, pg.42) “essas pesquisas tem como preocupação central identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos”.

O método utilizado para a realização da pesquisa foi o método Quantitativo-qualitativo, segundo Baptista (1999, pg. 38) “[...] as técnicas qualitativas e quantitativas, se devidamente utilizadas em uma pesquisa, poderão ser igualmente eficazes ao aproveitamento e conhecimento do tema em estudo”.

Percebendo, a gravidez na adolescência como um problema de saúde pública e social, que vem agravando a questão social, atingindo, principalmente, a população mais pobre, resolvemos lançar sobre o assunto um olhar sensível e humanizado, como futuras assistentes sociais, buscando compreender as razões pelas quais há um número elevado de gestantes adolescentes, e principalmente, investigar se

¹ Acadêmica do curso de Serviço Social da Universidade Católica de Pelotas/ RS. E-mail: joaneborges@yahoo.com.br.

² Catia Sinara da Silva Tavares - Acadêmica do curso de Serviço Social da Universidade Católica de Pelotas/ RS - E-mail: catia.t@ig.com.br

houve possibilidade de acesso às informações de prevenção à gravidez, por essas meninas que se encontram grávidas e fazem pré-natal na SCMP.

A presente investigação foi avaliada e aprovada pelo Comitê de ética da Santa Casa de Misericórdia de Pelotas, todas as adolescentes e acompanhantes assentiram em participar da pesquisa - após receberem todas as informações detalhadamente sobre objetivos e finalidade e assinaram termo de consentimento para participação de trabalho científico.

A partir deste relatório, pretendemos colaborar com esse público no sentido de criar espaços de trocas de experiências e conhecimento, de aprofundamento dos temas: reprodução sexual, prevenção de sucessivas gravidezes indesejadas, planejamento familiar e outros. Idealizamos realizar grupos com estas jovens a fim de promover através da saúde preventiva uma melhor qualidade de vida e possibilidade de escolha do próprio futuro.

Adolescência

A adolescência é a etapa da vida em que se transita da infância à fase adulta, é uma etapa do desenvolvimento humano caracterizada por alterações físicas, psíquicas e sociais, ressaltando que as últimas recebem interpretações e significados, conforme a época e a cultura da sociedade na qual o jovem está inserido. Trata-se de uma fase de descobertas, desafios, de vivências e expectativas diversas. Neste período os jovens, principalmente, as meninas cultivam pensamentos mágicos em relação aos relacionamentos amorosos e os meninos em relação à sexualidade.

A adolescência se caracteriza por um período de grande vulnerabilidade física, psicológica e social. Correspondente à faixa etária de assunção de características complexas para o desenvolvimento do ser humano. O desenvolvimento físico, cerebral, endócrino, emocional, social, sexual ocorrem de forma conjugada, modificando as estruturas físicas, mentais, emocionais, originado comportamento e emoções não antes sentidas pelos adolescentes ou pelas pessoas (família, amigos, professores) que convivem com ele (a). (Heidmann, 2006, p.13-17).

Como vimos, é nessa fase que há a iniciação sexual - que se dá, cada vez mais, precocemente. A principal consequência desta iniciação sexual precoce é o aumento dos níveis de gravidez na adolescência. Segundo estudo da Unicef (2002), dos adolescentes brasileiros com faixa etária entre 12 e 17 anos, 32,8% já haviam tido relações sexuais. Destes, 61% eram homens e 39% mulheres. Segundo o IBGE (2000), 9,5% de adolescentes entre 15 e 19 anos (82% mulheres e 18% homens) vivenciam algum tipo de união, com vida sexual.

A gravidez na adolescência traz inúmeras consequências para vida dos adolescentes, principalmente, para as mulheres, além de abalar seu psicológico, pode prejudicar o desenvolvimento físico normal de seu crescimento. Ressaltam-se também os aspectos sociais e econômicos, devendo ser vista como determinante na reprodução do ciclo de pobreza das populações, ao colocar impedimentos na

continuidade de estudos e no acesso ao mercado de trabalho, especialmente, entre as adolescentes. Os índices de atendimento do SUS demonstram aumento nas proporções de internações hospitalares por gravidez, parto e puerpério - na faixa dos 10 aos 19 anos. Na região Sul, em 2005, foram 61,73 %, representando, a principal causa de internação de jovens nessa faixa etária. No Brasil, os indicadores são ainda maiores, representam 69,54% das internações por esses motivos (Ministério da Saúde/SE/Datasus - Sistema de Informações Hospitalares do SUS - SIH/SUS).

A gravidez na adolescência faz com que as adolescentes passem por etapas diferenciadas às que as outras meninas passam, pois têm que avocar responsabilidades, muitas vezes sendo vítimas de preconceito, deixando de estudar e tendo que procurar um meio de ajudar no sustento do lar, além de estar sujeitas a riscos de saúde.

Dados relativos à pesquisa realizada com gestantes adolescentes que realizaram pré-natal na Santa Casa de Pelotas no período de outubro a dezembro de 2007

Caracterização das gestantes adolescentes:

Das adolescentes que participaram da pesquisa, 36,84% das gestantes adolescentes estavam na idade entre 15 e 16 anos e a grande maioria, compreendia-se na faixa de 17 a 18 anos, sendo este número correspondente a 63,15%. Verificou-se ainda, que na faixa de 12 a 14 anos não se entrevistou nenhuma gestante, porém, se observou a existência de algumas através dos prontuários de agendamento de consultas, entretanto, estas compareciam muito aleatoriamente, faltavam bastante e até algumas interrompiam o cuidado pré-natal, este dado também é um relato dos profissionais responsáveis pelo atendimento de pré-natal das mesmas.

No que confere ao estágio gestacional verificou-se que 26,31% das adolescentes estavam em período gestacional até 12 semanas, 57,89% de 13 a 24 semanas e 15,78% acima de 24 semanas.

Pode-se notar que todas as adolescentes eram provenientes das zonas periféricas da cidade, 31.57% das gestantes adolescentes residem no bairro Fragata, 31.40% nas Três Vendas e/ou são provenientes de outros municípios, 21.05% no bairro Areal, 10.52% no Laranjal, 5.26% na colônia da cidade de Pelotas.

Verifica-se ainda que 52.63% das gestantes adolescentes quando questionadas a respeito do relacionamento conjugal com o pai do bebê declararam-se solteiras e 47.36% casadas (Consideraram-se casadas, para fim desta pesquisa, as que declararam possuir uma união estável com seus companheiros).

Quanto ao grau de instrução destas futuras e jovens mães, 68.42% das adolescentes possuem ensino fundamental incompleto, 21.05% possuem o ensino médio incompleto e apenas 10.52% possuem o ensino médio completo. Observou-se de modo geral, que a maioria das adolescentes

apresentava baixa escolaridade, relataram que haviam interrompido os estudos antes de engravidar e poucas pararam por razão da gravidez. Em relação à escolaridade, ainda vale ressaltar que, devido, a gravidez na adolescência as jovens mães enfrentam dificuldades de continuarem e/ou retomarem os estudos, pois, necessitam deixar seus filhos com alguma pessoa ou em creches para serem cuidados no período que necessitaram se afastar para estudar.

A interrupção dos estudos significa menor qualificação e traz consigo suas consequências, como: menores chances de competir num mercado de trabalho cada vez mais exigente e competitivo, e em decorrência disso, obrigando a submeter-se a empregos mal remunerados, informais e ao desemprego, o que representa que as jovens poderão necessitar de maior dependência econômica dos pais e/ou do companheiro por mais tempo.

Os dados obtidos demonstraram que 42.10% das famílias possuem renda inferior ou igual a 1 salário mínimo, 36.84% possuem renda de 1 a 2 salários e 21.05% possuem renda de 2 até 3 salários mínimos.

Através do questionamento a respeito da renda familiar, podemos avaliar mais profundamente as questões socioeconômicas dessas famílias. Através dos dados pode-se notar que as entrevistadas têm um perfil de baixa renda, sendo assim, torna-se primordial considerar os aspectos sociais e econômicos, causados por essa situação. Segundo IBGE (2000), nas famílias com mais de 5 salários per capita, a taxa de fecundidade era de 1,1 filho por mulher, mas naquelas famílias com até $\frac{1}{4}$ de salário ou de $\frac{1}{4}$ a $\frac{1}{2}$ salário per capita as taxas eram de, respectivamente, 5,30 e 3,28 filhos por mulher. É isto é o que analisa Caldeira:

Sem deixar de considerar os determinantes macroeconômicos da população e miséria no Brasil, há que se considerar que, o aumento da fecundidade na população jovem pode agravar quadros de pobreza. [...], o IBGE aponta que, jovens (15/19 anos) com filhos, 47% vivem em famílias com rendimentos de até um salário mínimo, e somente 8,4% com rendas superiores a cinco salários-mínimos, e ainda que 50% sem relacionamentos estáveis, vão criar seus filhos sozinhas ou depender da ajuda de pais e/ou avós. (CALDEIRA, 2004, p. 230)

Quando questionadas com quem moram atualmente, obteve-se o dado que 57.89% das adolescentes moram com o companheiro, 21.05% com os pais, 5.26% com a mãe, 5.26% junto com a família do companheiro e 10.52% residem com seus pais e com o companheiro. O contexto familiar é imprescindível para a compreensão da realidade em que as adolescentes estão inseridas. Por isso, é de suma importância, que o tema reprodução sexual seja debatido nas várias esferas de convivência da adolescente, para que se possa abranger a totalidade da realidade dessas jovens.

Questionadas sobre a existência de diálogo sobre sexualidade em sua família, constatou-se que 47.36% das gestantes adolescentes consideraram existir diálogo em suas famílias e 47.36% consideraram não haver diálogo sobre esse assunto e que 5.26% classificam como se houvesse, mais ou menos, algum

tipo de diálogo a esse respeito. Através desses dados podemos observar que ainda há uma dificuldade em relação à questão do diálogo sobre sexualidade, no entanto, considera-se que o diálogo familiar tem um papel fundamental no desenvolvimento da sexualidade do jovem. Sabe-se que a informação recebida sobre sexualidade, especialmente no contexto da família, influência o comportamento sexual do adolescente e consequentemente a sua qualidade de vida e dos que com eles convivem.

Em relação à com quem se dava o diálogo, 31.57% das adolescentes declaram que o diálogo se dava com a mãe, 5.26% com o pai e mãe, 10,52% com outras pessoas e 52.63% não expuseram esta questão. Como se pode verificar, através dos dados desta tabela, a mãe tem um função primordial no que se refere ao diálogo, servindo de referência para as ações das adolescentes. “É comum observar que a relação familiar mais intensa que adolescente estabelece é, geralmente com a sua mãe (DADDORIAN, 2000, p. 106)”.

Quando solicitadas a falar sobre a sua relação com o pai do bebê, 52.63% alegaram possuir uma relação muito boa com o pai do bebê, 21.05% boa, 15.78% ótima e 5.26% afirmaram não existir nenhuma relação com o pai e/ou a relação era instável.

Interrogadas se conheciam alguma instituição que promovesse palestras, reuniões sobre prevenção de gravidez na adolescência, 84,21% das entrevistadas referiram desconhecerem instituições que trabalhem com o tema e 15,78 declararam que conheciam alguma instituição. Ressalta-se que este seria o momento ideal para repassar e construir conhecimento a cerca de sexualidade, reprodução, prevenção de gravidez, assuntos que deveriam ser enfatizados nessa faixa etária, porém,

não bastam só informações sobre os métodos anticoncepcionais, pois palestras esclarecem, mas não modificam os comportamentos. Assim, se o jovem for melhor preparado emocional e cognitivamente, seu comportamento geral receberá estas influências e poderá agir com discernimento para transformar as informações em conhecimento. Isso se refletirá no seu comportamento sexual. (CARVALHO; MERIGHI, 2006, p. 24).

Quando questionadas se conheciam algum método anticoncepcional, observou-se que 100% das adolescentes tinham conhecimento dos métodos de prevenção à gravidez, o que precisamente não significa que estas possuam conhecimento qualitativo e maturidade para o uso desses, pois apesar das informações, essas jovens devem apresentar dúvidas sobre o uso adequado dos métodos anticoncepcionais e idéias equivocadas a esse respeito. Os dados demonstram que 100% das entrevistadas conhecem o preservativo, 89,47% conhecem o anticoncepcional, 26,31% conhecem o DIU, 10,52% conhecem a injeção anticoncepcional, 10,52% conhecem a pílula do dia seguinte e/ou diafragma.

Carvalho e Merighi enfatizam isso em sua análise:

Vários trabalhos mostram que a maioria das adolescentes é bem informada a respeito dos métodos anticoncepcionais, mesmo que essas informações sejam incompletas ou parcialmente corretas [...], porém, [...] praticam a anticoncepção de forma errada ou descontinuada pelo caráter esporádico de suas relações sexuais, em razão da desinformação a respeito da anatomia

e fisiologia dos aparelhos reprodutores e por outros motivo [...] entre os motivos [...] dificuldade para obtenção; a idéia de que a gravidez não vai acontecer; ou por que acha que estes diminuem o prazer, além de serem antinaturais.(ibidem, p. 23)

Questionadas se planejaram a gravidez percebeu-se que 63,15% das meninas não planejaram engravidar e 36,84% planejaram. O que nos reforça a hipótese que mesmos que todas as meninas possuem algum tipo de conhecimento sobre anticoncepção, revela as dificuldades de compreensão e efetivação dos conhecimentos sobre prevenção de gravidez e denuncia ainda, a possível dificuldade de acesso pelas adolescentes aos anticoncepcionais.

Já quando questionadas se a gravidez foi desejada a pesquisa demonstrou que 94,73% das adolescentes desejaram a gravidez e apenas 5,26% não desejaram. Desejar a gravidez significa a aceitação em relação à gestação. O que nos leva a pensar que uma das prováveis causas da gravidez na adolescência se deva

A curiosidade da adolescente em testar o seu aparelho reprodutor [...] pode levar ao ato sexual [...] A confirmação de sua capacidade procriativa desencadeia um sentimento de surpresa, (não esperavam a gravidez), em que a jovem pode constatar que não é mais menina, e sim mulher. Pode-se dizer que estas adolescentes estabelecem uma equivalência, em que exercer a sexualidade significa ter filho, o qual demarca sua entrada na vida adulta. (Dadoorian, 2000, P. 144)

Isso nos leva a relacionar também a gestação a um grau de importância e pertencimento social. Na classe popular a gravidez pode representar às meninas adolescentes a única perspectiva de vida, onde o único *status* de relevância que podem acessar é o de mãe. O ato sexual representa na concepção do adolescente uma função ligada ao *status* adulto e de uma provável união a um outro que substituiria a figura dos pais. Havendo neste momento uma ruptura com seu *status* infantil. Essas representações são construídas a partir das influências e referências culturais veiculadas pela mídia e pelos grupos de pares que levam o adolescente a idealizar o sexual. Dadoorian reflete que:

Dentre os aspectos culturais, esse somadesejo se traduziria frequentemente, nas classes populares, no desejo positivo de adolescente ter o filho [...] O intercurso da gravidez na adolescência é um fato rotineiro e comum nesta classe social. As colegas destas jovens, suas irmãs e sua própria mãe são ou foram mães adolescentes. Verifica-se uma valorização da maternidade, em que ser mãe equivale a assumir um novo *status* social, o de ser mulher. Surge, assim, um trinômio: adolescente-mãe-mulher, em que a gravidez é a via de acesso à feminilidade. A afirmação social nesse meio se expressa na maternidade, o que possibilita dizer que se trata, também neste caso, de uma gravidez social, isto é, maternidade social. (ibidem, p.142).

Quando questionadas sobre como se sentem sendo adolescentes grávidas, em sua maioria responderam com naturalidade que, se sente normal e bem. O que nos levou a pensar que esse fato poderia ser explicado, pela falta de consciência e noção das consequências em relação ao seu futuro, pois, notou-se que as mesmas, têm dificuldades de vislumbrar seu futuro após o parto, o que demonstra,

ao mesmo tempo, não terem maturidade para sistematizar planos, projetos para o futuro, vivenciam o momento, sem conseguir transpor a realidade após a gravidez. É isso o que se destaca nas respostas de:

JB: "Normal, como antes, só muda que estou grávida". L.F: "Sensação boa, vou deixar de ser adolescente, porque o prazo para ser adolescente acabou, agora tenho de ser uma mulher, porque a gravidez requer responsabilidade". J.D: "Me sinto bem, no início tive medo da responsabilidade que iria ter, mas agora não tenho mais, pois acho que vou aprender muito com a minha filha". R.L: "Muito feliz e um pouco preocupada com as dificuldades que o bebê vai passar..."

Poucas, declararam-se negativamente em relação à gravidez, é o que podemos notar na fala destas jovens: K.L.: "A princípio me senti mal, pois ia começar a fazer faculdade no meio do ano e vou ter de adiar para o final do ano que vem". E da jovem L.M.: "No início achei horrível, foi muito ruim aceitar, estava com medo...".

Quanto às expectativas das gestantes adolescentes em relação ao seu futuro e futuro do bebê, destaca-se que se enfatizaram, em várias entrevistas, a preocupação que o filho tenha uma boa educação e que conclua os estudos. A gestante A. M. expressa isso em sua resposta: "Eu tenho medo de não dar uma boa educação aos meus filhos. E em relação ao futuro eu espero que seja uma pessoa dem bem que estude e se forme e tenha uma vida boa".

Outra questão enfatizada é em relação a poder dar um futuro melhor para si e seu filho. Isso evidência no relato de B.A: "Um futuro bom, que eu consiga alcançar meus objetivos para poder dar um futuro bom para ele e para mim. Em relação ao pai ainda não decidimos se vamos morar juntos ou não".

Outro ponto a ser destacado é a preocupação em relação à saúde do bebê. Podemos verificar isso na resposta de C.J.: "Que o bebê nasça com bastante saúde".

Partindo das entrevistas realizadas verificou-se que as expectativas, geralmente são focadas no futuro do bebê não tanto no seu próprio futuro. Deste modo, observou-se um comportamento fatalista-conformista em relação ao seu futuro, comumente, essas meninas apresentam dificuldades de transpor a realidade momentânea.

Quanto aos medos que tem em relação ao seu futuro e do seu bebê. Enfatiza-se que os medos e expectativas têm uma relação muito próxima. Verificamos isso nas respostas de I.S.: "Meu medo é que o meu filho nasce com algum problema e que eu não tenha nada para oferece-lo".

Observou-se que as gestantes adolescentes demonstram em suas respostas a sua condição social, pois relatam medo de não conseguir dar um futuro melhor aos seus filhos.

Notou-se na fala de uma das adolescentes o grande fatalismo e falta de expectativas em relação ao futuro, provavelmente, por causas das dificuldades já enfrentadas pela adolescente. P.J.: "Não sei do futuro eu só vivo o presente, o futuro só Deus sabe".

O Serviço Social frente às ações de prevenção à gravidez na adolescência

O Serviço Social tem um histórico de luta pela igualdade de acesso à informação e serviços que visem à melhoria da qualidade de vida da população, devendo dar prioridade às ações preventivas. Iamamoto expõe isso em sua análise:

Um dos maiores desafios que o Assistente Social vive no momento é desenvolver sua capacidade de decifrar a realidade e construir propostas de trabalho criativas e capazes de preservar e efetivar direitos, a partir de demandas emergentes no cotidiano. Enfim, ser um profissional propositivo e não só executivo (IAMAMOTO, 1997, p.20).

Para que sejam concretizadas ações que visem evitar o aumento de gravidez precoce e indesejada na adolescência e suas consequências, torna-se necessário uma intervenção baseada no conhecimento da realidade, analisando as experiências, a cultura, o contexto familiar e social e, principalmente, percebendo a capacidade e as dificuldades de acesso e compreensão das informações que são disponibilizadas.

A prevenção de gravidez na adolescência, para que seja efetivada, deve ter um atendimento prioritário por parte dos órgãos gestores, o que vemos hoje são políticas voltadas para a atenção integral à saúde do adolescente que, porém, não são específicas em relação ao tema, geralmente estão atreladas a campanhas de prevenção às DST/ AIDS, visto isso, acreditamos que se deve partir de um estudo com adolescentes grávidas para se possa, dessa forma, detectar suas dificuldades, dúvidas e assim ter uma atuação eficaz do Serviço Social frente a essa demanda.

A partir dos resultados obtidos, destaca-se a importância de realizar grupos com as gestantes adolescentes, a fim de, construir um espaço de trabalho multi-interdisciplinar. Objetivando criar um ambiente de debate e reflexão com essas adolescentes, permitindo que essas participem e troquem experiências nessas interações e que consigam ter consciência de si próprias e do mundo. Podemos analisar isso no pensamento de Tatagiba (2002, p.13), que refere a importância do processo grupal, pois “o ser humano nasce e vive em grupos durante toda a sua existência. Essa vivência oportuniza um universo de experiência para o desenvolvimento e crescimento das pessoas, a partir da descoberta de si e dos outros”.

Pensamos que a experiência de grupos será um espaço de descobertas e de superação, libertação das presilhas do não conhecer, um espaço do novo, de busca e partilha do saber. Pois, como dizia Freire: “O homem não é uma ilha. É comunicação. Logo há uma estreita relação entre comunhão e busca”. E ainda, “a educação tem caráter permanente”. Tão logo, “o saber se faz através de uma superação constante”. (FREIRE, 1979. P. 28)

Precisamos despertar a necessidade de conhecer das adolescentes para permitir-lhes a possibilidade de escolha dos caminhos de sua vida, baseado no conhecimento seguro sobre os métodos contraceptivos, sobre o seu corpo, reprodução e planejamento familiar.

Para concluirmos, esperamos que tenhamos conseguido contribuir através da apresentação dos resultados, para que a discussão do tema gravidez na adolescência, que é de imprescindível importância seja colocado em pauta, e assim, se dê à superação desse problema.

REFERÊNCIAS:

- ALMEIDA, Miguel Ramos. **Adolescência e maternidade**. 2^a ed. Temas atuais, 2003.
- AQUINO, Estela M. L. et al. Adolescência e reprodução no Brasil: a heterogeneidade dos perfis sociais. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, 19(Sup. 2):S377-S388, 2003.
- BAPTISTA, Dulce Maria T. O debate sobre o uso de técnicas qualitativas e quantitativas de pesquisa. In: MARTINELLI, Maria Lucia. **Pesquisa qualitativa**. São Paulo: Veras, 1999.
- BARROSO, Carmem; Bruschini, Cristiana. **Sexo e juventude**: como discutir a sexualidade em casa e na escola. 7^a. Ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- BELO, Márcio Alves Vieira; SILVA, João Luiz Pinto e. Conhecimento, atitude e prática sobre métodos anticoncepcionais entre adolescentes gestantes. **Rev. Saúde Pública**, vol.38, no. 4 , p.479-487, Ago. 2004.
- BRASIL. Ministério da Saúde/ SE/ Datasus- Sistema de informações hospitalares do SUS-SIH/SUS. <http://tabnet.datasus.gov.br>. Acessado em 20 de julho de 08.
- CALDEIRA, A. P. **Adolescentes grávidas usuárias do sistema de saúde pública**. In: BRAVO, Maria Inês Souza [et al.] (org). Saúde e Serviço Social. São Paulo: Cortez; Rio de Janeiro: UERJ, 2004.
- CARVALHO, G. M.; MERIGHI, M. A. B. **Gravidez precoce: qual é esse problema?** SP. Ed. Paulus, 2006.
- COSTA, M.D.H. **O trabalho nos serviços de saúde e a inserção dos (as) assistentes sociais**. Revista Serviço Social e Sociedade nº. 62.
- DADOORIAN, Diana. **Pronta para voar: um novo olhar sobre a gravidez na adolescência**. RJ. Ed. Rocco, 2000.
- FECUNDIDADE na adolescência. Disponível em: <www.ibge.com.br/ibgeteem/pesquisa/fecundidade.html> acesso em: 16 de set. 2007.
- FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. 23^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____ **A importância do ato de ler**. 42^a ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- FUNDO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA INFÂNCIA(UNICEF). **Voz dos adolescentes**: Relatório da situação da adolescência Brasileira. Brasília, 2002.
- GAMA, S. G.; SZWARCWALD, C. L.; LEAL, M. C. Experiência de gravidez na adolescência, fatores associados e resultados perinatais entre puérperas de baixa renda. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, p.153-161, jan. - fev., 2002.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4^a ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GUIMARÃES, Isaura. **Educação Sexual na Escola**: mito realidade. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.
- HEIDEMANN, Miriam. **Adolescência e Saúde**: uma visão preventiva:para profissionais da saúde e educação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- IAMAMOTO, Marilda Villela. **O Serviço Social na Contemporaneidade: trabalho e formação profissional**. 2^a ed. São Paulo, 1999.
- IBGE, Censo Demográfico 1980-2000. **Tabela 2 - Taxas específicas de fecundidade, segundo as Grandes Regiões e grupos de idade das mulheres - 1980/2000**, 2002a. Disponível em www.ibge.gov.br. Acesso em 17 de set. 2007
- JOVENS Mães. Disponível em: <www.ibge.com.br/ibgeteem/datas/saude/jovensmães.html> Acesso em: 16 de set. 2007.
- MATERNIDADE na adolescência. Disponível em: <www.ibge.com.br/ibgeteem/notícias/maternidade na adolescencia.html> Acesso em: 16 de set. de 2007.
- MINAYO, M.C.S. et al. **Pesquisa Social**: teoria, método e criatividade. 19^a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- OLIVEIRA, Maria Waldenez de. Gravidez na adolescência: Dimensões do problema. Cad. CEDES, Jul. 1998, vol.19, no. 45, p.48-70. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>> Acesso em 23 set. 2007
- PESCUIMA, Derna; CASTILHO, Antônio Paulo. **Projeto de pesquisa**. O que é? Como Fazer? São Paulo: Olho d'água, 2005.
- SILVA, Lucia; TONETE VLP. **A gravidez na Adolescência sob a perspectiva dos familiares: compartilhando projetos de vida e cuidado**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>> Acesso em: 8 de set. 2007.
- TATAGIBA, Carmem; FILÁRTIGA, Virginia. **Vivendo e aprendendo com grupos** – uma metodologia construtivista de grupo. 2.ed.RJ: DP&A Editora, 2002.

O TECIDO QUE COBRIU AS MULHERES ARTISTAS DURANTE A IDADE MÉDIA: FINAS AMARRAS DE OPRESSÃO

Autor: Acadêmica Ramile da Silva Leandro
Orientadora: Dr^a. Ivana Maria Nicola Lopes

Resumo: O presente trabalho é resultado parcial de estudos, sobre a produção artística feminina ocidental, que tiveram início no ano de 2007 quando a prof^a de História da Arte, Dr^a. Ivana Maria Nicola Lopes, escreveu o projeto: *Deusas imperfeitas ou apenas mulheres? A produção feminina ao longo da história da arte*. Uma vez despertado o meu interesse sobre tal tema, devido à ausência de mulheres artistas nos livros de história da arte, e tomada pela curiosidade sobre o universo feminino e seu caminho percorrido nas artes visuais, me inscrevi no mesmo e junto com a professora venho descobrindo uma outra história, não menos verdadeira e poética do que a traçada por homens. A partir dessa pesquisa, escrevi esse breve ensaio que traça alguns resultados, referentes às mulheres artistas ocidentais, encontradas na Idade Média e que faz parte de um recorte do meu trabalho de conclusão de curso – Artes Visuais Licenciatura. Para tanto, alguns questionamentos que partiram de objetivos almejados pela pesquisa foram fundamentais. Primeiramente me questiono: como a mulher era vista por si e pela sociedade da época que lhe coube viver? Em um segundo momento, procuro buscar como essas mulheres conseguiram, se assim foi, transgredir o preconceito e se tornarem artistas? Após, se existiu algum tipo de produção nas artes visuais, ela era acessível à sociedade? E por fim, procuro refletir sobre a importância de conhecer esse trabalho para a criação de uma identidade feminina nas artes e na vida.

As mulheres compõem uma trama que pouco está presente nos livros de História, e que não é menos verídica do que a contada pelo gênero masculino. Entretanto, ela é dotada de outro olhar e permeada de diferente entonação, composta por pequenos relatos presentes em diários, cartas, bordados, pinturas, dentre outros registros, esquecidos pela memória do tempo.

Pesquisar a história das mulheres é, a meu ver, buscar a alma e a força perdida em relatos que excluem e mascaram o sexo feminino. Dar vez e voz, direito que lhes foi negado por muito tempo, e que ainda hoje, no mundo dito “sem preconceitos”, são por muitas vezes ocultas e obscuras nas bibliografias históricas e que segundo Michelle Perrot¹, tiveram propagação tardia e muitas vezes abafada:

Evidentemente, a irrupção de uma presença e de uma fala feminina em locais que lhes eram até então proibidos, ou pouco familiares, é uma inovação do século XIX que muda o horizonte sonoro. Substituem, no entanto, muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, na História, este relato que, por muito tempo, “esqueceu” as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento (PERROT, 2005: 9).

¹ Michelle Perrot (1928) doutora em História, é professora emérita de História Contemporânea da Universidade Paris VII. Organizou com o historiador Georges Duby o livro *História das mulheres no Ocidente*.

Dessa maneira, ao analisar, ainda que brevemente, na história, os traços deixados pelas mulheres, com relação a sua produção artística e participação social, o que se verifica claramente é o papel secundário que lhes foi atribuído, isso quando essas se fazem presentes, no que diz respeito principalmente aos grandes acontecimentos históricos. São exemplos dessa situação lastimável os registros das mulheres artistas ao longo da História da Arte. Falo isso, pois desde o inicio do ano de 2007 venho pesquisando sobre o referido assunto, no projeto de pesquisa: *Deusas imperfeitas ou apenas mulheres? A produção feminina ao longo da história da arte*, coordenado e escrito pela profª. Drª. Ivana Maria Nicola Lopes, e o que encontro, na maioria dos casos, são artistas oprimidas, que nunca tiveram o seu trabalho reconhecido, ou até o tiveram, mas assinados por homens, pois essa era uma profissão para eles e não para elas.

No inicio da pesquisa tivemos dificuldades em encontrar bibliografias que sanassem todas as nossas dúvidas. Primeiramente tivemos que tentar entender como a mulher se percebia e como foi vista, ao longo dos tempos. Para tanto, iniciamos essa trajetória através de diversos retratos femininos e suas trajetórias sociais, narrados em “*O Segundo Sexo: fatos e mitos I*” e “*O Segundo Sexo: a experiência vivida II*” (BEAUVIOR, 1970). Após esse referencial, que vem me acompanhando, ao longo do trabalho, encontrei em “*As mulheres ou os silêncios da história*”, “*Mulheres públicas*” e “*Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*” (PERROT, 2005; 1998; 2006), subsídios básicos para entender o processo de conquista feminina na sociedade, como profissional e na busca de uma identidade, em detrimento da idéia de ser apenas uma “dona de casa”.

Nesse processo, no qual a mulher deixa de ter apenas uma vida privada e passa a tecer uma vida pública, comecei a notar nos textos lidos, uma certa tendência de colocar a mulher no papel de vítima da situação que enfrentou e que ainda enfrenta. Dessa forma, para refletir sobre a condição “vitimista” utilizei “*Rumo equivocado: o Feminismo e alguns destinos*” (BADINTER, 2005), em que a autora defende que a mulher preferiu se colocar em posição de vítima, em muitas situações, ao longo da história, pois assim era mais fácil conseguir o que desejava, em detrimento da mulher que se revolta e luta contra seu opressor.

No que se refere a livros que tratam da mulher como artista, pouco material encontrei e muitos deles, por estarem esgotados, não tive acesso. No entanto, “*As artistas: Recortes do Feminino no Mundo das Artes*” e a dissertação de mestrado de Berenice S. Lamas (LAMAS, 1993; 1997), que tratam do reconhecimento da mulher artista, me ajudaram muito a entender como a mulher deu seus primeiros passos em busca do reconhecimento artístico. Por fim, além de livros de História da Arte, nos quais encontramos as obras dos homens artistas, utilizei “*Sexualidad en el Arte*” (LUCIE-SMITH, 1992) que aprofunda a análise de como as mulheres foram retratadas pelos homens ao longo da história.

Acredito que a história deva ser (re)pensada, no que diz respeito ao gênero e as idéias de quem lhe registrou, por cada mulher que deseja ter a sua voz, antes calada, propagada e por aqueles homens que reconhecem que somos todos dotados de particularidades e que o gênero feminino não é sinônimo de características menos

importantes, indignas de confiança intelectual. As diferenças entre homens e mulheres existem, mas não devem ser motivo para discordâncias. Antes disso, necessitam ser aceitas e reconhecidas, para que se possa viver na diversidade, seja de ideais, crenças, raças, classes, entre outras.

No entanto, amarras na boca e vendas nos olhos, feitas de um tecido fino chamado opressão, compunham a trama da vestimenta obrigatória, que tanto as analfabetas, quanto aquelas que detinham algum tipo de conhecimento, carregavam em seu cotidiano, pois

a solução para seus talentos administrativos e intelectuais muitas vezes era o encarceramento em mosteiros pequenos com ambientes acolhedores. Algumas trabalhavam como bibliotecárias, copistas, professoras. Porém as que fossem lentas para aprender recebiam vergastadas como castigo igual aos monges preguiçosos. Os conventos femininos medievais puderam ser espaço de criação e de difusão do saber entre mulheres, sendo os mosteiros também depositários de obras artísticas (LAMAS, 1997: 51).

Ao ler este trecho com atenção, se percebe que a autora ironiza a forma submissa com que a mulher era tratada, para evidenciar que aquelas que se destacavam entre as demais, por apresentarem algum tipo de risco aos ideais sociais vigentes, acabavam trancafiadas, da mesma maneira que suas produções artísticas. Assim, fica mais claro que as mulheres já se manifestavam como artistas, mesmo que ainda não se reconhecessem e fossem tratadas como tais. Referente a isto, a autora Hannan Arendt, no seu livro *“A condição humana”* (1987) defende que a mulher ao longo de muitos anos exerceu o que, a partir da história grega se chama de *labor*, que para ela é um tipo de atividade feita com o corpo, atendendo a necessidades pequenas do dia-a-dia, que não se propõe a criação de um produto duradouro, ao passo que esse é consumido tão rápido quanto o tempo que levou para ser realizado. Concorda com essa análise, Berenice Sica Lamas e diz que “é às mulheres que uma parte do *labor* é destinada, o trabalho sem resultados, o trabalho para suprir necessidades, o trabalho da domesticidade, o partir e o cuidar dos filhos” (LAMAS, 1997: 23).

Apesar disso, inicialmente, algumas mulheres se destacaram na escrita, através da literatura, porém esses registros ficavam presos nas muralhas dos conventos, o que demonstra o inicio contra o medo de uma primeira tentativa das mulheres se revelarem donas das suas palavras e não meras reproduutoras. No entanto, seus escritos, na época em que foram produzidos, já reivindicando a posição da mulher na sociedade, os que caíram na mão do povo estavam assinados por pseudônimos masculinos². Segundo Lamas,

necessitou-se por exemplo 300 anos para que no século XIX aparecesse a primeira escritora profissional. Na época dizia-se que essa mulher seria uma irresponsável: enquanto produzia livros, seus filhos estariam física e moralmente sem banhar-se, e sua casa, cozinhas, armários, desarrumados, numa clara alusão ao papel biológico e doméstico da mulher (LAMAS, 1997: 52).

Acredito ser importante relatar essa dificuldade da mulher de se expressar, pois entendo que esse foi o primeiro passo para que as mesmas descobrissem que seu trabalho era algo que ia além da esfera doméstica,

² Mais informações se encontram disponíveis na dissertação de mestrado de Berenice Sica Lamas, 1993.

apresentando potencial e poder para se propagar através da palavra e das artes visuais. E foi isso que ocorreu, mesmo que de forma lenta, durante os anos que compreendem a Idade Média (IX ao XV d.C.), no qual poucos registros de mulheres artistas foram feitos.

No entanto, sabe-se que nessa época a mulher foi responsável por uma grande produção têxtil, e de manuscritos. E quem eram estas mulheres? A maioria delas eram freiras, que se alfabetizavam nos conventos oriundas de famílias aristocráticas, que pagavam seus estudos. Isso sem falar naquelas que permaneceram na obscuridade de suas idéias, em virtude de não possuírem posses suficientes para morar nesses locais. Aquelas que lá entravam, nessas condições, eram relegadas a empregadas. Apesar disso, esse número de mulheres era insignificante diante de uma maioria que morria sem ao menos ter o direito de opinar sobre a sua própria vida, permanecendo na ignorância social e política de seu tempo, trancafiadas na privacidade de seu lar.

São exemplos de mulheres artistas medievais, que se tem registros de manuscritos, Herrade de Landsberg (1130 – 1195) e Hildegard de Bingen (1079 – 1179). Todas duas alemãs, pertencentes à época da Dinastia Ottonian, na qual os “*conventos mantiveram a sua posição de instituições de ensino. Esta situação se dava parcialmente porque eram, muitas vezes, chefiadas por mulheres solteiras*”³. Dessa forma, mulheres davam a oportunidade de outras mulheres não serem condenadas a ignorância, mesmo que o acesso a seu trabalho ficasse restrito a poucos.

A artista e freira Landsberg, mulher de família nobre, ainda muito jovem entrou para o convento e lá produziu uma enciclopédia que chamou de *O Jardim do Prazer*⁴ e que servia como instrumento pedagógico para as noviças do local. Segundo dados que se tem sobre a obra,

no manuscrito continham poemas, ilustrações e música (...) escritos a partir de poemas, por Herrad, dirigidos as freiras. A mais famosa parte do manuscrito são as ilustrações, que somavam 336, simbolizando diversos temas, incluindo filosofia, literatura, entre outros⁵.

Trata do mesmo tema – religião e prazeres – Hieronymus Bosch (1450–1516), contemporâneo da artista Landsberg, que pinta sua visão do *Inferno* no manuscrito *Jardim dos Prazeres* (**figura 1**). De maneira extremamente diferente, Bosch pinta três painéis que compõem a obra – na esquerda tem-se o paraíso, no centro a luxúria e na direita o inferno (**figura 2**). Associa os pecados femininos aos insetos e répteis ou aqueles que habitam as águas, pois dos quatro elementos, a terra e a água eram consideradas passivas e cheias de fecundidade, enquanto o homem era representado pelos animais que voam, já que o ar era considerado o elemento ativo⁶.

³ Tradução minha. Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Women_Artists>. Acesso: julho de 2008.

⁴ Do mesmo referencial teórico, se obtém informações que esse manuscrito teve algumas partes copiadas em 1818 e que em 1870 pegou fogo, quando a biblioteca proprietária, em Estrasburgo, foi bombardeada.

⁵ Tradução minha. Idem, acesso: julho 2008.

⁶ Pesquisa feita em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jardim_das_Del%C3%ADcias>. Acesso: julho de 2008.



Figura 1 *Inferno*. Ilustrado no Hortus deliciarum – O Jardim dos Prazeres (1180).
Artista: Herrade de Landsberg.

Por outro lado, a idéia de Inferno de Landsberg é carregada de cenas nas quais mulheres estão presas pelas mãos e envolvidas por uma espécie de corda, que parecem impedir seus movimentos. Aliado a isso, imagens masculinas são colocadas em sua volta, causando a impressão de estarem a provocar maus tratos. Aqui não se percebe a mulher maltratando, isto é, mas apenas o homem na condição de “diabo”. Isso que se mostra diferente na imagem de Bosch, no qual a mulher encarna a posição do “mau”, quando seduz o homem, pelos prazeres da carne, com o seu corpo. Da mesma maneira como esse é retratado quando cede a tais desejos sexuais⁷.

Creio que é interessante analisarmos, nessas duas obras, a diferença social de uma artista mulher da Idade Média e de um homem artista. A eles que, quando retratavam, com erotismo o corpo feminino, não faltavam convivência com aqueles que já possuíam experiências sexuais, ou aquelas pelas quais já haviam passado. Já a elas, que para desenvolverem trabalhos artísticos deveriam ser freiras, ou nobres que viviam trancafiadas, cabia a representação do que imaginavam ser ou do que estudavam sobre a vida sexual dos homens e das mulheres.

⁷ Essa é uma reflexão minha, a partir de estudos referentes de tais imagens. Respeito outras análises.



Figura 2 *O jardim das delícias*, 1500. Artista: Hieronymus Bosch.

No que diz respeito à forma como o homem retratou a mulher, ao longo da história da arte, Edward Lucie-Smith⁸ (1992) defende que, na arte ocidental, as obras dos artistas homens são dotadas de conteúdos eróticos, nos quais a imagem da mulher é mostrada das mais diversas formas e com diversos fins - mitológicos, religiosos, estéticos, entre outros, que aparecem conforme o período histórico vivido. No que diz respeito a arte medieval, ele diz que

com o triunfo do cristianismo, o erotismo orgiástico dos cultos vigentes, em Roma no século III, foi totalmente derrotado e ordenado a categoria de <<abominações pagãs>> e denunciado com ardor pelos Padres da Igreja. (...) Apesar disso, de forma impactante, podemos encontrar muitos exemplos de erotismo na arte medieval (SMITH, 1994: 32).

Erotismo esse, que segundo o autor é associado ao pecado, durante a Idade Média. Isso que se pode ver na obra de Bosch, quando ele pinta os prazeres da carne, mostrando cenas que para Lucie-Smith, analisando o painel central de baixo para cima, primeiramente denunciam a luxúria, através das frutas, até chegar em cenas de adultério e de ato sexual (LUCIE-SMITH, 1994: 39). Dessa forma, a questão que quero levantar aqui é sobre a visão masculina e feminina diante de um mesmo tema, pois como salienta Luciana Loponte, sobre *conceitos como poder e discurso*, com base em teorias de Michel Foucault,

o discurso mais comum que chega até nós sobre a arte, no entanto, ainda é uma interpretação pertencente a um sistema de significações muito particular, no qual certo modo de ver masculino é dominante⁹.

O que Loponte induz a refletir é de que forma, na história da arte ocidental, o corpo feminino foi mostrado, salientando que segundo dados bibliográficos, essa representação se faz apenas sobre o ponto de vista

⁸ É formado em História, pelo Merton College, Oxford. Nasceu na Jamaica, em 1933 e é conhecido como poeta, novelista, crítico e escritor de inúmeros livros sobre arte.

⁹ LOPONTE, L.G. *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino*. 2002. Disponível em: Revista eletrônica Estudos Feministas: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/381/38110202.pdf>>. Acesso: julho de 2008.

masculino. E isso realmente se faz notável, pois ao se estudar a trajetória da arte e seus períodos, com precursores e representantes, o sexo masculino é predominante, o que faz com que aqueles que se acomodam, na busca de conhecimento, desconheçam o olhar feminino sobre o mesmo período histórico.

Ainda, a autora salienta que em tempos tão imagéticos, no qual a visão é um dos sentidos menos atrofiados, é papel do professor de artes visuais oferecer as suas alunas e alunos o repertório que compõe as obras feitas por mulheres, para que dessa maneira possam

conhecer e problematizar uma outra forma de ver a arte, que emerge (mesmo que à margem do discurso oficial) a partir de um ponto de vista feminista, procurando subverter os olhares canônicos para a arte, tornando visível uma polissemia discursiva, muito além da linguagem formal. (...) aprendemos sobre gênero e sexualidade através das imagens da arte (práticas discursivas que envolvem relações de poder-saber) e dos discursos que se produzem em torno delas.

Corroborando com essa idéia, Lamas (1997) diz que “*a história da arte das mulheres através da redescoberta de esculturas e de “diferentes vozes e olhares” de mulheres artistas antes negligenciadas, revelou uma diversidade e um pluralismo riquíssimo para a arte universal*” (LAMAS, 1997: 68). Além disso, buscar esse novo olhar, que não julgo melhor ou correto, em detrimento do olhar masculino, se abre um leque de novos conhecimentos sobre as relações políticas e sociais da história.

Dessa forma, se enriquece nosso poder de crítica quando, por exemplo, ao olhar para a pintura de Giovanni Boccaccio (1313 – 1375), *Tortura do rei Guillermo III de Sicília* (**figura 3**), séc. XV, que segundo Lucie-Smith é “*a mais terrível das cenas mostradas no De casibus virorum illustrium, que mostra o rei Guillermo III ao ser cego e castrado por seus inimigos*” (LUCIE-SMITH, 1994: 34) salientando as partes de maior valor do corpo, consideradas por um homem da Idade Média, ao passo que se conhece a obra de Hildegard de Bingen, que estudou e retratou o que imaginava ser o universo masculino (**figura 4**) três séculos antes, em 1165.

Dessa última artista, saliento a sua peculiaridade devido a visões que tinha na infância, o que fez com que aos oito anos de idade fosse entregue para a igreja. Estudou e se tornou artista, lingüista, cientista, medica, filósofa, dentre outras, tamanho era seu conhecimento. Foi a primeira compositora com uma biografia existente e produziu inúmeras iluminuras e manuscritos. Na iluminura “*Universo masculino*” (**figura 4**), que compõe um de seus livros, o *Liber Divinorum Operum* (Livro de obras divinas), a artista mostra um homem visto e estudado por uma mulher, salientando seus músculos e ossos, além de uma gama de reflexões sobre o que julgava ser pecado, quando se falava em corpos femininos e masculinos.



Figura 3 Tortura do rei Guillermo III de Sicília, De casibus virorum illustrium de Boccaccio.

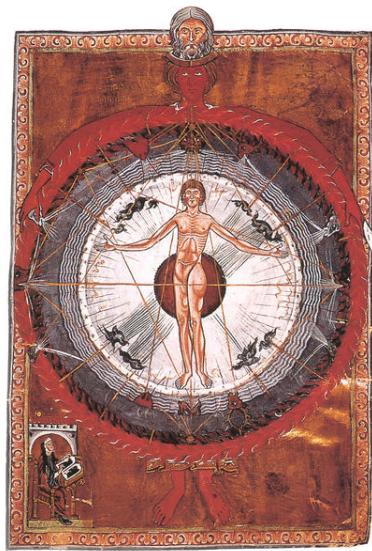


Figura 4 Universo masculino iluminação da Liber Divinorum Operum, 1165. Artista: Hildegard de Bingen.

Nos seus escritos, que acompanham as ilustrações, ela igualmente como Boccaccio, associa o pecado à sexualidade. Ele mostra isso quando, como forma de punição, pinta que os órgãos sexuais do rei deveriam ser cortados, comprovando o que Lucie-Smith (1994) diz a respeito da sexualidade e religião, para o artista medieval, que todas as suas representações eróticas eram selvagens. Já nos escritos da artista, encontramos o que nela lhe causava repúdio: “(...) e os homens que tocam os seus próprios órgãos genitais e emitem seu sêmen, vão comprometer suas almas seriamente, por excitação e distração, eles aparecem para mim como impuros...”¹⁰. Ainda, em alguns de seus escritos, escreve reprimindo as mulheres que vêm, no prazer sexual, algum tipo de realização pessoal.

Por último, para concluir as reflexões aqui propostas, retorno aos meus questionamentos iniciais, tendo em vista que esses fazem parte de apenas um breve ensaio sobre mulheres artistas: tema que possui muitas obscuridades a serem desvendadas. Portanto, como as mulheres artistas eram vistas pela sociedade? Elas eram destinadas aos cuidados para com seu lar ou aos estudos, quando trancafiadas em conventos. Inseridas em uma época patriarcal, poucas ousaram falar sobre sexualidade através das artes visuais. Como era a sua produção artística, mediante tantas barreiras? Essa era muito rica, pois essas mulheres estudavam uma infinidade de assuntos, porém seus escritos, desenhos, pinturas e qualquer outro tipo de expressão não saiam dos conventos, ou seja, não chegavam a população.

Enfim, creio ser interessante salientar que estudar o que uma artista mulher pensava sobre relações de sexualidade, muito representadas por homens artistas, é descobrir um universo novo, de novos olhares. Não

¹⁰ Tradução minha. Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hildegard_von_Bingen>. Acesso: julho de 2008.

considero esses menos machistas ou mais verdadeiros, só creio que eles compõem uma história, que faz parte do passado de todos, e que é fundamental para se entender o presente, principalmente no que diz respeito à identidade feminina na arte contemporânea. Isso tudo se afigura importante na luta pelo resgate de informações, perdidas no tempo, em detrimento do anonimato que provém do preconceito e exclui da história seu próprio útero.

Bibliografia:

- ARENDT, H. *A condição humana*. RJ: Forense Universitária, 1987.
- BADINTER, Elisabeth. *Rumo equivocado: o feminismo e alguns destinos*. Tradução Vera Ribeiro. 2.ed. RJ: Civilização Brasileira, 2005.
- BEAUVIOR, Simone. *O segundo sexo: experiência vivida II*. Tradução Sérgio Milliet. SP: Difusão Européia do Livro, 1970.
- _____. *O segundo sexo: fatos e mitos I*. Tradução Sérgio Milliet. SP: Difusão Européia do Livro, 1970.
- LAMAS, B. S. *As Artistas: Recorte do Feminino no Mundo das Artes*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.
- _____. *Mulher: processo criativo para além do biológico*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PUC, 1993.
- JANSON, H.W. *A História da Arte*. 5ªed. SP: Martins Fontes, 1992.
- LUCIE-SMITH, Edward. *La sexualidad en el arte occidental*. BCN: Destino, 1992.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. SP: Cia. Das Letras, 2001.
- PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. SP: EDUSC, 2005.
- _____. *Mulheres Públcas*. SP: UNESP, 1998.
- _____; DUBY, G. *História das Mulheres no Ocidente*. Vol. 4: O século XIX. SP: Edições Afrontamento, 1991.
- _____. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. 4ªed. SP: Paz e Terra, 2006.

Sites consultados:

- LOPONTE, L.G. *Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino*. 2002. Disponível em: Revista eletrônica Estudos Feministas: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/38110202.pdf>>. Acesso: julho de 2008.
- Obra de Hildegard de Bingen. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hildegard_von_Bingen>. Acesso: julho de 2008.
- Obra *O jardim das delícias* (1500) de Hieronymus Bosch : <http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jardim_das_Delicias>. Acesso: julho de 2008.
- Mulheres artistas. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Women_Artists>. Acesso: julho de 2008.

A DOCÊNCIA NA LITERATURA DE ÉRICO VERÍSSIMO: UM ESTUDO DO ROMANCE CLARISSA (1933)

Roselusia Teresa Pereira de Moraes¹

Aluna do PPGE da FaE/UFPel
Bolsista da CAPES

Resumo

O presente trabalho propõe apresentar a representação da jovem professora Clarissa, no romance do mesmo nome, produzido por Érico Veríssimo, em 1933, apontando o seu perfil e atuação descrita na obra literária. Este estudo faz parte de um projeto mais amplo, em desenvolvimento, que analisa os romances produzidos pelo escritor Érico Lopes Veríssimo (1905 – 1975). A Literatura como fonte de estudo para a História da Educação permite acessar as representações assim como, os discursos e os dispositivos produzidos em torno do objeto de estudo investigado. Nessa perspectiva, a personagem Clarissa evidencia representações acerca do universo escolar e a sua formação docente, sob o olhar do escritor Érico Veríssimo.

Palavras-chave: Literatura; História da Educação; Educação

Apresentação

O presente trabalho propõe apresentar a representação da jovem professora Clarissa, no romance do mesmo nome, produzido por Érico Veríssimo, em 1933, apontando o seu perfil e atuação descrita na obra literária. Este estudo faz parte de um projeto mais amplo, em desenvolvimento, que analisa os romances produzidos pelo escritor Érico Lopes Veríssimo (1905 – 1975)².

Os pressupostos teórico-metodológicos que embasam este estudo procuram aproximar a Literatura e os estudos de História da Educação, a partir das contribuições da História Cultural. Para a realização deste estudo foi utilizada como categorias de análise principalmente o conceito de representação de Roger Chartier. Além disso, os estudos de pesquisadores da História da Educação e da História da Literatura contribuíram na compreensão do objeto de estudo investigado.

Recentes estudos apontam análises realizadas na História da Educação tendo como suporte

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas – UFPel. Endereço eletrônico: roselusia@bol.com.br

² O presente estudo faz parte de um projeto de dissertação de Mestrado, em desenvolvimento, no Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação - da Universidade Federal de Pelotas, que analisa as obras literárias do escritor Érico Veríssimo. Este trabalho é orientado pela professora Dra. Eliane Teresinha Peres (PPGE da FaE- UFPel)

teórico-metodológico as relações entre história, narrativa, ficção, literatura, memória e produção literária. Esses estudos revelam que há uma tendência que busca aproximar a História da Educação e a Literatura a partir de pressupostos que permitam reconhecer processos educacionais revelados nos textos literários.

A Literatura como fonte de estudo para a História da Educação permite acessar representações assim como, os discursos e os dispositivos produzidos em torno do objeto de estudo a ser investigado. Considerando as suas particularidades existentes no espaço e no tempo configurado.

Érico Veríssimo e a personagem Clarissa

Érico Veríssimo nasceu em Cruz Alta, Rio Grande do Sul, no dia 17 de dezembro de 1905, filho de Sebastião Veríssimo da Fonseca e Abegahy Lopes Veríssimo. Dedicou-se à ficção, à histórica, à literatura infantil e infanto-juvenil, a livros de viagem, biografias, ensaios, artigos e crônicas. Os seus livros estão traduzidos em mais de uma dúzia de línguas e publicados em quase todo o mundo e várias das suas obras estão adaptadas para a televisão e cinema.

Além disso, recebeu inúmeras premiações, entre elas: o Prêmio Machado de Assis, da Companhia Editora Nacional (com “Música ao longe”), em 1934; Prêmio pela Fundação Graça Aranha da Academia Brasileira de Letras (com “Caminhos cruzados”), em 1935; os Prêmios Jabuti, da União Brasileira de Escritores, em 1966 e o Prêmio Juca Pato (como Intelectual do ano), em 1967; Personalidade Literária do Ano, Pen Clube – em 1972; Prêmio Literário da Fundação Moinhos Santista, em 1973, para o conjunto da sua obra; e o grau de *Doutor Honoris Causa* de Literatura conferido pelo *Mills College*, na cidade de Oakland, na Califórnia (MASSAUD, 2001).

Estudiosos da Literatura no Brasil, como Coutinho (1986), apontam Érico Veríssimo como sendo um escritor da era modernista que se caracteriza em suas obras pela ênfase na análise psicológica e de costumes. Atualmente as suas obras têm uma grande circulação na literatura brasileira.

Érico Veríssimo inaugura a sua carreira como romancista com a produção do romance “Clarissa”, que foi escrito em “quinze tardes de sábado e uma boa dúzia de domingos, feriados e dias santos. O livro apareceu em novembro de 1933 numa coleção de volumes de pequeno formato.” (VERÍSSIMO, 2005, p. 12). Nesta época, para aumentar a renda mensal o autor trabalhava como secretário da Revista do Globo, redigia uma página feminina para o Correio do Povo e traduzia do inglês novelas policiais para a Livraria do Globo.

O primeiro romance de Érico Veríssimo trata as descobertas da jovem Clarissa Albuquerque, de quatorze anos de idade, “[...] morena, olhos pretos e levemente oblíquos, rosto oval, cabelo repartido

no meio e muito lambido." (VERÍSSIMO, 2005, p.165). A personagem é natural de Jacarecanga, e mudou -se para capital do Estado, Porto Alegre para estudar na Escola Normal.

Nos romances: "Música ao longe", produzido em 1935; "Um lugar ao sol", de 1936; e "Saga", produzido em 1940, a personagem Clarissa reaparece e desenvolve o ofício de professora. No entanto, para este artigo foi selecionado apenas o romance "Clarissa" com a finalidade de identificar o perfil e atuação de Clarissa enquanto normalista.

Clarissa, a normalista

"[...] Vestida de verde, boina branca na cabeça, pasta debaixo do braço." (VERÍSSIMO, 2005, p.22), Clarissa é uma jovem normalista que vê a escola como uma "obrigação", como podemos identificar no trecho que segue:

Clarissa segue num encantamento. Sua sombra se espicha na calçada. Como a vida é boa! E como seria mil vezes melhor se não houvesse esta necessidade (necessidade não: obrigação) de ir para o colégio, de ficar horas e horas curvada sobre a classe, rabiscando números, escrevendo frases e palavras, aprendendo onde fica o cabo da Boa Esperança, quem foi Tomé de Souza, em quantas partes se divide o corpo humano, como é que se acha a área de um triângulo.... Os olhos de Clarissa dançam de cá para lá examinando tudo[...] (VERÍSSIMO, 2005, p.25)

Sobre o ambiente escolar uma das imagens de Clarissa, descritas na obra literária, revela: "[...] O colégio... Livros, mapas, Ouviram do Ipiranga as margens plácidas... classes, cabeças curvadas sobre cadernos, cochichos, murmúrios e uma vontade doida de sair para o sol, de correr, ver a rua, as pessoas, as casas, o céu, os bondes, os automóveis [...]" (VERÍSSIMO, 2005, p.16). Esta descrição nos aponta elementos que representam o universo escolar e a relação de Clarissa com as atividades escolares.

O ambiente escolar, na obra literária investigada, aponta: "[...] Na escola, sempre o mesmo quadro cansativo. Um mar agitado de cabeças que nunca se aquietam. Cochichos. Cicos. Na parede, os mapas. [...] Em outro quadro há um esqueleto em tamanho natural [...] Nos recreios a algazarra é ensurcedora." (VERÍSSIMO, 2005, p.188). A descrição do espaço e das atividades escolares definem uma espécie de "prisão" para Clarissa que se sente obrigada à freqüentar as aulas.

O aspecto físico da instituição que ela estuda pode ser identificado no trecho da narração que segue: "[...] Retoma a marcha e dentro em pouco avista a fachada amarelenta do colégio, com as suas sacadas de ferro, o seu ar de casarão assombrado. [...] Clarissa ajeita a boina e acelera o passo. O saguão do colégio tem um bafio de porão, um cheiro de velhice.[...]" (VERÍSSIMO, 2005, p.27-28)

As práticas escolares referenciadas na obra indicam atividades como: exames/provas; leituras de livros – de maneira coletiva e silenciosa; argüição; cântico do hino da pátria; chamada do nome dos alunos; horário definido para as aulas; e entre outros. Estas atividades, em muitos momentos, são questionadas e refletidas pela personagem principal, como podemos identificar no trecho que segue:

[...] Em cima da mesa, sob os olhos, Clarissa tem livros e cadernos abertos. [...]
“D. Eufrásina ordena:
- Não perca tempo, menina. Estude.
Clarissa baixa os olhos:
Geografia. Matéria cacete. Decorar, decorar, decorar... e uma noite tão bonita lá fora!
O maciço montanhoso do leste é formado de terras antiquíssimas que os agentes naturais têm nivelado ao estado de planaltos.
Clarissa lê e relê o período. Fecha o livro e os olhos e procura repetir de cor o trecho lido. [...]
Detém-se. E depois? Abre o livro:
O maciço montanhoso do leste é formado de terras antiquíssima... Mas por que antiquíssimas e não antiguíssimas? Que as agentes naturais... Mas que agentes naturais são esses? Eu conheço o agente do correio de Jacarecanga, que é o seu Moreira. Agentes naturais... Que é isso? A gente nem entende nada, como é que vai aprender? [...]” (VERÍSSIMO, 2005, p.58)

A leitura feita por Clarissa possibilita questionamentos em torno do que é lido e, consequentemente, sobre a sua aprendizagem escolar. Na obra analisada, as leituras realizadas são apresentadas de modo reflexivo pela personagem principal a partir dos livros sugeridos pelo colégio e também os livros que a personagem lê às escondidas.

O olhar de Clarissa, personagem de Érico Veríssimo, pode ser situado a partir do contexto histórico configurado, no Brasil, no início do século XX, por volta dos anos vinte, que foi a constituição do Movimento da Educação Nova. Este movimento ilustra a conjugação de propostas culturais, científicas e profissionais no âmbito da educação escolar. Nessa perspectiva, tal movimento representou a configuração de um modelo de professor.

A concepção que começava a vigorar entre os intelectuais da educação, na época que foi construído o romance “Clarissa”, era de que para formar professores não bastava um sólido domínio dos saberes da tradição filosófica, científica e religiosa. Era preciso outros saberes que se referissem à transmissão e apropriação de conhecimentos, o que passou a exigir novas formas de organização e atuação do professor frente a seus alunos. Os defensores e propagadores das teses da Educação Nova no Brasil assinaram o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova em 1932, e apontaram os problemas educacionais brasileiros como urgentes diante da configuração de uma sociedade em vias de modernização. A proposta defendida em linhas gerais era de uma política nacional de educação, que

apresentava, a questão da formação de professores como sendo de fundamental importância. (TEIXEIRA; FARIA FILHO, 2000).

Ao longo da História, foram constituídas diferentes imagens do professor, as quais sofreram transformações e algumas continuam no imaginário social. Essas imagens constituem o sujeito em diferentes posições através dos diversos discursos que foram sendo instituídos e circula através de diferentes formas, uma delas é o romance. O romance enquanto uma narrativa densa é uma possibilidade de apreensão de aspectos pertinentes sobre a imagem da normalista Clarissa a partir da narrativa escrita de Érico Veríssimo.

Considerações finais

A Literatura, e especificamente o romance Clarissa (1933), como fonte de estudo para a História da Educação permite acessar as representações assim como, os discursos e os dispositivos produzidos em torno do objeto de estudo investigado. Considerando as suas particularidades existentes na fonte e no espaço/ e tempo configurado.

A escrita literária pode ser compreendida como uma prática humana situada em um contexto e que tem formas, modos e estruturas próprias. A narrativa, a poesia, o conto, o romance, a crônica e entre outros textos literários, nos permite acessar idéias, ideais, representações, símbolos, costumes e entre outras inúmeras possibilidades. Nessa perspectiva, personagem Clarissa evidencia representações acerca do universo escolar e a sua formação docente, sob o olhar do escritor Érico Veríssimo.

Referências Bibliográficas:

- COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A Literatura no Brasil.** 3º ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1986.
- HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil:** sua história. São Paulo. Editora da USP, 1985.
- LOPES, Eliane Marta Teixeira; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **História da Educação.** Rio de Janeiro: DP&A, 2001.(Coleção: O que você precisa saber sobre...).
- MASSAUD, Moisés. **História da Literatura Brasileira:** Modernismo (1922 – Atualidade). 6º ed. São Paulo: Editora Cultrix. 2001.
- NASCIMENTO, Jorge Carvalho do. **Historiografia educacional sergipana: uma crítica aos estudos de História da Educação.** São Cristóvão, Grupo de Estudos Pesquisas em História da Educação/ NPGED/ UFS, 2003.
- TEIXEIRA, Eliane Marta; FARIA FILHO, Luciano (orgs.). **500 Anos de Educação no Brasil.** Belo Horizonte, Autêntica. 2000.
- VERÍSSIMO, Érico Lopes. **Clarissa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (Coleção Companhia de Bolso).
- VIDAL, Diana Gonçalves e FARIA Filho, Luciano Mendes de. História da Educação no Brasil: a constituição histórica do campo (1880-1970). In: **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 23, nº45, p. 37-70, 2003.

LUCRÉCIA BÓRGIA SUA IMAGEM NO RENASCIMENTO

Taís Moraes Barros¹

Resumo: Este artigo tem por objetivo mostrar a verdadeira Lucrécia Bórgia, para atingir este objetivo, utilizou-se levantamento biográfico e de imagens da personagem, organizando as idéias através de uma contextualização e relação dos conceitos e dos fatos do renascimento. Possibilitou-se esclarecer fatos equívocos que permaneceram por séculos, alterando a visão que temos de Lucrécia Bórgia, na política, na sociedade, e suas representações nas artes. Lucrécia entrou para história como uma mulher má, envenenadora de seus maridos, que mantinha supostas relações incestuosas, mas os fatos da época mostram uma mulher bem diferente. Além de ser linda como a Santa Catarina, pintada por Pinturicchio nos aposentos dos Bórgia, Lucrécia também pode ser admirada por sua habilidade e justiça, quando governou Ferrara, ou ainda quando foi regente de Spoleto e Foligno cidades ligadas à Santa Sé. Percebe-se que as mulheres conquistaram muitos espaços na sociedade, e que estes foram conquistados desde o Renascimento, pois naquela época as mulheres podiam, na ausência de seus maridos, cuidar não apenas do lar, mas também dos negócios da família, reafirmando a importância da mulher, componente fundamental da sociedade.

Palavras-chave: Arte, Beleza, Poder.

INTRODUÇÃO

Este estudo faz parte de um projeto de pesquisa denominado *Caixa de Pandora: Mulheres Artistas e Mulheres Filósofas no século XX*, que estuda a vida e obra de mulheres no século XX, com exceção de uma ilustre dama do Renascimento, Lucrécia Bórgia, que foi uma das inspiradoras deste projeto. A relevância do estudo de sua biografia nos mostrou a importância da pesquisa, que possibilita, muitas vezes, esclarecer fatos equivocados que permanecem por séculos. Aborda-se aqui a beleza da mulher no Renascimento, resgatando a biografia da lendária Lucrécia Bórgia, vinda da família Bórgia que guarda até hoje tantos mistérios, supostas relações incestuosas e mortes por envenenamento.

As mulheres renascentistas assim como Lucrécia – que casou-se três vezes por decisão de seu pai, com enlaces que beneficiaram sua família de alguma forma – não puderam escolher seus maridos, mas não restou a elas apenas acatar as decisões dos homens de suas vidas, pois puderam ser admiradas também por sua beleza, seus encantos e pela capacidade de governar com justiça.

Lucrécia Bórgia nasceu em 18 de abril de 1480, em Roma filha de Giovanna Catanei (Vannozza) e do Cardeal Rodrigo Bórgia, Lucrécia é a terceira dos quatro irmãos, César (1475), Giovanni (1476) e

¹ Acadêmica em Artes Visuais – licenciatura IAD/UFPEL. Tais.m.b@hotmail.com.

Godofredo (1482). Estes foram os únicos filhos a quem Rodrigo Bórgia deu seu nome. Sua descendência paterna é dos Borja, espanhóis, que mudando-se para Itália, passaram a chamar-se Bórgia. Nesta época era comum que membros da igreja tivessem amantes e filhos. Lucrécia passou sua infância em companhia de sua mãe, mas muito cedo ela separou-se desta, para receber uma educação digna de sua condição, em conventos e na casa de Adriana de Milá prima de seu pai.

Lucrécia não é o membro mais importante da família, pois seu pai Rodrigo Bórgia elege-se Papa em 1492, e passou a chamar-se Alexandre VI. E seu irmão César Bórgia foi imortalizado por Nicolau Maquiavel em sua mais importante obra, “*O Príncipe*” escrito em 1513/14, realizado após uma breve estada junto a César e colocando-o como um dos modelos de governantes.

DESENVOLVIMENTO

Após Rodrigo Bórgia ascender ao trono pontifical, ele chamou ao Vaticano o pintor Bernardino di Betto de Pinturicchio (1454-1513), para decorar o *Appartamento dos Bórgia* (nome com o qual é conhecido atualmente), onde Pinturicchio representou toda família Bórgia, ao lado de Santos ou representados como se fossem santos, característica da Arte Renascentista. O Appartamento dos Bórgia possuía seis aposentos, onde Pinturicchio realizou belos afrescos com figuras mitológicas de sonhos, cenas alegóricas e da vida de santos, com detalhes em ouro, pedras preciosas e uma profusão de cores. Lucrécia aparece no afresco Chamado “*A Disputa de Santa Catarina de Alexandria*”, (Imagem 1) como a Santa Catarina de Alexandria de quem o Papa era devoto. Neste afresco Pinturicchio retrata Lucrécia entre os quatorze e dezesseis anos de idade, como uma bela mulher de expressão doce e ingênua, pele clara com um rosto delicado, cabelo loiros – uma mecha de seu cabelo que está em Milão, na *Biblioteca Ambrosiana* (Imagen 2), e foi encontrada entre as correspondências do humanista veneziano Pedro Bembo – a representação de Lucrécia nestes afrescos é o padrão de beleza do Renascimento. De acordo com Durant (2002 p.345) “Lucrécia não era propriamente bela, tendo sido descrita em sua mocidade como *dolce ciera*, ou seja, figura de doces feições”.

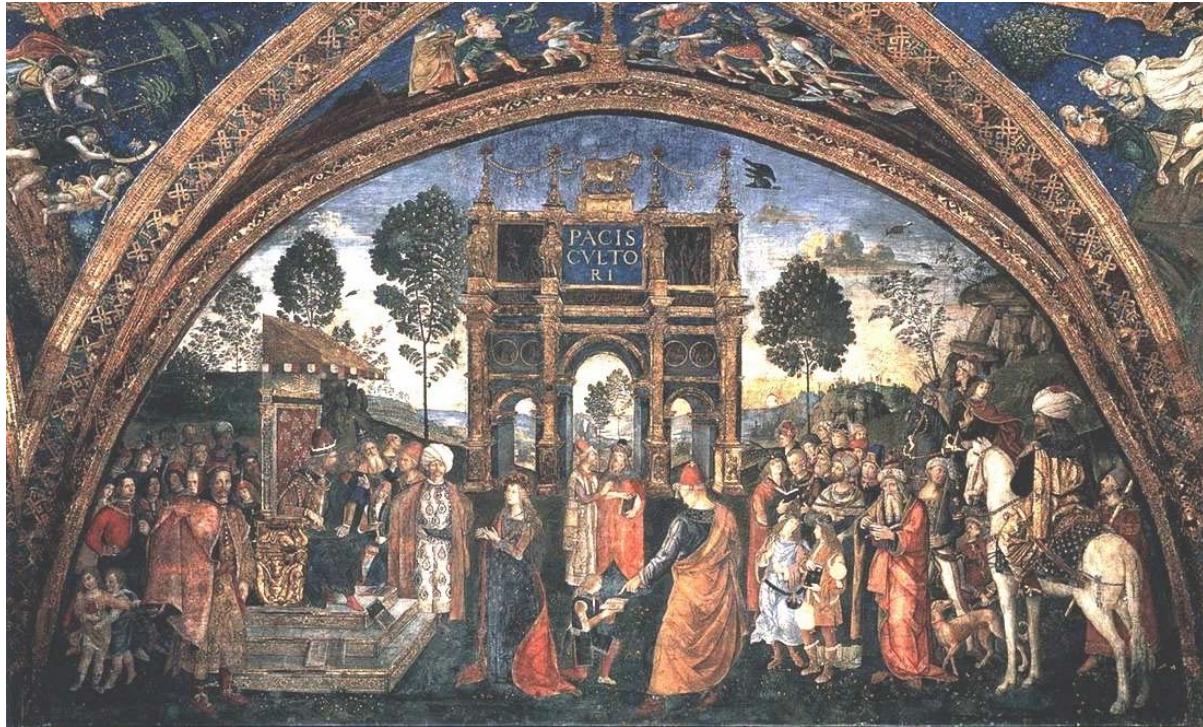


Imagen 1 - Bernardino de Betto Pinturicchio. *A Disputa de Santa Catarina de Alexandria*.
1492-94. Afresco, 4,22m x 7,92m. Appartamento dos Bórgia no Vaticano.

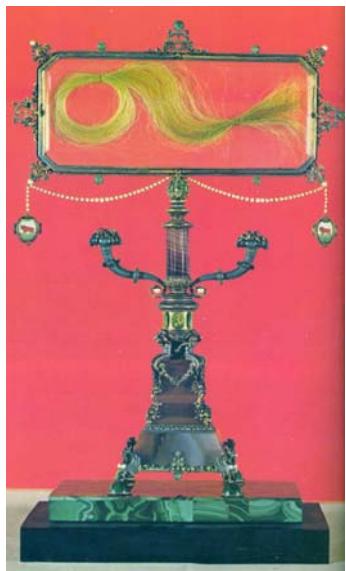


Imagen 2 - Relicário com a mecha
do cabelo de Lucrécia Bórgia -
Biblioteca Ambrosiana, Milão.



Lucrécia Bórgia - detalhe do afresco
“A Disputa de Santa Catarina de Alexandria”.

LUCRÉCIA E O SENHOR DE PESARO

Muito cedo, logo aos onze anos Lucrécia já estava noiva, teve alguns pretendentes, no entanto o que mais se adaptou aos objetivos de sua família foi Giovanni Sforza – Senhor de Pesaro, com quem se casou em 12 de junho de 1493, em uma cerimônia pomposa realizada no vaticano pelo próprio Alexandre VI. Lucrécia tinha apenas treze anos e Giovanni Sforza vinte e seis anos.

Giovanni governava Pesaro, e levou consigo sua jovem esposa, passado alguns meses, Lucrécia voltou para Roma. Giovanni veio junta-se a ela, mas após a páscoa de 1497, Giovanni voltou para Pesaro e Lucrécia permaneceu em Roma. Em Junho deste mesmo ano, Alexandre VI pediu a Giovanni Sforza que assina-se um documento onde ele se declarava impotente, único motivo capaz de anular um casamento realizado pelas leis canônicas. Ainda hoje não sabemos ao certo que motivos levaram Alexandre VI a pedir a anulação do casamento da filha – talvez fossem motivos políticos ou por sua filha estar infeliz no matrimônio. Devido a esta atitude começaram as primeiras calunias a respeito das relações entre pai e filha, o próprio Giovanni Sforza acusou Alexandre VI de manter relações incestuosas com sua filha. Estas acusações ultrapassaram os séculos, e nada foi comprovado a este respeito, para além de um amor normal entre pai e filha. (Will Durante, *A Renascença*, pág. 346).

A afeição do papa por Lucrécia, o levou a nomeá-la em 1499 regente de Spoleto e Foligno cidades ligadas à Santa Sé. Em 1501 quando teve que ausentar-se por uma semana, Alexandre VI entregou a sua filha à direção dos negócios interiores da Igreja, papel que Lucrécia desempenhou muito bem. Fato inédito que escandalizou os cardeais da época, e que aos inimigos dos Bórgia serviu de munição para as calunias sobre o relacionamento entre pai e filha.

SEGUNDO CASAMENTO

Algum tempo depois da anulação do primeiro casamento de Lucrécia, cujas circunstâncias obrigaram Giovanni Sforza a declarar que seu casamento não havia sido consumado, Alexandre VI já estava procurando um novo pretendente à mão de sua filha. Desta vez o escolhido foi Afonso de Aragão, o Duque de Bisceglie, irmão de sua nora Sansha de Aragão casada com seu filho casula Godofredo Bórgia. Segundo o escritor Will Durant, Alexandre VI escolheu este noivo para sua filha, porque ele desejava uma aproximação com Nápoles – que naquele momento era hostil ao papado.

O casamento se realizou em uma cerimônia discreta no palácio do bispo de Tusculum, em 21 de julho de 1498. Após o casamento os noivos passaram a residir em Roma, este casamento imposto por sua família, tornou-se logo um casamento de amor, não ficaram dúvidas de que Lucrécia foi feliz ao lado de Afonso de Bisceglie com quem teve seu primeiro filho Rodrigo.

A felicidade do casal durou pouco tempo, pois em junho de 1500 Afonso de Bisceglie foi gravemente ferido por um grupo de espadachins em uma emboscada próximo a Catedral de São Pedro no Vaticano. Afonso conseguiu fugir, ficando sob os cuidados de sua esposa e de sua irmã, que lhe preparavam os alimentos com medo de que eles fossem envenenados, ele recuperava-se quando seu leito foi invadido e Afonso assassinado. Ao que tudo indicava na época Afonso fora morto a mando de César Bórgia, por motivos políticos.

A DUQUESA DE FERRARA

Seu terceiro e último casamento foi com o jovem Afonso D'este, herdeiro do trono de Ferrara, que hesitava em casar-se com Lucrécia, por todos os escândalos que cercavam sua família. Mas depois de um relatório enviado pelo embaixador de Ferrara em Roma, a pedido de Afonso D'este sobre a conduta de Lucrécia, constatando que ela era inofensiva, educada, muito bela entre outros adjetivos, Afonso aceita casar-se, e o contrato é assinado em Ferrara em setembro de 1501.

Alexandre VI escolhera este noivo para sua filha, porque seria útil aos interesses de César, e iria confiar sua filha a um marido bastante poderoso para protegê-la das possíveis ameaças que os objetivos de César poderiam lhe causar.

Seu casamento com Afonso D'este durou até sua morte em 1519, alguns dias após dar a luz a uma menina, que nasceu morta. Afonso e Lucrécia tiveram sete filhos Hércules, Hipólito, Leonor, Francisco e três que morreram na primeira infância.

Lucrécia Bórgia entrou para história como uma mulher má, envenenadora de seus maridos. Ao que tudo indica a fama atribuída a Lucrécia Bórgia de envenenar seus maridos foi dada pelo escritor francês Vitor Hugo em seu drama, “Le Roi S'amuse Lucrèce Bórgia” título original em francês. Nesta obra Lucrécia está casada pela quarta vez com Afonso D'este o Duque de Ferrara, os maridos anteriores teriam sido envenenados por ela. Talvez Vitor Hugo ao escrever este drama tenha se inspirado em relatos do renascimento que atribuíam à família de Lucrécia algumas mortes de religiosos por envenenamento.

A verdadeira Lucrécia Bórgia foi absolvida pela história, pois além de ser uma mulher linda e delicada como a Santa Catarina de Pinturicchio dos aposentos dos Bórgia, há relatos de que quando governou Ferrara em ausência de seu marido, ela foi justa proibindo discriminações contra os judeus, aplicando severas penas aos que as descumprissem. Após uma guerra que deixou Ferrara em ruínas Lucrécia chegou a hipotecar suas jóias para ajudar seu marido, que há muito tempo já havia reconhecido às virtudes da Duquesa de Ferrara.

CONCLUSÕES

Por tudo isso, acreditamos que o tema merece um estudo mais aprofundado dentro da academia e, uma posterior divulgação na sociedade, para que possa contribuir no avanço de reflexões e de questionamentos sobre os comportamentos políticos e sociais, e os relacionamentos entre homens e

mulheres da época comparando-os com os da atualidade. Reafirmando a importância da apuração de fatos verdadeiros e a importância da mulher, componente fundamental da sociedade, por suas realizações e ainda, pois foi graças às mulheres que grandes homens entraram para história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉRENCE, Fred. **Lucrécia Bórgia**. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchia Ltda, 1945.
- BURCKHARDT, Jacob Chistoph. **A cultura do Renascimento na Itália**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2003.
- DURANT, Will. **A História da Civilização V - A Renascença**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ENCYLOPAEDIA BRITANNICA DO BRASIL. **Mulheres Imortais, Vol. I**. São Paulo: editora Mirador, 1973.
- FAUX, Dorothy Schefer, et al. **Beleza do século**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. SP: Editora Mestre Jou, 1972.
- JANSON, H. W. e Anthony F. **Iniciação a História da arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MASTERS, Roger. **Da Vinci e Maquiavel um Sonho Renascentista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- SALVAT, Editores S.A. **História da Arte**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil LTDA, 1978.
- SEVCENKO, Nicolau. **O Renascimento**. 6. ed. Campinas, SP: Atual, 1988.

CONTRIBUIÇÕES DE ESCRITORAS NA “REVISTA DO GLOBO”: PORTO ALEGRE/RS (1929-1939)

Andréa da Silva Barboza¹
Renata Braz Gonçalves²
Clériston Ribeiro Ramos³

RESUMO: Este trabalho faz parte de um projeto intitulado “Contribuições de escritoras na “Revista do Globo”: Porto Alegre/RS (1929-1939)”, e apresenta os resultados parciais da pesquisa cujo objetivo é investigar a contribuição feminina na Revista do Globo no período citado. Entre os anos de 1932 a 1936, Erico Veríssimo foi Diretor do referido periódico, sendo responsável pela seleção dos textos. A investigação partiu da hipótese, levantada pela pesquisadora Alice Campos Moreira no II Congresso Internacional de História, realizado na cidade do Rio Grande -RS, em agosto de 2007, que afirmou que durante o período sob a direção de Veríssimo, a contribuição de mulheres teria diminuído. Buscando verificar a incidência de textos de autoria feminina na seção literatura, foram analisadas as revistas publicadas entre os anos de 1929 até 1939 para que se pudesse fazer uma comparação com os períodos imediatamente anteriores e posteriores à diretoria de Veríssimo. Foram consultados 266 fascículos, disponíveis da coletânea da Revista do Globo, no CD-ROM editado pela PUC-RS e publicado em 2005, onde se verificou um total de 4033 textos da seção literatura. Constatou-se que durante o período em que Veríssimo foi diretor da Revista, as publicações literárias, de modo geral, diminuíram em quantidade, passado de 530 para 211 publicações anuais, porém, contrariando as expectativas, as publicações de mulheres tiveram um aumento no percentual geral, passando de 14% para 18% das publicações.

Palavras-chave: Revista do Globo(Porto Alegre-RS), história da leitura, história da escrita, história da literatura, mulheres.

1 INTRODUÇÃO

A Revista do Globo surgiu no ano de 1929 em Porto Alegre/RS. Com os objetivos de disseminar o pensamento contemporâneo e registrar os principais fatos ocorridos no Rio Grande do Sul. Erico Veríssimo, um dos maiores escritores brasileiros, foi diretor desse periódico e acumulou a função de editor durante o período de 1932-1936.

O interesse em realizar essa pesquisa partiu da hipótese de que as publicações de mulheres teriam diminuído no período em que Erico Veríssimo foi diretor da revista (informação verbal)⁴. Para verificar essa informação fez-se necessário, como parâmetro de comparação, analisar todos os textos publicados na seção literatura da Revista do Globo.

¹ Acadêmica do curso de Biblioteconomia da Universidade Federal do Rio Grande, 6º período. Bolsista voluntária do Projeto “Contribuições de escritoras na ‘Revista do Globo’ Porto Alegre/RS(1929-1939)”.

² Professora do Departamento de Biblioteconomia e História da Universidade Federal do Rio Grande. Orientadora.

³ Professor do Departamento de Biblioteconomia e História da Universidade Federal do Rio Grande. Co-orientador.

⁴ Informação fornecida por Alice Campos Moreira no II Congresso Internacional de Estudos Históricos: Imprensa, História, literatura e Informação, em Rio grande, em agosto de 2007.

2 REVISÃO DE LITERATURA

Para contextualizar a pesquisa, foi realizado um breve levantamento do histórico da Literatura brasileira, uma vez que a seção analisada é literária, além de resgatar também um pouco da história de Erico Verissimo e da Revista do Globo.

2.1 Literatura brasileira

A literatura brasileira teve início no século XVII. Embora existam documentos como cartas, ensaios e poemas escritos no Brasil durante o século XVI, tais documentos eram de autoria de portugueses ou outros estrangeiros e, portanto não são considerados literatura brasileira. Alguns escritores desse período que se destacam foram os poetas satíricos Quevedo, da Espanha e Bocage, de Portugal.

O folclore brasileiro com suas diversas lendas teve e ainda tem grande influência na nossa literatura. Muitos escritores fazem uso desse em suas obras, principalmente as de caráter regional.

O primeiro livro escrito por um brasileiro foi publicado em Portugal no inicio do século XVII sob o titulo de *Prosopopéia*. Segundo Veríssimo (1997, p.29): “[...] apenas uma imitação barata de Camões”. Bosi (1993. p.41) reafirma que: “[...] a imitação de *Os Lusíadas* é assídua, desde a estrutura até o uso de chavões da mitologia e dos torneios sintáticos” .O Gongorismo, estilo que sucede o Classicismo e precede o barroco, chegou ao Brasil no século XVII. O livro *Ilha da maré* de Botelho Oliveira segue esse estilo.

Oscilando entre o Barroco e o Gongorismo, Gregório de Matos foi sem dúvida o grande escritor do século XVII. Através de sua escrita satírica conseguiu chamar a atenção e marcar a história da literatura do nosso país.

A Escola Mineira, composta por um grupo de poetas, se sobressaiu durante o século XVII. Alguns poetas como Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Cláudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga e Tomás Antônio Gonzaga fizeram parte desse grupo. A maioria de estilo Arcaico, exceto Santa Rita Durão que se destacou como pregador religioso. Assim, como Durão, durante o período de transição entre o Arcadismo e o romantismo, outros pregadores religiosos surgiram.

Quando os ideais da Revolução Francesa começaram a atingir o Brasil, houve uma tentativa de proclamar a maioridade da nossa literatura. Porém, os escritores brasileiros ainda não estavam preparados para tanto, além disso, nesse período o Brasil não dispunha de imprensa, pois Portugal temia que fossem disseminadas idéias de liberdade.

Foi em 1808, com a chegada de Dom João VI que o Brasil ganhou sua primeira imprensa. O primeiro livro a ser publicado foi *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga. A partir desse momento os escritores brasileiros começaram a se preocupar com os problemas políticos, filosóficos e econômicos do país.

Para se libertar da influência portuguesa os escritores brasileiros passam a imitar os franceses. Mais uma vez o Brasil caminha no sentido oposto de sua identidade literária.

O Romantismo finalmente firmou seus pés no Brasil com José Bonifácio, que estava exilado na Europa quando enviou seus primeiros poemas. Talvez o exílio tenha sido o motivo para esse poeta não ser considerado o primeiro poeta romântico brasileiro. Quem ficou com esse título foi Gonçalves Magalhães. O romantismo foi o estilo de maior repercussão no Brasil estando presente até hoje na atual literatura.

Gonçalves Crespo da início ao Parnasianismo no Brasil. Embora ainda escreva no estilo romântico, já apresenta alguns traços do parnaso.

O primeiro romance escrito no Brasil é de autoria de Joaquim Manoel de Macedo. Contudo, José de Alencar se sobressai nesse campo. Surge agora, com Aluísio Azevedo, o primeiro romance naturalista denominado *O mulato*.

Um marco na literatura brasileira foi Joaquim Maria, mais conhecido como Machado de Assis. Escreveu seu primeiro poema *Para um anjo* quando contava apenas dezesseis anos. É considerado um dos precursores da poesia parnasiana no Brasil.

Dentro do movimento Realista temos Olavo Bilac. Com uma forte tendência parnasiana, Bilac se distinguiu entre os poetas por sua escrita mais popular e sensual.

Na última década do século XIX o Simbolismo chega ao Brasil, porém, sem causar um efeito amplo. O poeta que mais se salientou nesse estilo foi Cruz e Souza.

No início do século XX os escritores brasileiros não mais se reuniam em escolas. Agora cada um tinha seu próprio estilo de escrever.

Começam a surgir os romances regionalistas. Euclides da Cunha com seu livro *Os Sertões* retratou a história do sertão e da campanha de Canudos. A região nordeste foi representada por Domingos Olímpio no romance *Luzia homem*. No Rio Grande do Sul, Alcides Maia e João Simões Lopes Neto trataram de representar o gaúcho. Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato reproduziram o caipira de São Paulo.

Uma das primeiras mulheres a surgir no cenário literário brasileiro segundo Veríssimo (1997, p.36) foi Rosalina Coelho Lisboa. Com estilo parnasiano, publicou seu livro *A mulher nua* e escandalizou a sociedade da época com seus poemas eróticos. A primeira mulher citada por Bosi (1993, p.257) é Francisca Júlia, com o livro *Mármore*.

Júlia Lopes de Almeida deu início a ficção brasileira. O romance histórico teve início com Paulo Setúbal em seu livro *Marquesa de Santos*.

Foi durante a terceira década do século XX que aconteceu a Semana de Arte Moderna. Um movimento cujo objetivo era acabar com os tabus literários. Oswald de Andrade e Mario de Andrade estavam entre os líderes do movimento.

Na década de 30 finalmente a literatura brasileira atinge a sua maioridade. Agora os escritores brasileiros já escreviam sobre os problemas sociais e filosóficos de seu tempo. De acordo com Veríssimo (1937, p.53), a qualidade da literatura brasileira teve um declínio a partir de 1937. O mesmo acredita que esse fato se deva a motivos políticos.

Na década de 40 a literatura brasileira feminina ganha força. Escritoras como Lia C. Dutra, Tetrá de Teffé, Dinah Silveira de Queirós, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, entre outras, publicam seus romances e contos e assumem sua posição definitivamente ao cenário literário brasileiro.

2.2 Erico Verissimo

Erico Verissimo, nascido em Cruz Alta no ano de 1905 é considerado um dos maiores escritores do Brasil. Romancista de família pobre não chegou a concluir o curso ginasial. Desde cedo Verissimo tinha contato com a literatura, quando tinha apenas 13 anos já lia Eça de Queirós, Dostoevski, Tolstoi entre outros (VERISSIMO, 1982).

Seus pais se separam quando ele era ainda jovem, o que fez com que ele buscassem emprego para ajudar sua mãe com as despesas de casa. Trabalhou em mercearia, banco e foi sócio de uma farmácia, não obtendo êxito em nenhuma dessas atividades. Como já tinha alguns artigos de sua autoria publicados na Revista do Globo, Verissimo então resolveu tentar a vida como escritor em Porto Alegre, partindo em dezembro de 1930. Em menos de um mês foi contratado como secretário da Revista do Globo por Manuseto Berbardi, diretor da revista.

Embora publicasse romances desde o ano de 1932, seu primeiro grande sucesso só aconteceu em 1938 com a publicação de *Olhai os lírios do campo*. O auge de sua carreira veio com a trilogia *O tempo e o vento*, na qual o autor busca contar a história do estado do Rio Grande do Sul fugindo da maneira como a mesma é contada na escola. Permaneceu como diretor da Revista do Globo durante os anos de 1932-1936. Verissimo foi diretor do Departamento de Assuntos culturais da União Pan-Americana de 1952 a 1956 residindo em Washington-EUA.

Durante toda sua carreira Verissimo publicou seus livros na Editora Globo. Seu último livro publicado é *Solo de clarineta*, dividido em dois volumes nos quais o autor escreveu suas memórias. Faleceu em 1975 antes de concluir o segundo volume desse livro.

2.3 Revista do Globo

Enquanto a história da literatura era escrita por todo o país, no final do século XIX, surge no Rio Grande do Sul uma livraria que viria a ajudar a contar a história do nosso Estado.

A Livraria do Globo, existente desde o ano de 1883 em Porto Alegre, tem como característica o interesse no desenvolvimento cultural do Estado. A primeira agência organizada de publicidade do Rio Grande do Sul surgiu nessa Livraria. Com o sucesso atingido, a mesma ingressou no mercado editorial no ano de 1898 e em 1909 já produzia impressos padronizados, serviços de litografia assim como livros escolares e literários. Em 1926 a Livraria do Globo passou a ser distribuidora de grandes editoras Europeias, e também passou a editar e traduzir autores internacionais.

O Brasil já possuía suas revistas literárias, no entanto o Rio Grande do Sul ainda não dispunha da sua. Foi então que em 1929, José Bertaso, proprietário da Livraria do Globo lançou a Revista do Globo com o subtítulo “Periódico de cultura e vida social”. O objetivo da revista era disseminar o pensamento contemporâneo assim como registrar os principais fatos ocorridos no Rio Grande do Sul, propondo-se como fonte de ligação entre o Estado e o resto do mundo. A Revista era destinada ao público em geral incluindo crianças, abordando assuntos como literatura, publicidade e esporte.

A Revista do Globo circulou durante 37 anos, desde 1929 até 1967, buscando uma periodicidade quinzenal. Durante sua existência contou com nomes importantes tanto como secretários como diretores, entre esses estão: Manuseto Bernardi, Octávio Tavares, Luiz Estrela e Erico Verissimo.

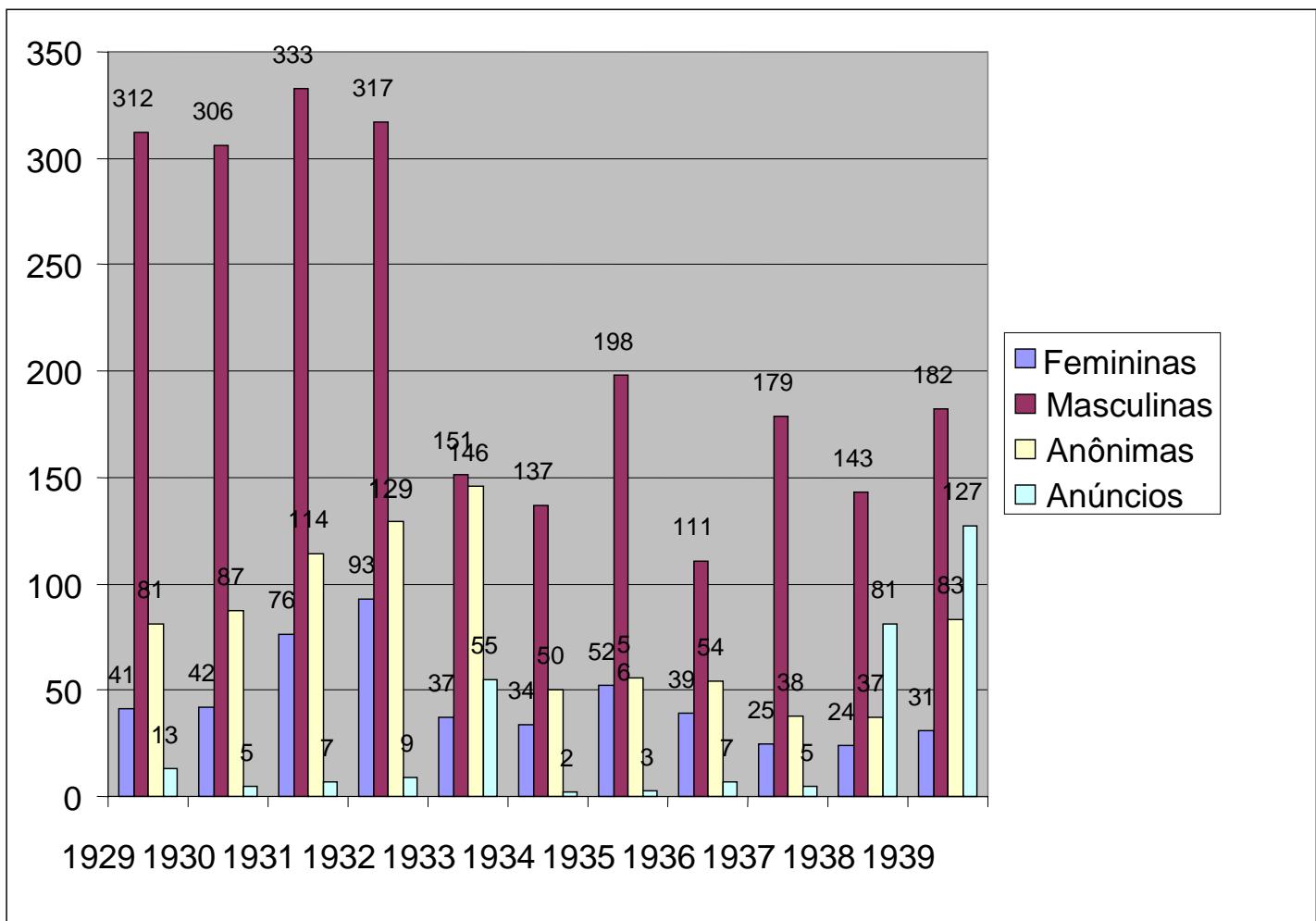
3 MÉTODOS

Essa pesquisa foi realizada através de análise documental. O objetivo é analisar o número de publicações de acordo com o sexo dos autores, por meio de uma pesquisa exploratória cujo objeto é a publicação na seção literatura da Revista do Globo. Foram analisados 266 fascículos da Revista do Globo publicados no período de 1929 a 1939. Escolheu-se analisar além do período em que Verissimo foi diretor da revista (1932-1936), os 3 anos anteriores e os 3 anos posteriores à referida direção para que se possa ter um parâmetro de comparação com o período que se deseja pesquisar. Pelo mesmo motivo foram consideradas as publicações anônimas e anúncios. A revista utilizada encontra-se em suporte eletrônico disponível em CD-ROM. Essa pesquisa foi limitada ao número de publicações, não analisando o conteúdo dos textos, o que será feito posteriormente.

4 ANÁLISE DOS RESULTADOS

O gráfico a seguir representa o número de publicações de mulheres, de homens, anônimas e anúncios de acordo com o ano.

GRÁFICO DE PUBLICAÇÕES POR GÊNERO E POR ANO



Fonte: Catálogo digital da Revista do Globo

Abaixo seguem as interpretações feitas de cada ano de acordo com o percentual de publicações:

No ano de 1929 pode-se observar a grande participação masculina, com 70% do total das publicações, enquanto a feminina têm apenas 9%. As publicações anônimas com 18% têm considerável contribuição desde o primeiro ano da revista. A menor participação é de anúncios, contando com apenas 3%.

Em 1930 houve uma pequena queda da publicação de homens, passando para 69%, enquanto a participação de mulheres subiu para 20%. As publicações anônimas aumentaram um pouco mais passando de 18% para 20%. Os anúncios diminuíram 2% relação ao ano anterior.

As publicações masculinas, em 1931, têm uma queda considerável passando de 69% no ano anterior para 63% em 1931. As publicações femininas aumentam de 10% para 14%. As publicações anônimas aumentam para 22%. Os anúncios permanecem com 1%.

Em 1932 as publicações masculinas continuam a diminuir, passando para 57%. As contribuições femininas aumentam para 17%. As publicações anônimas acrescem 2% em relação ao ano de 1931. Os anúncios passam de 1% para 2%.

As publicações de homens e anônimas, em 1933, atingem 38% cada. A participação de mulheres cai de 17% para 10%. Os anúncios aumentam consideravelmente para 14%.

Tornam a aumentar, em 1934, as contribuições masculinas com 62%. As publicações femininas também aumentam, passando para 15%. A participação anônima cai para 22%. Os anúncios voltam para 1% como nos anos de 1930 e 1931.

Em 1935 a participação de homens aumenta para 64%. As contribuições de mulheres passam para 17%. As publicações anônimas caem para 18%. Os anúncios se mantêm em 1%.

No ano de 1936 a publicação de homens torna a cair passando de 64% para 53%. A contribuição de mulheres aumenta para 18%. A participação anônima aumenta para 26%. Os anúncios passam de 1% para 3%.

A contribuição masculina tem sua maior participação em 1937, quando atinge 73%. A participação feminina cai para 10%. As publicações anônimas diminuem para 10%. Os anúncios caem para 2%.

Em 1938 a participação masculina volta a cair, passando de 73% para 51%. A publicação feminina tem uma queda passando para 8%. A participação anônima aumenta para 13%. Os anúncios crescem consideravelmente passando de 2% para 28%.

No último ano analisado, 1939, percebe-se uma grande queda nas publicações tanto masculina quanto feminina, o que é consequência do grande aumento de anúncios. A participação de homens cai para 43%, e a de mulheres para 7%. A publicação anônima aumenta para 20%. Os anúncios aumentam para 30%.

Abaixo seguem algumas considerações acerca do número de publicações por gênero, incluindo anúncios e publicações anônimas.

As publicações de mulheres têm um aumento progressivo até o ano de 1932. Em 1933 elas caem bastante voltando a aumentar um pouco somente em 1935 e caindo novamente em 1936.

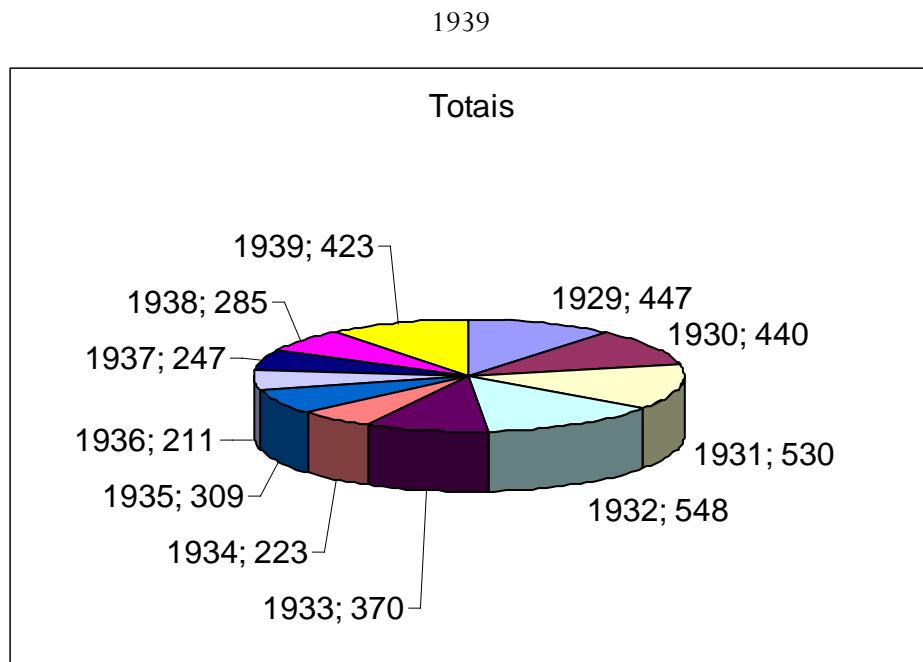
As publicações de homens têm uma queda em 1932 quando Erico Veríssimo assume a direção da revista e à partir desse ano elas se mantêm baixas em relação aos anos anteriores subindo um pouco apenas em 1935 e voltando a baixar a partir de 1936.

As publicações anônimas têm uma alta em 1932 e 1933 baixando significativamente a partir do ano 1934 até o ano 1938 voltando a subir somente em 1939.

Os anúncios sobem em 1932 e aumentam 15% em 1933, voltando a baixar para 1% em 1934 e subindo 24% em 1938.

O gráfico a seguir apresenta o percentual referente ao total de publicações literárias entre os anos de 1929 e 1939.

GRÁFICO REFERENTE AOS TOTAIS DE PUBLICAÇÕES LITERÁRIAS NO PERÍODO DE 1929 A 1939



Fonte: Catálogo digital da Revista do Globo

Observando o gráfico dos totais de publicações literárias podemos concluir que as mesmas tiveram uma queda de 1933 a 1938. Esse fato chama a atenção para que seja estudado o momento político desse período, podendo esse ser um motivo para essa diminuição.

5 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Através da análise realizada na pesquisa podemos verificar que:

- As publicações femininas aumentaram se comparadas com a porcentagem das demais, porém diminuíram em relação aos índices de publicações de mulheres ao longo do período;
- As publicações masculinas tiveram uma queda tanto em relação às demais publicações quanto em seu número médio de participações;
- As publicações anônimas se mantiveram em constante aumento em relação às demais e à seu número médio de publicações;
- Os anúncios, tanto em relação aos demais quanto em seu índice, oscilaram até o ano de 1938 quando finalmente assumem seu espaço.

Em suma as publicações da seção literatura tiveram uma queda no numero de publicações durante o período de 1933 a 1936 em que Erico Verissimo foi diretor da revista, voltando a aumentar no ano de 1937 um ano depois que Verissimo deixa a direção da mesma.

A hipótese inicial de que a publicação de escritoras teria diminuído não se confirma, pois todas as publicações, exceto as anônimas, têm uma diminuição de quantidade, porém o percentual de publicações de mulheres em relação às demais aumenta nesse período passando de 14% para 18%.

Uma hipótese para explicar a diminuição das publicações literárias é de que Verissimo teria selecionado com mais critérios os textos a serem publicados e com isso teria ocorrido uma diminuição na quantidade, porém isso só poderá ser comprovado após a análise de conteúdo dos textos e o levantamento histórico da época.

A próxima fase desse projeto é verificar o contexto histórico desse período para analisar a possível influência política, econômica e social na diminuição de publicações literárias. Analisar o conteúdo dos textos de mulheres na tentativa de identificar um perfil de escrita durante o período. Pretende-se ainda desenvolver um estudo sobre as publicações anônimas e os anúncios, além de analisar o conteúdo dos textos escritos pelas mulheres.

REFERÊNCIAS:

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3.ed. São Paulo: Cultrix, [1993]. 582 p.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Verissimo**: o escritor e seu tempo. Porto alegre: [Ed. da UFRGS], 1996. 121p.

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre: PUC-RS, 1999. CD-ROM 1-5. (Coleção composta de 15 CD-ROM)

VERISSIMO, Erico. **Breve história da literatura brasileira**. Porto alegre: Globo, 1995. 189 p.

_____. **Solo de clarineta**: memórias. 16.ed. Porto Alegre: Globo, 1982. 349 p. 1 v.

_____. _____. _____. Porto alegre: Globo, 1976. 323 p. 2 v.

Imprensa feminina no sul do Brasil: Corymbo, 21 de outubro de 1939

Caroline Bonilha¹

Isabel Nogueira²

Resumo: O presente artigo apresenta as possibilidades de entrelaçamento entre o conceito de memória coletiva elaborado pelo sociólogo Maurice Halbwachs e o estudo da imprensa feminina brasileira na Primeira República. O periódico abordado chama-se “Corymbo” e foi publicado na cidade de Rio Grande, Rio Grande do Sul, entre 1885 e 1940. O jornal foi idealizado e editado pelas irmãs Revocata Heloisa de Mello e Julieta de Mello Monteiro. O principal objetivo das irmãs era o de proporcionar um espaço para que mulheres escritoras pudessem ser publicadas. Apesar de não se restringir a publicar obras de mulheres, o Corymbo, por sua duração e colaboradoras advindas das mais diversas partes do país constitui uma importante fonte para construção da memória da imprensa e da literatura feminina no Brasil. Este artigo apresenta resultados parciais da pesquisa através da análise de seis edições do periódico que abarcam o período de 1939 a 1944, dando ênfase principalmente a edição de 21 de outubro de 1939, data da comemoração dos 54 anos de publicação do periódico.

Palavras-Chave: memória, gênero e imprensa literária.

Introdução:

Para Maurice Halbwachs, sociólogo francês que tem sua produção intelectual localizada na primeira metade do século XX, a memória é sempre pensada em termos de convenções sociais, assim, as evocações da memória só são possíveis através da reconstrução do passado a partir de necessidades colocadas no presente. A memória coletiva, ao contrário da memória individual – conceito que encontra sustentação teórica nas idéias do filósofo Henri Bergson - que se constitui enquanto capacidade cerebral explicada pela neurociência, só pode ser compreendida através da análise das representações coletivas manifestadas pelos grupos sociais no mundo empírico observável.

Data de 1885 o primeiro exemplar de um periódico literário denominado “Corymbo”. No século XVII, como consequência da facilidade de distribuição promovida pelo desenvolvimento dos correios, os jornais periódicos tornaram-se comuns na Europa. No Brasil, o

¹ Graduada em Artes Visuais licenciatura (UFPEL), mestrandona do curso de Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, aluna do curso de Ciências Sociais da mesma instituição. E-mail: carolinebonilha@yahoo.com.br

² Doutora em História e Ciências Musicais. E-mail: isadabel@terra.com.br

funcionamento da imprensa só tem inicio depois de sua permissão consentida no inicio do século XIX³. O que existe de particular com relação ao Corymbo não é sua data de fundação que coincide com a de muitos outros periódicos, mas sim o fato de ter sido um jornal produzido por mulheres e para mulheres tendo como compromisso incentivar realizações literárias femininas. O Corymbo foi o primeiro periódico com essas características fundado no sul do Brasil (demarcação que engloba Rio Grande do Sul e Santa Catarina). No entanto, desconhecemos a existência de uma pesquisa que tenha se ocupado de investigar a importância desse periódico em sua completude.

Tendo como suporte importante de fundamentação teórica o conceito elaborado por Halbwachs de memória coletiva e o apontamento feito pelo mesmo autor acerca da possibilidade de compreensão desse fenômeno através do estudo das representações coletivas e que desenvolvemos a proposta de pesquisa que tem como objeto central de análise o “Corymbo”. Através deste estudo será possível compreender mais acerca da trajetória da imprensa feminina no estado do Rio Grande do Sul assim como das representações simbólicas construídas em torno da mulher no período referente à Primeira República, tendo visto que o jornal se mantém em circulação até a década de 40 do século XX.

Contexto Histórico

Sobre o papel feminino idealizado pela doutrina positivista Regina Caleiro⁴ afirma:

O caráter conservador desta doutrina considerava a mulher responsável pela manutenção moral da família e pela educação da sua prole. Educadora por natureza, poderia exercer a profissão de professora, ensinando as crianças como se fossem seus filhos, profissão, aliás, que redimia as solteiras, pois resgatava o papel de mãe-educadora. (2002, p. 02)

A educação feminina, ainda que primorosa, visto que envolvia uma série de habilidades que deveriam ser desenvolvidas, atendia a propósitos específicos: formar uma boa esposa e mãe, uma cidadã consciente de seu lugar e de seus deveres.

O contexto citado é o de fins de século XIX, inicio do século XX. E é justamente neste período em que estudiosos da área localizam, nos mais diversos pontos geográficos, o surgimento de periódicos (jornais, revistas, etc) voltados para o público feminino e alguns dirigidos por mulheres.

³ BUITONI, Dulcília. A imprensa Feminina. São Paulo: Editora Ática, 1990.

⁴ CALEIRO, Regina Célia Lima. O positivismo e o papel das mulheres na ordem republicana. UNIMONTES CIENTÍFICA. Montes Claros, v.4, n.2, jul./dez. 2002.

Dulcília Buitoni⁵ aponta o surgimento do primeiro periódico feminino na Inglaterra em 1693, o “Lady’s Mercury”. Na Itália a primeira publicação data de 1770, já na Alemanha 1774. Em 1800 surgem periódicos na Áustria e em Viena. No entanto, a autora afirma que o maior desenvolvimento da imprensa feminina ocorreu na França, servindo esses periódicos inclusive de modelo para a imprensa que viria a surgir no Brasil (BUITONI, 1990). Segundo pesquisas realizadas por Buitoni é de 1827 o primeiro periódico voltado para o público feminino no Brasil, era ele o carioca “O Espelho Diamantino”, o segundo teria sido editado em Recife e fora intitulado “o Espelho das Brazileiras”, é importante lembrar que Recife, ao lado de São Paulo, abrigava uma das duas primeiras faculdades de direito do país.

É importante ressaltar que para muitos autores, a imprensa feminina não é considerada séria, ela seria uma imprensa dedicada a amenidades, centrada em opiniões, não em fatos. Buitoni⁶ ao citar alguns dos primeiros periódicos femininos surgidos no mundo e no Brasil elenca entre seus principais temas: coração, moda, saúde, boas maneiras e por vezes educação (BUITONI, 1990). Assim somente um tipo muito específico de imprensa e não de jornalismo seria lugar para mulher.

Um dos papéis principais desempenhados pelas publicações femininas consistia na cobertura de eventos que interessavam a alta sociedade (BUITONI, 1990). Eventos capazes de refletir a cultura - entendida como capacidade individual de se fazer mais culto – e o bem viver.

É justamente num contexto de efervescência cultural e artística que tomava conta do sul do Rio Grande do Sul que surge na cidade de Rio Grande no final do século XIX um periódico chamado “O Corymbo”, idealizado e editado pelas irmãs Revocata Heloísa de Mello e Julieta de Mello Monteiro. O Corymbo foi o primeiro periódico dirigido por mulheres e para mulheres do sul do Brasil. Quanto à data de fundação do jornal ainda não existem estudos conclusivos, mas pesquisas exploratórias realizadas junto à biblioteca de Rio Grande apontam para uma edição de 1885 como sendo a mais antiga do jornal.

O período que vai de 1860 a 1890 é caracterizado pelo historiador Mario Osório Magalhães⁷ como sendo o de apogeu do ciclo do charque. No final do século XIX, a atividade saladeril foi responsável pelo enriquecimento da elite pelotense. Tratando-se de uma atividade

⁵ BUITONI, Dulcília. *A imprensa Feminina*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

⁶ BUITONI, Dulcília. *A imprensa Feminina*. São Paulo: Editora Ática, 1990

⁷ MAGALHÃES, Mario Osório. *Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890)*. 1^a. ed. Pelotas: Editora da UFPel, 1993. v. 2200. 218 p.

que exigia a importação de produtos e exportação da produção o porto da cidade de Rio Grande, distante apenas cerca de 50 km de Pelotas também se viu favorecida pelo desenvolvimento do município vizinho.

Sobre Revocata Heloísa de Mello e Julieta de Mello Monteiro pouco se sabe além do apoio que ambas forneciam a obra literária produzida por mulheres. As irmãs eram filhas de uma poeta chamada Revocata dos Passos Figueiroa e Mello, falecida na década de 1880. Ambas dedicaram-se a poesia e formaram-se professoras, no mais quanto a suas biografias só restam dúvidas.

Resultados Preliminares

Como já comentado anteriormente, existe um hiato na produção científica sobre a imprensa feminina no que diz respeito a pesquisas que tratem especificamente do periódico “Corymbo”. Devido a esse fato decidiu-se adotar em primeiro lugar uma perspectiva exploratória, na tentativa de encontrar o maior número de exemplares possíveis. Depois dessa primeira etapa procederemos à classificação de temáticas e autores publicados no jornal e a posterior análise do material coletado.

Na cidade de Rio Grande, onde eram originalmente publicados os periódicos e onde residiam as duas fundadoras do jornal (Revocata Heloísa de Mello e Julieta de Mello Monteiro), foram localizados na biblioteca municipal, Biblioteca Rio-Grandense, um número considerável de exemplares. Através do site da instituição que oferece um cadastro do material que constitui o acervo foi possível constatar a provável existência⁸ das seguintes edições:

1885 – junho/setembro, novembro; **1886** – fevereiro/agosto, outubro/dezembro ; **1887** – março/novembro;
1888 – janeiro, julho/setembro, dezembro; **1889 à 1893** – volume encadernado; **1896** –
março/maio, julho/outubro; **1897** – janeiro, março, maio/junho, agosto, outubro; **1898** – janeiro, março, maio,
junho, outubro, novembro; **1899** – março/maio; **1900** – fevereiro, abril, maio; **1901** – fevereiro, março, junho;
1904 – março/maio, julho/setembro, novembro; **1905** – fevereiro/novembro; **1906** – fevereiro/maio,
julho/outubro; **1907** – janeiro, março/novembro; **1908** – janeiro/julho, setembro, outubro, dezembro;
1909 – janeiro/março, maio, junho, agosto/outubro, dezembro; **1913** – outubro, novembro; **1914** – janeiro,
março, abril, junho/agosto, outubro/novembro; **1915** – janeiro/fevereiro, maio, julho, setembro/novembro; **1916**
– janeiro, abril, maio, agosto, novembro, dezembro; **1917** – janeiro/dezembro; **1918** - janeiro/dezembro;
1919 - janeiro/dezembro; **1920** - janeiro/dezembro; **1921** - janeiro/dezembro; **1922** - janeiro/dezembro;
1923 - janeiro/dezembro; **1924** - janeiro/dezembro ; **1925** - janeiro/dezembro; **1926** – janeiro/junho,

⁸ Ainda não foi possível verificar pessoalmente o montante de material existente na biblioteca da cidade de Rio Grande, por isso contamos com as informações fornecidas pelo site da instituição

setembro, outubro; **1927** – março, agosto, outubro; **1928** – maio/dezembro; **1929** – janeiro/agosto, outubro/dezembro; **1930** - janeiro/dezembro; **1931** - janeiro/dezembro; **1932** - janeiro/dezembro; **1933** – janeiro/junho, agosto/dezembro; **1934** – fevereiro/maio, julho/agosto; **1935** – janeiro/março, maio, junho, setembro/dezembro; **1936** - janeiro/dezembro; **1937** – janeiro/abril, junho/agosto, outubro/dezembro; **1938** – janeiro/novembro; **1939** – janeiro/novembro; **1940** – janeiro/março, maio/dezembro; **1941** – maio/agosto, outubro/novembro; **1942** – janeiro/junho, outubro/novembro; **1943** – janeiro/março, maio/novembro

Na cidade de Pelotas não existe nenhum exemplar na biblioteca pública municipal, no entanto encontramos seis edições em poder de um colecionador particular, ao que tudo indica esses são os únicos exemplares existentes na cidade. As edições encontradas foram às seguintes:

1939 – fevereiro; **1939** - maio/junho; **1939** – outubro; **1942** - fevereiro e março; **1943** – novembro; **1944** – janeiro.

A partir do contato com esses exemplares foi possível observar que o jornal era publicado de forma bi-mensal. A edição de outubro de 1939 é particularmente interessante por ser uma edição de aniversário do jornal.

A primeira coluna desta edição intitula-se “Mais Um Passo de Perseverança”- talvez possamos classificá-la como sendo um tipo de editorial. A seguir um trecho do texto:

“Mais uma etapa vencida. O Corymbo re jubila-se. Sua bagagem conta trabalho de avultado tempo. Hoje, 21 de outubro, seu natal, olha ele para o passado, e, sente-se em lance de alegria e magoa. Perdeu uma de suas dedicadas e intemeratas lutadoras – Julieta de Mello Monteiro. Ela cansou em meio a romagem depondo a pena. Não lhe faltou o desassombro, preciso, mas nem sempre a flor deixa de pender quando a rajada é desabrida. A coragem, a energia eram-lhe peculiares. O CORYMBO palmilha os mesmos caminhos, segue com os mesmos idéias de seu alvorecer. Há uma força poderosa em nosso sentir, que os temporais da vida não abalam.” (Corymbo, 21 de outubro de 1939)

Nesta edição observam-se textos em homenagem ao aniversário do periódico, e principalmente, em memória da falecida Julieta de Mello Monteiro.

Ao editorial segue-se a transcrição de uma palestra proferida por Mariana Coelho, diretora da Escola Profissional Feminina “República Argentina” de Curitiba, em homenagem ao dia da árvore. Após dois poemas intitulados respectivamente: “Lenda de Francisco de Assis”, de autoria de uma poetisa da cidade de Porto de Alegre que utiliza o pseudônimo “Suzy”, e “Marinhas” de Antonio de Castro. A transcrição da palestra inicia-se na primeira página do jornal e estende-se até a terceira página, dividindo espaço na segunda página com os referidos poemas. Na terceira página existe uma coluna intitulada “Do meu diário de dor” de autoria de Revocata de

Mello, essa mesma coluna está presente em todas as seis edições encontradas em Pelotas, que vão de 1939 a 1944. Nela Revocata escreve como se de fato estivesse registrando seu diário íntimo, e lamenta a morte da irmã. Em um trecho do texto Revocata diz:

“21 de outubro – Dia que foi de festa e de alegria em nosso lar tão cheio de poesia. Julieta querida que partiste naquele adeus, que é tudo de mais triste de mais acerbo que na vida existe!... Era este teu dia natalício, e foi também de teu noivado lindo, laço de amor que só na morte é findo. [...] Meu Deus porque passou essa estação se junto a nós havia adoração!” (Revocata de Mello, Corymbo, 21 de outubro de 1939, pág. 03)

Logo após tem lugar a “Coluna Maçônica”, também presente em todas as seis edições pesquisadas até o momento. Nela é reproduzido um texto de Julieta de Mello Monteiro sobre a maçonaria e a ajuda proporcionada por seus membros ao Corymbo. Em seguida e como parte final do periódico segue-se as notícias, também correntemente colocadas no final do jornal. Iniciam-se pelos “Falecimentos Sensíveis” onde é informada a morte da primeira-dama do município de Rio Grande Eneida Pegas Aita, assim como do Coronel Fagundes de Lima e do professor de inglês Guilherme Wigg. Logo após existe uma nota extensa sobre a cerimônia de formatura de alunas e alunos do colégio Oswaldo Cruz. Existe ainda nota sobre a contratação de uma jovem de Rio Grande por uma escola de Farroupilha, sobre um nascimento, a publicação de um livro de contos de Mariana Coelho (mesma autora da palestra transcrita), agradecimentos a “Suzy” pelo envio de material ao Corymbo, uma nota sobre o regresso do casal Cedric e agradecimentos pelas congratulações recebidas pelo aniversário do jornal. Quanto aos agradecimentos, eles se dirigem com entusiasmo a Luiz Emílio Léo, diretor do periódico matutino da época chamado “O Tempo”.

Conclusão:

Até o presente momento ainda estamos em uma fase de rastrear e obter maiores informações sobre o material. Porém, já foi possível constatar a partir das edições que nos chegaram as mãos a riqueza de nosso objeto de pesquisa. Foram inúmeros os colaboradores que enviaram e tiveram seu material publicado no Corymbo, além de uma vasta produção de Revocata de Mello que mantinha ao menos uma coluna em cada periódico. Através desse material é possível acompanhar o desenrolar da história da imprensa feminina, da literatura durante o período de publicação do jornal e da própria sociedade gaúcha.

Através da identificação e catalogação das edições ainda existentes do Corymbo, esperamos traçar um mapa abrangente dos diversos papéis desempenhados pelas mulheres durante a Primeira República, auxiliando assim futuras pesquisas.

Bibliografia:

- BUITONI, Dulcília. **A imprensa Feminina.** São Paulo: Editora Ática, 1990.
- CALEIRO, Regina Célia Lima. **O positivismo e o papel das mulheres na ordem republicana.** UNIMONTES CIENTÍFICA. Montes Claros, v.4, n.2, jul./dez. 2002.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso.** Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- LACOUTURE, Jean. A história imediata. IN: LE GOFF, Jacques. **A história nova.** 4^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.215-240.
- MAGALHÃES, Mario Osório. **História do Rio Grande do Sul (1626-1930).** 1^a. ed. Pelotas: Editora Armazém Literário, 2002. v. 1. 100 p.
- _____. **Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890).** 1^a. ed. Pelotas: Editora da UFPel, 1993. v. 2200. 218 p.
- SANTOS, Sepulveda Myrian. **Memória Coletiva e Teoria Social.** Annablume, 2003.

EDUCAÇÃO E GÊNERO: A NÃO ESCOLARIDADE DE QUATRO MULHERES DA ZONA RURAL

Darlene Rosa da Silva¹

Resumo: Este artigo é resultado de uma pesquisa quanti-qualitativa, que teve como foco conhecer o nível de escolaridade da população residente nas localidades do Paredão e da Costa do Bica, ambas no 3º Distrito do município de Piratini/RS. Em julho de 2007 foi feito o primeiro contato com os moradores do Paredão e, nesta ocasião, foram realizadas algumas entrevistas sobre a escolaridade dessas pessoas. Nos meses de janeiro e fevereiro de 2008, foram mapeadas, através de entrevista domiciliar, 114 famílias que residiam no 3º Distrito de desta cidade. Através de ficha investigativa se pode delinear o perfil educacional, cultural e socioeconômico de 344 sujeitos, entre homens, mulheres e crianças. No entanto, em algumas famílias se fez entrevistas semi-estruturadas com o intuito de conhecer e de entender os motivos que os levaram a não estudarem e/ou a não terem dado continuidade aos seus estudos. Muitas histórias se destacaram nesta pesquisa. Pessoas que não tiveram oportunidade de freqüentar a uma escola, mas que, depois de adultas se alfabetizaram sem intermédio de uma. Portanto, este trabalho relata a história de quatro mulheres com trajetórias diferentes quanto à escolarização ou a não escolaridade: uma mulher analfabeta; outra, que estudou até a quarta série e só não estudou mais porque tinha que trabalhar; a seguinte, que estudou até a terceira série; e a última, que se alfabetizou sozinha depois de adulta. Contar a história dessas mulheres é ver a de tantas outras por elas, talvez, representadas.

Palavras-chave: analfabetismo, alfabetização, gênero.

Foi no ano de 2007² que tive o primeiro contato com algumas pessoas da localidade do Paredão. Foram onze famílias visitadas e entrevistadas sobre alfabetismo e analfabetismo. Ao ingressar no PPGE, no Curso de Mestrado, no ano de 2008, propus como pesquisa - conhecer “o nível de escolaridade da população residente nas localidades do Paredão e da Costa do Bica, ambas no 3º Distrito do município de Piratini/RS³”. Já nos meses de janeiro e de fevereiro do mesmo ano, comecei a pesquisa de campo fazendo um levantamento do perfil educacional, cultural e

¹ Darlene Rosa da Silva, aluna regular do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação da FAE/UFPEL - Orientadora: Dra. Eliane Peres. Integrante do grupo de pesquisa HISALES (História da Alfabetização, Leitura e Escrita e dos Livros Escolares) coordenado pela professora Dra. Eliane Peres. Especialista em Teoria e Prática Docente pela URCAMP. Licenciada em Pedagogia pela UCPEL.

darlennerosa@yahoo.com.br

² A pesquisa em 2007 aconteceu com o objetivo de apresentar o trabalho final da Disciplina “Cultura Escrita e Gênero: Alfabetismo e Analfabetismo entre as mulheres”, ministrada pela Profª. Dr. Eliane Peres, no 1º semestre de 2007 – FAE/UFPEL.

³ O Município de Piratini, localizado na Zona Sul do Estado do Rio Grande do Sul, encontra-se a uma distância de 100 km da cidade de Pelotas e 350 km da capital Porto Alegre. Piratini foi povoado em 06 de julho de 1789. Com 219 anos, a cidade conta com uma população estimada em 20.655 habitantes (2006) em uma área territorial de 3.561,5 km².

Dados disponíveis no site: <http://www.prefeiturapiratini.rs.gov.br/> acesso em 28/06/2008 às 11:45hs.

socioeconômico dos sujeitos destas localidades. Em dois meses de pesquisa de campo levantei dados de cento e quatorze famílias, ou seja, cinqüenta e sete na localidade da Costa do Bica, atingindo a totalidade; e, o mesmo número de pesquisados no Paredão, no qual faltaram apenas seis famílias para eu completar os dados da localidade citada.

Através destas duas abordagens (2007 e 2008) coletei alguns depoimentos⁴, através de entrevistas semi-estruturadas. Para este artigo, vou relatar quatro histórias de mulheres, sendo duas moradoras da Costa do Bica: uma analfabeta e a outra que se alfabetizou sozinha, depois de adulta. As demais são da localidade do Paredão: uma que estudou até a quarta série e a outra que estudou até a terceira série. Mas antes de levantar esses episódios, apresento as motivações que me levaram a desenvolver uma pesquisa nas localidades “Paredão” e “Costa do Bica”, mostrando também alguns dados dessa região.

O interesse pela pesquisa nestas duas localidades⁵, que são próximas uma da outra, se deu de imediato pela oportunidade de ter como sujeitos de pesquisa, pessoas que na sua maioria são descendentes indígenas. A pesquisa revelou que na localidade Paredão, dos cento e cinqüenta e quatro moradores, 57% se autodeclararam indígenas, 40% brancos, 2% afro-brasileiros e 1% não quiseram responder. Na localidade Costa do Bica, das cento e noventa e duas pessoas, a percentagem de descendentes indígenas é menor, sendo apenas de 27%; e a maioria, 73%, se autodeclararam brancos.

É interessante ainda destacar as condições de vida destes sujeitos, visto que muitas famílias moram em casa de barro e santa-fé⁶, sem água encanada e banheiro no interior da casa. O antropólogo Vergara, em pesquisa etnográfica realizada no “Paredão”, apresenta:

As casas dos moradores de “Paredão” são um tanto rústicas, mas têm uma estrutura física que permite longa vida. O fato de sua fabricação ser feita de barro sobre paus de taquara, coberta com teto de palha, representa uma oposição inevitável ao universo de moradias atuais do município de Piratini (VERGARA, 1997, p. 141).

A habitação de barro e de santa-fé, com 35% das residências, resistem até hoje no Paredão. A casa de tijolos está representada por 37%. A casa de tábua, 25%; e a residência construída de pedra, 3%.

⁴ Para Maria Isaura P. de QUEIROZ, “a diferença entre história de vida e depoimento está na forma específica de agir do pesquisador ao utilizar cada uma destas técnicas, durante o diálogo com o informante. Ao colher um depoimento, o colóquio é dirigido diretamente pelo pesquisador. [...] A entrevista pode se esgotar num só encontro; os depoimentos podem ser muito curtos, residindo aqui uma de suas grandes diferenças com relação às histórias de vida. [...] Toda história de vida encerra um conjunto de depoimentos” (QUEIRÓZ, 1991, p. 7).

⁵ Paredão e Costa do Bica estão situados a uma distância de aproximadamente 96 km do centro da cidade.

⁶ A palha de santa-fé é retirada de terrenos úmidos, próximos a arroios, e preparada antecipadamente para cobrir a armação do teto.

Já na localidade da Costa do Bica a pesquisa revelou que o número de casas de barro e de santa-fé é bem menor que na outra localidade, com apenas 7%. O que predomina é o tijolo como material de construção, com 51%; seguido pela tábua, com 42%.

Destaco ainda, que muitas pessoas vivem precariamente nestas duas localidades, sem energia elétrica, sem água encanada e banheiro no interior das casas. O “banheiro no mato” está representado por 51%, como afirma uma senhora moradora na localidade Paredão, quando instada a responder se há banheiro em sua casa de barro: “*não tem nada, nada cé, é tudo no mato. Banho no arroio*” (D. Abrilina, 80 anos de idade, 26/05/2007). Na casa desta senhora também não há energia elétrica. Entretanto, nas duas localidades em pesquisa, o percentual de residências sem energia é de 14%, já as que a possuem, fazem uso há aproximadamente três anos. Além disso, a falta de água encanada é outro problema que atinge a 32% dos moradores, que buscam água em arroios ou cacimbas. O relato de dona Iraci, também residente no Paredão, é uma síntese dessas dificuldades:

Uma coisa que eu tenho pa ti dizê, ansim, as vêis eu fico pensando, eu só batizada, né, sabe? Batizada nas águas, e eu fico pensando ‘_ se Deus me ajudasse que eu fizesse uma casinha e pudesse butá água em casa’, era uma maravilha. Quê vê meu braço deu carrega água? Ontem eu mostrava pa minha fia ‘_ minha fia olha aqui, tá até criando caroço de carregá água’. Tempo di chuva me dói, mas o quê que a gente vai fazê, né? (IRACI, 58 anos de idade, 26/05/2007).

Outros aspectos foram encontrados naquela região. Os meios de comunicação. Telefone, aparelho de TV e rádio não é a maioria das pessoas que usufruem. Predomina o rádio com 82%, seguido pelo aparelho móvel de telefonia, onde 71% das famílias possuem, mas é importante ressaltar que muitas pessoas salientaram que ter o aparelho não significava usá-lo constantemente, visto que elas têm que se deslocarem para lugares mais elevados da localidade para conseguirem sinal. No caso da televisão, 36% dessas famílias não têm, por ser este um meio de comunicação mais caro, tendo que comprar a TV e a antena parabólica. O que é inviável para estes moradores.

As pessoas se deslocam de um lugar para o outro a pé. São poucas as famílias que usufruem o carro de boi. E apenas 17% das pessoas possuem moto ou automóvel.

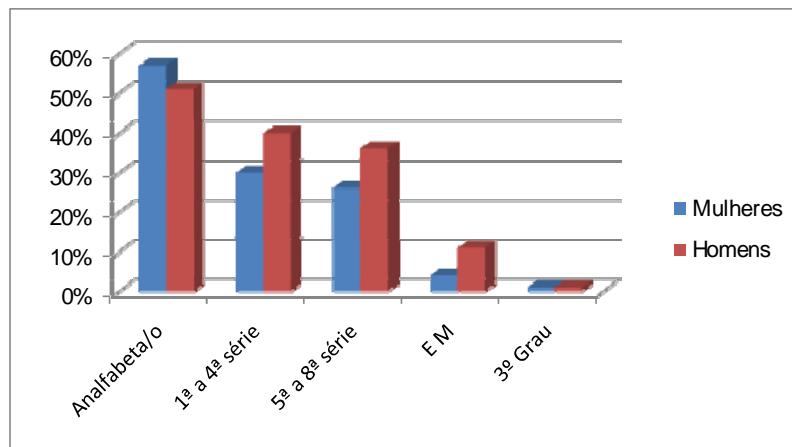
Na localidade Costa do Bica não havia linha de ônibus e, no Paredão tem em cinco dias na semana, saindo às 5h 45min da manhã e com o retorno às 20h.

Sobre a escolaridade, o gráfico abaixo mostra que dos sujeitos pesquisados que estão fora da escola ou que nunca tenham entrado em uma⁷, prevalece o analfabetismo, tanto entre

⁷ No Gráfico constam os dados de 257 pessoas, sendo 118 mulheres que estão fora da escola ou nunca estudaram e, 139 homens que também, estão fora da escola ou nunca estudaram.

mulheres quanto homens. Porém, as analfabetas despontam. No que se trata de séries freqüentadas, são os homens que apresentam melhores resultados.

Gráfico 1. Escolaridade sexo masculino e feminino (não freqüentam mais a escola ou nunca freqüentaram).



Outra informação importante a ser nomeada é que havia no Paredão e na Costa do Bica sessenta e seis estudantes e vinte crianças que não estavam em idade escolar.

Com estes dados muitas inquietações surgiram, principalmente com relação à escolaridade ou à (não) escolaridade destas pessoas e, então, realizei algumas entrevistas para saber o que as pessoas têm a dizer sobre sua condição de analfabetos ou de alfabetizados.

A ficha investigativa, entrevistas e observações realizadas com as cento e quatorze famílias pesquisadas mostraram o perfil educacional, cultural e socioeconômico do Paredão e da Costa do Bica, porém, neste artigo, serão apresentadas as histórias de vida de quatro mulheres que, de certa forma, representam este grupo.

“Naquele tempo nem existia colégio”... Dona Ana Lúcia⁸.

A entrevistada, Dona Ana Lúcia, 54 anos de idade, é mãe de três filhos e residente na localidade Costa do Bica. Além do marido, moram com ela dois filhos. A casa de seis cômodos, sem energia elétrica, construída com tijolos.

Dona Ana Lúcia é uma mulher analfabeta, e quando é instada a responder se já estudou, afirma veementemente: “*Não. Eu? Eu não. Naquele tempo nem existia colégio. É coisa muito triste*” (ANA, 54 anos de idade, 26/05/2007). O fragmento “*nem existia colégio*”, referido por esta senhora, representa a condição histórica de estar à margem do processo educacional. O marido também diz ser analfabeto. No entanto, dois filhos estudaram até a terceira série.

⁸ Alguns destes relatos estão publicados em: SILVA, Darlene Rosa. História de vida de quatro famílias residentes nas localidades Paredão e Costa do Bica (Pirtaini/RS). In: Cultura escrita e gênero: alfabetismo e analfabetismo entre mulheres, Cadernos HISALES 3, Vol. 1, n.1, jul./dez. Pelotas: HISALES, FaE/UFPel, 2007.

O seu filho mais velho estudou até a terceira série e o trabalho na lavoura foi o principal impedimento de prosseguir nos estudos, já que é o responsável pelo sustento da família, como afirma sua mãe “*ele trabalha no cercado, é ele que faz tudo aqui em casa*” (ANA, 54 anos de idade, 26/05/2007). Meio hectare é a extensão do cercado⁹. É este espaço que dá o alimento a todos da casa.

Ao situar a educação e os fatores que impossibilitam as pessoas de concretizarem os estudos, Scott ressalta que:

A referência sobre a impossibilidade existente de se estudar no interior, está subjacente a idéia de que estudar não é para pobre. Trabalho é trabalho e estudo atrapalha o trabalho. Para sobreviver é preciso se dedicar à labuta que é incessante (...) (SCOTT, 2004, p. 9).

A pobreza e a vida no interior de forma precária trazem, também, relatos surpreendentes. Seu José me contou que há um atraso significativo em relação a sua data de nascimento àquela registrada nos documentos. Ele diz ter 62 anos de idade, mas consta no registro de identidade apenas 57 anos; como pude perceber em sua fala e no seu semblante:

Olha menina, na identidade eu tenho 57 anos e eu já tenho 62. [...] di primero [pausa] deixava tê 10, 12 filhos pra retirá a certidão. Eu fui registrado no Rio Grande. Naquele tempo não tinha ônibus, não tinha nada. Meu pai tava doente e foi removido pra Rio Grande, não é? e ele tava doente, tava com 85 anos, até faleceu por lá, só tirô a certidão nossa, tirô no cartório, aquela facilidade, não pagava nada, né. Daí tirô de todos, né (JOSÉ, 57 anos de idade, 26/05/2007).

As dificuldades apresentadas por este senhor, que só teve o seu registro a partir do momento em que o pai adoeceu e, por esse motivo, tiveram de ir até a cidade de Rio Grande, é um dos exemplos de situações de distanciamento/rompimento entre a zona rural e a zona urbana, apresentando-se como dois mundos separados e, este “isolamento forçado” é vivenciado pelas famílias entrevistadas ainda nos dias atuais, pois além de não passar ônibus perto de sua residência, há impedimentos como à falta de dinheiro para a locomoção dessas pessoas de um lugar para outro. Como constata seu José “*se para muito caro a passagem!*” (JOSÉ, 57 anos de idade, 26/05/2007).

Dona Ana Lúcia também, não passa despercebida nesta situação de registro tardio da idade e apresenta que conforme os documentos há um atraso de dois anos em sua idade: “*dois anos atrasada pelos documentos. É eu acho. Meu filho olhou a identidade e disse: ‘mãe tu tem 53 anos! ’ Aqui só meu filho sabe ler. E eu já tenho 55. Vou trazer a identidade pra senhora olha*” (ANA, 54 anos de idade, 26/05/2007).

⁹ Segundo o Novo Aurélio Século XXI: o dicionário de língua portuguesa/Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999, p. 445), a palavra cercado significa “trato de terra com lavoura, defendido da invasão de animais por cercas ou tapumes”.

Quando confiro a data de nascimento no registro de identidade de Dona Ana, constato que esta senhora nasceu em fevereiro de 1953, portanto ela havia feito 54 anos em fevereiro e não 53 como afirmara seu filho. Surpresa, pois o atraso no registro da idade é de um ano e não dois como acreditara ser. Ela responde desta forma: “*não diz minha fia, é capaz [olhos cheios de lágrimas] Fileno, ano que vem eu me aposento!*” (ANA, 54 anos de idade, 26/05/2007).

Esta senhora está na condição de “*analfabeta próxima*” definido por Stromquist (2001, p. 307) “*como uma pessoa que não sabe ler, mas vive com alguém que sabe*”, este “*alguém que sabe*” é o filho, que aprendeu a ler e a escrever e que é o responsável pelas informações que exigem o domínio do código escrito.

Depois de algumas horas de conversa com este casal, situo sua vida marcada por muitos percalços, mas que trazem nos sonhos a esperança por dias melhores: “*Si pudesse compra um pedacinho de terra maior, pra planta, pra produzir mais os alimento pra gente, né? Esse é o meu sonho.* [difícil transcrever essa parte, pois o seu José falou tão baixinho...]só o que tá fartando é a luz pra nós, se dessem uma força na luz melhorava muito, por demais. Di mais a gente vai vivendo” (ANA, 54 anos de idade, 26/05/2007).

“Se eu fosse pro colégio, ainda eu aprendia mais”... Dona Eva.

Outra mulher entrevistada é Dona Eva, residente na localidade do Paredão. Esta senhora tem 39 anos de idade e é mãe de cinco filhos, embora morem apenas três com o casal. A casa tem três cômodos, é de barro, com telha de brasilit. “*O banheiro é lá no meio do mato [risos]*” afirma o esposo, senhor Josino e, é enfático ao responder quando pergunto se aquecem água para tomar banho. “*Não! É no arroio*”. Nesta casa tem energia elétrica há três anos, mas não há água encanada.

Dona Eva estudou até a terceira série, mas demonstra em sua fala a vontade em prosseguir os estudos: “*eu ainda leio e escrevo. Se eu fosse pro colégio ainda eu aprendia mais*” (EVA, 39 anos de idade, 26/05/2007). A falta de acesso a materiais escritos não é impedimento para esta mulher ler ou escrever e, além disso mostra que gostaria de dar continuidade aos estudos.

Outro ponto a ressaltar na entrevista e já apresentado na anterior, é a dificuldade encontrada por essas pessoas para irem à cidade. Seu Josino usa a seguinte expressão para demonstrar o distanciamento deles com a zona urbana: “*Bah! É custoso o cara í na cidade!*” (JOSINO, 51 anos de idade, 26/05/2007). Neste diálogo o que chama mais a atenção é a sua continuidade, ou seja, quando Dona Eva tenta completar sobre as dificuldades impostas para o deslocamento até o perímetro urbano “*a gente vai mais em Piratini*”, onde logo o marido interrompe e acrescenta de maneira firme: “*ma quem vai mais é eu*”. Neste momento Senhor Josino

domina o diálogo e reprime, de certa forma, as colocações da esposa. Bourdieu (1999) nos faz pensar nesta relação de poder, exercida pelo homem em relação à mulher, mostrando que a construção social da polaridade feminino X masculino acaba por se justificar na diferença física e, assim, a adesão dos que são dominados, no caso, as mulheres, ocorre porque a naturalização do processo de dominação deixa de ser algo imposto para se tornar um processo comum, dito correto.

Acredito que esta “*construção social da polaridade feminino X masculino*” e a “*naturalização do poder exercido*” que Bourdieu coloca está presente nesta família, pois é o marido que dialoga naturalmente. O fato de a esposa ser alfabetizada, neste caso, não altera a relação de poder dele sobre ela. O gênero masculino, mesmo na condição de analfabeto, ainda é dominante.

Seu Josino é analfabeto e afirma ter 58 anos de idade, com data de nascimento no dia 06 de abril de 1949. Todavia, ao trazer os documentos, verifiquei que há um atraso de sete anos, pois na sua certidão está registrado o seu nascimento em seis de junho de 1956. Portanto, consta no registro que Seu Josino tem 51 anos de idade. Ele me disse que foi o exército que encaminhou o pedido do seu registro:

Foi o exérchito que andô aí e tiraro nossos papéli. [neste momento o senhor Josino trás para que eu confira a sua idade na certidão de nascimento] É facir do cara vê, o papéli tá véio, mas dá. Eu tô com 58 [pausa] que eu tenho, eu sô de abril, dia 06 de abril (JOSINO, 51 anos de idade, 26/05/2007).

Este é mais um caso na pesquisa que mostra uma diferença entre a idade de nascimento e a idade de registro. Constatou em todas as famílias pesquisadas das localidades Paredão e Costa do Bica o interesse por mostrar os documentos, como sendo uma forma de comprovar o relato oral e a sua identidade.

Seu Josino e a esposa são descendentes indígenas e se orgulham de sua etnia/origem que ele denomina de “classe”, e afirma:

Nóis semo índio, a minha classe é índio. Minha vó era índia, tinha até o beiço furado, ela dava um assobio [pausa] ela conversava [pausa] ela falava [pausa] pra chamá os fio dela ela dava aquele assobio, por aquele furinho assim que tinha no beiço (JOSINO, 51 anos de idade, 26/05/2007).

Dona Eva e o Senhor Josino não são pessoas aposentadas, não têm emprego fixo, não plantam e nem mesmo criam animais. E, como afirma este senhor: “*eu trabalho em tudo que serviço que aparece, agora vai fazê quase um mês que eu tô parado. Terminô o serviço e agora eu tô esperando um serviço que vai surgi agora aí*” (JOSINO, 51 anos de idade, 26/05/2007).

Nesta família, a mulher declarou como profissão, cuidar do lar, estudou até a terceira série; o homem, sem emprego fixo, é analfabeto. Dos três filhos que moram com o casal, apenas

dois estavam estudando no momento da pesquisa: um na 3^a série e outro na 6^a série, e são o orgulho para os pais, que declararam com firmeza que apenas um repetiu o ano.

“Estudei até a quarta série, só não estudei mais porque tinha que trabalhá no cercado”...

Dona Iraci

Dona Iraci é viúva e mora com um filho. Além deste tem mais quatro filhos. Sua casa é simples, feita de barro e santa-fé. A renda desta senhora vem da aposentadoria. Os filhos não têm emprego fixo, trabalham apenas em época de plantações de acácia, eucalipto, pêssegos, etc. comenta Dona Iraci: *“quando tem safra eles trabalha, quando não tem eles não trabalha. Passam assim por casa”* (IRACI, 58 anos de idade, 26/05/2007).

Quando os filhos de Dona Iraci estão trabalhando usam o dinheiro para abastecer a casa de mantimentos e de bens materiais, como: aparelhos de som e vídeo, eletrodomésticos, portáteis e telefonia móvel, mas após o término do serviço são obrigados a se desfazerem de seus pertences, gradativamente, vendendo-os como forma de adquirir a alimentação que começa a faltar. Esta venda dos bens é evidenciada quando pergunto se ela tem televisão e obtenho como resposta: *“sim, mas é do fio, ele vai vendê”* (IRACI, 58 anos de idade, 26/05/2007). Isso acontece porque estão faltando outras coisas de maior urgência na casa do que a televisão e o mesmo acontecem com o telefone celular e a geladeira.

Com relação às condições de moradia, não há banheiro dentro da casa, fazem as necessidades fisiológicas no mato e o banho é no arroio ou na bacia: *“o nosso banhero é no mato. Banho a gente toma numa bacia, mas quando não tá muito frio a gente toma lá no arroio”*, diz dona Iraci. (IRACI, 58 anos de idade, 26/05/2007).

A entrevistada diz ter 60 anos de idade, mas no registro há defasagem de dois anos: *“Ahhh! Eu tenho uns 60 já! Mais é que assim é... como é que eu vou dizer, no papeli é 58”* (IRACI, 58 anos de idade, 26/05/2007).

A escolaridade de dona Iraci é de 4^a série e só não estudou mais porque *“tinha que trabalhá no cercado”*, diz ela. A entrevistada diz ter o hábito de ler e revelou que seu material de leitura é a Bíblia, mas diz não escrever coisa alguma, por não haver na localidade situações que exijam o uso da escrita.

Dona Iraci, comenta que não vai à cidade e justifica desta forma: *“Não! Não vô... eu não me animo i guria, sabe puquê? Eu não me animo i puquê eu já to vêia guria, eu não mi animo saí com essas friage”* (IRACI, 58 anos de idade, 26/05/2007). Mesmo sendo verão, esta senhora justifica não ir à cidade por causa do frio e por ser velha, porém vejo que este é um medo velado, pois esta senhora raras vezes saiu da localidade.

“Depois de eu começar a ler uma coisa eu me perco”... Dona Beloni

O último depoimento referido neste artigo é o de Dona Beloni, residente na localidade da Costa do Bica. Conheci esta senhora através da reportagem do Jornal Zero Hora (2000, p. 42), “um mundo esquecido no coração do Rio Grande”, há oito anos, onde ao apresentar um casal de moradores da localidade, traz a questão do analfabetismo na região:

A família do agricultor João de Moura Porto é uma síntese do grupo. Morando numa área de 45 hectares e com seis filhos, dos quais só um nasceu no hospital, João e a mulher Beloni são analfabetos e estão prestes a perder a própria casa. A propriedade, em nome do pai de Beloni, está à venda. Em meio à angústia, dividem o tempo entre os afazeres rurais e a espera pelo ônibus escolar e a visita mensal de uma enfermeira da Secretaria Municipal de Saúde – raras presenças urbanas em meio a uma imensidão de fragilidades do cotidiano rústico e quase imaculado (ZH, 2000, p. 42).

A foto do casal de agricultores junto à sua casa de barro e santa-fé, desperta em mim à vontade de conhecê-los e faço isso no ano de 2008.

Dona Beloni, com 50 anos, agricultora, mãe de seis filhos. Além do marido João, moram com ela quatro filhos. A família da entrevistada não habita mais a casa de barro e de santa-fé, e sim, em um prédio cedido pelo Município de Piratini, local em que funcionou uma escola.

Em entrevista para o Jornal Zero Hora em 20 de agosto de 2000, o casal aparece como analfabetos. Já em janeiro de 2008, esta senhora me contou sua história e se autodeclara alfabetizada. Dona Beloni, adulta, buscou alfabetizar-se e fez isso sozinha. A partir de rótulos, conheceu as letras e formou as palavras:

Eu pegava tudo: era caixa, era vidro, qualquer coisa que eu sabia o que tava escrito e, então, eu ficava olhando. Rótulos que eu sabia, ou remédio que eu sabia, ou eu perguntava a palavra pra uma pessoa e ela dizia, e eu ficava ali olhando e repetindo e foi por ai que eu aprendi [...] aquela loucura desde pequenininha aquela vontade de aprender a ler (BELONI, 50 anos de idade, 07/01/2008).

A “vontade de aprender a ler” rememorada por esta senhora, nos convoca a pensar nas palavras de Abreu:

Já não é preciso que se façam campanhas para divulgar a importância da leitura e para estimular o “hábito” de ler. Governos, instituições culturais e escolas têm despendido esforços para convencer as pessoas de que “é importante ler”, de que “ler é um prazer”, mas elas já sabem disso (ABREU, 2004, p. 34).

Complementando as palavras de Abreu, Brito (2004, p. 49) coloca que “o problema está muito mais relacionado com as condições de acesso ao livro e à informação que à vontade ou à falta de interesse das pessoas”. O interessante é que a região não apresenta condições para adquirir livros, revistas ou jornais. Mas Dona Beloni lê, e o seu material de leitura são os livros de quando havia escola no local onde hoje reside. Material este que ela recolheu do lixo. E, ainda, outros livros disponibilizados pelas filhas que moram na cidade. Foram essas as estratégias que D. Beloni utilizou para se satisfazer quanto leitora. Para Petrucci:

Não se imagina como e porque essa atividade [leitura], que é essencial para o desenvolvimento de importantes funções burocráticas, informativas e produtivas, deveria ou poderia cessar. Em suma, os homens (ou alguns deles) continuarão a ler enquanto houver homens (os mesmos ou outros) que escrevam na expectativa de serem lidos por alguém (PETRUCCI, 1999, p. 203).

Ainda citando Petrucci (1999, p. 217), saliento que há “diferenças nas atitudes com que se lê, entre as práticas do estudo e as do consumo, entre ler para aprender, para lembrar, para formar-se, e ler por ler, para passar o tempo e para divertir-se e nada mais”. A entrevistada revela que pratica a leitura por prazer, como podemos perceber:

A gente entra numa viagem, a gente faz uma viagem que é só da gente. Depois de eu começar a ler uma coisa eu me perco. Olha, não tem um passeio, não tem nada melhor que um livro bom e que tu consiga ler (BELONI, 50 anos de idade, 07/01/2008).

Os filhos da agricultora deixaram à escola, e o relato sobre esse acontecimento Dona Beloni faz com grande tristeza: “*pra mim é um fracasso total os meus filhos não ter continuado estudar*”, sendo que “*foi por força de vontade que aprendi. Por isso eu achava que meus filhos iam adorar estudar*” (BELONI, 50 anos de idade, 07/01/2008).

Estas são as histórias de quatro famílias que traduzem as histórias de tantas outras pessoas analfabetas. Dona Ana Lúcia, que não estudou porque não havia colégio na região, quando estava em idade escolar; ou ainda, representadas pela Dona Eva, que afirmou que estudou só até a terceira série, mas que ainda lê, escreve e que ainda sonha em voltar para a escola; ou Dona Iraci, que estudou até a quarta série e só não estudou mais, pois tinha que trabalhar; e, finalmente, a Dona Beloni, uma mulher com muitas histórias, várias leituras e nenhuma escolarização formal.

Todas elas são mulheres residentes na zona rural e que me mostraram um esforço para aprender a ler e a escrever. Mulheres que desenvolvem práticas de leitura em um local que não é fácil o acesso de materiais escritos. Enfim ... mulheres que me contaram suas histórias e que me emocionaram profundamente.

Referências:

- ABREU, Márcia. Os números da leitura. In: RIBEIRO, Vera Masagão (org.). **Letramento no Brasil**. – 2. ed. - São Paulo: Global, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BRITTO, Luiz Percival Leme. Sociedade de cultura escrita, alfabetismo e participação. In: RIBEIRO, Vera Masagão (org.). **Letramento no Brasil**. – 2. ed. - São Paulo: Global, 2004.
- PETRUCCI, Armando. Ler por ler: Um futuro para leitura. In: CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger (org.). **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1999.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.
- SCHAFFNER, Fábio. Mundo esquecido no coração do Rio Grande. **Zero Hora**. Porto Alegre, 2000.
- SCOTT, Russell Parry. **Monoparentalidade, analfabetismo e política de gênero e geração**. Setembro de 2004.
- STROMQUIST, Nelly P. **convergência e divergência na conexão entre gênero e letramento: novos avanços**. Educação e pesquisa, são paulo, v. 27, p. 301-320, jul./dez. 2001.
- VERGARA, Miguel Arturo Chamorro. **Cotidiano e memória na cidade histórica de Piratini-RS**. 1997. 191 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

OS INCRÍVEIS: DISCIPLINA, GÊNERO E NORMALIZAÇÃO

Kelin Valeirão

PPGE/UFPel

Resumo: O que proponho aqui, de forma bastante sucinta, é analisar a história infantil *Os Incríveis*, produzida pela Pixar-Disney, enquanto artefatos midiáticos da cultura contemporânea. A metodologia consiste na análise de três aspectos: a disciplina, o gênero e a normalização, presentes na história. Busco demonstrar que a construção da subjetividade a partir das histórias infantis é um aspecto evidente porque a nossa identidade se constitui a partir dos processos culturais.

Na contemporaneidade, onde não se pode falar em uma cultura mas, sim, em culturas. Se antes construímos a nossa identidade a partir de instituições tradicionais como a família, a escola etc. Hoje construímos também com a televisão, internet, e demais artefatos midiáticos. Vale lembrar da professora Guacira, em sua obra *O corpo educado* quando diz que somos um “construto histórico” (2001, p. 38), ou seja, só podemos compreender as atividades em relação ao nosso corpo e a nossa sexualidade em seu contexto histórico específico, explorando as condições históricas variadas que dão origem a importância atribuída. Essa multiplicação do meios pelos quais os significados são produzidos tem a ver com o processo de globalização, globalização econômica também num plano cultural, que acaba modificando os fluxos de informações e mudando os fluxos das culturas.

Nesta cultura contemporânea a escola, já, não é mais monopólio na constituição da identidade das crianças. Se no passado as escolas rejeitavam as diferentes culturas e tentavam transmitir uma única cultura onde a educação era orientada principalmente para a moral e a razão – ver as obras de Alexandre de Gusmão e John Locke intituladas, respectivamente *A arte de crear os filhos na idade da puericia* e *Some Thoughts Concerning Education* – hoje a instituição escola não é mais um santuário. Não se consegue mais negar a realidade dos educandos, as múltiplas culturas.

Hoje, na cultura contemporânea, temos múltiplas culturas na escola. Isso torna-se visível nos novos uniformes de super heróis estampados nos corpos e almas das crianças como as roupas e os acessórios das rebeldes, as calças apertadas, os tênis de marcas internacionais, dentre outros. Isto nos mostra que além da escola não ser detentora na produção da identidade da criança, ela também não é a mais importante. A educação era o sinônimo da escola, mas hoje deixou de ser. Cada vez mais os artefatos midiáticos estão subjetivando, regulando e governando principalmente as crianças.

As histórias infantis, histórias direcionadas a crianças, surgem com a “invenção da infância”¹. Antes disso, não havia necessidade de uma literatura específica para a infância, pois as crianças eram vistas como adultos em miniaturas. Com tal invenção surge também as histórias infantis de cunho pedagógico produzindo um poder que, segundo Foucault, é um poder produtivo. Há violência, uma violência de gênero, raça, de cunho econômico etc, explícita nas histórias infantis, mas o fundamental é o poder, pois enquanto a violência exige uma vigilância constante, o poder, enquanto poder produtivo, produz subjetividades, levando os indivíduos ao governamento².

Cabe salientar que, para Foucault, “são as práticas concebidas ao mesmo tempo como modo de agir e de pensar que dão a chave de inteligibilidade para a constituição corretativa do sujeito e do objeto” (Foucault, 2004, p.238). Entre essas práticas, as que envolvem relações de poder, principalmente do poder disciplinar³, são as cruciais para compreender como nos tornamos sujeitos.

Ao analisar as histórias infantis é importante salientar a diferença entre o exercício de violência e as relações de poder; e também ater-se para que tais modalidades são qualitativas e não quantitativas, uma relação de poder se diferencia do exercício de violência por usar de saberes enquanto a segunda usa de agressão física, econômica, etc, sendo uma relação de dominação⁴. Para Foucault:

¹ Acredita-se que as primeiras leituras direcionadas às crianças foram escritas no final do século XVII e durante o século XVIII. Somente na metade da Idade Moderna é que a infância foi vista como uma faixa etária diferenciada, com interesses e necessidades específicas. Esta mudança ocorreu devido a um acontecimento da época: uma nova noção familiar, centrada num núcleo e não mais em amplas relações de parentesco. Antes desta nova concepção, a criança não tinha importância social. Os adultos e as crianças compartilhavam os mesmos eventos sem nenhuma valorização emocional. Assim, a fase pueril resumia-se no reflexo do que o adulto e a sociedade pensavam, e mais, no que a própria criança definia-se com referência ao que o adulto e a sociedade esperavam dela.

² Uso o termo governamento, segundo Veiga-Neto, onde cada indivíduo se produz a si mesmo, isto é, a ação de alguém sobre si mesmo, sobre aquilo que pensa e faz.

³ Poder disciplinar tem sua origem no poder pastoral, um poder individualizante e geral sobre o rebanho.

⁴ Em termos etimológicos é uma operação em que uma parte quer trazer a outra para o seu domínio, ou seja, para o seu domo – do latim *domus* (casa, habitação, pátria), mas para que isso aconteça é preciso conduzir esse outro, isto é, governá-lo, impor a ele um governo – do grego *kubernán* (conduzir, controlar a ação ou comportamento de alguma coisa ou alguém.) Assim a dominação implica uma ação de governar, ou governamento.

Uma relação de violência, age sobre um corpo, sobre as coisas; ela força, ela submete, ela quebra, ela destrói; ela fecha todas as possibilidades; não tem, portanto, junto de si, outro pólo se não aquele da passividade; e, se encontrar uma resistência, a única escolha é tentar reduzi-la. Uma relação de poder, ao contrário, se articula sobre dois elementos que lhe são indispensáveis, por ser exatamente uma relação de poder: que o “outro” (aquele sobre o qual ela se exerce) seja inteiramente reconhecido e mantido até o fim como sujeito da ação; e que se abre, diante da relação de poder, todo um campo de respostas, reações, efeitos, invenções possíveis. (Foucault, 1995, p. 243)

Para Veiga-Neto “o poder disciplinar faz de uma punição uma ação racional, calculada e, por isso, econômica, a violência faz de uma punição uma ação cuja racionalidade é de outra ordem e que, não raro, beira a irracionalidade” (Veiga-Neto, 2006, p. 13).

A literatura infantil, como os demais recursos midiáticos, opera de forma contínua e está intimamente ligada à produção de subjetividades, pois é isso que torna a cultura tão central (pessoas consumidoras e não produtoras) no mundo contemporâneo, e através destes recursos se tratam os espaços e as práticas culturais como espaços e práticas que são também pedagógicas. Segundo Veiga-Neto, “ao falarem em pedagogias culturais, eles estão salientando como e quanto, fora dos espaços estritamente institucionalizados, se ensinam, se aprendem e se naturalizam determinadas verdades, visões de mundo e práticas sociais” (Veiga-Neto, 2006, p.4). Esta realidade, implica, num plano micropolítico, no deslocamento da ênfase dos dispositivos disciplinares à ênfase aos dispositivos de controle, alterando inclusive os processos de subjetivação.

As histórias infantis enquanto práticas pedagógicas são da ordem da disciplina, do poder disciplinar, funcionando como “técnicas que constituem uma ‘profunda’ estratégia para dividir as pessoas em grupos disciplinados, individualizados, controláveis” (Rajchman, 1987, p. 63). Desta forma, a história infantil age como dispositivo para dizer o que pode ser dito, feito ou pensado. Segundo Foucault, resulta também das disposições disciplinares que “o sujeito é dividido no seu interior e em relação aos outros”. (Foucault, 1995, p. 231). Nesta perspectiva, o processo de disciplinarização transmitido pela história infantil objetiva “assegurar a ordenação das multiplicidades humanas”. (Foucault, 1987, p. 181).

Foucault, no seu estudo genealógico, propõe a articulação entre o poder e o saber, onde as disciplinas estão ligadas aos regimes de verdade, ou seja, as disciplinas “não apenas engendram determinadas maneiras de perceber o mundo e de atuar, como também, separam o que é (considerado) verdadeiro daquilo que não o é”. (Veiga-Neto, 1996). Cabe salientar, que o efeito do

poder disciplinar não é o de se apropriar violentamente de um corpo para dele extrair energia, afeto, submissão e trabalho, mas é, sim, o de adestrá-lo, tornando-o corpo dócil e útil para o corpo social.

O filme *Os Incríveis*, produzido recentemente pela Pixar-Disney, apresenta representações de infância, como a criança disciplinada que vive em família e busca o controle do mal. É presente a oposição entre comportamentos idealizados e não idealizados. Percebo que nesta história a Disney constrói visões estereotipadas de gênero, raça etc. Estas visões apresentadas nesta história, e noutras também, têm tanta legitimidade para ensinar as crianças quanto as instituições tradicionais como a família e a escola.

Os personagens da “família Incrível”: o Senhor Incrível, a Mulher Elástica, a filha mais velha Violeta, o Flecha e o bebê Zezé, sendo que este último só apresenta super-poderes no final da história. Também aparece o amigo da família, o Homem Gelo e o menino indisciplinado, o Buri Incrível.

Com relação à história, inicia com uma entrevista onde é perguntado a três super-heróis – Senhor Incrível, Mulher Elástica e Homem Gelo – se possuem uma identidade secreta. Em seguida, aparece um cenário onde o Senhor Incrível rastreia um assalto e segue os ladrões. Nesta perseguição pária para salvar um gatinho que subiu na árvore e não consegue descer, com a aproximação dos bandidos larga a árvore conseguindo impedir a fuga dos ladrões. Ao voltar ao carro encontra o garoto chamado Buri Incrível que diz ser o seu maior fã. Após o menino propõe que ambos trabalhem juntos o Senhor Incrível responde que trabalha só.

No desenrolar da história o Senhor Incrível salva uma pessoa que tentava suicídio chamado Olivério Tosco e é processado. Depois de cinco dias mais uma ação é movida pelos usuários de um trem contra o Senhor Incrível. O governo faz um acordo com os super-heróis onde suas identidades secretas devem ser as únicas. O Senhor Incrível casa com a Mulher Elástica e têm 3 filhos e seguem uma vida “normal”: ela fica em casa cuidando do lar e das crianças e o Senhor Incrível trabalha numa Agência de Seguros. Na escola, Flecha usa, contra a vontade dos pais, principalmente da mãe, seus super-poderes: coloca uma tachinha na cadeira do professor. Após a confusão, eles discutem e a mãe diz que “todo mundo é especial” de onde o menino deduz que “ninguém no mundo é especial”.

A história segue, uma mulher dizendo fazer parte de uma representação ultra secreta do governo estipula um prazo de 24 horas para ele aceitar um trabalho ou continuar sua vida de herói frustrado escutando a freqüência da polícia. No final, foi tudo uma grande armação do Buri Incrível, criança indisciplinada que se tornou um adulto perverso, querendo eliminar com o Senhor Incrível e a

família vai ajudá-lo. Por fim, após o Buri Incrível mandar explodir o avião onde se encontrava a esposa e os dois filhos mais velhos – Violeta e Flecha – do Senhor Incrível ele responde de forma irônica “se me lembro bem tu trabalha sozinho!”, retornando ao discurso do início da história quando o Senhor Incrível não quis aceitá-lo como parceiro, justificando o motivo pelo qual não hesitou em mandar explodir o avião. Conseguindo se salvar os familiares seguem em busca do Senhor Incrível e o fim, como na maioria das vezes, acaba na vitória do bem sobre o mal.

Ressalto que este olhar sobre a história é um dos possíveis, como dizia Foucault (2004, p. 292) “acredito muito na verdade para não supor que haja diferentes verdades e diferentes maneiras de dizê-la”. O que apresento é o meu olhar sobre, e este, é claro, tem correlação com a minha trajetória existencial e a interpretação particular do referencial teórico supracitado.

Sobre os aspectos analisados nesta história escolhi três dos muitos possíveis: a disciplina, o gênero e a normalização. Como foi visto no desenrolar da história, há uma busca pela identificação dos valores das crianças aos dos pais. A disciplina ocorre através do convencimento, a educação se dá através do comprometimento com a alma, as crianças sabem como devem agir e o motivo pelo qual não deve ser diferente.

Sobre a questão do gênero, percebo que enquanto o pai e o filho, Flecha, têm poderes relacionados ao físico: força e agilidade, a mãe e a filha, Violeta, têm como super-poderes a flexibilidade e o “poder de se tornar invisível”, além de construir campos eletromagnéticos, demonstrado o perfil desejado de mulher. Em certa situação, quando a mãe pergunta a menina o que ela fez na escola responde: “Nada a declarar!”, optando pelo silêncio que também deveria caracterizar as mulheres, segundo discursos correntes no início do século.

Sobre o terceiro aspecto, a normalização, a família não poderia ser diferente dos demais - “anormal”, para estar em sociedade deveriam esconder suas identidades, seus super-poderes. Violeta no jantar diz que a família queria fingir ser normal, porém não é e acrescenta “o único normal é o Zézé e ele nem sabe ir ao banheiro ainda”. A mãe, Mulher Elástica defende “todo mundo só quer que a gente se ajuste”.

As histórias infantis enquanto artefatos culturais disseminam idéias e significados, produzindo verdades sobre as relações culturais de gênero, etnias etc. Além de ensinar o que é bom e ruim, certo e errado, aprende-se também a como ser menino e menina. Mesmo ao se apresentarem com uma nova roupagem, a maioria das histórias infantis continuam transmitindo valores estereotipados,

valores marcados por um estereótipo, aqui, por exemplo, naturalizando a relação heterossexual, trazendo à normalidade.

O “normal” é a união entre um homem e uma mulher. Ainda está muito presente um final confinado ao amor heterossexual, a família branca de classe média etc. Assim, se queremos construir outras subjetividades, multiplicar as possibilidades de vivências da infância, produzir outros sentidos, precisamos conhecer aqueles que já foram produzidos. Assim, seremos capazes de produzir novas práticas de liberdade ao redor das formas pelas quais fomos subjetivados.

Por fim, defendo que a problemática não se dá na história infantil mas, sim, no uso deste artefato. Assim, a solução não está em atear fogo nas histórias que transmitem valores estereotipados porque uma grande maioria transmite, acredito que devemos usá-las não buscando uma “moral” única e imutável, porém, devemos propor diferentes formas, principalmente, não ficando só na história, utilizá-la como um meio e não como um fim, uma leitura em aberto que justamente por existir muitas possibilidades é um campo inesgotável de saber.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas cidades, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos*, vol V – *Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 294-300.
- _____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GUSMÃO, Alexandre de. *A Arte de criar bem os filhos na idade da puerícia*. Fac-símile sob a responsabilidade de Elomar Tambara e Gomercindo Ghiggi. Pelotas/RS: Seiva Publicações, 2000. (Fac-símile de **Arte de crear bien los hijos en la edad de la puericia**. Dedicada ao mínimo de Belém, Jesv Nazaréno. Composta pelo P. Alexandre de Gvsmano, da Companhia de IES V, da Província do Brazil, Lisboa: 1685).
- LOCKE, John. *Alguns Pensamentos acerca da Educação*. Cadernos de Educação, Pelotas/RS, (n.13, ago./dez. 1999 até n. 23, jul./dez. 2004).
- LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*; tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- VEIGA-NETO, Alfredo. *A Ordem das Disciplinas*. Porto Alegre: UFRGS/FACED, 1996.
- _____. Dominação, violência, poder e educação escolar em tempos de Império. In: *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- _____. *Foucault & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- RAJCHMAN, John. *Foucault: A liberdade da Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

UMA EXPERIÊNCIA NO ENSINO DAS ARTES VISUAIS REVISITADA ATRAVÉS DA “LOUSA MÁGICA”¹

Angélica D’Avila Tasquetto²

Marilda Oliveira de Oliveira³

Universidade Federal de Santa Maria/ UFSM/RS

Resumo: Este estudo parte de uma experiência no Ensino das Artes Visuais realizada num âmbito escolar com alunos de primeiro ano do ensino médio, da Escola Cilon Rosa, em Santa Maria/ RS. Para algumas reflexões acerca desta experiência, partimos da ótica que se utiliza da metáfora da “Lousa Mágica”, onde objetiva-se fazer considerações acerca da experiência vivida como Arte/Educadora. Além disso, o propósito deste trabalho é de apresentar algumas considerações acerca das trajetórias docentes, objetivando-se colocar em pauta, as experiências de vida como mediatizadoras na construção do conhecimento da área de Ensino das Arte Visuais. Considerando-se, que se possa proporcionar aos educandos acesso aos meios artísticos contemporâneos, destacar-se a memória, a trajetória e a experiência docente, como meio que possibilite mudanças e transformações na Educação, em específico, na área de Ensino das Artes Visuais. Entender o processo de atuação do profissional de Ensino da Arte significa entre outras coisas, reconhecer sua, trajetória e suas experiências, a fim de possibilitar um entendimento sobre a memória docente e os aspectos dinamizadores de suas representações enquanto Educadores. A pesquisa da “Lousa Mágica” pretende trazer inquietações subjetivas acerca da memória docente e tecer relações com o Ensino das Artes Visuais. Desta forma, as questões das memórias e trajetórias docentes são importantes na medida em que possibilitam analisar os meandros das questões educativas e propor uma educação que contemple as diferenças, inclusive de espaço e tempo.

Palavras-chave: Artes Visuais, Ensino, Experiência docente

A “lousa mágica” e a memória

A metáfora da “lousa mágica” vem ao encontro da pesquisa realizada, a fim de aportar um sentido lúdico ao ambiente educacional e se propõem a repensar as memórias, trajetórias e experiências vividas por professores de Artes Visuais neste espaço escolar. Segundo Draaisma (2005, p. 20), “é impossível falar de tal memória sem uma sensação de melancolia em razão de sua transitoriedade.” A metáfora reflete sobre a idéia da lousa e do quadro negro tão utilizados nas escolas, como objeto potencial de rememoração sobre seu sentido ilimitado, mas também sobre a

¹ Termo Freudiano, retirado do livro Metáforas da Memória: uma história das idéias sobre a mente, do autor Douwe Draaisma.

² Bacharel e licenciada em artes Visuais/ UFSM, mestrandona em Educação/ UFSM, Membro do GEPAEC.

³ Doutora em antropologia pela Universidade de Barcelona, Adjunta do Departamento de Ensino da UFSM, Líder do GEPAEC.

capacidade limitadora de vestígios visivelmente duradouros e conforme Freud (*apud* DRAAISMA, 2005 p. 27)

já que nosso aparato mental realiza o que o papel e a lousa não podem: ela tem a capacidade receptiva e ilimitada para novas percepções e, não obstante, delas armazena vestígios-recordações permanentes, embora não inalteráveis.

Apontamos assim, alguns modos para pensarmos na memória como algo passageiro, mas que de alguma forma, assim como a lousa, deixa suas marcas, vivíveis ou invisíveis.

Mas e a “lousa mágica”? Ainda nos perguntamos como esse “reviver trajetórias e memórias docentes” possa materializar essa necessidade de rever o Ensino das Artes Visuais? “O que é, afinal, sentir-se uma ‘esponja’ que absorve livros, idéias, interrogações de outros que passam a fazer parte de nossa própria experiência?” (LOPONTE, 2007, p. 238). O que significa juntar todas essas vivências, experiências, trajetórias e memórias a fim de possibilitar um repensar no Ensino das Artes Visuais? Pode significar incertezas, voltar para aquilo que tínhamos esquecido, revisitar fatos já vividos, “coisas” que nos tocaram, mas também pode significar voltar a trabalhar sobre essas memórias como artifícios de uma situação mediadora entre educador, Ensino das Artes Visuais e educandos. Entender o processo de atuação do profissional de Ensino das Artes Visuais significa entre outras coisas, reconhecer sua trajetória e suas experiências, a fim de possibilitar um entendimento sobre a memória docente e os aspectos dinamizadores de suas representações enquanto educadores. A metáfora da “lousa mágica” traz inquietações subjetivas acerca da memória docente e procura tecer relações com o Ensino das Artes Visuais.

Desta forma, permear as questões das experiências e memórias docentes torna-se relevante, a fim de problematizar os meandros das questões educativas, para que possamos propor uma educação que conte com as diferenças, inclusive de espaço e tempo.

Repensando a experiência no Ensino das Artes Visuais

A experiência como professora de Artes Visuais foi realizada com uma turma de primeiro ano do nível médio, na Escola Estadual de Ensino Médio Cilon Rosa, em Santa Maria/RS, por um período de quatro meses no segundo semestre de 2007.

O início da experiência foi marcado por observações das aulas da professora titular de Artes Visuais da referida escola. Consideramos que este período de observação serviu como um

enorme aprendizado, onde foi possível analisar além das atitudes dos educandos, a postura atuante de um profissional frente a uma turma de ensino formal. Percebemos desta forma, as grandes lacunas deixadas na formação destes profissionais, que atuam de forma muitas vezes precária e com conteúdos pouco interessantes e significativos para os educandos. Segundo Pimenta (2002, p. 31)

Trabalhar o conhecimento na dinâmica da sociedade multimídia, da globalização, da multiculturalidade, das transformações nos mercados produtivos, na formação dos alunos, crianças e jovens, também eles em constante processo de transformação cultural, de valores, de interesses e necessidades, requer permanente formação, entendida como ressignificação identitária dos professores.

Desta forma, além de fazermos uma análise do comprometimento dos adolescentes com a disciplina, refletimos também sobre questões relacionadas ao modo de atuação dos professores, fazendo-nos repensar como atuaríamos posteriormente em sala de aula. Lembramos Pimenta (2002, p. 31) quando menciona que “a formação de professores reflexivos compreende um projeto humano emancipatório”. Pensando sobre este viés, acreditamos na reflexão constante sobre nossas práticas educativas. Elaboramos oito planos de aula, pensando no trabalho de um trimestre. O planejamento apresentava boas possibilidades de abordagem, porém a questão agora era outra, já que durante as observações foi possível percebermos a deficiência e o total desinteresse por parte dos educandos em relação aos conteúdos das Artes Visuais. Entendemos essa falta de vontade pela disciplina em razão de conteúdos distantes da realidade do educando, onde muitas vezes passavam uma hora e meia recortando papeizinhos e colando em uma folha sem serem problematizados sobre a real necessidade e a relevância destas tarefas. Assim, durante os primeiros contatos com a turma, confirmamos essa falta de interesse dos educandos por parte da disciplina, onde ficavam inquietos e a primeira coisa que mencionavam era: “nós vamos desenhar professora? Eu não sei desenhar! Eu quero desenho livre!” Desta forma evidenciamos o quanto a disciplina de Artes Visuais apresenta conteúdos ainda incoerentes com a realidade dos adolescentes de hoje, que muitas vezes seguem sendo tratados pelos professores como os adolescentes de vinte anos atrás.

Refletindo e repensando sobre os planejamentos elaborados previamente, Perrenoud (2002, p. 48) aparece como uma possibilidade de interlocução quando afirma que “podemos esperar que uma prática reflexiva compense a superficialidade da formação profissional.” Isso significa criticizar em torno de algo que estamos realizando como ação docente, exercitar a escuta

e avaliar constantemente a prática educativa. Desta forma, Pimenta (2002, p. 15) complementa dizendo:

Tenho investido na formação de professores, entendendo que na sociedade contemporânea cada vez mais se torna necessário o seu trabalho enquanto mediação nos processos constitutivos da cidadania dos alunos, para o que concorre a superação do fracasso e das desigualdades escolares.

Analisando este pensamento, percebemos que seria importante avaliar antes de tudo as necessidades, anseios e expectativas dos alunos no que se referia aos conteúdos da disciplina de Artes Visuais. Assim, foram colocadas algumas questões esperando algumas respostas acerca do que conheciam; o que pretendiam; o que esperavam e o que gostariam de trabalhar na referida disciplina. Percebemos então, que suas necessidades eram muito variadas, mas que apresentavam algo em comum, os anseios por algo novo ao que estavam acostumados, um “lugar” onde pudessem falar e ser ouvidos e onde pudessem trabalhar com o real e com o atual. Queriam assistir filmes e vídeos, mas não aqueles que falam sobre o patrimônio histórico cultural de uma cidade distante em algum país que mal sabem onde fica. Queriam o presente, o fato de ontem, ou aquele que significa muito para suas vidas. Acreditamos na importância desta análise preliminar, do diagnóstico sobre as perspectivas dos educandos, para que as aulas, não se tornassem mais uma tentativa frustrada de estabelecer essa relação educando/educador, onde, segundo Gauthier (1998, p. 20) “é importante retomar certas idéias preconcebidas que apontam para o enorme erro de manter o ensino numa espécie de cegueira conceitual.” Sendo assim, estabelecemos estas questões como um ponto fundamental do novo planejamento para a disciplina de Artes Visuais que tomava um formato distinto naquele momento.

Analisando as questões já mencionadas, procuramos buscar o ponto em comum sobre o anseio por algo novo e atual a que todos buscavam. Foi tomada, então, a decisão de mostrar-lhes o vídeo “Click”, o qual nos mostra uma história onde um homem descobre um controle remoto universal e em vez de controlar objetos eletrônicos, o objeto é capaz de controlar as situações em sua vida. Tal decisão pode ser amparada na fala de Gauthier (1998, p. 33) quando diz: “os julgamentos dos professores e os motivos que lhes servem de apoio podem ser comparados, avaliados, pesados, a fim de estabelecer regras de ação.” Fundamentada neste pensamento, a atitude de propor-lhes um vídeo pareceu-nos, no momento, bastante adequada, pensando no fato de que pretendíamos começar trabalhando com questões de valores pessoais, margeando

inicialmente as temáticas artísticas, mas que futuramente se tornariam o eixo fundamental da proposta.

Num próximo encontro, fez-se a primeira tentativa de realizar um trabalho plástico, relacionando com o vídeo trabalhado anteriormente. A proposta se desenvolveria a partir de discussões formadas e de questões colocadas sobre valores. Com o trabalho em andamento, percebemos mais algumas questões não levantadas anteriormente, a de que os educandos sentem muita necessidade de um manuseio tátil de materiais para o desenvolvimento de trabalhos essencialmente práticos. Esse é um conteúdo procedural, como define Zabala (1998, p. 43) “conjunto de ações ordenadas e com um fim, quer dizer, dirigidas para a realização de um objetivo.” Assim percebemos opiniões formadoras de novos elementos e conceitos que agora começavam a permear as aulas de Artes Visuais. Esta experiência da realização do trabalho prático com a utilização de diversos materiais, como tintas, recorte, canetas, e principalmente folhas bem maiores das que os educandos estavam acostumados a utilizar, foi extremamente significativa, porque só assim se pôde fazer uma análise mais concreta de como o educando de primeiro ano do ensino médio, pode envolver-se e responder quando se sente desafiado. Também ficaram evidenciados os estereótipos das formas e dos conceitos, ainda muito presentes na concepção da grande maioria deles. Durante este trabalho, solicitamos que pensassem mais efetivamente nas discussões realizadas. O trabalho desinteressado do resultado propunha uma reflexão sobre o processo, de tal forma como coloca Zabala (1999, p. 80) “nossa compromisso como professores consiste, sobretudo, em contribuir para desenvolver uma atitude reflexiva em nossos alunos.” Seguindo este pensamento, considera-se de tal forma importante esta primeira inserção prática, onde iniciamos um processo de desenvolvimento reflexivo acerca das temáticas que realmente poderiam vir a lhes interessar.

O objetivo inicial foi despertar se não em todos, mas talvez em alguns dos adolescentes, alguma forma de inquietação, ou mesmo de percepção de como as aulas de Artes Visuais podem tomar um rumo distinto, se utilizando, muitas vezes dos mesmos materiais, mas de pressupostos distintos, podendo ser estes, um discurso reflexivo sobre algo que pretendemos fazer, estamos fazendo, ou ainda sobre qualquer aspecto que envolva as Artes Visuais.

Assim, acreditando nessa proposta, os delineamentos dos próximos encontros, foram sendo elaborados. Logo a seguir, colocou-se como proposta, a utilização de uma ferramenta tão presente no cotidiano dos educandos, a câmera digital. A utilização deste novo recurso propiciaria uma nova alternativa de desenvolvimento dos conteúdos procedimentais, mas ao mesmo tempo,

acreditava-se que poderia enriquecer a gama de percepção, ao passo em que seguiríamos trabalhando com as questões de valores, suas percepções e reflexões. Como coloca Zabala (1999, p.79) a respeito dos conteúdos procedimentais “Interessa-nos que esses conteúdos se desenvolvam em função de objetivos gerais, que impliquem a formação da faculdade de pensar em tudo aquilo que pede a interpretação e a recriação da realidade.” Baseando- se neste pensamento, a proposta mencionada foi realizada em grupos, e agora propusemos que pensassem em relação à algo referente à composição do trabalhos que mais lhes interessassem, mas sempre permeando as questões perceptivas e reflexivas em torno daquilo que estavam realizando. Desta forma, lhes foi pedido mais tarde, que apresentassem os trabalhos que haviam realizado, a fim de gerar discussões, desse processo ainda em construção.

Repensando sobre essa experiência no Ensino das Artes Visuais, nos aportamos a Perrenoud (2002, p.50): quando diz que “uma prática reflexiva não é apenas uma competência a serviço dos interesses do professor, é uma expressão da consciência profissional.” Esta consciência, acredita-se, se forma a partir do caminho que começamos a percorrer a fim de possibilitar, talvez, um futuro desenvolvimento desse pensamento mais crítico sobre as Artes Visuais. Buscamos, enquanto professores em formação inicial, uma nova concepção da disciplina. É um caminho difícil, árduo e tempestuoso, que apresentam altos e baixos, mas que, sobretudo, permite muitas satisfações.

E a “lousa mágica”?

Repensando acerca da experiência docente realizada e tecendo relações com as memórias e trajetórias docentes, pensamos que o educador, possa mediar essa interação entre os educandos e as constantes mutações no Ensino das Artes Visuais, como menciona Freire (1975, p. 86) “o mundo, agora já não é algo sobre que se fala com falsas palavras, mas o mediatizador dos sujeitos da educação, a incidência da ação transformadora dos homens, de que resulte a sua humanização”. Isso propõe algumas questões pensadas durante a realização da experiência, onde consideramos o docente como “personagem” fundamental nesse processo de mediação constante, acrescentando ainda que o desenvolvimento das competências dos educandos em relação às Artes poderá inseri-los nesse contexto de contemporaneidade, onde o tempo é aberto e o espaço não é mais físico, pois segundo Hall (2000, p. 69)

a aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância.

Percebendo este contexto, proporcionar que educandos contemplem estas questões, as quais envolvem a contemporaneidade, se torna fundamental, a fim de que se possa constituir um pensamento crítico-reflexivo nesse processo de ensino das Artes Visuais.

De tal forma a tecer algumas relações com a problemática das memórias nos perguntamos constantemente durante a realização da experiência como educadora: qual o motivo de repensar tais memórias, trajetórias e experiências docentes? E ainda: como tais memórias estão presentes no processo de Ensino das Artes Visuais?

Tais questões surgem como um “intrincado jogo” onde se estabelece relações das memórias, trajetória e experiências docentes com o Ensino das Artes Visuais. Respondendo algumas das questões de pesquisa propostas para este estudo ficou evidenciado que, acreditamos nesse processo de rememoração dos trajetos e experiências, como algo em potencial para que se possa trabalhar no âmago das questões que permeiam as situações escolares tradicionais. Coloca-se tradicionais, pensando sempre em uma educação contemporânea, que ultrapasse os espaços e barreiras já “consagrados” e definidos. Ainda nas questões relativas às memórias, trajetórias e experiências docentes, Bosi (*apud* BRAGA, 2000, p. 54) diz que “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas fazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho.” O que entendemos é que, a memória e o trabalho feito com ela podem habitar espaços geradores de possibilidades singulares no ensino das Artes Visuais, onde o professor se liberta de certas “formas” de atuar e de ser docente e encontra alternativas que escapam destas verdades absolutas.

E como as memórias, trajetórias e experiências docentes estão ou podem estar presentes no processo de Ensino das Artes Visuais? Elas estão presentes porque fazem parte de uma trama de relações, contextos e significados que materializam nossas atitudes. Reviver as experiências docentes significa repensar nossos caminhos, assim como apontam Kachinovsk e Gatti (2005, p. 52) “ser docente es un modo de ser-siendo, una versión identitaria.”

Partindo desse pressuposto, acredita-se na retomada de experiências vividas como meio possível de pensar no ensino das Artes Visuais, porque como aponta Ciampa (1987, p. 200) “quando afirmamos que, como ser histórico e como ser social, o homem é um horizonte de

possibilidade, estamos pensando em todas as dimensões do tempo.” E nessa abordagem de Ciampa, do homem como formador de possibilidades, ratifica-se a importância de repensar as experiências docentes como meio de um pensamento reflexivo acerca de suas articulações profissionais como Arte/Educadores. Guiando-se pelo fio condutor do pensamento de Pilloto e Mognol (2007) de que as representações visuais podem ser usadas como recurso que contribui para a construção humana contínua e para o desenvolvimento afetivo e sensível dos seres humanos, acredita-se ser necessário proporcionar aos educandos o desenvolvimento de competências e reflexões sobre o momento contemporâneo das Artes Visuais, pois segundo Augé (1994, p. 34)

Estamos na era das mudanças de escala, no que diz respeito à conquista espacial, é claro, mas também em terra: os meios de transporte rápidos põem qualquer capital ao no máximo algumas horas de qualquer outra. Na intimidade de nossas casas, enfim, imagens de todas espécie, transmitidas por satélites, capitadas pelas antenas que guarnecem os telhados da mais afastada de nossas cidadezinhas, podem dar-nos uma visão instantânea e às vezes, simultânea de acontecimentos em vias de se reproduzir no outro extremo do planeta.

Seguindo por este pensamento, onde as novas produções artísticas são apresentadas, muitas vezes de forma inusitada, sejam pelas propostas e questionamentos, ou pelo processo singular dos artistas e onde há a solicitação ao público de percebê-las como momento presente da contemporaneidade, onde uma das principais questões refere-se às fronteiras culturais e geográficas, sinalizamos a relevância da aproximação das produções artísticas contemporâneas com os educandos, para que se possa possibilitar uma interação, e onde se torna fundamental rever e construir uma nova percepção dentro do contexto em que se apresenta a o Ensino das Artes Visuais.

Portanto, a “lousa mágica”, que traz inquietações subjetivas acerca da memória docente e tece relações com uma experiência no Ensino das Artes Visuais, ainda suscita constates questionamentos, que certamente possibilitarão estar discutindo outra vez novas questões, as quais poderão vir a provocar reações e reflexões em todos aqueles que se identificam com o Ensino das Artes Visuais.

Referências

- AUGÉ, Marc. **Não lugares:** introdução a uma antropologia da Supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BRAGA, Elizabeth dos Santos. **A constituição Social da Memória:** uma perspectiva histórico-cultural. Ijuí: UNIJUÍ, 2000.
- CIAMPA, Antonio da Costa. **A Estória do Severino e a História da Severina.** São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DRAAISMA, Douwe. **Metáforas da Memória:** uma história das idéias sobre a mente. Bauru: EDUSC, 2005.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra S.A., 1975.
- GAUTHIER, Clermont. **Por uma Teoria da Pedagogia:** Pesquisas Contemporâneas sobre o Saber Docente. Ijuí: Sedigraf, 1998.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DPeA, 2000.
- KACHINOVSKY, Alicia; GATTI, Elsa. **Entre el placer de enseñar y el deseo de aprender:** historias del aula universitaria. Montevideo: Psicolibros, 2005.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. Arte da docência em Arte: desafios contemporâneos. In: OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. (Org.). **Arte, Educação e Cultura.** Santa Maria: Editora UFSM, 2007. pp.231-249
- PERRENOUID, Philippe. **A prática Reflexiva no ofício de professor:** profissionalização e razão pedagógica. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- PILLOTTO, Silvia Sell Duarte; MOGNOL, Letícia Coneglian. A Arte no contexto da Educação infantil. In: OLIVEIRA, Marilda Oliveira de (Org.). **Arte, Educação e Cultura.** Santa Maria: Editora UFSM, 2007. pp. 215-230.
- PIMENTA, Selma Garrido. **Saberes pedagógicos e atividade docente.** São Paulo: Cortez, 2002.
- ZABALA, Antoni. **A prática educativa:** como ensinar. Porto Alegre: Artimed, 1998.
- ZABALA, Antoni. **Como trabalhar conteúdos procedimentais em sala de aula.** Porto Alegre: Artes médicas, 1999.

A ARTISTA BRASILEIRA NO MERCADO DE QUADRINHOS

Ana Manuela Farias Régis

Resumo: A artista no mercado de quadrinhos é um trabalho que traça uma trajetória da quadrinista brasileira num universo que é tão fadado tipicamente de homens, que são as Hq, ou como são conhecidas Histórias em Quadrinhos. O texto mostra em resumo os dois estilos que mais influenciaram as brasileiras nesse mercado, que são os quadrinhos ocidentais, ou comic Norte americanas e os quadrinhos orientais, que são conhecidos como mangas japonesas. Mostrando a origem desse quadrinhos, sua trajetória e como chegaram no mercado brasileiro.

A artista brasileira no mercado de quadrinhos

História em Quadrinhos, comics, Manga, Bande Desiné, tudo isso engloba num só universo as imagens pictóricas e outras justapostas em seqüência deliberada destinadas a transmitir informações e / ou produzir uma resposta no espectador (Mccloud Scott, Desvendando os quadrinhos, pág 9).

Os quadrinhos americanos

Essa arte seqüêncial teve no ocidente, especificamente nos Estados Unidos, seu início com O Menino Amarelo – The Yellow Kid- de 1895, apesar de não ter sido a primeira obra publicada nesse gênero, esse quadrinho é considerado o marco inicial no ocidente, e com ele surgindo a expressão Comics – termo utilizado para quadrinhos norte americanos. Na terra de Stan Lee, surgiram diversos personagens durante todo o século XX, e nas décadas de 20, 30 e 40 foi considerada a idade do ouro do HQ americano, surgindo personagens como Tin Tin- 1929, Dick Tracy – 1931, Flash Gordon, Mandrake – 1934, Superman – 1935, Batman – 1936 dentre outros. Ao contrário do que se acredita, as Hqs não foram, somente, criada para descontrair leitores, especialmente crianças, mas para mostrar um reflexo de uma sociedade da época. Temos como exemplo o próprio Superman, que é considerado o guardião do mundo, onde as cores da bandeira do país de origem está estampado em seu uniforme.

Depois do “boom” dos quadrinhos durante sua época de ouro, as hqs adquiriram uma estabilidade nas décadas seguintes, sempre surgindo novos super- heróis mas nada tão excessivo como antes. Os comics nos Estados Unidos adquiriram um certo ‘estatus’ e através dele surgiram

grandes empresas de quadrinhos como a DC comics e a Marvel e outras independentes (publicam quadrinhos de todos os gêneros e autores) como a Dark Horse. Nessas revistas os admiradores de comics pôde acompanhar as histórias, de Batman, Superman, Homen- Aranha, Hulk, Homem de Ferro, X-men, e outros.

A luta por direitos autorais, destacando Stan Lee

Como vários criadores de quadrinhos Stan Lee merece maior destaque. Durante toda idade de ouro dos quadrinhos nenhum dos criadores desses ‘ícones’, teve seus direitos legalizado. Stan Lee foi um dos pioneiros a ter reconhecimento e direitos sobre a vendagem de suas obras como: Hulk, Quarteto Fantástico, Homem-Aranha, Homem de Ferro e X-men. Em toda a trajetória nesse universo Stan lutou contra as editoras de deterem os direitos autorais das personagens em suas revistas. Até então as editoras pagavam uma quantia para seu criador e detinha os direitos, tendo livre arbítrio para a comercialização desses personagens. Temos como exemplo a DC comics que detém os direitos em cima de personagens como Superman e Batman.

Stan Lee brigou de frente com essas editoras e é considerado um influenciador nas comics americanas, juntamente com Will Eisner, Scott Maccloud e Frank Miller. Todo o produto que leve o nome de suas personagens uma parcela das vendas é direcionada a Stan, inclusive bilheterias de filmes que levam o nome de suas personagens, sempre aparecendo em pontas de filmes de seus heróis.

Os Comics atuais

Atualmente as mega empresas de quadrinhos Marvel e DC comics vem perdendo leitores e fechando cada vez suas portas para esse universo. Um dos fatores que Scott Mccloud aponta é de ser um quadrinho heterossexual, masculino, branco e sem fim (nunca se tem um ponto final em suas estórias). Desse jeito só atrai leitores masculinos e por sua longevidade se perde leitores novos, já que são trabalhos com mais de 40 anos.

Uma das soluções que essa empresa trouxe foi a produção de diversos filmes desses heróis quadrinísticos para atrair leitores de diversas idades, mas quando esse ‘novos’ leitores chegam às bancas deparam-se com outro grande problema: a de não identificar a estória dos filmes com o que se tem de quadrinhos. Nos filmes se mostra a origem de cada personagem e nos

quadrinhos mostra uma trajetória que dura mais de 30 anos fazendo com que os leitores percam o interesse por eles.

Diante de tanto dilema para atrair esses leitores as editoras constantemente relançam suas histórias de ‘origem’ e assim vão driblando cada vez mais esse grande dilema de ter personagens eternizados.

Os quadrinhos japoneses

Já no oriente o mangá – desenhos irresponsáveis - conhecido como é hoje teve seu inicio nos anos 40 do século XX nas mãos de Osamu Tezuka, considerado em vida como o deus do mangá.

Antes dessa grande revolução os quadrinhos japoneses, em meados dos anos 40, eram basicamente feitos em xilogravuras - gravura em madeira – no qual mostrava a vida de samurais, gueixas e imperadores que compunham o quadro feudal japonês e posteriormente retratavam as lamúrias vividas por japoneses após a Segunda Guerra Mundial. A primeira aparição desses ‘desenhos irresponsáveis’ surgiu ainda no século VIII, onde haviam textos e pinturas compondo um trabalho.

Osamu Tesuka – deus do manga

Falar de quadrinhos japoneses sem falar desse grande artista, é desconsiderar tudo o que os quadrinhos japoneses representam hoje no mundo ocidental. Logo após a Segunda Guerra Mundial, Osamu Tezuka teve uma idéia inovadora no mundo dos quadrinhos, inspirado nos desenhos do Wall Disney e com o cinema de Chaplin, registrando seu espanto e vontade de produzir algo semelhante em seus quadrinhos (Cravett, Paul, Manga: Como o Japão reinventou os quadrinhos, pág 30).

“Por que os filmes americanos são tão diferentes dos japoneses? Como eu posso desenhar quadrinhos que façam as pessoas rir chorar e se emocionar como aquele filme?”

Osamu Tezuka

Entendendo o entreterimento americano, Tezuka teve que iniciar do zero as produções em quadrinhos, mudando os quadros estáticos que eram até então produzidos, para quadros que

mostravam um ângulo diferente em cada tomada, e assim imitando a própria câmera. Osamu começou a trabalhar em pequenas revistas até conseguir levar com Testuwan Atom – Astro Boy – 1951 como um grande sucesso no Japão. Com ele vieram Jungle Taitei – Kimba o Leão Branco e a Princesa e o Cavaleiro, todos foram conhecidos no ocidente. Osamu não só revolucionou a forma dos quadrinhos mas dividiu os temas de manga direcionando ao perfil de cada leitor.

Os mangas de hoje

Não é a toa que Osamu Tezuka é considerado o pai dos quadrinhos japoneses além de revolucionar o traço, mexeu com a temática das estórias de quadrinhos, que antes era focado para um desenho mais realista e de histórias tristes sobre a pós guerra. Atualmente o Japão produz mais de 30 milhões de exemplares de diversos mangas por semana, séries para TV de longos capítulos (conhecido com animê), séries para TV com curtos capítulos (conhecidas como Ovas) e filmes de longa metragem (Como Viagem de Chihiro, Castelo Animado sucesso do Estúdio Ghibli, no qual tem parceria com a Wall Disney) além de exportar todo esses produtos para diversos países, transformando os quadrinhos numa mão dupla onde temos um agente influenciado e influenciador nesse universo tão fascinante

O perfil das quadrinistas brasileiras

Ocidente

Basicamente, como foi abordado anteriormente os quadrinhos americanos eram voltados para homens, brancos e heterossexuais, e com isso dificilmente se formavam leitores mulheres e consequentemente desenhistas. Esse retrato também se refletiu no Brasil, até a década de 90 pode ter surgido alguma quadrinista, mas não que se tenha notícia de que tenha feito qualquer tipo de produção para editora ou fanzines (quadrinhos independentes) no Brasil.

A influência dos quadrinhos ocidentais tiveram o início da década de 70 numa revista mensal, um personagem negro com o nome de Gibi (daí se tem a origem da palavra designada a qualquer tipo de quadrinho produzido no Brasil), onde apresentavam histórias de Flash Gordon, Fantasma, Mandrake, Príncipe Valente dentre outros. Sendo assim, esses quadrinhos somente atraiam leitores masculinos e como um mecanismo natural de quem gosta de ler quadrinhos, esse leitores começaram a produzir também quadrinhos. Muitos desses criadores com talento migraram para uma das poucas revistas de quadrinhos nacional, como as de Maurício de Souza, pai

da ‘Turma da Mônica’ e também influenciado por Ozamu Tezuka. Outros desenhistas também tiveram seu sucesso, mas em tiras de jornais, onde podemos destacar Angeli, Caruso e Henfil.

Dentro de todo esse universo surgiu uma quadrinista brasileira que atualmente desenha para essas grandes empresas de entreterimento ocidental. Adriana Melo surgiu em meados dos anos 90, desenhando uma pagina para Marvel comics, como uma quadrinista que a cada ano se revela um grande destaque num mundo tipicamente masculino, a estéril produção de quadrinistas mulheres não se deve ao preconceito dos desenhistas, mas da própria estória que se formou nesse universo. A própria Adriana afirma que não lembra de ter sofrido preconceito de seus colegas de trabalho, mas ouvia de fãs de quadrinhos algo do tipo ‘você não desenha como uma mulher’.

Oriente

O caminho escolhido por desenhistas japoneses foi um tanto diferente, enquanto nos Estados Unidos, o universo dos comics eram voltado tipicamente aos homens, no Japão houve uma divisão dos temas abordados. Atualmente no Japão há diversos tipos de mangas como: Shonen - quadrinhos típicos para meninos, shoujo – quadrinhos para meninas, Seinen – quadrinhos para adultos, Yaoi – quadrinhos cujo o tema é homossexualismo masculino, Yuri-quadrinhos com tema de homossexualismo feminino e o Hentai – quadrinhos pornográficos.

Diante de tantas linhas de mangas dificilmente não surge meninas com traços delicados recheando as páginas com aventuras, romances e dramas, temas tão bem aceitos pelo o universo feminino. Sem dúvida alguma o grupo que mais se destacou no Japão, que é o mais bem sucedido nesse gênero, é o grupo de 4 garotas denominado Clamp. Essas meninas produziram mangas de fama internacional como Guerreira Mágicas de Rayearth, Sakura Card Captors, Chobits, Tókio Babilon, X e outros.

No Brasil a influência de manga surgiu na década de 60 na comunidade nipônica instalada por aqui, mas somente na década de 80 com Zillion, Patrulha Estrelar, Macross, Piratas do Espaço, Speed Racer, Candy Candy que o manga (erroneamente designado aqui, pois mangá são quadrinhos japoneses e desenhos são animes, mas a cultura ocidental mesclou onde acaba denominando tudo em mangá ou em animê) caiu no gosto brasileiro (Sidney Gusman, Cultura Pop Japonesa, pg 79). Não demorou para que pequenas empresas trouxessem mangas traduzidos para o Brasil como é o caso de “Crying Freeman, Mai, a garota sensitiva e Akira”. Mas foi nos anos 90 com Cavaleiros do Zodíaco, o animê deu seu maior salto e desde então não parou de trazer produções vindas do Japão pelas mãos de editoras como Conrad, JBC e Panini.

O mangá foi o principal estímulo das leitoras brasileiras a fazer uma produção semelhante a seu país de origem. Érica Awano foi uma das mulheres que se destacou nesse meio. No livro *Cultura Pop Japonesa* ela retrata o perfil na quadrinista mulher nesse ramo. São tipicamente descendentes de japoneses e que entendem como é a composição dos quadrinhos japoneses (como as onomatopéias que compõe a cena no mangá) e são essas meninas que mais se destacam nesse meio no Brasil. Apesar dos quadrinhos japoneses serem mais férteis para mulheres que os americanos, a entrada para esse universo é um tanto complicada, já que o mangá é um reflexo de uma cultura tipicamente oriental, um tanto diferente os olhos ocidentais, e as portas para esse universo se torna um tanto quanto difícil de acessá-la. E então a melhor maneira de atuar nesse ramo no Brasil é a produção de fanzines – quadrinhos independentes. Érica foi uma das poucas artistas brasileiras que teve seu traço reconhecido no país. A revista mensal *Holy Avenger*, criado por Marcelo Cassaro e Rogério Saladino foi toda desenhada por Érica, que ganhou um prestígio nacional onde atualmente trabalha na série de animação da mesma revista.

Considerações Finais

Traçando um retrato dos quadrinhos brasileiros, seu mercado é muito restrito comparado a empresas com Shounem Jump, DC comics, Marvel ou a independente Dark Horse, e dificilmente irá acompanhar um mercado tão grande como dessas empresas. Francisco Noriyuki Sato comenta que o fato que mais prejudica a distribuição de revistas no Brasil é a forma como são feitas, através de bancas de jornais, e se esse quadro não mudar, dificilmente um quadrinho genuinamente tupiniquim poderá fazer sucesso.

Diante de todos esses fatores, desde a formação do quadrinho até como um produto de exportação e um influenciador de uma cultura visual, os quadrinhos precisam ser levados mais sério, deixando de ser somente uma mídia de entreterimento para contribuir na formação cultural. Diante de todo o processo de formação da leitora brasileira, ainda é cedo para fazer uma analogia Hq com universo feminino, apesar da cultura Shoujo penetrar no Brasil e essas meninas produzirem mais mangas que meninos no país, o Hq ainda é visto como quadrinhos para meninos, pois os EUA chegou na mídia brasileira 20 anos antes que qualquer mangá chegar às bancas brasileiras.

Mas o maior obstáculo está, ainda, nas editoras brasileiras que tem medo de investir nos talentos brasileiros. Apenas uma editora apostou num Hq genuinamente brasileiro. Chegou a ficar um ano no vermelho, mas conseguiu levar adiante e foi o único quadrinho, que não a turma da

mônica ou menino maluquinho, a fazer sucesso, relativo, no Brasil. Enquanto os americanos não desmistificarem seus heróis, enquanto empresas brasileiras não acreditarem no quadrinista brasileiro, enquanto sermos um país onde a população é analfabeta funcional, o mercado quadrinístico brasileiro não será defasado de desenhistas mulheres, mas de toda uma obra que possa surgir com homens e mulheres no país.

Referências Bibliográficas

- CRAVETT, Paul. **Manga:** Como o Japão reinventou os quadrinhos. 1. ed. São Paulo: Conrad, 2006.
- LUYTEN, Sonia M. Bibe. **Culura Pop Japonesa:** Manga e Anime. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2005.
- MCCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos.** Edição Histórica. São Paulo: M. Books, 2005.

MEMÓRIA, PÓS-MODERNIDADE E EDUCAÇÃO

Heloisa Helena Duval de Azevedo
(UFPel)
Bolsista PRODOC/CAPES
heloisaduval@gmail.com

RESUMO: A relação professor-aluno se encontra em uma encruzilhada nos dias atuais. O professor vem de uma tradição ancorada na Modernidade e o aluno apresenta situações que esta tradição a princípio não nos responde. Jean-François Lyotard no livro *A Condição Pós-moderna* expõe informações que nos auxiliam no exercício do entendimento desta relação. Usamos o recurso da memória no exercício de pensar a pós-modernidade e a educação. E, quando falamos sobre memória recorremos à deusa Mnemosyne para evocar o passado como um exercício de reconstrução das lembranças. O educador está mergulhado no jogo de pesquisa da memória científica por isso trazemos à lembrança o filósofo Wittgenstein e seus jogos de linguagem para entendimento deste movimento na contemporaneidade. Lembremos que a memória científica da América Latina é recente bem como a condição pós-moderna o que nos leva a considerações sobre o assunto e não uma conclusão.

Palavras-chave: educação, pós-modernidade, linguagem, memória.

Nos dias atuais nos deparamos com uma situação inusitada na relação professor-aluno. O aluno tem acesso a todo tipo de informação e muitas vezes não sabe o que fazer com ela e o professor vem de uma tradição que exige o exercício da memória. Consideremos memória como uma evocação do passado, um exercício de reconstrução de lembranças. É um exercício temporal que pode ser individual, coletivo e científico como veremos a seguir.

Consideremos o mundo ao nosso redor como uma grande loja de conveniência. Principalmente quando nos referimos à informação. A informação vem da televisão, do rádio, da internet e das ferramentas que ela proporciona. Existem outras maneiras de acessar a informação, como por exemplo: jornais e revistas. Daremos ênfase à televisão e à internet, pois, fornecem elementos sobre assuntos que muitas vezes ultrapassam nosso conhecimento, ou melhor, nosso acesso ao conhecimento como tínhamos até pouco tempo atrás. Para ilustrar nossa fala é só lembrarmos que ao ligar a TV ou o computador com acesso à internet ficamos sabendo de situações como o terremoto que abalou a China; uma criança que estava se afogando e foi salva por um cachorro; de várias descobertas na medicina, como o uso de bacteriófagos em um país da antiga República Tcheca; de um professor agredido em sala de aula e da clonagem de animais motivada pela genética de excelência do exemplar matriz.

Com os exemplos citados acima podemos olhar para o cotidiano e verificar que a informação é abundante e nos causa, em alguns momentos, certa confusão pela própria abundância. A informação é

uma espécie de memória se estiver relacionada a uma comunidade, seja ela de pesquisa ou não. Aluno e professor podem ter acesso a um banco de dados via internet e evocar o passado, ou seja, uma memória científica.

Imaginemos nossos alunos que como diria Donald Levine se encontram diante da situação citada a seguir:

[...] cada vez mais a experiência chega em pequenos fragmentos. Vídeos despejam imagens; telespectadores pulam de canal em canal. As sinfonias tornam-se tema empacotados. A arte se transforma em colagens de ingredientes. Turistas compram cópias de partes de monumentos. As teorias estéticas dissolvem textos em amontoados de frases e palavras. Os computadores calculam em bytes, os políticos em pequenas e sólidas mordidas. A comida vem em rações processadas em microondas fornecida através de janelas em mostradores automatizados. Especialistas tratam pequenas partes de doenças, localizadas em corpos-mentes como um todo (apud RODRIGUES, 2004, p. 13).

Essa é a realidade educacional quando nos referimos à informação. Em alguns lugares desse mundo professores e alunos estudam como se estivessem numa loja de conveniência que fornece informações. Como diferenciar se a informação acessada faz parte de uma memória científica confiável?

O que mais se escuta é que estamos numa crise de paradigmas, o aluno de hoje não é como o aluno de alguns anos atrás. O aluno parece não exercitar sua memória ou a memória coletiva e os trabalhos são, em algumas vezes, baixados da internet. A internet pode evocar o passado como memória científica e está disponível para quem possa acessá-la. O professor corre atrás da atualização, aperfeiçoamento e fórmulas para que o aluno aprenda a usar sua memória, a memória coletiva e a memória científica. Nem tudo a que temos acesso é memória científica. A memória científica está diretamente ligada à pesquisa de uma comunidade ou grupo de pesquisa.

Nosso aluno é um aluno que vive a condição pós-moderna e tem acesso a uma memória virtual com informações nem sempre confiáveis. Além da herança educacional da modernidade. E mais, um professor que foi formado nos moldes da Modernidade. Este professor por herança histórica usa métodos de pesquisa. Uma herança cartesiana.

A estrutura educacional é herdeira da Modernidade, mas a situação apresentada em sala de aula é a de um aluno na condição pós-moderna, que vive essa condição. Usando uma figura ilustrativa seria a mesma situação de uma criança com um brinquedo de encaixe com figuras geométricas tentar encaixar um quadrado no lugar de um círculo. É complicado.

Por isso, voltaremos nosso olhar para nossa própria história, nosso passado e assim tentar entender, não como a criança do brinquedo de encaixar, mas como ser humano que pode usar do tempo e sua história passada para seu amadurecimento, ou seja, sua memória, buscando assim novas perspectivas para o exercício de educar e ser educado.

Para isso precisamos evocar a memória recente que trata da chama condição pós-moderna. A chamada pós-modernidade inicia sua história como um exercício na área da arquitetura. Exercício a que chamaram de colagem. Em um projeto diversas tendências e estilos deveriam ser sobrepostos. Mas o que tem haver a arquitetura com a educação?

Algo que começa na arquitetura encontra uma fundamentação filosófica. Jean-François Lyotard em seu livro *A Condição Pós-Moderna* apresenta para as ciências humanas uma característica que vivemos na contemporaneidade. Barbosa diz: “O pós-modernismo, enquanto condição da cultura nesta era caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes (apud LYOTARD, 2008, p. xiii)”.

O discurso moderno que elevava a razão e a ciência vislumbrou um ser humano que sob a égide das mesmas atingiria sua maturidade. O que a história da humanidade apresentou, e que Wittgenstein nos dá uma pista é que mesmo com todo avanço tecnológico e da razão humana nossa vida, ou seja, nossos problemas do cotidiano não seriam nem tocados.

Lyotard e outros pensadores que invocam a pós-modernidade afirmam que vivemos um período de desconstrução do cotidiano, do modelo cartesiano, das metanarrativas e das utopias. A condição pós-moderna emana de movimentos contraditórios e dos exageros econômicos da modernidade.

O autor da condição pós-moderna se inspira na linguagem, mais especificamente no jogo da linguagem de Wittgenstein para propor novos vínculos. Estes vínculos são feitos como se fossem lances de linguagem. Eis: “1º... a regra não pode se legitimar nela mesma, mas a linguagem é constituída de regras; 2º sem regras não há jogo e 3º todo enunciado deve ser considerado como um lance num jogo (2008, p. 15-18)”.

Inspirados em Lyotard podem dizer que seria impossível submeter todos os discursos, ou jogos de linguagem à autoridade de um metadiscurso. E isso vale para o discurso proferido na educação. Isso aponta para a dificuldade que vivemos na sala de aula onde existe a confusão de que a condição pós-moderna seja uma regra que derruba todas as anteriores. Que os argumentos válidos na Modernidade devam ser colocados na lixeira e nossa memória também. Também não indica o oposto apontando para a condição pós-moderna como se não fosse algo sério ou então um modismo passageiro; ficando relegado a um canto escondido da memória coletiva não afetando nossas vidas.

Para clarear o assunto usaremos o recurso da memória para entender o que é o jogo da linguagem. Na obra *Investigações Filosóficas* Wittgenstein no aforismo 23 escreve sobre o que é um jogo de linguagem:

A expressão “jogo de linguagem” deve salientar aqui que falar uma língua é parte de uma atividade ou de forma de vida. Tenha presente a variedade de jogos de linguagem nos seguintes exemplos, e em outros:

Ordenar, e agir segundo as ordens-
Descrever um objeto pela aparência ou pelas medidas-
Producir um objeto de acordo com uma descrição (desenho)-
Relatar um acontecimento-
Fazer suposições sobre o acontecimento-
Levantar uma hipótese e examiná-la-
Apresentar os resultados de um experimento por meio de tabelas e diagramas-
Inventar uma história; e ler-
Representar teatro-
Cantar cantiga de roda-
Adivinhar enigmas-
Fazer uma anedota; contar-
Resolver uma tarefa de cálculo aplicado-
Traduzir de uma língua para outra-
Pedir, agradecer, praguejar, cumprimentar, rezar.

Relembreamos o que Wittgenstein considera jogo de linguagem para entender o que Lyotard propõe. Partindo do jogo de linguagem nossas relações não são mais vistas como essencialistas, voltadas para consciência ou histórico-críticas. Elas são jogos onde há regras que podem ou não serem as mesmas entre um jogo e outro. Jogar não significa ganhar, ter razão ou a verdade. Podemos jogar pelo prazer de inventar um jogo ou para fazer valer um argumentativamente minha opinião.

O que nos leva ao educador que está mergulhado no jogo da pesquisa e sua competência, segundo Lyotard, é requerida unicamente sobre a posição dos enunciados. Podemos dizer ainda: aquele que detém mais informações em um banco de dados, nossa memória científica, é o que detém o poder. Isso nos faz entender as exigências para com os alunos e principalmente com os professores pesquisadores. Atualmente os cursos de nível superior, melhor dizendo os cursos de mestrado e doutorado, são considerados de excelência conforme a produção científica dos alunos e professores do mesmo. A memória científica é evocada a cada instante em todo o mundo. E a tradição moderna persiste, pois quem dita às regras não são os países da América Latina. A tradição se mantém, pois vivemos a adequação do saber. A memória científica da América Latina é recente e está alcançando os níveis de excelência exigidos pela comunidade internacional.

Sendo assim, não temos a pretensão de finalizar o assunto. Consideremos que até um certo momento da contemporaneidade conseguimos entender, teorizar, sugerir e vivenciar o que nos é apresentado ou o que vivenciamos. Quando entra em cena a discussão sobre pós-modernidade já encontramos uma primeira dificuldade. Como definir utilizando os moldes da modernidade algo que se afasta e critica a mesma?

Barbosa sintetiza primorosamente o que o professor está vivenciando nos dias atuais:

Nessas circunstâncias, a universidade, o ensino, e a pesquisa adquirem novas dimensões: formam-se pesquisadores ou profissionais, investe-se na pesquisa e na sua infra-estrutura não mais com o objetivo de preparar os indivíduos eventualmente aptos a levar a nação à sua “verdade”, mas sim formar competências capazes de saturar as funções necessárias ao bom desempenho da dinâmica institucional (apud LYOTARD, 2008, p. xii).

Diante do apresentado o professor e o aluno estão diante da Deusa Hécate que guarda as encruzilhadas. Temos que escolher para onde nos dirigir. E para isso evocamos nossa memória, seja ela a individual, a coletiva ou a científica. Podemos dizer que a memória científica como um grande banco de dados tem relação com a condição pós-moderna. apresentada por Lyotard.

E o nosso aluno? E o nosso professor?

Bem, este é o panorama que se apresenta diante de nós. É difícil seguir um modelo único como se fosse universal e absolutamente verdadeiro.

E essa é a nossa dificuldade. Desde Platão tem-se a tendência à generalização e à busca da verdade. E a memória na Antigüidade era algo sobrenatural, tinha sua representação na deusa Mnemosyne que dava o dom de relembrar o passado e trazê-lo a coletividade aos poetas e adivinhos. Sentimos-nos como um mergulhador que está fazendo seu exercício de mergulho numa profundidade grande e que ao retornar à superfície vê a mudança ocasionada por um Tsunami. Lá embaixo ele não sentiu nada de diferente. Mas grandes mudanças aconteceram e com o exercício da memória de outros ele pode entender o que houve.

Dizemos que velhas formas não são aconselhadas pela maioria dos pós-modernos. E o ponto a favor dos mesmos é o de incitar o movimento como o reconhecimento de diferentes memórias, de culturas distintas e de que devemos sair da estagnação enquanto profissionais da educação. Não esperando regras prontas para ensinar/aprender ou fórmulas para jogar. Esse jogo pode incluir um aluno que vive a condição pós-moderna e um professor que tem sua formação na modernidade. É um exercício que exige a ajuda da deusa Mnemosyne.

REFERÊNCIAS

- GOERGEN, Pedro. *Pós-modernidade, Ética e Educação*. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2005.
- LYPOVETSKY, Gilles. *A Felicidade Paradoxal*: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 2008.
- RODRIGUES, Alberto Tosi. *Sociologia da Educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

NATALIDADE: A ESPERANÇA DE UM NOVO COMEÇO

Daniela Grillo de Azevedo

Acad. Licenciatura em Filosofia

Bolsista BIC Fapergs

(danielagrilloaz@yahoo.com.br)

Orientadora: Profa. Dra. Úrsula Rosa da Silva

Resumo: Este texto, que pertence aos estudos realizados no grupo de pesquisa “Caixa de Pandora: mulheres artistas e mulheres filósofas do século XX” traz ao debate o conceito de natalidade, que é importante para o entendimento de política em Hannah Arendt (1906 – 1975). A política é feita entre homens, em ações e palavras, onde as ações tomam forma de início, de algo que pode trazer o novo e dar continuidade à esfera comum, de buscar o bem comum. Com o conceito de natalidade, Arendt nos diz que todos os homens (todos nós) temos a capacidade de ser um início, pois todos temos em si a capacidade de ação, tão importante para a política e portanto para o mundo.

Palavras-chave: Natalidade – política – começo

1) “Algo para início”

O século XX, incontestavelmente, foi palco de diversos acontecimentos determinantes para a história da humanidade. Mas, nenhum deles foi de proporções tão marcantes quanto a Segunda Guerra Mundial. Esta guerra, desde sua promoção, desenvolvimento e ruína compôs-se de elementos singulares que a fez grandiosa em consequências no mundo todo, em todos os âmbitos.

E a história desta guerra, do mundo dela e o mundo que queria é pintado de diversas formas, de duas cores: o tom que rivaliza com o negro, não há senão o carmim.

Dentro da Alemanha em ebulação, dentre os judeus e judias, há também uma estudante de filosofia chamada Hannah Arendt (1906 – 1975), que em 1933 após o ascenso de Hitler ao poder foge para Paris e em 1941 para os Estados Unidos, Nova Iorque; mas que nem por isso, ficou ilesa da influência dos tons monocromáticos da guerra e do terror consequente.

Para quem preocupa-se com seu mundo e quer entendê-lo, é pouco provável que suas ações sigam em direções outras, e com Arendt foi assim. Em decorrência do mundo que conheceu, e bem de perto, sua produção foi reflexo exato de sua preocupação e busca de compreensão.

Seu primeiro livro publicado, *Origens do Totalitarismo* (1951), introduz uma nova concepção do ocorrido, identificando nos regimes totalitários a causa do mal radical, caracterizando em tais regimes quem o compõe e como. E entende que a sua principal propriedade é a aniquilação da liberdade, desaparecimento da individualidade onde agora todos são (e tem de ser, pois a pena é a vida) um só: o “estado total”. Não há o diferente, não pode haver a pluralidade.

Começa então sua “peregrinação” em honra a política, pois que não fosse o afastamento que os homens construíram dela, é muito provável que o passado fosse diferente. Em defesa do âmbito público, único lar da política, assim como as condições de possibilidade da existência e permanência desta, também sua importância e justificativa, Arendt dedicou-se até seus últimos dias, fazendo jus a um de seus ensinamentos: *embora devam morrer (os homens), não nascem para morrer, mas para começar.* (ARENDT, 2007, p. 258). Deu início a outras perspectivas, maneiras de ver e interpretar os fatos, e disso ferramentas para que outros também construam algo de novo.

Este trabalho está ligado ao grupo de pesquisa “Caixa de Pandora: mulheres artistas e mulheres filósoas do séc. XX”, vinculado ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Pelotas, onde buscamos desenvolver pesquisa acerca de notáveis mulheres pensadoras e que, no entanto, são ou esquecidas no mundo acadêmico-científico ou simplesmente postas como irrelevantes e não-ortodoxas.

2) Totalitarismo e o extermínio da liberdade

A tirania que decorre dos regimes totalitários, destrói com qualquer manifestação de liberdade. O espaço que antes fora público, ainda o é formalmente, mas cheirando a medo e transpirando coação. Os indivíduos envoltos em seus mundos privados, em suas dificuldades particulares, em suas crenças verdadeiras, compactuam, mas o pacto com o terror não tem volta.

O totalitarismo além de acabar com os espaços públicos, onde os indivíduos podem se manifestar politicamente, destrói igualmente suas vidas privadas; não se é mais alguém com um projeto de vida e uma concepção de bem particular, uma pessoa; se é agora um integrante de um estado total, sua meta de vida é a meta do estado e que depende de todos, da mesma forma. Estão todos numa mesma massa, é uma sociedade de massa, mas todos estão isolados¹:

Isolado no mundo que o circunda, não podendo contar nem mesmo com as relações de solidariedade que normalmente fazem parte da vida familiar ou comunitária, o indivíduo é confrontado com a experiência devastadora do que Arendt chama de desolação. Trata-se, segundo ela, “da experiência de não se pertencer ao mundo, que é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem pode ter”. (BIGNOTTO, 2001, p. 114).

¹ Na parte III de *Origens do Totalitarismo*, Arendt explica que uma sociedade sem classes, uma sociedade de massas, é uma das principais características viabilizantes do regime totalitário, e uma das consequências é o isolamento do indivíduo, ele não pode agir pois não há que aja com ele: *O isolamento é aquele impasse no qual os homens se vêem quando a esfera política de suas vidas, onde agem em conjunto na realização de um interesse comum, é destruída.* (ARENDT, 1989, p. 527).

Não pertencer ao mundo é não possuir a companhia dos outros, vive-se junto, mas não convive-se, não discute-se e não se age em comum. O outro é imprescindível para que haja a esfera comum, pública, política; mas quando do isolamento, esta esfera não existe e este outro para fazer com, estar com e até agir por, também não existe. A companhia uns dos outros para exercer a liberdade não há, assim como o espaço comum, político, de manifestar-se. A liberdade aí não existe e, portanto, nem a política. Não há liberdade política!

Não há o outro, não existe a diferença, não há a pluralidade, assim não há a política e o que dela faz parte, que é a ação e o discurso. Mas os regimes totalitários que Arendt considera acabaram, mas deles ficaram as marcas na memória (e nas cidades, e nos livros, e nos corpos...) e um “fim de história” que proporciona um novo começo, como explica Arendt:

*Mas permanece também a verdade de que todo fim na história constitui necessariamente um novo começo; esse começo é a promessa, a única “mensagem” que o fim pode produzir. O começo, antes de tornar-se evento histórico, é a suprema capacidade do homem; politicamente equivale à liberdade do homem. *Infinitum ut esset homo creatus est* – “o homem foi criado para que houvesse um começo”, disse Agostinho. Cada novo nascimento garante este começo; ele é, na verdade, cada um de nós.* (ARENDT, 1989, p. 531).

O homem foi criado para começar, dar inícios e cada vez que nasce um novo ser, esta condição assegura-se. O nascimento, desta feita, passa a ser uma condição de possibilidade para o novo, para novas realizações, que enquanto apenas realizável através de ações, depende da liberdade. Liberdade esta que como diz a autora, equivale à política.

A frase de Agostinho citada por Arendt:

Afirma que o homem não só possui a capacidade de começar mas também que ele próprio é o princípio do começo. Isso significa que ele é um novador, isto é, traz em si a própria capacidade de iniciar algo novo. (XARÃO, 2000, p. 51).

3) Influência de Agostinho

Em 1928, Arendt concluiu sua tese de doutorado sobre o conceito de amor em Santo Agostinho, onde procura uma compreensão da temporalidade pelas formas de amor, o mundo e o tempo.

Agostinho entende o amor como desejo, que é característico da imperfeição dos homens. O que lhes faz brotar o desejo da completude é a característica de serem mortais, querem a imortalidade,

a aspiração de uma vida feliz que não lhes é possível na terra. O amor a Deus, que equivale a querer uma vida eterna e não o amor ao mundo, é o objeto correto de tal desejo.

Arendt em sua tese encontra dificuldade no pensamento agostiniano em justificar o amor ao próximo a partir do amor a Deus e da fidelidade de seus mandamentos, pois como poderia uma pessoa que está isolada de todas as coisas do mundo, por amor a Deus, pode interessar-se pelo próximo?

Para que se dissolva tal dificuldade, é preciso que o homem seja entendido além de “imagem” do Divino, também como plural, ou seja, que coexiste com outros no mundo. Assim, se desconsiderar o amor pelo mundo será problemático pensar o amor ao próximo:

O que Hannah Arendt encontra em Agostinho, com e contra ele, é um modo de compreender a existência humana que desloca a centralidade da relação do homem com o mundo da mortalidade para a natalidade. Ainda que o próprio conceito de natalidade não tenha sido desenvolvido na tese, todo o contexto em que o tema se desenrola posteriormente já se encontra delineado, a ponto de Arendt acrescentar o termo nas revisões feitas na década de 1960.
(CORREIA, 2007, p. 19-20).

A resposta a quem é o homem, o leva ao Criador exilando-o do mundo, que é constituído por homens. O fato de vir-se a este mundo pelo nascimento, não impede que se queira estar em relação permanente com Deus e não querer estar em casa no mundo. O homem só sente-se em casa no mundo se o ama, só o amor pode fazer do mundo a sua pátria.

Pelo nascimento chega-se como estranho no mundo. Arendt dirá em *A Condição Humana* (1958), que neste mundo humano só ingressa-se por palavras e atos, e este ingresso é como fosse um segundo nascimento, que coloca o homem num mundo que já está dado. Assim, faz-se que o homem é um ser do mundo, onde a inserção por palavras e atos:

Não nos é imposta pela necessidade, como o trabalho, [...] “ela pode ser estimulada pela presença de outros a cuja companhia podemos desejar nos juntar, mas nunca é condicionada por eles; seu impulso surge do começo que veio ao mundo quando nascemos e ao qual respondemos quando começamos algo novo por nossa própria iniciativa.” Em suma, nascer é já ser capaz de instaurar novidade no mundo por meio da ação e, assim, atualizar a liberdade. Os homens não são politicamente seres para a morte, mas permanentes afirmadores da singularidade que o nascimento inaugura. (CORREIA, 2007, p. 20-21).

4) Nascer, nascimento, natalidade: a chegada ao mundo

Na obra *A Condição Humana*, onde o eixo central é caracterizar a *vita activa*, é uma reconsideração da condição humana, uma proposta para que se reflita sobre o que se faz, isso a partir das três atividades humanas que constituem a *vita activa*: o labor, o trabalho e a ação.

Nas palavras de Arendt:

O labor é a atividade que corresponde ao processo biológico do corpo humano [...]. A condição humana do labor é a própria vida.

O trabalho é a atividade correspondente ao artificialismo da existência humana, existência esta não necessariamente contida no eterno ciclo vital da espécie [...]. A condição humana do trabalho é a mundanidade.

A ação, única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que homens, e não Homem, vivem na terra e habitam o mundo. (ARENDT, 2007, p. 15)

Explica ainda que todas as condições humanas tem a ver com a política, mas é a pluralidade a condição de possibilidade da política. E que, nas palavras dos romanos, equivalia a viver e estar entre os homens; assim como morrer e deixar de estar entre os homens.

Como somos todos os mesmos, na condição de humanos, disto decorre que somos diferentes, somos plurais:

A pluralidade é a condição da ação humana pelo fato de sermos todos os mesmos, isto é, humanos, sem que ninguém seja exatamente igual a qualquer pessoa que tenha existido, exista ou venha a existir. (ARENDT, 2007, p. 16).

As condições mais gerais da existência humana são a natalidade e a mortalidade, o nascimento e a morte, e as três atividades da *vita activa* estão intimamente ligadas a elas. O labor pelo fato de garantir a sobrevivência e a continuidade da espécie humana; o trabalho produzindo artefatos humanos levam constância e solidez à frivolidade da condição mortal da vida e à característica transitória e passageira do tempo humano, e, por fim a ação que tem por finalidade máxima criar e manter a política onde é possível a lembrança, fica-se na história. As atividades da *vita activa* devem construir e resguardar o mundo onde a todo momento chegam novas vidas, irrompendo como estranhos e estes devem ser esperados e cuidados.

Porém, é a ação, das três atividades que mais intimamente relaciona-se com a natalidade:

O novo começo inerente a cada nascimento pode fazer-se sentir no mundo somente porque o recém-chegado possui a capacidade de iniciar algo novo, isto é, de agir. Neste sentido de

iniciativa, todas as atividades humanas possuem um elemento de ação e, portanto, de natalidade. Além disso, como a ação é a atividade política por excelência, a natalidade, e não a mortalidade, pode constituir a categoria central do pensamento político, em contraposição ao pensamento metafísico. (ARENDT, 2007, p. 17).

É pelo fato de existirmos com os outros, de vivermos na pluralidade, de não existirmos isolados que as ações são possíveis, a política exige que estejam todos coexistindo.

E pluralidade é fundamental para a ação e o discurso, ela consegue conter ao mesmo tempo a igualdade e a diferença. Igualdade porque os homens pertencem evidentemente a uma mesma espécie que compreendem-se entre si a ponto de fazer planos para o futuro, e diferentes, porque sempre todos os homens foram e serão, assim como são, distintos entre si. *A pluralidade humana é a paradoxal pluralidade de seres singulares.* (ARENDT, 2007, p. 189).

E a distinção entre os homens aparece no discurso e na ação, aí têm a oportunidade de mostrar o que lhes é particular, enquanto seres. E a única forma de um homem deixar de ser humano é abstendo-se da vida entre os homens. Estar entre os homens não é algo imposto pela necessidade e não poder ser condicionado, sua vontade decorre do começo, do nascimento, pois sempre começamos algo novo por nossa própria iniciativa:

O fato de que o homem é capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável. E isto por sua vez, só é possível porque cada homem é singular, de sorte que, a cada nascimento, vem ao mundo algo singularmente novo. (ARENDT, 2007, p. 191).

O iniciar como sendo uma ação corresponde a um nascimento e o discurso neste contexto é o fato da distinção que efetiva a pluralidade: o homem vivendo como distinto e singular entre os homens, há identidade.

5) Considerações finais: a esperança de um novo começo

O processo de vida biológico leva inevitavelmente à morte, porém a ação política é a única atividade humana que pode interferir e interromper o curso da vida cotidiana, biológica.

Arendt nos diz que a vida humana direcionado-se apenas para a morte, destruiria as coisas humanas, mas há o processo de interrupção deste direcionamento, que é a capacidade de iniciar algo novo que é a *faculdade inerente à ação como perene advertência de que os homens, embora devam morrer, não nascem para morrer, mas para começar.* (ARENDT, 2007, p. 258).

Assim, o nascimento de novos seres humanos que significa um novo começo, novas ações em virtude de terem nascido, trazem ao mundo a fé e a esperança que são características primordiais do ser humano, mas que desde a antiguidade relegou-as à importância mínima e ainda vinculando a esperança a um mal, uma ilusão pertencente à caixa de Pandora. *Esta fé e esta esperança no mundo talvez nunca tenham sido expressas de modo tão sucinto e glorioso como nas breves palavras com as quais os Evangelhos anunciavam a "boa nova": "Nasceu uma criança entre nós".* (ARENDT, 2007, p. 259).

A preocupação não é apenas com o eu, indivíduo, é com o mundo. Esta esperança que carrega a natalidade, em depositar na ação dos recém chegados o novo para o mundo, revela antes de qualquer coisa, a verdadeira fé que Arendt mantinha sobre o futuro. Futuras gerações, futuras ações.

A esperança é que as novas ações políticas poderão levar ao bem comum; isto significa fundamentalmente, a preservação da liberdade, da esfera pública, do respeito às diferenças e à pluralidade.

A barbárie levantada pelo totalitarismo mostra-se pequena diante da capacidade humana de renovar, mas ainda perigosa se suas feridas forem encobertas. Por isso, a natalidade é como uma esperança de um novo começo, inicia porque há um fim, e deve-se preservar lúcido na memória o que proporcionou aquele começo de findou, porque afinal, seguindo a lógica de Arendt, em outras épocas aquele começo era uma esperança.

Nascemos no mundo como ser político, nascemos como promessa de ser novo no mundo, de iniciar e agir porque estamos com os outros. O conceito de começo tem cheiro de esperança, a esperança dá a cor do futuro, e o futuro não há como saber o gosto; mas do presente na ação e no discurso, daquilo que nascemos como condição de possibilidade de fazer, pode-se bem conhecer!

Bibliografia

- ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- CORREIA, Adriano. **Hannah Arendt**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- MAY, Derwent. **Hannah Arendt – uma biografia**. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1988.
- MORAES, Eduardo Jardim de. BIGNOTTO, Newton. BIGNOTTO, Newton. Totalitarismo e liberdade no pensamento de Hannah Arendt. In: **Hannah Arendt – Diálogos, reflexões, memórias**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- XARÃO, Francisco. **Política e Liberdade em Hannah Arendt**. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2000.

MULHER E GÊNERO: SUA PRESENÇA NOS PARTIDOS POLÍTICOS E MA ELEIÇÃO MUNICIPAL DO ANO 2000 EM PELOTAS¹

Roberta Trierweiler
berta@ufpel.edu.br

Prof^a Orientadora: Maria Amélia Dias da Costa

Resumo: A teoria da democracia representativa envolve, no plano político, a idéia de uma ampla participação dos diferentes segmentos da sociedade. Assegurar tal participação implica adotar critérios corretos de representação daqueles segmentos, nos diferentes níveis de poder. O presente trabalho teve por objetivo verificar o papel da mulher na dinâmica de funcionamento dos partidos políticos em Pelotas, procurando identificar as suas diferentes formas de participação, e a possibilidade de uma representação de gênero e o perfil das candidatas à vereança, considerando-se especificamente o processo eleitoral municipal de 2000. Utilizou-se a entrevista como instrumento de pesquisa com os presidentes dos 13 partidos políticos em atividade em Pelotas, no ano de 2000, a fim de resgatar a visão que os partidos têm sobre o processo de inserção da mulher em seus quadros. Foram aplicados questionários, como instrumento de delineamento de perfil, a 43 candidatas ao Legislativo Municipal de um total de 53. Conclui-se que o elevadíssimo número de filiadas aos partidos políticos em Pelotas (11.381 mulheres – 49% do total) não é ilustrativo da real participação da mulher na dinâmica de funcionamento destes. De forma geral, as mulheres na eleição de 2000 não asseguraram nem uma representatividade por sexo, e tampouco asseguraram a representatividade dos interesses de gênero. É inconcebível atribuir esta responsabilidade exclusivamente à estrutura de funcionamento dos partidos. Urge a necessidade de conscientização das mulheres que os partidos se constituem na esfera mais alta de participação política da mulher, a qual deve utilizá-la como instrumento de redefinição de políticas públicas comprometidas com as causas da emancipação social da mulher.

1. Introdução

A teoria da democracia representativa envolve, no plano político, a idéia de uma ampla participação dos diferentes segmentos da sociedade, não apenas no debate dos grandes problemas nacionais que afetam os destinos de um povo, mas também na deliberação das decisões a serem adotadas.

Assegurar tal participação implica adotar critérios corretos de representação daqueles segmentos, nos diferentes níveis de poder. E o acesso a estas esferas dependerá em última instância da capacidade de cada segmento influenciar as decisões que possam afetar, direta ou indiretamente, as pessoas que o constituem.

Pela importância do exposto acima, o presente artigo tem por objetivo verificar o papel da mulher na dinâmica de funcionamento dos partidos políticos em Pelotas, procurando identificar as suas diferentes formas de participação, além daquela associada ao processo eleitoral, e a possibilidade de uma representação de gênero. Este trabalho foi baseado em minha monografia de conclusão de curso de Bacharel em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Pelotas, no ano 2000.

¹ Artigo baseado em Trabalho apresentado ao Instituto de Sociologia e Política da Universidade Federal de Pelotas como exigência final para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais

Este estudo divide-se em três partes: a primeira apresenta uma revisão da literatura existente sobre construção do gênero, participação, representação; a segunda procura resgatar a visão que os partidos têm sobre o processo de inserção da mulher em seus quadros e os espaços de participação e discussão de seu papel de gênero, bem como a influência da legislação eleitoral neste processo, e a terceira parte procura investigar o perfil das mulheres candidatas à vereança no ano 2000 e se este assegurou uma representatividade do gênero feminino.

Procurou-se observar ainda se os partidos políticos estimulam o ingresso e a participação das mulheres no quadro partidário em virtude da exigência do Código Eleitoral ou o fazem a fim de assegurar em suas pautas as demandas específicas de tal grupo.

2. REVISÃO DA LITERATURA

“Mulher - pessoa do sexo feminino, depois da puberdade.”

(Dicionário Luft, 1999)

Segundo e, desde Aristóteles, um dos primeiros a escrever sobre as mulheres, a mulher é descrita como alguém inferior, pouco digno de confiança, pouco desenvolvido, pouco inteligente, etc. Platão contrapunha-se a Aristóteles, 500 anos antes da era cristã, no que tange ao papel social do segmento feminino, se mostrando categórico ao afirmar que:

“se dessem às mulheres condições para que obtivessem educação e fossem liberadas das tarefas domésticas, entre estas, as dos cuidados com os filhos, elas teriam as mesmas condições de desenvolvimento do homem.” (Dicionário de Ciência Política, 1991, p.352)

Strey (1997) afirma que cada sociedade atribui determinados papéis a homens e mulheres e esses papéis freqüentemente, ou quase sempre, se ajustam perfeitamente a certas idéias de como são ambos os sexos. Os homens trabalham fora de casa, pois seu estereótipo, ou seja, fixação de características como representativas de uma pessoa, grupo ou coletivo, é orientada ao exterior e as mulheres são donas de casa, pois o seu estereótipo é naturalmente interior.

Assim, embora os estereótipos não sejam regras ou normas, podem chegar a ter um efeito normativo sobre idéias e comportamentos, limitando as possibilidades de desenvolvimento social ou grupal.

Todos os argumentos, na maioria pseudo-científicos, prestam-se a construir uma identidade negativa para a mulher e assim justificar os diversos níveis de subordinação e opressão a que as mulheres estão

submetidas e a promover nelas, a aceitação de um papel subordinado socialmente.

Os temas relativos ao conceito de gênero nasceram principalmente da crítica ao saber estabelecido, realizado à margem da participação das mulheres e da busca de um conhecimento mais rigoroso de sua autêntica participação na construção do mundo.

Para Prá (1996), o centro do enfoque de gênero é a diferenciação entre sexo e gênero. O primeiro se refere ao que é anatômica e fisiologicamente herdado, e o segundo seria o que diferencia homens e mulheres através de uma construção histórica, social e cultural. Embora as construções de gênero abarquem o binômio mulher-homem, elas têm sido geradas a partir de uma visão que tem mais a ver com a experiência de ser homem que com a de ser mulher. Assim ser mulher se define por uma perspectiva masculina. Desse modo, a mulher é vista em função dos outros (mãe, esposa, etc) enquanto o homem é visto em função de si mesmo.

Segundo Saffioti (1994), as diferenças e igualdades não são excludentes, mas sim condição *sine qua non* para a outra. As utopias da igualdade chegaram a um gigantesco fracasso, porque, dentre outras razões não admitiam diferenças. Uma utopia mais modesta consiste em uma sociedade com gênero, portanto, com diferenciação entre homens e mulheres, mas sem hierarquia neste eixo de estruturação social.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos considera a participação política um direito fundamental de todos os indivíduos. A história da humanidade revela a existência de uma luta constante para que o maior número possível de pessoas participe das discussões políticas. Não são pequenas as restrições que ainda existem, mas é inegável que já foi muito ampliado o direito de participação. Exemplo mais recente foi a extensão dos direitos políticos às mulheres, conseguida graças à disposição de luta de algumas líderes.

Há muito que as mulheres enfrentam barreira para participar da política. A noção de representação é de fundamental importância para a compreensão de comportamento político, mas não é capaz de dar conta da participação política da mulher.

Houve época, já dentro do período da história escrita, em que a idéia de representação não existia. Os gregos não possuíam este conceito, sua língua não continha esta palavra, e as instituições representativas não tinham papel significativo em sua política. Os romanos tinham um verbo *repraesentare* que significava apenas fazer presente, manifestar ou apresentar pela segunda vez. Não se assemelhando em nada com o conceito de representação que atualmente dispõe-se, representação enquanto ser ou reproduzir a imagem de um segmento.

Tal percepção faz-se fundamental para analisar o processo de construção de candidaturas femininas na esfera política institucional, visto que a promulgação da lei de Cotas nº 9504/97, que assegura às mulheres um percentual de 30% das candidaturas, exerce um papel decisivo na tomada de atitudes dos partidos políticos na cooptação de mulheres dispostas à filiação e a possível candidatura.

3. O PAPEL DA MULHER NO QUADRO POLÍTICO-PARTIDÁRIO DO MUNICÍPIO DE PELOTAS

3.1. ESPAÇOS E FORMAS DE UMA PARTICIPAÇÃO DE GÊNERO

Para uma melhor compreensão do processo de inserção da mulher no quadro político-partidário procurou-se identificar as diferentes formas de participação da mulher neste, resgatando a visão que os partidos políticos tem desta na sua dinâmica de funcionamento.

Para elaborar a segunda parte deste trabalho utilizou-se como instrumento de pesquisa a entrevista, através de um roteiro previamente elaborado, aos presidentes de 13 partidos políticos em atividade em Pelotas, registrados nos gráficos nº 1^a, 1b e 2, por julgar serem as pessoas mais apropriadas para falar em nome destes. Os demais partidos, registrados no Tribunal Regional Eleitoral / Secção Pelotas - PST, PSTU, PRONA e PCB - somados apresentam somente cento e quatro filiados, não se constituindo em um espaço representativo de nosso objeto de estudo. Aliando-se a isto a dificuldade em identificar a pessoa que melhor os representasse, pois os mesmos não dispõem de Executivas na cidade de Pelotas.

O panorama geral observado no interior dos treze partidos políticos em atividade em Pelotas revela que dos vinte e três mil cento e dezenove filiados, onze mil trezentos e oitenta e um são mulheres, correspondendo a 49% do total. Índices extremamente altos se compararmos com o número de mulheres que participam efetivamente dos setores femininos de seu partido, em torno de duzentos e oitenta e quatro, correspondendo a 2,5% do total de mulheres filiadas na cidade de Pelotas.

Estes números não são ilustrativos da real participação das mulheres na dinâmica de funcionamento dos partidos, a qual tem se limitado ao processo eleitoral, por força da legislação vigente.

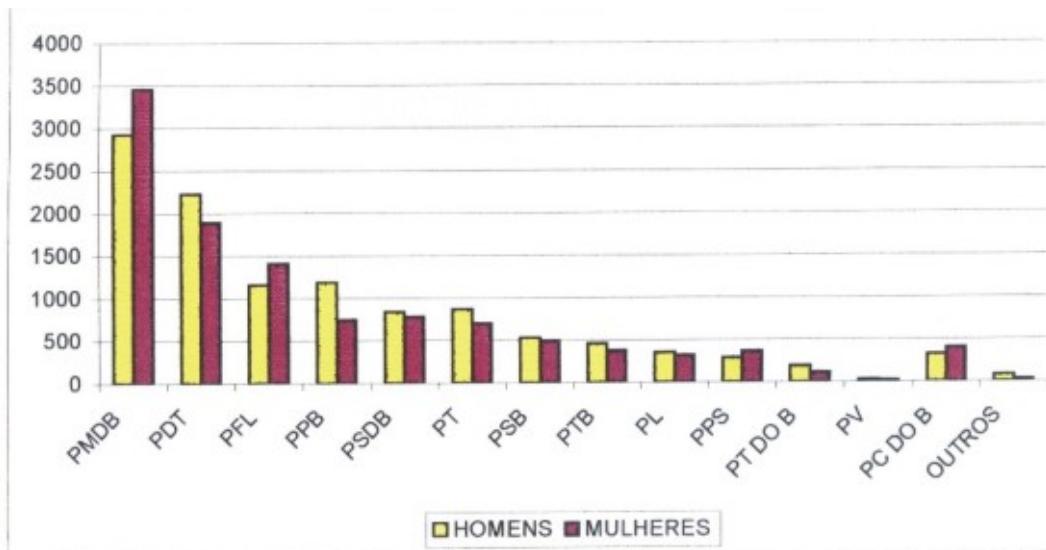
Dos treze partidos políticos pesquisados, somente seis dispõe de uma seção específica que congregue as mulheres filiadas. E dentre estes seis núcleos femininos, identificam-se somente três com um perfil voltado para o tratamento das questões de gênero - PMDB, PT e PC do B. O PSB, apesar de não apresentar em sua estrutura um setor feminino, não se exime da discussão de questões importantes para a construção da cidadania feminina, constituindo-se em um dos pontos da pauta geral. Fato este que não é observado nos demais partidos que não dispõem de núcleos femininos.

Os partidos políticos que não apresentam uma discussão das questões de gênero, seja através de seu núcleo feminino ou de sua pauta geral, referem-se a estas como uma forma discriminatória, e percebem a conquista da igualdade no momento em que não se propõem a discutir as diferenças existentes.

Os outros três núcleos de mulheres existentes no POT, PFL e PTB caracterizam-se por uma aglutinação por sexo e não em função de sua identificação com o gênero feminino. As mulheres são reunidas com o objetivo de reproduzir e transmitir a doutrina partidária, sem uma preocupação maior com as especificidades destas, ou ainda para desenvolver e organizar atividades de cunho social que acompanhem

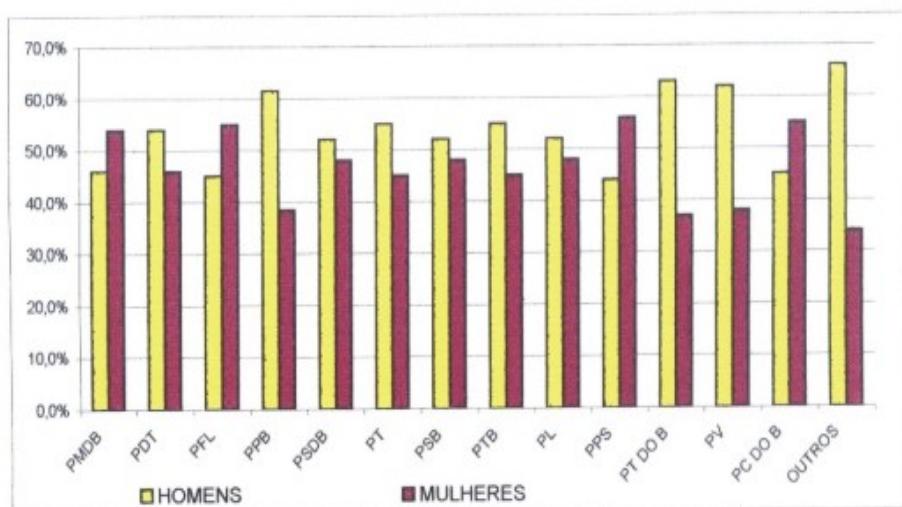
paralelamente os eventos de relevada importância para o partido, os quais são organizados pelo grupo masculino. Tais atividades ilustram a tendência dos partidos em reservar para as mulheres tarefas que se identifiquem com seu histórico papel de dona de casa e de apêndice das iniciativas de seus parceiros, sejam eles maridos ou colegas de partido. Tal postura é demonstrada também pela pouca representatividade das mulheres nos cargos investidos de maior responsabilidade nos partidos, como os que compõem as Executivas Municipais. Na Executiva dos treze partidos políticos investigados, quatro não apresentam nenhum membro feminino (PPB, PMOB, PSOB e PTB); cinco partidos acolhem somente uma mulher em sua direção (POT, PV, PL, PSB e PFL) e quatro partidos (PPS, PC do B, PT e PT do B) apresentam o maior índice de mulheres nos cargos de direção, respaldando a tese de que as mulheres conseguem ascender mais politicamente quando vinculadas a partidos situados ao centro ou mais a esquerda do espectro político ideológico.

GRÁFICO N° 1ª – NÚMERO DE FILIADOS, POR SEXO, AOS PARTIDOS POLÍTICOS DE PELOTAS, NO ANO 2000



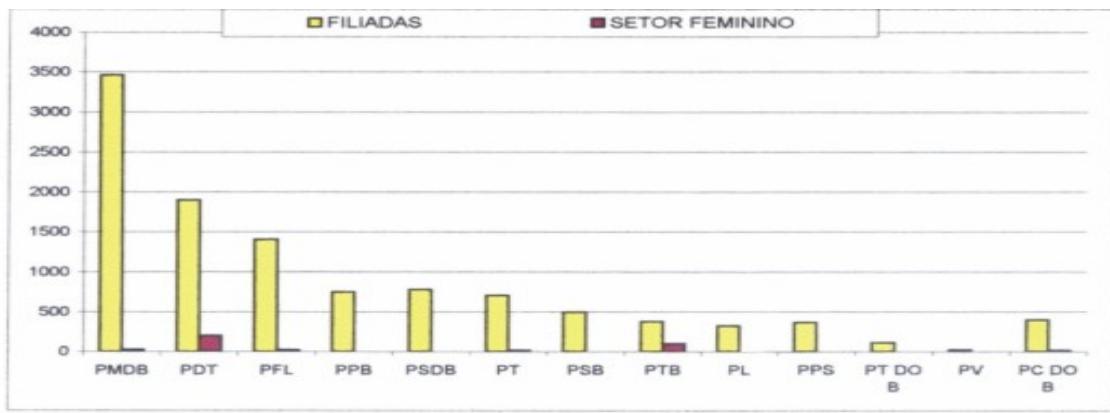
Fonte: Tribunal Regional Eleitoral - Secção Pelotas

GRÁFICO N° 1b – PERCENTUAL DE FILIADOS, POR SEXO, AOS PARTIDOS POLÍTICOS EM PELOTAS, NO ANO 2000 (%)



Fonte: Tribunal Regional Eleitoral - Secção Pelotas

GRÁFICO N° 2 - NÚMERO DE MULHERES E INTEGRANTES DE SETOR FEMININO DOS PARTIDOS, EM PELOTAS, ANO 2000



Fonte: Entrevistas com os Presidentes de Partidos Políticos de Pelotas

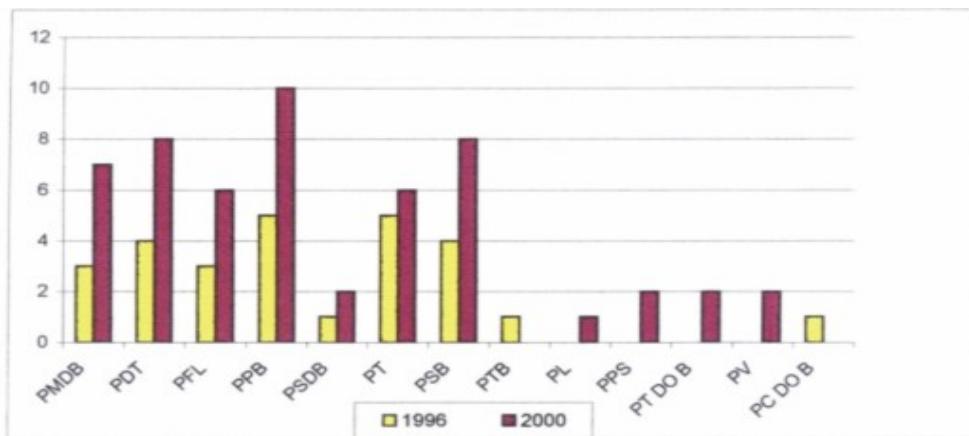
3.2. A PRESENÇA DA MULHER NO PLEITO MUNICIPAL DO ANO 2000

Na eleição municipal de 1996, os doze partidos políticos em atividade na época apresentaram em suas listas partidárias cento e oitenta e oito candidatos, incluindo-se aí os candidatos à prefeitura e à Câmara de Vereadores. Entre estes despontaram vinte e sete candidaturas de mulheres (14% do total), ressaltando-se que o Partido Liberal (PL), Partido Progressista Socialista (PPS), o Partido Trabalhista do Brasil (PT do B) e o Partido Verde (PV) não apresentaram nenhuma candidatura feminina.

No pleito municipal do ano 2000, entre duzentos e oitenta e sete candidatos, cinqüenta e quatro candidaturas foram investidas por pessoas do sexo feminino, dentre as quais uma à majoritária, representando um percentual de 19% do total.

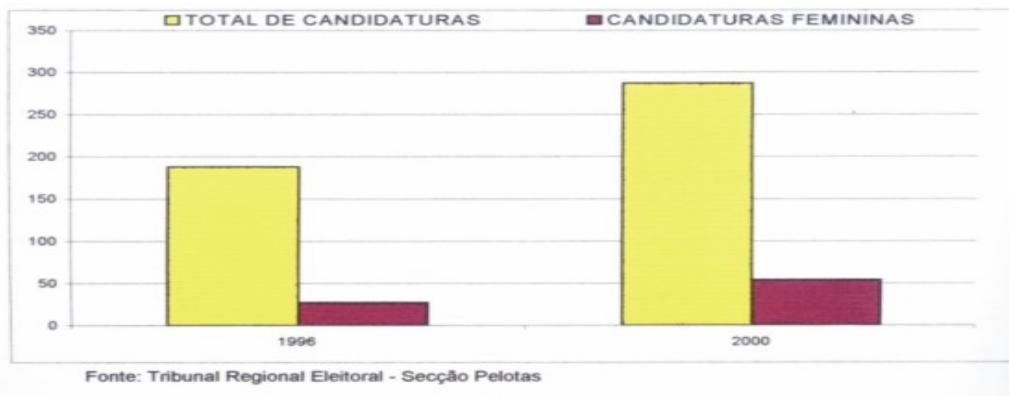
Em números absolutos houve, na eleição do ano 2000, um acréscimo de 100% em relação à eleição de 1996. Comparando-se os respectivos percentuais registra-se um acréscimo de somente 5% sobre o total de candidaturas. Percentual discrepante em relação ao índice médio nacional que foi de quarenta pontos percentuais de acréscimo.

GRÁFICO N° 3 – NÚMERO DE MULHERES CANDIDATAS, POR PARTIDO, NAS ELEIÇÕES DE 1996 E 2000, EM PELOTAS



Fonte: Tribunal Regional Eleitoral - Secção Pelotas

GRÁFICO N° 4 – NÚMERO DE CANDIDATURAS POR SEXO NAS ELEIÇÕES DE 1996 E 2000, EM PELOTAS



4. O PERFIL DA MULHER CANDIDATA À VEREANÇA NA ELEIÇÃO MUNICIPAL DO ANO 2000, EM PELOTAS

Considerando-se que a participação política efetiva da mulher está estreitamente associada à via eleitoral este trabalho se propôs a investigar a existência de um perfil próprio das mulheres candidatas à vereança que transcendia suas filiações partidárias.

Pretende-se elucidar questões sobre: quem são essas mulheres? Como se dá sua relação com a política institucional? E, mais ainda, se imputam a esta a responsabilidade pela defesa das questões de gênero?

Foram aplicados quarenta e três questionários, como instrumento de coleta de dados, às candidatas à vereança no pleito municipal do ano 2000 de um total de 53. Foram contatadas todas as candidatas ao pleito de 2000 para responderem ao questionário, entretanto, nem todas se dispuseram a responder. Apesar de não contemplar a totalidade das candidaturas femininas, julgou-se que o número de questionários obtidos é representativo deste segmento.

Cabe ressaltar que a intenção inicial não era ocupar-se exclusivamente das candidatas à vereança, visto que nesta eleição havia a presença de uma candidata mulher à majoritária, Sra. Leila Fetter. Presença esta indicadora de ocupação de espaço partidário. Lamentavelmente não foi possível a aplicação do questionário à referida candidata, apesar de inúmeras tentativas, visto que a mesma não respondeu ao apelo.

O questionário compunha-se basicamente de três partes: dados pessoais, trajetória política e sua posição frente às especificidades da condição feminina.

Procurou-se observar se as mulheres que se candidatam ao Legislativo em Pelotas, são, em sua maioria, oriundas de movimentos sociais ou candidatam-se ao cargo público a fim de cumprimento também da Lei Eleitoral. E mais ainda se estas apresentam uma real possibilidade de uma representação efetiva das mulheres.

Em síntese, as candidatas à vereança em Pelotas são mulheres de meia-idade, média de 47 anos, e que apresentam um alto nível de escolarização, considerando-se os níveis nacionais de escolaridade.

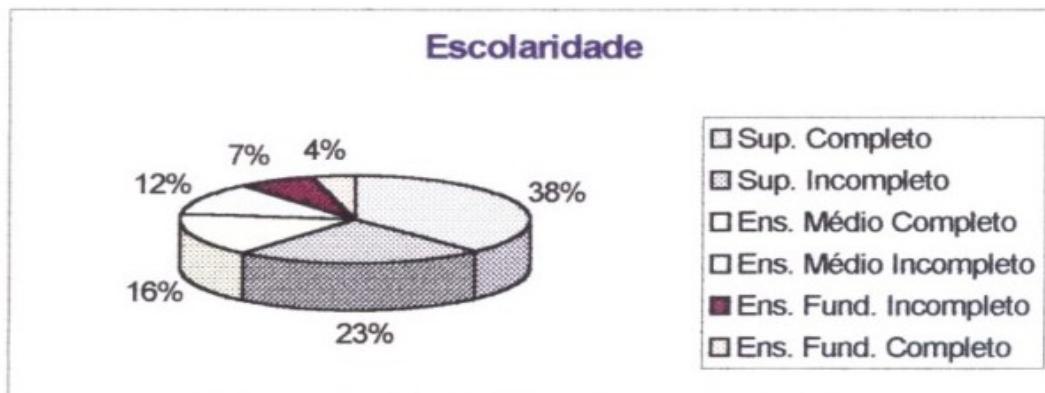
A experiência em movimentos sociais foi responsável pelo acúmulo de capital cultural e político de, praticamente, 50% das candidatas, visto que a vida partidária destas não é suficientemente intensa ou consistente para embasar tal investida no cenário político.

Apesar do acúmulo de capital por parte das mulheres candidatas em Pelotas ter se dado nos movimentos de base, percebe-se que não há uma migração natural e espontânea destes para a política institucional. Isto é confirmado pelo fato destas candidatas terem atribuído a responsabilidade por suas candidaturas à necessidade de auxiliar o partido no cumprimento da exigência eleitoral, delineando, em nível municipal, um vácuo entre os movimentos sociais e a esfera político-partidária institucional.

É irrefutável, portanto, a influência decisiva que Lei de Cotas desempenhou para a apresentação de candidaturas femininas na eleição municipal do ano 2000 em Pelotas.

A idade avançada da entrada de mulheres na disputa eleitoral pelo Legislativo em Pelotas e a ausência de manifestação por parte delas de habilitarem-se para posteriores disputas nos níveis estadual e federal revelam que, em Pelotas, a vereança é a porta de entrada para a mulher na política partidária, porém pode ser considerada também o seu limite.

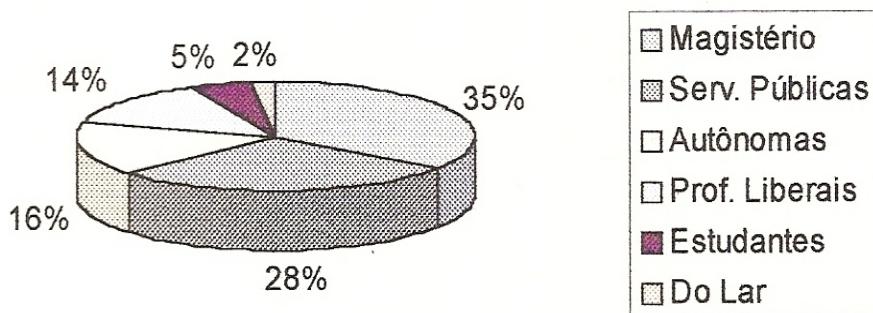
GRÁFICO N° 5 – GRAU DE ESCOLARIDADE DAS CANDIDATAS À VEREANÇA NA ELEIÇÃO MUNICIPAL DO ANO 2000, EM PELOTAS



Fonte: Questionários aplicados às candidatas

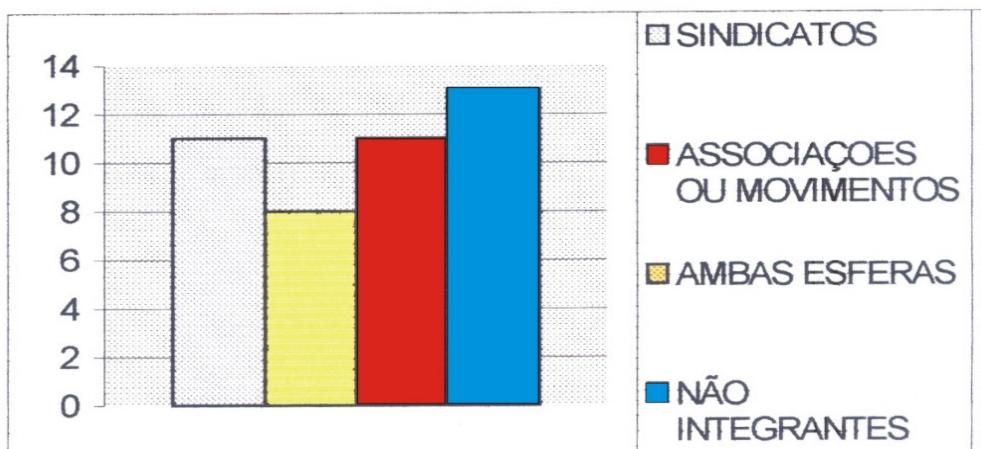
GRÁFICO N° 6 – PROFISSÕES EXERCIDAS PELAS CANDIDATAS À VEREANÇA NA ELEIÇÃO MUNICIPAL DO ANO 2000, EM PELOTAS

Profissões



Fonte: Questionários aplicados às candidatas

GRÁFICO N° 7 – NÚMERO DE CANDIDATAS À VEREANÇA NA ELEIÇÃO MUNICIPAL DE 2000, EM PELOTAS, INTEGRANTES DE SINDICATOS, ASSOCIAÇÕES E/OU MOVIMENTOS.



Fonte: Questionários aplicados às candidatas

5. CONCLUSÕES

O panorama esboçado pelo presente trabalho induz a concluir que o elevadíssimo número de filiadas aos partidos políticos em Pelotas (11.381 mulheres, representando 49% do total) não é ilustrativo da real participação das mulheres na dinâmica de funcionamento destes.

A participação da mulher tem restringido-se a sua presença no processo eleitoral, decorrente, mais fortemente de uma imposição legal vigente, a Lei de Cotas nº 9.504/97, do que das opções ou aspirações pessoais destas mulheres.

É inconcebível atribuir-se integral responsabilidade por esta situação de marginalização da mulher em relação à vida política municipal somente aos partidos. O perfil da mulher candidata ratificou a ausência de uma preocupação com a representatividade da mulher. De uma forma geral,

as mulheres naquela eleição não asseguraram nem representatividade por sexo, pois não ocuparam plenamente o espaço reservado para estas (30%), e sim somente 14%, e também não asseguraram a representatividade dos interesses de sua condição de gênero.

Simultaneamente, e não menos importante, as mulheres em Pelotas devem conscientizar-se de que os partidos se constituem na esfera mais alta da participação política, e que elas devem utilizá-los como instrumento para redefinir políticas públicas e introduzir modificações substanciais na sua condição social. Salienta-se a necessidade de que os programas partidários incluam pontos e objetivos identificados com as reivindicações femininas e que se expressem em propostas concretas de mudanças.

Referências Bibliográficas

- AVELAR, Lúcia. *Mulheres na Elite Política Brasileira - Canais de Acesso ao Poder*. Fundação Konrad-Adenauer - Stiftung, São Paulo, 1996
- BARREIRA, Irly. *Chuva de Papéis. Ritos e Símbolos de Campanhas Eleitorais no Brasil*. Ed. Relumé Damara, Rio de Janeiro, 1998
- DALLARI, Dalmo. *Elementos Fundamentais de Teoria Geral do Estado*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1981
- DALLARI, Dalmo. *O que é Participação Política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1996
- DICIONÁRIO DE CIÊNCIA POLÍTICA. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1991
- DICIONÁRIO LUFT. Edições Paulinas, São Paulo, 1999
- PINTO, Céli. Participação (Representação) Política da Mulher no Brasil. Limites e Perspectivas. In: SAFFIOTI, H. *Mulher Brasileira é assim*. Ed. Rosa dos Tempos, RJ, 1994
- PINTO, Céli. Afinal, o que querem as mulheres na política? (Candidatas à Câmara Municipal/Porto Alegre) In: BARREIRA, Irly e PALMEIRA, Moacir. *Candidatos e Candidaturas - enredos de campanha eleitoral no Brasil*. Ed. Annablume, São Paulo, 1998
- PRÁ, Jussara. Cidadania e gênero no processo de construção da democracia brasileira. In: BAQUERO, Marcello. *Condicionantes da Consolidação Democrática: Ética, Mídia e Cultura*. Ed. Unisinos, São Leopoldo, 1996
- PRÁ, Jussara. Eleições e Cidadania. Notas sobre o comportamento político de gênero In: BAQUERO, Marcello. *A Lógica do processo eleitoral em tempos modernos*. Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, POA, 1997
- PRÁ, Jussara. O feminismo como teoria e prática política. In: STREY, Marlene. *Mulher- Estudos de gênero*. Ed. Unisinos, São Leopoldo, RS, 1997
- SAFFIOTI, H. Conceituando o gênero. In: SAFFIOTI, H. *Mulher brasileira é assim*. Ed. Rosa dos Tempos, RJ, 1994
- STREY, M. Mulher, gênero e representação. In: STREY, M. *Mulher - estudos de gênero*. Editora Unisinos, São Leopoldo, RS, 1997
- TEIXEIRA, João Gabriel. *A construção da Cidadania*. Ed. Universidade de Brasília, Brasília, 1986

Os Homens Vivem, as Mulheres Esperam: As Relações de Gênero na Obra *Presença de Anita*.

Cíntia Lima Crescêncio¹

RESUMO: Os estudos de gênero, como meios de superação de uma ordem definida de representação do que é ser mulher e do que é ser homem, assumem uma postura atual na busca pela igualdade de gênero. Este trabalho, acreditando que mudanças também ocorrem a partir de pequenas iniciativas, pretende entender as relações de gênero na obra literária *Presença de Anita* de autoria de Mario Donato, fazendo uso da interdisciplinaridade entre história e literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Relações de Gênero, *Presença de Anita*, História e Literatura.

As relações de gênero, caracterizadas como relações de poder existentes entre homens e mulheres, emergem como uma discussão pertinente na tentativa de construção da igualdade de gênero, não se fixando apenas na obediência de uma tendência da exploração dos “politicamente corretos”. Para isso, pesquisadoras e pesquisadores se lançam na tentativa de (des) construir² uma série de dogmas, fazendo uso de diferentes fontes como jornais, revistas, cinema, literatura, para desmistificar representações e simbologias naturalizadas que cercam mulheres e homens em diferentes tempos e distintos espaços.

A partir da noção de que nossos papéis são historicamente “fabricados” esse ensaio apresenta-se como um meio de entender que somos culturalmente³ influenciados por diversas falas que pretendem formatar nossas mentes e corpos. No intuito de elucidar parcialmente tais noções faço uso do romance *Presença de Anita*⁴, publicado em 1948, de autoria do jornalista e escritor Mario Donato⁵, como instrumento de aproximação à década de 40, visto que essa obra causou grande comoção na época de seu lançamento, dada sua escrita inovadora e temática, no mínimo,

¹ Graduanda do curso de História (bacharelado) da Fundação Universidade Federal do Rio Grande (FURG/DBH). Professora/Orientadora: Gizele Zanotto. Rio Grande, Dezembro de 2007.

² Entendo a (des) construção também como uma forma de construção.

³ Faço uso de leituras de Peter Burke em História Cultural para explorar o simbólico e suas interpretações, na tentativa de alcançar maior abrangência metodológica e também a incorporação de novos objetos.

⁴ Referência: OBJETIVA. O Romance de Mario Donato que inspirou a minissérie de Manoel Carlos. Quando Mario Donato lançou *Presença de Anita* viveu dias de glória e de muita polêmica. Aclamado pela crítica como inovador, ousado e erótico, o livro provocou a ira da Igreja que ameaçou excomungar o autor. Editora Objetiva. Disponível em <http://www.objetiva.com.br/objetiva/cs/?q=node/493> Acesso em 15 de Novembro de 2007.

⁵ Mario Donato (1915-1992) é escritor, jornalista e historiador. Nasceu em Campinas, sendo autor de uma vasta obra literária, incluindo livros infantis. Fonte: www.objetiva.com.br.

escandalosa para uma sociedade resguardada por “pudores”, principalmente no que tange ao ambiente público.

Parte dos livros de história ainda assumem uma posição tradicional em relação à descrição de aspectos culturais que fazem parte da história da década de 40, preservando, dessa maneira, uma história voltada para o ambiente político e econômico, o que se afirma como um obstáculo na construção de um trabalho a respeito das relações de gênero em uma obra literária, na medida que a articulação com o contexto é extremamente relevante. No entanto, também podemos fazer uso desses escritos mais “conservadores” para fundamentar as idéias aqui apresentadas, na medida em que o momento político do país, marcado pelo fim do Estado Novo e o início da redemocratização brasileira, expressam bem o novo rumo do Brasil. Evidencia-se a tentativa de uma “renovação” política e econômica brasileira, o que inegavelmente determina novas formas de se viver e pensar a década de 40. (LOPEZ, 2000) Estando, portanto, a inovação literária de *Presença de Anita* articulada a um novo contexto de “liberdade”.

Diante da relevância literária do fazer histórico, entendo pertinente tratar a literatura não como uma mera ficção, mas como uma forma de linguagem, assim como o trabalho histórico, atribuindo-lhe dessa forma uma dimensão literária, renegando padrões tradicionais. (ZECHLINSKI, 2003)⁶ Inegavelmente tal conduta leva a discussão, visto que ainda busca-se a preservação da história como ciência, e a literatura, com seu caráter “inventivo”, agrediria esse *status* da disciplina histórica, no entanto, parto da idéia de que tanto a história quanto a literatura são produtos e produtoras de narrativas. Certeau, em *A Escrita da História* (2006), ressalta que o termo História abrange dois aspectos: 1) A história que se desenvolve como acontecimento; 2) A história narrada pelos historiadores, ou seja, a escrita da história. Não desejo igualar história e literatura, ou melhor, partindo do duplo sentido do termo defendido por Certeau, igualar historiografia e literatura, porém temos que admitir a possibilidade de convergência entre ambas.

Foucault, em *A Ordem do Discurso*, diante de sua inerente inclinação a (des) construção, afirma que historiadoras e historiadores são produtores de ficções, já que as verdades são contestáveis. A análise do livro *Presença de Anita* é, de fato, uma ficção (assim como o próprio livro), uma obra literária, por isso levanto hipóteses, possibilidades que podem ser desdobradas em infinitas outras hipóteses, articulando-se com o olhar e o cenário sob o qual se efetiva a análise. O que reafirma a validade de escritos literários para os estudos históricos, não se tratando, portanto, de uma fonte

⁶ Disponível em: http://ich.ufpel.edu.br/ndh/Volume_09_Beatriz_Polidori_Zechlinski.pdf. Acesso em 15 de 18 de Dezembro de 2007.

subsidiária, mas de um meio eficiente de conhecimento, na medida em que a literatura surge como relevante representante de uma determinada cultura em um determinado espaço.

... devemos ter consciência de que não existe obra literária que transponha a realidade para o texto. Porém, parece claro que essa mesma consciência é necessária para o texto não artístico, que também não estabelece com o mundo uma relação de transposição da verdade, mas sim de interpretação, que é, inevitavelmente, deformante. (ZECHILINSK, 2003: 7)

Trato, portanto, a obra literária *Presença de Anita*, como uma forma de interpretar uma determinada mentalidade, sujeita a obstáculos similares de um texto histórico e comprometido com o rigor científico.

O livro de Mario Donato apresenta-se como um meio particular de relacionar história e literatura, isso porque não se trata de um “romance histórico” tradicional, já que a narrativa não faz menção ao tempo ou ao espaço, sendo seu foco os seres humanos, seu envolvimento com o outro. *Presença de Anita* é uma interpretação da forma de perceber mulheres e homens na década de 40 através do olhar de um jornalista, um homem. Dessa forma ele não assume obrigatoriamente a visão da maioria, mas apresenta-se como instrumento de compreensão de uma dada época, marcadamente em busca de novos horizontes, explicando-se, talvez, as razões para um romance tão ousado, apesar de manter-se conservador no que tange a figura das mulheres e também dos homens. Assim, as relações de gênero afirmam-se como o cerne deste escrito, possibilitando a compreensão de diferentes representações de mulheres e homens.

Como meio de fundamentar minhas considerações a respeito do eixo deste trabalho me aproponho da definição de gênero de Joan Scott que o entende como:

... organização social da diferença sexual. Não significa que gênero refletia ou implemente diferenças físicas fixas e naturais entre homens e mulheres, mas sim é o saber que estabelece significados para as diferenças corporais (as quais) variam de acordo com as culturas, grupos sociais e no tempo. (SCOTT, 1990: 11)

O gênero⁷ pode ser parcialmente entendido, portanto, como representante das diferenças sociais e culturais entre mulheres e homens. Diante disso os indivíduos afirmam-se como “atribuidores” e “possuidores” de significações que se articulam de diferentes maneiras em variados

⁷ Sua definição de gênero “... tem duas partes e diversas subpartes. Elas são ligadas entre si, mas deveriam ser distinguidas na análise. O núcleo essencial da definição repousa sobre a relação fundamental entre duas proposições: o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas sobre os sexos e o gênero é o primeiro modo de dar significado as relações de poder.” (SCOTT, 1990: 14)

contextos. Isso faz do livro aqui analisado um legitimador de uma ordem bem definida em que os homens assumem seus respectivos papéis de machos e as mulheres preservem sua “feminilidade”, dimensionada a partir de uma ótica infantil, já que essa “verdadeira mulher” da escrita de Mario Donato é uma mulher jovem.

O livro *Presença de Anita* narra a história de Eduardo, um homem de 40 anos, casado e pai de 2 filhos que se envolve com uma adolescente, descrita como sendo altamente sedutora e provocante. Eduardo é o grande eixo central em que circundam diferentes mulheres: Lúcia, sua esposa “fria”; Anita, sua amante “fiel”; Augusta, sua cunhada “amarga”; Diana, sua jovem cunhada “sensual” e Cíntia “vitoriosa”, uma mulher imaginária que é o padrão de todas as mulheres com que o desenhista Eduardo busca relacionar-se. Eduardo e Anita fazem um pacto de morte, em que Anita morre e Eduardo sobrevive, tendo de lidar com a frustração de não ter encontrado Cíntia em Anita.

A personagem de Cíntia emerge como o ideal feminino em uma concepção bastante particular do desenhista, que busca uma mulher forte, mas submissa; jovem, mas experiente; controlada, mas excitante. Cíntia representa todas as mulheres da vida de Eduardo. Donato reúne nessa figura todas as características desejáveis para uma mulher, visto que ela é uma mescla de qualidades que povoam mulheres jovens, velhas, esposas, amantes, cunhadas, mães.

Diferentes mulheres circulam na obra de Donato, porém é evidente que o padrão de referência dessas mulheres é o personagem principal. Enquanto Anita mostra-se passional e impulsiva, Eduardo mantém-se no alto de sua lucidez “tipicamente” masculina. Já Lúcia apresenta-se de maneira bastante sóbria, sendo talvez esse o motivo do desinteresse de Eduardo pela esposa, que não vê em sua figura a feminilidade e a juventude aliado a força da idealizada Cíntia. Augusta é uma mulher mais velha, maltratada pelo tempo, tendo apenas palavras duras e conselhos ásperos para o cunhado. Diana apresenta-se de maneira bastante apelativa, fazendo uso de seu corpo jovem e esguio para envolver Eduardo.

Logo na caracterização dos personagens é explícita a reprodução de estereótipos, marcando o comportamento da amante, da esposa, da cunhada solitária e da jovem cunhada sedutora. É importante destacar que não entendo o termo estereótipo como algo pejorativo, apenas considero que existem diversas maneiras de ser homem e ser mulher, recusando padrões que normatizariam comportamentos.

Essas mulheres, Anita, Lúcia, Cíntia; portam sentimentos e comportamentos característicos de seus “papéis”, sendo relevante notarmos que nenhuma delas possui profissão ou mesmo um *hobby*, sendo, portanto, intrínseco a elas, a partir de minha leitura, viverem presas a suas respectivas funções, sendo de sua “natureza” ser resignada diante da infidelidade, ser uma amante fogosa, ser amarga diante da falta de um companheiro, ser “desleal” com outras mulheres na disputa de um homem. As mulheres de Mario Donato são vazias de ideais, sendo suas existências pautadas pela “manutenção” de um companheiro. Já os homens são médicos, juizes, advogados; todos admiradores de Eduardo, visto que reconheceram em Anita um pecado delicioso, digno de inveja e adoração.

Mario Donato traz uma descrição da feminilidade de Anita, que entendo, pessoalmente, quase como um ideal de feminino da década de 40, caracterizando a verdadeira mulher que era amada e odiada por Eduardo. É relevante destacar novamente que estamos lidando com uma obra literária, tratando-se, portanto, de uma ficção, mas que se afirma como um “reflexo” de uma época.

Quando, deitado, e ela debruçada a janela para acompanhar quem passava, via-lhe o vestido subitamente repuxado, mostrando-lhe até a metade as coxas alvas. Quando ela se lhe sentava aos pés, junto da poltrona, e pelo corte do decote lhe surpreendia os seios palpitando sob a blusa frouxa. Quando, apenas de calcinhas e sutiã, sobre os tacões altos, via-a lavando no banheiro as pequeninas peças de sua roupa de baixo. Quando ela saia do banho embrulhada no roupão, os pés metidos nas chinelinhas de couro vermelho, o cabelo arrepanhado no alto, gotejando água e exalando perfume. Quando chegava da rua com a bolsa de compras, ofegante do esforço, e se lhe lançava nos braços, suada como estava, o colo úmido, com seu aroma doce e picante. Quando ela depilava as sobrancelhas e dava gritinhos diante do espelho. Quando passava o mindinho pelos lábios para uniformizar o batom. Quando estalava os elásticos das ligas nas coxas, para estirar as meias de seda. Quando, toda curvada sob si mesma, deitava esmalte vermelho-negro nas unhas dos dedos dos pés, e aquele cheiro enjoativo de banana descascada ficava adejando em torno dela, em ondas quentes, excitantes. Quando... Sempre, sempre. (DONATO, 2001: 92)

Essa era Anita, uma “menina” cheia de artifícios de sedução que “envolveram” o personagem central da trama. Entretanto, podemos perceber essa personagem como real? Uma menina com 17 anos teria, simplesmente, uma aptidão natural para a sedução? Donato relata que Anita era filha de uma costureira que foi abandonada pelo marido, a jovem nunca se entendera muito bem com a mãe, encontrando em um pintor de mais de 50 anos, quando ela tinha 13, uma forma de efetivar sua independência. O pintor foi o “primeiro amor” de Anita, quando ela já demonstrava total

despudor e necessidade de ser “possuída” por um homem, já que desde a infância a jovem não tinha atração por meninos de sua idade. Na obra a atração de Anita por homens mais velhos é tratada como natural, um possível encanto que homens maduros e experientes exerceriam sobre meninas jovens e imaturas que exalavam inocência, mas que também se apresentam como sedentas por sexo⁸.

Anita seria, portanto, uma ninfeta que enfeitiçava os homens de maneira proposital. Particularmente entendo a personagem de Anita como um fetiche, algo produzido pelo autor como meio de idealizar um pretenso sonho dito de todos os homens mais velhos: “possuir” uma menina jovem, algo muito difundido atualmente.

*A Atração irresistível e quase incestuosa que liga meninas-mulheres e homens maduros*⁹ é, para Zuenir Ventura, mais um tabu a ser rompido pela nossa sociedade. O que levanta uma forte contradição, na medida em que ocorre uma erotização de corpos infantis, paralelamente a ilegalidade da pedofilia. É importante destacar que Eduardo não tem nenhuma espécie de crise moral por se envolver com uma menina tão jovem, até porque Donato descreve uma Anita totalmente provocante, quase que imunizando o desenhista de qualquer responsabilidade sobre o relacionamento.

Entendo essa questão do fetiche como algo bastante representativo no que tange a mentalidade da década de 40 e que, a meu ver, preserva sua continuidade, visto que essa discussão ainda tem espaço. Podemos citar ainda Lolita (lançado em 1955), romance de Vladimir Nobokov interpretado pelo cinema, ou ainda os escritos de Nelson Rodrigues, muitas vezes reproduzidos pela televisão e que também trazem um forte apelo à sensualidade e a beleza de “meninas-mulheres”. Assim como o romance de Mario Donato que em 2001 teve sua história representada pela Rede Globo, demonstrando que a temática mantém-se atual.

Corpos cada vez mais jovens assumem a representação do que é ser esteticamente belo, fazendo com que, apesar do aumento da expectativa de vida e crescente valorização do “velho ou idoso”, alcancemos a “velhice” muito mais cedo, sendo que o belo está ligado a juventude e o velho

⁸ “... era uma menina pecadora, inspirando posses violentas, brutais, doloridas, povoadas de gritos de protesto e de prazer. Estava a todos os instantes a espera de ser violentada, derrubada no chão, desvestida das suas saias e possuída rapidamente, sem licença, como que estuprada dentro da sua própria casa, sofrendo e gozando com isso.” (DONATO, 2001: 46)

⁹ VENTURA, Zuenir. De lolitas e anitas. **No.** Disponível em:
<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/qtv050920014.htm>. Acesso em 15 de dezembro de 2007.

a decadência, ao fim. Assistimos ainda a emergência das cirurgias plásticas que assumem a responsabilidade de nos manterem “belas e belos”, reproduzindo padrões e satisfazendo o mercado e a sociedade, caracterizada como mais uma forma de manutenção de corpos, numa luta irremediável contra o tempo. Anita, ao contrário de Lúcia ou Augusta, não precisou lutar contra ele, pois morre jovem e bela, ao assumir o pacto de morte com Eduardo que segue em busca de Cíntia, a mulher perfeita.

Ao analisar o discurso de Mario Donato no livro *Presença de Anita*, o que se ressalta é a valorização de um tipo de mulher: a Anita amante, jovem, bela, sorridente, despudorada. Entretanto, a insatisfação é latente já que Anita não corresponde à mulher ideal, visto ter um comportamento frívolo, impulsivo, o que impede sua perfeição. Contrapondo-se as qualidades e defeitos de Anita está Lúcia que, apesar de controlada, paciente e resignada, já não é jovem e mantém a preocupação do casamento e dos filhos. Mulheres incapazes de satisfazer um homem por completo.

Será por isso que Eduardo busca a idealizada e perfeita Cíntia? Será que Mário Donato elabora uma crítica ao pensamento machista da época? *Presença de Anita* representa o que muitos homens pensavam, faziam ou desejavam fazer? Seria Eduardo manipulado por Anita? Seria Anita uma criança precocemente corrompida? Particularmente entendo que Donato traz a representação da mulher como dominadora, já que ela possui os artifícios de manipulação: corpo belo, cheiro doce, trejeitos sensuais. Os homens seriam, então, bonecos nas mãos das mulheres. Essa concepção afasta-se da opinião corrente e também do próprio título desse trabalho, mas levanto uma suposição a respeito do olhar do próprio autor, que representa as mulheres como perigosas, manipuladoras. No entanto, muitas interpretações são possíveis, pois faço apenas suposições.

A partir de minha leitura a obra *Presença de Anita* afirma-se como um reproduutor cultural, já que em suas páginas notamos a demarcação do que é ser homem e do que é ser mulher. O homem apresenta-se como o provedor, o macho que não nega seu instinto, sendo ainda o profissional, o apaziguador da histeria feminina. A mulher é frágil, é ligada ao homem por uma necessidade de proteção, não possui profissão, pois é mãe, esposa, amante, cunhada. Demonstra insegurança, faz tudo por amor e jamais deve abandonar sua feminilidade sob pena de não ser mais desejada como mulher. Também não pode envelhecer, pois é a juventude que ajuda a preservar sua feminilidade. Papéis bem marcados caracterizam mulheres e homens na obra aqui analisada, porém não é válido

discutir a quem cabe a função de vítima, mas sim refletir acerca de como nossos papéis são culturalmente constituídos.

Anita, contradizendo o título do livro, é secundária, pois o que está em jogo é a frustração de Eduardo¹⁰ por não encontrar Cíntia, a mulher que o personagem julga ideal. Após a morte de Anita, Eduardo tenta lidar não com sua perda, mas com seu fracasso em reconhecer que ela não era a mulher certa para ele, seguindo sua busca em Diana, sua cunhada também adolescente, que após seu caso de amor e morte, reconheceu nele um homem apaixonado e capaz de amar uma mulher como ela gostaria de ser amada.

A obra *Presença de Anita* apresenta-nos um desfile de mulheres e homens, todos representantes e articulados com suas respectivas funções, apesar de ser uma obra ousada para a época e também para os dias de hoje, o que percebo é uma representação tradicional do que é ser homem, e, principalmente, do que é ser mulher. Não podemos negar a sua inovação literária, mas essa inovação está ligada à forma como o sexo é tratado, pois o tratamento dispensado ao gênero mantém-se o mesmo, restritivo.

Nessa análise parti de um olhar histórico, na tentativa de entender como se dão as relações de gênero em uma obra literária. É importante destacar que o fato do livro se tratar de uma ficção não invalida de maneira alguma o caráter científico em que a obra foi abordada, sendo a literatura uma fonte válida e rica para o conhecimento histórico.

Assim, a obra de Donato pode ser sintetizada pelo título deste trabalho: “Os homens vivem, as mulheres esperam”. Isso porque, sem levantar a questão do que é “viver”, os homens vivem suas profissões, seus amores, suas juventudes e velhices, suas alegrias e frustrações. Enquanto isso as mulheres esperam por amores, agarram-se a juventude a espera das velhices, esperam as alegrias masculinas para concretizarem sua felicidade; de uma maneira mais específica: esperam o casamento, esperam a gravidez, esperam os maridos no final do dia. Uma vida de espera é o que marca as mulheres de *Presença de Anita*, não sendo este um retrato fiel das mulheres da década de 40, mas uma forma e uma interpretação do que era ser mulher nos anos 40.

As relações de gênero, como representantes da diferença entre homens e mulheres, articuladas de maneira direta com as relações de poder, afirmam-se como uma discussão válida e necessária. Na medida em que, como pesquisadoras e pesquisadores, temos como função a crítica, a análise, a reflexão, acerca de “verdades” que se apresentam. A análise desse livro tinha esse

¹⁰ “Queria que ela, ainda humana, fosse algo mais que um complicado animal de carne e osso, semelhante a todas as criaturas do seu sexo.”(DONATO, 2001: 45)

objetivo, abordar criticamente como uma obra de ficção pode ser perpetuadora de valores, preconceitos, “verdades”, no intuito de instigar o olhar atento a elementos considerados como “banalidades” que perpetuam sistemas de dominação que podem e devem ser superados.

BIBLIOGRAFIA

- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2006.
- DONATO, Mário. *A Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 2006.
- LOPEZ, Luiz Roberto. *História do Brasil Contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.
- SCOTT, Joan (1990). *Gênero: Uma Categoria Útil de Análise Histórica*. In: Educação e Realidade/Ufrgs, Vol. 16, N° 2, Porto Alegre.
- VENTURA, Zuenir. De lolitas e anitas. No. Disponível em: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/qtv050920014.htm>. Acesso em 15 de dezembro de 2007
- ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. *História e Literatura: Questões Interdisciplinares*. **História em Revista**. Pelotas, vol. 09, dezembro de 2003. Disponível em: http://www.ufpel.edu.br/ich/ndh/Volume_09_Beatriz_Polidori_Zechlinski.pdf. Acesso em 18 de dezembro de 2007.

REFERÊNCIA ELETRÔNICA

<http://www.objetiva.com.br/objetiva/cs/?q=node/493>

MULHER E O INFANTICÍDIO: UMA ABORDAGEM SOBRE GÊNERO E AS RELAÇÕES DE PODER

Maria Estela Barbosa da Rocha¹

RESUMO: O presente artigo foi escrito a partir de minhas observações no que se refere à mídia e aos acontecimentos que envolvem o corpo da mulher e o infanticídio. Partindo das reportagens que apresentavam o resgate de crianças abandonadas em lixeiras, rios e valas, e que foram abandonadas por suas mães, passo a questionar quais seriam os discursos que levaram esta mulher a se livrar desse ser “indesejado”. Com as leituras realizadas nos livros do filósofo Michel Foucault entendo que o indivíduo é constituído através de um processo histórico de construção, sendo assim, passo a revisitá-los processos históricos da mulher e sua prole através de material bibliográfico e cenas iconográficas, onde mulheres, em sua maioria, aparecem dóceis e submissas no que concerne ao destino de seus filhos. Em suas mãos, por vezes, fica a decisão de fazer viver ou deixar morrer a criança que está em seus braços. Seria realmente sua decisão que pesaria nesse momento ou seriam os discursos de uma determinada época que impediam que mulheres solteiras criassem seus filhos? O poder de fazer a mulher decidir de se livrar do ser “indesejado” estaria nas mãos do homem? Ou o poder permanecia em uma rede que estaria em vários segmentos da sociedade a dizer o que fazer não só com o corpo da mulher, mas com o corpo de sua prole? Nos séculos XX e XXI vemos a mídia a mostrar o corpo da mulher em determinadas situações quando ocorre o abandono de seus filhos à própria sorte; mas não põe em discussão o que levou esta mulher a realizar este ato. Nesse sentido, busco uma reflexão sobre sua sujeição a situações que foram construídas através da história e que deixaram no corpo da mulher as marcas do poder e no corpo de sua prole as marcas da violência.

Palavras-chave: Mulher; infanticídio; gênero; saber/poder; discurso

1. INTRODUÇÃO

Este artigo parte de minha vivência na área hospitalar – Hospital Universitário Dr. Miguel Riet Corrêa Jr., da cidade do Rio Grande (RS) e no Mestrado de Educação Ambiental – onde pude observar, no decorrer de meu trabalho na área administrativa e na pesquisa situações relacionadas às mulheres e seus filhos no que concerne a maus tratos, e também a observação da mídia televisiva que destaca as mulheres que abandonam seus recém-nascidos em situações de risco, ocasionando a morte. A partir dessas vivências e da observação da mídia passo a realizar uma reflexão sobre a mulher e o infanticídio revisitando materiais iconográficos que retratam situações históricas vivenciadas por mulheres no que diz respeito a decisões impostas sobre seus corpos e de seus filhos.

Na pesquisa observo que ocorre uma rede de poderes e discursos que levam a mulher a tomar decisões sobre a vida de seus filhos: são produzidas “verdades”, ações que devem ser realizadas sem contestação por parte da mulher, é a novela pedagógica que deve ser seguida sem reflexão. Para a mulher,

¹ Pedagoga; Pós-Graduada em Psicopedagogia; Administração Hospitalar; Mestre em Educação Ambiental pela FURG - Aluna do Curso de Especialização em Saúde da Família (FURG).

através dos tempos, fica a seu encargo a decisão de se desfazer e/ou excluir de sua vida esse “corpo indesejável” – fruto de uma violência sexual ou de um caso amoroso.

Questionamentos surgem no decorrer do texto e são discutidos à luz do Filósofo Michel Foucault, que escreveu sobre os meandros da exclusão, da vigilância dos corpos, dos discursos constituídos em um determinado tempo, sua construção histórica que objetivavam um corpo dócil mas produtivo – multiplicador dos discursos estabelecidos por uma sociedade e sua rede de poderes.

3. METODOLOGIA

Pesquisa realizada em *documentação primária* que é composta por materiais bibliográficos e iconográficos relacionados com o tema, produzidos no período investigado (1800-1920). Pesquisa em livros do filósofo Michel Foucault, tais como: História da Loucura, Microfísica do Poder, Vigiar e Punir, História da Violência nas Prisões e História da Sexualidade I. Entre as *fontes primárias*: busca por jornais, material televisivo, revistas.

4. O DOMÍNIO DO CORPO DA MULHER X O DOMÍNIO DO CORPO DA PROLE

Entendo gênero fundamentalmente como uma construção social – e, portanto histórica – teríamos de supor que esse conceito é plural, ou seja, haveria conceitos de feminino e de masculino, social e historicamente diversos. A idéia de pluralidade implicada admitir não apenas que sociedades diferentes teriam diferentes concepções de homem e de mulher, como também que no interior de uma sociedade tais concepções seriam diversificadas, conforme a classe, a religião, a raça, a idade, etc.; além disso, implicaria admitir que os conceitos de masculino e feminino se transformam ao longo do tempo. Assim, o conceito buscava se contrapor a todos(as) que apoiavam suas análises feministas ou masculinas (natural, universal ou imutável), mas para processos de construção ou formação, histórica, lingüística e socialmente determinados (e, então, múltiplos). (LOURO, 1996, p.10)

Tomando a linha de raciocínio da autora, busco como primeiro registro neste artigo o domínio do corpo da mulher e de sua prole fazendo uma revisita aos estudos históricos que mostram a Grécia – onde o poder patriarcal tinha o direito de reconhecer ou repudiar os filhos: a mulher estava em “pé de igualdade” com os animais, ou seja, o controle da mulher e de sua prole era semelhante à exercida sobre os animais – a mulher poderia dar à luz, no entanto o direito a opinar pelo destino do filho era nulo, sendo que o pai poderia vendê-lo como escravo ou até mesmo tirar-lhe a vida. Quando o filho recém nascido era indesejado, com deficiência física ou paternidade duvidosa, este era largado em um campo distante e selvagem para que a natureza desse conta de seu fim. Na Roma Antiga, essa forma de tratar a mulher e a prole se perpetua em sua formação histórica, estando bem registrada nos dizeres dos filósofos da época quando afirmavam: “(...) ‘os Deuses’ criaram a mulher para as funções domésticas, o homem para todas as outras” (Xenofonte, no século IV a.C.). Xenofonte se referia às atividades nobres como a filosofia, política e artes, mas também o

direito de vida e de morte sobre o corpo da mulher e de seus filhos. Mesmo com tanta vigilância e coerção a seus corpos, as mulheres se dirigiam ao Senado Romano protestando, solicitando direitos e contestando a exclusão do uso de transportes públicos: a mulher romana só poderia andar a pé seja qual fosse a distância.

Diante desse ato de insurreição, o Senador Marcos Pórcio Catão declara na tribuna:

Lembrem-se do grande trabalho que temos tido para manter nossas mulheres tranqüilas e para refrear-lhes a licenciosidade, o que foi possível enquanto as leis nos ajudaram. Imaginem o que sucederá, daqui por diante, se tais leis forem revogadas e se as mulheres se puserem, legalmente considerando, em pé de igualdade com os homens! Os Senhores sabem como são as mulheres: façam-nas suas iguais, e imediatamente elas quererão subir às suas costas para governá-los. (Catão *apud* Pitanguy e Alves, 1985, p. 14)

Nas palavras de Catão está todo o domínio à submissão do corpo da mulher e por conseguinte de sua prole, o Senador expressa a relação de poder sobre os sexos.

Este poder de vida e de morte sobre os corpos das mulheres e seus filhos permanece através da cultura patriarcal nos dizeres da arte e da literatura, como bem podemos ler nos capítulos da Bíblia onde situações de dominação dos corpos são enfatizados através do poder do soberano. Os registros mostram o infanticídio e a condição de impotência das mulheres diante da violência contra seus filhos; então podemos ler um grande infanticídio registrado na Bíblia que foi a “Morte dos Inocentes” que ocorreu por ordem de Herodes – por questões políticas, medo da perda do poder, já que os dizeres da época enfatizavam que viria à terra o “rei dos reis” e, por conseguinte Herodes perderia seu direito de soberano por ocasião do nascimento de Jesus Cristo. Herodes manda matar os meninos abaixo de dois anos, e o registro na Bíblia nos observa: “Então Herodes mandou matar todos os meninos que havia em Belém, e em todos os seus contornos, de dois anos para baixo, (...)" – (S. Mateus – Cap. 02 – Versículo – 16).



La matanza de los inocentes. Peter Paul Rubens (1626)

Independente do fato de ter ocorrido ou não a morte dos inocentes registrada nos cânones religiosos, sabemos que o poder do soberano nesta determinada época era incontestável porque, “Diante da justiça do soberano, todas as vozes devem-se calar” (FOUCAULT 2006, p. 33)

Verificamos que através da literatura e das pinturas são ditadas as regras a serem seguidas pelo corpo da mulher, ela não pode se rebelar porque a “história” mostra que deve ser submissa ao seu destino seja ele qual for, bem como se conformar com o que seja feito com seus filhos. A estas mulheres a resignação do pranto, e não deve mostrar mais nenhuma forma de manifestação, indicando que para a

mulher os ditames sobre o seu corpo não devem passar dos lamentos como bem ficou enfatizado no livro de S. Mateus Cap. 02 – Versículo – 18: “Em Rama se ouviu uma voz, lamentação, choro e grande pranto: Raquel chorando os seus filhos e não querendo ser consolada, porque já não existiam.”

Estes escritos são retomados e posteriormente se realiza uma literatura, a partir do século XII, que durante cerca de três séculos falaram às mulheres e das mulheres – como estas deveriam se portar. Estes eram transmitidos às mulheres através da linguagem, porque as mesmas não poderiam aprender a ler ou escrever; segundo Felipe de Navarra, “A mulher não deve aprender a ler ou a escrever senão para se tornar freira, porque muitos males têm acontecido por elas lerem e escreverem” (NAVARRA *apud* CASSAGRANDE, 1990, p. 137). Eram os discursos produzidos para dominação do corpo da mulher, a mulher sob custódia recebia as normas de conduta de seu corpo através dos pais, esposos, cléricos, letrados e mestres. A mulher era constantemente admoestada, aconselhada e lhe imposta ordens de conduta na sociedade.

Segundo Casagrande:

(...) naqueles anos, na tentativa de construir um modelo ético feminino adaptado às mulheres de uma sociedade que se estava a tornar mais complexa e a assentar em formas novas e diferenciadas, foram lançadas as bases de uma pastoral e de uma pedagogia no feminino destinado a perdurarem. Ponto de referência obrigatório de toda a sucessiva literatura didática e pastoral dirigida às mulheres, os textos compostos entre o fim do século XII e o inicio do século XIV olham também para o passado, e frequentemente para um passado muito longínquo. As Escrituras Sagradas, as obras nas quais fosse possível reconhecer uma antiga sageza, os textos dos monges e dos mestres mais próximos no tempo, nada foi esquecido para se construir um modelo feminino que, imbuído da autoridade que vinha do passado, fosse capaz de funcionar no presente e de se projectar no futuro. (1990, p. 100-101)



Os efeitos do mau governo. Ambrósio Lorenzetti (1285- a.C 1248). Siena, Palácio Público.

Em nome da proteção, defesa e educação da mulher, a vigilância era constante ao corpo para que se tornasse um corpo dócil e que a doutrina saísse de sua própria boca – sendo uma multiplicadora dos ditos sobre a mulher e seu lugar na sociedade. Toda esta pedagogia do corpo era exortada às gerações futuras pela própria boca da mulher.

Para Foucault (2006, p. 33): “Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam”.

Caso a mulher se rebelasse ao enclausuramento, prisão e coação eram infringidas a este corpo, como podemos ver na figura acima. Na imagem, uma mulher aprisionada. Pormenor do afresco: o feitio do vestido é levemente volumoso à frente mostrando a possibilidade da mulher estar grávida.

No século XVI as mulheres são constantemente vigiadas em sua sexualidade e toda aquela que sair dos parâmetros pré estabelecidos para sua conduta sexual poderia ser morta ou internada em sanatórios. Com o internamento dessas mulheres “insanas”, passavam a ter – em tese – um lugar com assistência, na realidade um amontoado de gente em condições subumanas. O quadro de T. R. Fleury (Paris) – *Philippe Pinel e as Loucas*, mostra o estado de miséria a que estas mulheres eram submetidas. Foucault descreve como as mulheres com “violentas crises de excitação” eram tratadas:



Philippe Pinel e as Loucas. T.R.Fleury (1837-1912)

(...) era então colocada num estábulo de porcos, os pés e as mãos amarrados; passada a crise, era amarrada na cama, protegida apenas por uma coberta; quando autorizada a dar alguns passos, ajustavas-se entre suas pernas uma barra de ferro, fixada por anéis aos tornozelos e ligado à algemas através de uma corrente curta. (2005, p. 149)

Nesse trabalho de Fleury verifica-se o exame do corpo da mulher: ela esta de pé ao lado do médico, à direita desta figura uma mulher com os grilhões a prenderem seus pulsos, ela está presa em um prédio e presa a ferros, um pouco atrás uma mulher estende os braços para uma outra mulher que esta caída ao chão, é o desespero e o desamparo diante da dominação dos corpos.

No canto esquerdo do quadro vemos uma mulher ajoelhada a beijar a mão de Philippe Pinel, como a pedir misericórdia ao “homem” que poderia tirá-la daquele local imundo. Vemos o saber/poder – o saber médico com os discursos constituídos sobre o corpo da mulher “anormal”, e com isso o poder de mantê-la ou não, aprisionar ou não os corpos daquelas mulheres. Para Foucault “A medicina é um saber-poder que incide ao mesmo tempo sobre o corpo e sobre a população, sobre o organismo e sobre os processos biológicos e que vai portanto, ter efeitos de disciplinares e efeitos reguladores” (2002, p. 302).

A “mecânica do poder” sobre os corpos femininos que tem por objetivo indivíduos submissos aos dizeres, discursos constituídos pelo poder médico e distribuídos na sociedade de como este corpo deve se comportar, sendo que a sujeição através da coerção se estabelece quando ele se depara com um saber estabelecido como verdadeiro. As coerções que se estabelecem sobre este corpo transformam seus gestos e seu comportamento, tornando-o um corpo dócil². Nesse sentido, podemos ver o poder disciplinar atuando sobre os corpos dos indivíduos.

² Neste trabalho utilizei ‘corpo dócil’ segundo o vocabulário de Michel Foucault – “É dócil o corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado.” (2006, p. 118)

Para Foucault:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriinha, o desarticula e o recompõe. (FOUCAULT, 2006, p. 119)

Esta prisão e coerção dos corpos não tinham fronteiras no que se relacionava à raça, etnia, classe, idade e muito menos fronteiras geográficas, porque no Brasil do século XVIII a escravidão não se estendia somente aos negros, a administrar o corpo da mulher negra – mas também às mulheres e filhos do senhor de engenho que se submetiam à “justiça” patriarcal.

Segundo Nolasco:

No Brasil, o domínio do pai sobre o filho menor e mesmo sobre o maior, foi levado às últimas consequências, como no caso do direito de morte. O patriarca é absoluto na administração da justiça de família; ele assume os gestos mais duros do patriarcalismo clássico: matar e mandar matar não só os negros como os meninos e as moças brancas, seus filhos. (2001, p. 99)

A mulher negra, escrava, era um ser “sem sentimentos”: com elas eram tomadas todas as atitudes de crueldade possíveis, se assim desejasse o senhor de engenho. O filho da mulher escrava era retirado e a ela era dado o filho do patriarca para ser amamentado por esta mulher, que se chamava na época “Ama-de-leite”.



Ama de leite negra com bebê branco. (1864)

Na foto de 1864 vemos o bebê e a babá negra, o menino branco se chama Adolfo Simões Barbosa, filho de um senhor; o nome da mulher se perdeu no tempo. O filho de seu próprio ventre, dessa mulher jovem como mostra a foto, possivelmente nem sabia seu paradeiro ou se era vivo ou morto. Naquele momento em que ela posava com o menino branco no colo, que seu corpo estava a serviço da

criança branca, o corpo de seu próprio filho, seu destino, lhe era desconhecido. Para os autores: “O motivo real está na relação social que a foto apresenta. Baseada numa desigualdade extrema. O menino é branco e filho de um senhor; ela uma escrava”³.

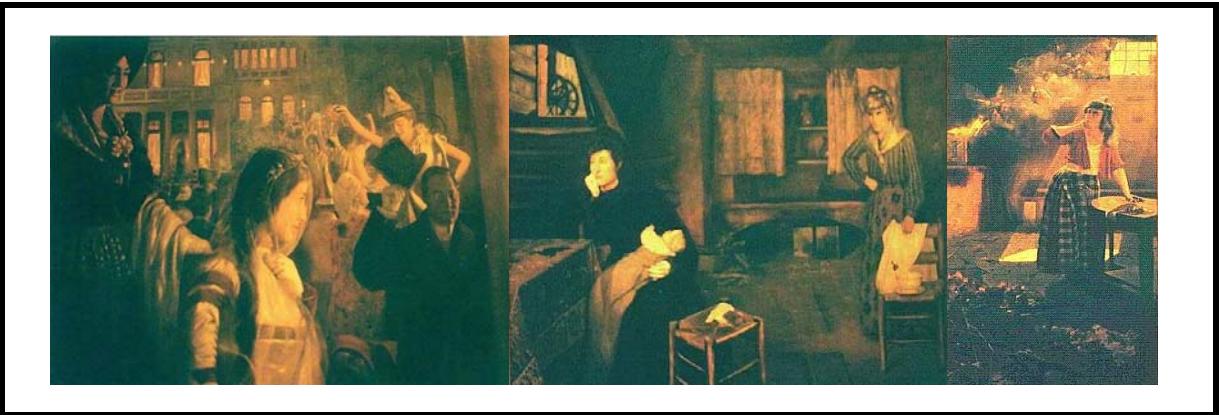
A violência contra o corpo da mulher sempre foi “justificada” pelo homem, estas justificativas também se mostram sem fronteiras tanto na Europa como no Brasil: tomar o corpo da mulher poderia acabar em processos devido a ataques violentos, mas os jovens atacantes saiam às ruas a violentar todo o tipo de mulheres, em grupos de dois a quinze indivíduos, e justificavam sua atitude como um “rito de iniciação”... Tanto estes atos violentos como a sedução das jovens culminavam com filhos indesejados, que à mulher, ficava o encargo de se livrar da criança que a expunha a uma sociedade machista, mas também moralista.

No século XVIII se verificam duas formas de abandono do filho indesejado: além da morte, no Brasil a roda dos expostos localizada nas Santa Casas de Misericórdia. A criança era colocada em uma engenhoca de madeira que ao girar transferia a criança para dentro da instituição e ao bater um sino alertava as freiras que havia mais uma criança a ser pega na roda. Os registros mostram que até 1817, 45 mil crianças entraram na instituição do Rio de Janeiro, mas a taxa de mortalidade era grande e chegou a 90%.

Neste mesmo século nasce Pedro Weingärtner, filho de imigrantes alemães, que nasceu em Porto Alegre (RS), Brasil, em 26 de julho de 1853. Em 1877, Weingärtner parte para a Europa para realizar seus estudos e se tornar pintor. Entre a Europa e o Brasil o artista capta as questões relacionadas ao corpo da mulher, o aborto e o infanticídio, e vê marcada as questões de gênero e retrata na pintura a segunda forma do abandono dos recém-nascidos. Como já podemos observar no decorrer deste texto as questões que envolvem o infanticídio e suas práticas se perdem no tempo – são relações de poder que se perpetuam através da cultura e das práticas sociais exercidas historicamente em um determinado contexto social de desigualdade entre homens e mulheres.

O artista passa a observar que a sexualidade exercida pela mulher fora das normas estabelecidas resulta em desíções difíceis que ficam ao encargo somente da mulher, ou seja, dar sumiço àquele corpo “indesejável” – a criança fruto de uma violência ou de um caso amoroso. Os estudiosos da infância ratificam a grande fragilidade da criança que fica exposta às decisões mais cruéis possíveis e Pedro Wingarther, observando estas questões que envolvem a mulher e o infanticídio, realiza sua obra artística. Com suas observações o artista pinta o tríptico que se encontra atualmente na Pinacoteca do Estado de São Paulo, pintado em Roma em 1908 e chegou ao Brasil em 1910, onde foi adquirido, permanecendo na capital paulista.

³ *Ama de leite negra com bebê branco.* (1864) In: **Ofício de Professor** – Aprender mais para ensinar melhor. Livro 7 – Sociedade e Cultura Brasileira. 1.ed. Programa de Aprendizagem para Professores dos Anos Iniciais em Educação Básica. São Paulo: Fundação Victor Civita, 2002.



Faiseuse D'Anges – Pedro Weingärtner, Roma, 1908.



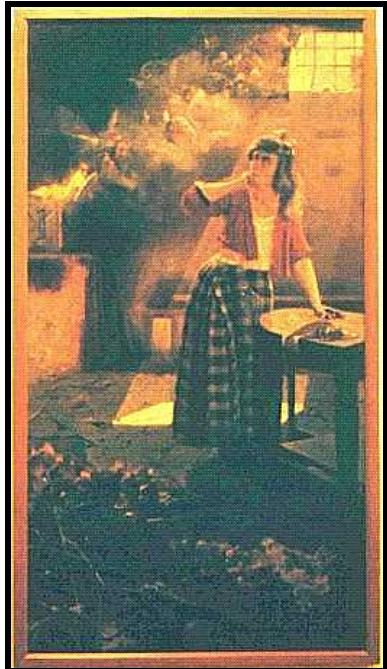
Detalhe da primeira parte do tríptico.

A primeira parte do tríptico mostra a jovem em uma festa carnavalesca sendo seduzida por um homem, bem trajado e elegante. Ela, jovem e linda, com sua trança decorada e vestido luminoso, por ingenuidade não percebe o perigo da sociedade moralista que fará com que pague com a vida de seu filho o fato de exercer sua sexualidade.

Desse encontro amoroso fica grávida e com o filho nos braços e sem a presença do amante, se vê sozinha na decisão do que fazer com aquele corpo. Cabe a ela se desfazer do ser indesejado – a sociedade não permite que mulheres solteiras fiquem a criar filhos fora do casamento. O pintor mostra a mulher de preto, simbolizando a morte de seus sonhos e de seu filho. A mulher à direita, a fazedora de anjos, espera que a mulher lhe entregue a criança: ela sabe que mais cedo ou mais tarde a criança será entregue e a mãe irá embora.



Faiseuse D'Anges - parte central do tríptico



Faiseuse D'Anges- terceira parte

Faiseuse D'Anges, que intitula o quadro, remete às mulheres que tinham como ofício a prática abortiva e também o sumiço de crianças após seu nascimento, entregues por suas mães. Na terceira parte do tríptico a mulher conta o dinheiro que recebeu para dar sumiço à criança. Atrás dela o forno acesso e os anjos saindo na fumaça dão uma alusão à morte da criança. No chão vemos uma quantidade de cinzas, restos do forno jogados no piso, o que dá uma conotação de que o forno é muito utilizado para este fim.

2. O SABER/PODER: O DESVELAMENTO DAS “VERDADES DO CORPO”

A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ele acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros, as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daquele que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. Por “verdade”, entender um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados. A “verdade” está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apóiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem. “Regime” da verdade. (FOUCAULT, 2005, p. 12-14)

A verdade é deste mundo: ela é produzida nele graças às múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ele acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sancionam uns e outros, as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. Por “verdade”, entender um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados. A “verdade” está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apóiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem. “Regime” da verdade. (FOUCAULT, 2005, p. 12-14)

As “verdades” criadas em torno do corpo da mulher são produzidas para um determinado fim. Bem sabemos como a imagem (dos quadros apresentados), assim como a mídia no século XXI é formadora de opinião sobre determinados acontecimentos e situações no contexto social. No entanto, nos questionamos quais seriam estes fins?

Foucault aborda este tema da “verdade” que está circularmente ligada a sistemas de poder – no entanto, verificamos que os procedimentos ligados aos corpos das mulheres e de seus filhos estão sendo constantemente atingidos por poderes que os aprisionam em “verdades” e que, ao regê-los para a “vida”, os destituem do viver e da vontade de viver. A mulher exortada em todos os tempos e através de discursos, como vinda ao mundo para dar continuidade à vida, ou seja, uma de suas “funções é ter filhos”, produzir a vida, dar continuidade à vida humana, ao mesmo tempo sevê de frente aos discursos que dizem que a qualquer momento esta vida gerada deve ser “descartada” – seja pelo poder de um soberano, (o rei Herodes), seja por estar “louca”, pelo poder patriarcal que destitui a mulher escrava de estar e cuidar para que viva o seu próprio filho, para ser ama-de-leite da criança branca, seja por não governar sua sexualidade e ter que se desfazer do filho indesejado.

O filósofo Michel Foucault em seus livros História da Loucura, História da Sexualidade I, Microfísica do Poder e Vigiar e Punir, revisita momentos históricos da humanidade mostrando-nos que os sujeitos são resultado de um processo de produção cultural e social, ou seja, o filósofo observa que os acontecimentos não são autônomos e, por isso, devemos sempre lançar um olhar ao “(...) lugar de acontecimento, às margens de sua contingência, às condições de sua aparição” (FOUCAULT, 2006, p. 55 - 56).

As imagens vistas nos quadros e na foto ficaram à disposição, em um determinado tempo, na história da sociedade; e sendo elas atemporais ficam expostas a mostrar um determinado momento da história social, mas que ao observador em pleno século XXI sevê de frente com sua própria realidade social e até mesmo com sua própria história de vida. As imagens do século XV ao século XVIII não estão somente para denunciar a situação de “fragilidade” da mulher, mas para atuarem como uma novela pedagógica – podemos verificar que as imagens mostram uma “pedagogia da advertência”.

Segundo Larrosa:

A novela pedagógica não seria outra coisa que um instrumento poeticamente sofisticado para persuadir ou convencer o leitor da verdade de alguma coisa e, se essa verdade for do tipo moral para exortá-lo a atuar de determinada maneira. Por outro lado, a novela pedagógica seria basicamente comunicativa, no sentido de que a relação entre o autor e o leitor seria similar à que existe entre o professor e seu aluno, um pregador e sua audiência ou um orador e seu público. O emissor teria um projeto explícito sobre o destinatário e tentaria assegurar-se da eficácia da transmissão, isso é, da realização sem desvios de seu projeto. (2006, p. 124)

A história das mulheres registradas nestes quadros (uma “novela pedagógica”), são vistas constantemente no século XXI através da mídia televisiva que amplamente “denuncia” estas mulheres que, por tomarem “decisões erradas” em suas vidas, fazem o inocente, a criança ser rejeitada. Não são raras as reportagens onde crianças são jogadas no lixo ou em valetas poluídas de um bairro pobre. Agora as imagens não são estanques como nos quadros e nas fotos – elas se movimentam mostrando detalhes, o resgate da criança ainda com vida e sendo salva ou não, resistindo aos ferimentos, para logo após mostrarem a busca ativa ao corpo da mulher que impôs ao inocente tal残酷 – e então aparece a imagem da mulher que cometeu o abandono do inocente. É o saber sobre os corpos em seus “detalhes” através da mídia que realiza advertências de como o corpo da mulher tem procedido com relação a seus filhos; são as advertências retratadas nos quadros de que a mulher, apesar de ser exposta à execração pública, deve ser um corpo dócil e submissa, apenas chorar, mas de longe dizer o que a afligiu para que tomasse tal decisão sobre a vida da criança, quais foram os discursos que a fizeram tomar a iniciativa de atentar contra a vida do próprio filho, o discurso moralista, o discurso do abandono social em que milhares de mulheres se vêm afigidas no mundo.

O “Regime de Verdade” construído através das imagens colabora para o preconceito que sofrem e vivenciam estas jovens na sociedade, já marginalizadas por sua condição de classe. Não se observa em nenhum momento o questionamento da situação social que levou aquela mulher a tal desespero, não se questionam as questões culturalmente construídas, os discursos que envolvem a mulher em uma rede de poderes que advém de vários segmentos da sociedade. E como as imagens através dos tempos mostram que a criança que se torna inoportuna deve ser descartada, o questionamento se torna inevitável: - Quais são as “verdades” e os poderes que se reproduzem através dos tempos e das imagens?

Segundo Foucault:

Produz-se verdade. Essa produção de verdades não podem ser dissociadas do poder e dos mecanismos de poder, ao mesmo tempo porque esses mecanismos de poder tornam possíveis, induzem essas produções de verdades, e porque essas produções de verdade têm, elas próprias, efeitos de poder que nos unem, nos atam. São estas relações verdade/poder, saber/poder que me preocupam. (2003, p. 229)

A produção de “verdades” sobre o corpo da mulher e que devem ser seguidas pela mesma – nesse sentido devemos entender que as relações de poder, como afirma Scott (1999, p. 121) “(...) não se caracterizam como de “mão única”, tanto porque o movimento se exerce nas duas direções entre os gêneros, quanto porque ele é atravessado por outras disputas, provenientes de outros “campos de força” que não o de gênero”. Entendo que tanto os quadros que retratavam não só um momento da vida da mulher em um determinado tempo histórico, mas também a mídia dos séculos XX e XXI, mostravam e mostram, direcionavam e direcionam as ações sobre o próprio corpo da mulher e, por conseguinte, ao corpo da criança – ou seja: a aceitação da “contingência da vida” de que naquele determinado momento deveria se

desfazer, fosse de que forma fosse, de seu próprio filho. Estamos falando de relação de poder, “uma ação sobre a ação” que não atua diretamente sobre o sujeito, mas sobre sua ação.

Conforme Veiga Neto:

Pode-se entender tal capacidade como um poder da força, de modo que faz sentido chamarmos de poder a uma ação que se exerce sobre o estado de um corpo ou, mesmo, sobre a ação de um corpo. É isso que Foucault entende por poder: uma ação sobre ações. (2005, p. 74)

Do corpo da mulher levada pelo poder de produzir uma ação sobre o corpo do filho, ocorre uma diferença entre a ação sobre o corpo da mulher e a ação sobre o corpo do filho: o último sofre uma relação de violência, a criança não tem condição de resistência⁴.

Foucault observa:

Uma relação de violência atua sobre um corpo ou sobre coisas: força, submete, quebra, destrói: fecha a porta a toda a possibilidade, (...) Por outro lado, uma relação de poder se articula sobre dois elementos ambos indispensáveis para ser justamente uma relação de poder: que “o outro” (aquele que exerce) seja totalmente reconhecido e que se o mantenha até o final como um sujeito de ação, e que se abra, frente à relação de poder, todo um campo de respostas, reações, efeitos e possíveis invenções. (1988, p. 14)

De acordo com o autor, ele observa que o poder não está somente em um lugar, no Estado, por exemplo, mas em rede, os discursos através do visível – seja nos quadros e fotografias de época ou na literatura, e que hoje se mantêm com o mesmo discurso a se estabelecer através das imagens televisivas e por outras formas de transmissão, através da linguagem, desse “saber” sobre os corpos das mulheres e de seus filhos. Devemos questionar quais são os poderes, os discursos e formas de coerção sobre o corpo da mulher que a fazem tomar decisões de “vida” e de “morte” sobre o corpo de seus filhos. Está claro que devemos questionar e desconstruir tais imagens através de um questionamento que envolva vários segmentos da sociedade com seus poderes, entre eles o discurso moralista, o religioso, o social, o científico, entre outros.

Entendo que são diferentes pontos de poder que atuam sobre o corpo da mulher e a resistência deve ser vista de forma abrangente. “A resistência está, então, intrinsecamente ligada ao poder e, assim como esse não tem um único lugar a partir do qual se exerce, o mesmo acontece com a resistência, que também se exercita desde múltiplos e diferentes pontos.” (SCOTT, 1999, p. 122). Nesse sentido, devemos abranger um grande contingente de lugares, escolas, grupo de mulheres, associação de bairros, lideranças religiosas – onde serão discutidas as questões que envolvem a mulher e o infanticídio; estes seriam pontos de resistência, onde seriam realizadas reflexões e discussões sobre este tema tão polêmico e desafiador. A

⁴ Refiro-me à resistência como mecanismo ou estratégia de confronto ou luta produzidas nas relações de poder. (Foucault, 1995, p. 248)

resistência vem da própria consciência da mulher que de seu corpo foi extraído um saber para que houvesse uma intervenção de poder que culminaria em sua atitude frente à decisão sobre o corpo de seu filho, se ele deveria “viver ou morrer” frente à situação social em que está inserida. A decisão não foi somente da mulher, mas de uma rede de discursos que a constituíram e que a fizeram tomar a decisão – e este trabalho é um compromisso social não somente com estas mulheres, mas com as crianças que se tornam as maiores vítimas da violência infligida a seus corpos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÍBLIA SAGRADA. 79.ed. São Paulo: Ave Maria, 1991.
- CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. In: KLAISCH-ZUBER, Christiane. **História das mulheres da idade média**. Vol. 2. São Paulo: Afrontamento, 1990.
- CATÃO, Márcio Xenofontes. In: ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. (Org.) **O que é feminismo?** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. 13.ed. São Paulo: Loyola, 2006.
- FOUCAULT, M. **El sujeto y el poder**. Revista Mexicana de Sociologia I (3), jul/set, 1998.
- FOUCAULT, M. **Estratégias, Poder – Saber**. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 2003.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis (RJ): Vozes, 2006.
- FOUCAULT, M. **História da Loucura**. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. 21.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.
- FOUCAULT, M.. **Em defesa da Sociedade**. São Paulo: Martins Fonte, 2002.
- LARROSA, J. **Pedagogia Profana** – Danças, piruetas e máscaras. São Paulo: Autêntica, 2006.
- LOURO, Guacira Lopes. Nas redes do conceito de gênero. In: LOPES, Marta Júlia; MEYER, Dagmar Estermann; WALDOW, Vera Regina. (org.) **Gênero e Saúde**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- NETO, A.V. **Foucault & a Educação**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NOLASCO, Sócrates. Cultura brasileira, patriarcado e gênero. In: BIASOLI-ALVES, Z.; FISCHMANN, R (org) **Crianças e Adolescentes: construindo uma cultura da tolerância**. São Paulo: USP, 2001.
- SCOTT, Joan. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. In: **Gênero e educação - Educação & Realidade**. V.20 n-02 jul/dez 1999. Porto Alegre: UFRGS. [Xerox]

EDUCAÇÃO E GÊNERO: OS “COLLEGIOS FEMININOS PRIVADOS” E AS “AULAS PARTICULARES” COMO CAMPO DE TRABALHO DAS MULHERES, EM PELOTAS/RS (1875-1890)

Patrícia Daniela Maciel
FaE/UFPEL
sissah@terra.com.br

Introdução

Este texto faz parte da pesquisa de mestrado concluída em 2007, no PPGE da FaE/UFPEL, na linha de História da Educação, sob o título: “O ensino privado feminino em Pelotas no século XIX através dos anúncios de jornais pelotenses (1875-1890)”, que visa analisar a educação feminina e tem como objetivo principal mostrar que havia nesta cidade, no século XIX, uma significativa e diversificada rede de ensino feminino privados (aulas particulares, colégios femininos, externatos, internatos, etc.), e, em consequência, um amplo mercado de trabalho para as mulheres especialmente as mulheres professoras.

Os colégios femininos privados e as aulas particulares em Pelotas mostraram-se como uma parte importante da história da educação feminina. Nos jornais pelotenses, através dos anúncios as professoras ofereciam seus ‘collegios femininos privados’ e em suas residências as aulas particulares como espaços de escolarização das moças. Sendo assim, abre-se para as mulheres uma possibilidade de profissionalização e trabalho. Nesse sentido, focalizo neste texto, através da imprensa periódica os anúncios dos “collegios femininos privados” e das aulas particulares, em Pelotas, no final do século XIX, para demonstrar, nesse período histórico, a vigência da escola feminina privada como espaço de formação das mulheres e, principalmente, como espaço de atuação profissional feminino.

É uma pesquisa qualitativa, com base documental na qual foram utilizados os anúncios de jornais pelotenses, conservados pelo Museu da Biblioteca Pública Pelotense. Os jornais utilizados na pesquisa são: *O Jornal Correio Mercantil*, *o Jornal do Commercio*, *A Discussão*, *Onze de Junho*, *A Pátria*, *Diário de Pelotas*, *Rio Grandense* e *A Nação*. Entre os 1041 anúncios pesquisados encontrados 692 são dos ‘collegios femininos’ privados e 349 das aulas particulares. Os estudos que subsidiaram a análise deste trabalho são referentes a história da educação, história das mulheres e de gênero, como: Scott, (1995), Perrot (2005), Lopes (1994), Faria Filho & Vidal (2000), Louro (1997), Magalhães (1993), Tambara (1997), Peres (2002), Schneider, (1993), Rosenberg (2001), entre outros.

Assim, o artigo primeiramente aborda a história da educação feminina privada em Pelotas seguidamente, através dos anúncios de jornais, mostra quais eram as aulas particulares e os colégios femininos privados, quem eram suas professoras e os períodos de existência das mesmas. Nesse sentido, os resultados são referentes aos anúncios já investigados, entre os anos de 1875 e 1890.

A História da Educação Feminina Privada em Pelotas

A cidade de Pelotas, denominada São Francisco de Paula no ano de 1832, já contava, segundo Magalhães (1993), com algumas escolas nesse período: “havia aqui cinco aulas particulares, freqüentadas por 244 alunos, sendo 35 do sexo feminino” (p.225). Neste mesmo ano, ao tornar-se vila, “estabeleceu-se a primeira escola pública, com duas aulas – para meninos e meninas, *separadamente*”, conforme Magalhães (1993, p. 225), “na realidade, desde 1820 (desde antes da Independência) haviam sido autorizadas a funcionar na Capitania de São Pedro oito aulas públicas de primeiras letras – inclusive uma delas na Freguesia de São Francisco de Paula. Só não há indícios de que tenha sido efetivamente instalada”. Porém, segundo o autor, com a Revolução Farroupilha todas foram fechadas. Depois da guerra o ensino foi instalando-se gradualmente: “dizem as estatísticas que em 1847 havia 11 escolas em Pelotas, entre públicas e particulares; em 1861, 14; em 1873, 28; em 1891, 46. Isso significa que a oferta material da instrução dobrou entre 1861 e 1873 e mais triplicou durante o período que nos ocupa”(Magalhães, 1993, pg.226).. O período que o autor cita é de (1860-1890), período que abrange sua pesquisa sobre a opulência e a cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul.

Ao se referir às escolas particulares masculinas e femininas, em Pelotas, entre os anos de 1860-1890, Magalhães (1993) afirma que elas *triplicaram*, ou seja, refletiu-se na educação pelotense a necessidade de educação concomitante com o processo de riqueza e urbanização da cidade. Segundo o autor:

Não podemos generalizar a educação feminina imperial como sendo pouco desenvolvida. Pelotas se diferencia ao consolidar a freqüência das mulheres no ensino feminino. (...) Em 1891, de 2.759 alunos, 1.119 eram do chamado belo sexo. (pg.232).

Apesar do autor não especificar o número de escolas privadas femininas, destaca algumas existentes nessa época: “o colégio Santa Rosa, da professora Rosa Pinto; o Colégio Acácia, o primeiro exclusivamente feminino, cuja diretora era M.M. Medeiros; o Colégio de Meninas, de Madame Jeanneret; os colégios Santa Cecília e Vitória, que faziam propaganda na imprensa das

suas aulas de agulha e bordado” (Magalhães, 1993, p.226). Todas essas escolas eram particulares e femininas, questão que nos interessa especialmente nessa pesquisa.

Nesse período, as iniciativas públicas no campo da educação feminina ainda eram lentas e graduais, o que possivelmente favoreceu a expansão do ensino privado uma vez que a educação das mulheres estava em pauta nos debates e circuitos intelectuais (Cf. Tambara, 1997).

Segundo Cardoso, o que ocorria no Brasil, no período imperial, é que não havia disputa entre escolas públicas e particulares, segundo a autora “sequer durante o Império brasileiro se observa essa disputa, uma vez que a escola pública nunca preencheu as necessidades da população, portanto a escola particular mantinha um espaço de atuação que era *complementar e não concorrente*”(2004, p.183) (grifos meus), e o que havia era na verdade um “incentivo do Estado para a proliferação do ensino particular”, traduzindo-se essa política de diferentes meios: “o descaso e a omissão quanto aos assuntos da educação pública, a necessidade de dividir a tarefa com a sociedade, a prática das subscrições populares para arrecadar fundos, e o incentivo e a parceria da sociedade e associações voltadas para a instrução”(2004, p.183)

Portanto, em Pelotas, neste período, encontram-se vários elementos que potencializam a abertura de escolas femininas, principalmente a riqueza advinda pela indústria do charque e pelo interesse da elite pelotense em educar o *bello sexo*.

As aulas particulares

As aulas particulares representam um grupo de anúncios que tinham como características o oferecimento de um ensino individualizado, geralmente de uma disciplina como primeiras letras, um idioma, música, dança ou artes, mantido por uma professora e que utilizavam espaços dos familiares das alunas ou a residência das professoras como espaços de educação.

Segundo Faria Filho e Vidal (2000, p.21) os espaços educativos das aulas particulares e escolas denominam-se como “escolas do improviso” ou “rede de escolarização doméstica” que, conforme os autores, “superavam em número, até bem avançado o século XIX, àquelas escolas cujos professores mantinham um vínculo com o estado” e refletem a “multiplicidade de modelos de escolarização realizados nas escolas do século XIX. Todos eles, com exceção dos colégios, utilizavam espaços improvisados das casas das famílias ou dos professores e de prédios públicos ou comerciais.”(idem, p.22). Neste estudo encontram-se, a partir dos 349 anúncios, os seguintes tipos de espaços educativos e modelos de educação individuais:

- ❖ Oferta de aulas particulares ministradas na residência das professoras e ou parentes;

- ❖ Oferta de aulas particulares ministradas por professoras na casa do aprendiz ou nas pensões e hotéis da cidade;
- ❖ Oferta de aulas ministradas por preceptoras (professoras que residiam na casa dos alunos);
- ❖ Solicitação de professoras e/ou pessoa habilitada para dar lições em residências.

Pode-se perceber assim, que a educação a domicílio foi uma prática comum no século XIX, que permitiu a saída das mulheres para o mundo do trabalho. Segundo Peres (2002, p. 60):

Embora o magistério e alguns serviços domésticos não fossem atividades exclusivamente femininas – o que revela que os homens podiam desempenhar, em alguns casos, as mesmas tarefas que as mulheres, em quanto elas não podiam trabalhar em “atividades de homens” – o número de mulheres nestas funções era significativamente maior.

Nestes dados chama a atenção que este trabalho também era desenvolvido por professores, porém, a quantidade de professoras que ofereciam seus serviços eram maiores. Uma das características destes anúncio era o tempo em que estes circulavam nos jornais. Algumas professoras ofereciam seus serviços durante muito tempo, conforme exemplo da Sr. D. Adela O. de Royoi que anunciou durante 3 meses, totalizando 90 anúncios, e de Mlle. Isabel Mac'Ginity, com 45 anúncios. Isso talvez indique que o mercado não fosse tão receptivo às mulheres; que foi necessária muita determinação, persistência e luta para garantir o exercício da profissão. Outro fator a considerar é o investimento financeiro nesses anúncios. Pode-se perguntar: seriam mulheres de posses que se ofereciam para lecionar? O investimento era de baixo custo? Essas, entre outras questões, têm nos interessado na pesquisa.

Entre os anúncios das aulas particulares é possível encontrarmos um número significativo de professoras que ofereciam aulas e após algum tempo fundavam colégios femininos ou atuavam paralelamente em ambos os espaços, demonstrando uma modalidade de ensino praticada em ambos os espaços do ensino no século XIX. As aulas particulares, eram muitas vezes, a ‘porta de entrada’ para que as mulheres recém chegadas de países europeus e platinos iniciassem o seu trabalho como professoras na cidade. Nos anúncios das aulas a domicílio foi possível verificar como as professoras estrangeiras iniciavam suas práticas educativas: primeiramente ofereciam serviços como professoras particulares, e, transcorrido um tempo como professoras particulares, abriam seus próprios colégios para meninas; talvez após ambientarem-se, conhecerem a cidade, conquistarem ‘clientela’ e alcançar certa legitimidade e credibilidade entre a população. Um exemplo disso foi identificado através dos anúncios de Mlle. Isabel Mac'Ginity, no Jornal do Comércio do dia 25 de Janeiro de 1880 e, após, no dia 07 de Janeiro de 1881. Inicialmente, em 1880, a professora oferece aulas particulares e no ano seguinte, ao que tudo indica, abre uma

escola feminina privada de ensino primário e secundário, denominada “Collegio Victoria”. Seguem alguns exemplos destes anúncios:

Professora

Mlle. Isabel Mac Ginity, discípula das irmãs de caridade de São Leopoldo, propõe-se a leccionar em collegios ou casas particulares, o francez, inglez ou allemão, a fallar, traduzir ou escrever grammaticalmente. Para informações com o Sr. Tenente- coronel Joaquim Ragado ou o Sr. Benjamin Guerreiro na rua Andrade Neves, 107. Casa de Confiança. (Jornal do Commércio do dia 25 de Janeiro de 1880).

Collegio Victoria 98 Rua Paysandu 98

Isabel Mac-Ginity, ex-alumna do collegio de S. José, em São Leopoldo e ex-professra do collegio de Mme. Jeanneret.

A directora deste collegio previne nos respeitáveis pais de família que abre as aulas de seu estabelecimento de instrucção primaria e secundaria no dia 10 do corrente. As matérias do ensino se compõe:

Ensino primario

Leitura, calligraphia, arithmetic, orthographia, grammatica e systema métrico.

Ensino secundario

Portuguez, francez, inglez, allemão, geographiageral, chorographia do brazil, analyse, themes de reducção, arithmetic desenvolvida, etc.

Trabalhos de agulha

Crochet, tricot, netting, ponto de marca, flores de papel, lã e pennas, bordados em branco, filó, matiz, fróco, ouro e applicação.

Preços

Externas primarias..... 15\$000 – Por trimestre adiantados
Ditas secundarias.....24\$000

Bellas-Artes

Piano, canto e desenho.

Desde o começo das aulas abrir-se-ha uma classe para particiar a fallar o francez, inglez e allemão. O ensino das Bellas-Artes é pago separadamente. (Jornal do Commercio, 07 de Janeiro de 1881).

Outro exemplo, a seguir, demonstra como eram os anúncios das professoras que se propunham a lecionar tanto em casas de famílias como na casa em que se encontravam:

AVISOS

D. Anna da Silva Carvalho lecciona francez pelo methodo Hollendorf, para o poderá ser procurada em casa do Sr. Boaventura da Fontoura Barcellos. (Correio Mercantil, 11 de Março de 1878).

FRANCEZ

Anna da Silva Carvalho, recentemente chegada a esta cidade dispondo das necessarias habilitações, propõe-se a leccionar a lingua franceza, pelo methodo Hallendorf, em casas de familias, as senhoras e meninas mediante condições favoraveis. Tambem aceita alumnas para ensinar em sua casa. Pode ser procurada em casa de Boaventura da Fontoura Barcellos. (Correio Mercantil, 11 de Março de 1878).

Conforme Vasconcellos (2005, p. 53), nesses casos eram denominados de “mestres das casas” que, segundo a autora, foi um termo que perdurou até meados do século XIX e que

indicava a denominação para professores/as particulares, porque atendiam as crianças nas casas e ministriavam aulas de conteúdos ou conhecimentos específicos.

Sendo assim, foi possível observar que as aulas particulares foram sem dúvida a porta de entrada para as professoras no mercado de trabalho porque permitiram primeiramente um trabalho para as mulheres, posteriormente contribuíram na saída das mulheres para novos espaços de educação fora das casas ou domicílios como os ‘collegios femininos’ e porque permitia às mulheres uma remuneração pelos trabalhos prestados. A seguir, apresento os anúncios dos ‘collegios femininos’ privados em Pelotas, no final do século XIX.

As “collegios femininos” privados

Entre os anúncios dos jornais pesquisados, entre os anos de 1875 à 1890, foi possível registrar, 21 colégios femininos. Foram 692 anúncios que informaram e divulgaram as escolas femininas privadas.

A partir da leitura das fontes, foi possível localizar 21 *collegios* de ensino primário e secundário e 21 *directoras*¹, encontrados nos jornais pelotenses, que estão, a seguir, em ordem cronológica dos anos da pesquisa: *Collegio de Meninas – Mme. Berta Jeanneret*; *Collegio Acacia – Maria Malvina de Medeiros*; *Collegio Francez – Mme. Branca Audissou*; *Collegio Santa Rosa – Rosa B. Pinto*; *Collegio Santa Cecilia – Adelaide Rodrigues Patricia*; *Collegio de Instrucçao Elementar – D. Amália P. Furtado*; *Collegio Franco Brazileiro – Mme. Lamaignere*; *Collegio Francez – Miss. Mary Milne*; *Collegio Victoria – Isabel Mac' Ginity*; *Collegio Minerva – Emilia Frazão Silverira*; *Collegio Perseveraça – Maria Antonia Mursa*; *Externato Particular – Emilia de Mendonça*; *Elementarschule – Angelina Kleyn*; *Collegio São João – Florinda de Souza Barcellos*; *Collegio Pedro II – Anna Barcellos de Moura*²; *Collegio Honra e Trabalho – D. Maria Luiza de Arruda Pires*; *Collegio para Meninas – Mme. Messeder*; *Collegio N. S. da Conceição – Sra. D. Herminia H. da Rocha*; *Externato Nacional – D.D. Antonia Rochefort e Josephina Laquintinie Queiroz*; *Collegio Santa Anna – Anna Barcellos de Moura*; *Collegio Minerva – Ursula da Silva Lima*.

Nesse universo, dos colégios femininos privados, observou-se 21 ‘collegios femininos,’ com suas respectivas *directoras*, com quantidade específica de anúncios e cada colégio e com a

¹ As ‘directoras’ eram as professoras que criavam e anunciamavam seus colégios, destacando-se como diretoras e responsáveis pelos colégios femininos privados.

² A diretora Anna Barcellos de Moura aparece em duas escolas, portanto seriam 21 colégios e 20 diretoras, mas como o colégio Externato Nacional possui duas diretoras, D. D. Antonia Rochefort e Josephina Laquintinie Queiroz, a soma total é 21 colégios e 21 diretoras.

mostra de currículo bastante variado. O tempo e a quantidade de anúncios publicados revelam, durante os anos da pesquisa, quais os colégios femininos que mais anunciavam continuamente e quantitativamente, ou seja, percebe-se quais os colégios que perduraram em relação ao tempo de anúncios publicados, quais os colégios que se mantiveram ou foram sendo substituídos e quais os *collegios* que mais investiam em publicações de anúncios.

Com o objetivo e a possibilidade de dar visibilidade à história da educação feminina, em Pelotas, pode-se afirmar que os anúncios das escolas femininas privadas são dados altamente significativos porque podem ser considerados um dos únicos meios de informação à disposição dos/as historiadores/as como indicadores da existência das escolas femininas privadas e da atuação feminina no magistério. Sendo assim, destaco a imprensa, em especial, os anúncios das escolas femininas privadas como evidências na constituição dessas escolas que permitem compreender uma parte da história educação feminina e do trabalho docente.

O que fica possível observar com os outros colégios é que a média de colégios femininos, que anunciavam por ano, ficavam de três à sete ‘collegios’ por ano. E que os anos de 1878 e 1886 foram os anos que um maior número de ‘colegos femininos’ anunciaram, todavia não eram os mesmos colégios, com exceção dos ‘Collegios de Meninas de Mme. Jeanneret’ e do ‘Collegio Acacia’, todos os outros colégios foram sempre mudando. O que demonstra uma alta rotatividade de alguns colégios femininos privados. Eles vão se alterando e se modificando, o que fica possível observar através da troca de anúncios, da troca dos nomes dos colégios femininos e das fundadoras, das trocas de professores (as) nos mesmos *collegios* e na troca de endereços.

Clipping from Correio Mercantil, 28/07/1875:

Uteada
Precisa-se de uma creada, de 10 a 12 anos, livre ou escrava, para cuidar de uma creançã. — Informações n'esta typographia. [2]

PELOTAS (23)

COLLEGIO DE MADAME JEANNERET

A anunciente tem a honra de participar ao publico em geral e especialmente aos pais de suas alumnas que, além do ensino da lingua francesa e de todos os trabalhos de costura, bordados, ponto de agulha, etc., a seu cargo, tem também contratado habeis professores para o ensino das seguintes matérias: PORTUGUEZ, INGLEZ, GEOGRAPHIA, ARITHMETICA, DESENHO, etc.; portanto espera continuar a merecer a protecção dos Srs. pais de família, que já tem sobrejas provas do modo porque são educadas as alumnas, confiadas aos seus cuidados e desvelos.

3-3

Clipping from A Discussão, 05/11/1885:

N. 6
Collegio Acacia
R. Imperador, 44
Este estabelecimento de instruções primária e secundária reabre suas aulas à vista do vigente.
O programa das disciplinas é geralmente adoptado em todos os colégios, sendo elas transmitidas as alumnas por habentes professores vancilares e residentes neste cidade.
As pensões pagas por trimestre adiantado, tratam-se com a directora do estabelecimento, a quem deve o que se pague de dezembro a Janeiro não se ffre desconto algum, mesmo não frequentando as aulas.
Os exercícios lectivos deste estabelecimento nos fins de anno, presenciamos por grande concurso de pessoas são o melhor garantia a pais os chefes de família que queriam colocar suas filhas em um importante collegio.
Pelotas, 1º de Janeiro de 1885.
N. 1015

Advertência:
Aos que sofrem
Na Pharmacia Herculano
ha um específico contra a ASTHMA

Neste período analisado, no total de 104 anúncios publicados, fica evidente que o ‘*Collegio de Meninas de Mme. Jeanneret*’ é o que mais investe em propaganda tanto em número de anúncios como de tempo, pois anuncia durante todo período, ou seja, durante 15 anos.

Em comparação as aulas particulares, os *collegios femininos* demonstram características diferentes nas formas de organização das disciplinas, do número de docentes e discentes, dos preços, dos tempos e espaços escolares.

Nas disciplinas os *collegios femininos* perdem o caráter específico das aulas particulares e surgem com diversas matérias tanto intelectuais como manuais. Em todos os anúncios dos *collegios femininos* observados desta época, podemos encontrar a manutenção de algumas matérias, como: *francez, portugues, leitura, calligraphia, arithmetic, historia, desenho, geographia e trabalhos de agulha*. Estas matérias estavam sempre presentes nas lições oferecidas, principalmente nas matérias do ensino primário. No ensino secundário, que era como se dividia o ensino da época, as matérias já se diferenciavam entre um colégio e outro.

O número de docentes deixa de ser o de apenas uma professora e passa a manter além da *directora* outras professoras e professores *homens* que lecionavam em *collegios masculinos* privados. O tempo dos *collegios* também era diferente, conforme os anúncios foi possível perceber que as publicações dos colégios iniciavam sempre dias antes do início do ano letivo, ou seja, no mês de Janeiro e terminavam em Novembro época dos exames finais. As aulas particulares, porém não tinham definidos dias ou meses para iniciar seus trabalhos demonstrando certa autonomia nos horários e espaços de atuação das professoras particulares.

Os espaços de educação também se diferenciavam, enquanto as aulas particulares eram ministradas em casas das professoras, residências, casas de familiares, hotéis, ou seja, lugares com certa improvisação dos espaços educativos os colégios eram mantidos em prédios próprios, como sobrados organizados para manter internatos ou semi-internatos e externatos para as moças. Além disso, eram prédios centrais que utilizavam espaços nobres na cidade de Pelotas como o exemplo do Colégio Pedro II, que ficava na rua *Pedro II, n.22, na praça Pedro II, junto ao theatro Sete de Abril*,³ hoje praça Coronel Pedro Osório.

Apesar destas diferenças, pode-se perceber, que as professoras das aulas particulares e dos *collegios femininos*, dos oitocentos, em Pelotas, muitas vezes tinham uma formação bastante variada e por vezes bastante especializada. Muitas delas, conforme visto vindas do estrangeiro. Assim, muitos anúncios enfatizam as condições dos prédios das escolas, como vastidão e vários compartimentos, as qualidades morais como dignos esforços, escrupulosos cuidados, observância, *distinctas* professoras, bons conceitos e a naturalidade e/ou a formação européia dessas mulheres.

³ Correio Mercantil, 25/12/1886.

Ao destacar sua formação profissional, as professoras recém chegadas dos grandes centros internacionais usavam esses referencias como ‘chamariz’, principalmente ao atestar, através da publicidade, os cursos que haviam concluído e as escolas em que se formaram ou as experiências com o ensino.

É necessário salientar, porém, que esses valores morais e intelectuais das mulheres, demonstrados através dos anúncios, refletem e tentam vender uma imagem legítima de professora. São estereótipos de professoras e mulheres que tentam conquistar um público ou um(a) consumidor(a), logo, enfatizam valores e conhecimentos importantes para a época e valores na cidade de Pelotas.

Por fim, vale salientar que os dados demonstram que as mulheres-professoras empreenderam muitos esforços para garantir um espaço profissional no século XIX. E que apesar das diferenças entre as aulas particulares e os *collegios femininos* o ensino privado representou efetivamente um trabalho para as mulheres e uma forma de escolarização para muitas meninas na cidade.

Considerações Finais

É preciso considerar que o processo de urbanização, o desenvolvimento econômico, a criação de instituições culturais, o crescimento da imprensa, o surgimento de serviços públicos e privados impulsionaram, de alguma forma, educação na cidade de Pelotas no século XIX.

Sendo assim, a luta pelo direito à educação das mulheres, resultou historicamente, nesta época, no fortalecimento e na oferta significativa das aulas particulares e das escolas particulares femininas. Projetos que se inspiravam em modelos de escolarização vindos, principalmente, da Europa e que implementados por mulheres vindas geralmente destes países, propiciavam a instrução das mulheres pelotenses e na abertura e ampliação de um novo espaço de trabalho feminino, o magistério.

Portanto, destaco as aulas particulares e os *collegios particulares* femininos, os empreendimentos particulares e o ensino privado feminino como modelo adotado para atender as demandas educacionais femininas, em Pelotas, no final do século XIX. E como abertura para o mercado de trabalho para mulheres.

Referências Bibliográficas:

- ANJOS, Marcos Hallal dos. **Estrangeiros e Modernização: Pelotas no último quartel do Século XIX.** Pelotas, Editora e Gráfica Universitária. UFPEL, 2000.
- ARRIADA, Eduardo. Do Liceu D. Afonso ao Ateneu Rio-Grandense: tentativas frustradas de implantação do ensino secundário público na Província de São Pedro. Anais/Pesquisa em História da Educação: educação comparada. Pelotas: Seiva, p. 50-70, 2001.
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine (USP): O cotidiano em anúncios de jornais do século XIX. Disponível em : <<http://www.flch.usp.br/dlcv/lport/HBrandao001.pdf>> Acesso em:07 jan. 2006
- CARDOSO, Teresa Fachada. As aulas régias no Brasil. In: STEPHANO, Maria; BASTOS, Maria Helena C. **Histórias e memórias da educação no Brasil**, vol.1: sé. XVI-XVIII, Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. págs. 179-191.
- MAGALHÃES, Mario Osório. **Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890)**. Pelotas: EdUFPEL: Co-edição Livraria Mundial, 1993.
- PERES, Eliane T. *Templo de Luz: os cursos noturnos masculinos de Instrução primária da Biblioteca Pública Pelotense (1875-1925)*. Pelotas: Seiva Publicações, 2002.
- TAMBARA. Elomar e ARRIADA, Eduardo. **Leis e Regulamentos sobre Educação no Período Imperial na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul**. Coleção Documentos da Educação Brasileira. Brasília, nov. 2004.
- TAMBARA, Elomar. *A Educação Feminina no Brasil ao final do século XIX. Revista História da Educação/ASPHE (Associação Sul-rio-grandense de Pesquisadores em História da Educação)* FaE/UFPEL. N.1 (abr. 1997) – Pelotas: Editora da UFPEL – Semestral, p.67-90.
- VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. **A Casa e os seus Mestres**. A educação no Brasil Oitocentos. Rio de Janeiro Gryphus, 2005.

MEDIAÇÕES ENTRE HISTÓRIA DE VIDA, LETRAMENTO E GÊNERO: A HISTÓRIA DE SÔNIA À LUZ DO MEU OLHAR DE HOJE

Carmen Lúcia Abadie Biasoli¹

Resumo: Esta escrita tem como objetivo reconstruir uma história de vida e estabelecer conexões dessa história com questões de letramento e gênero. Na trajetória de construção do texto procuro destacar que o processo de lembrar, ou melhor, a memória é sempre uma interpretação do passado à luz do presente, uma avaliação com os olhos de hoje. Para analisar a relação da mulher com a escolarização e suas implicações com gênero, surge na minha lembrança a imagem de uma mulher, uma figura feminina, com um largo sorriso nos lábios, muito comunicativa. Essa cena é absolutamente necessária para construção narrativa dessa escrita. É o passado que se torna presente ao registrar a voz e, através dela, a vida e o pensamento dessa mulher. É um registro da memória pessoal, familiar e social. Assim, a história de vida permite o registro tanto dos significados instituídos socialmente quanto dos originários das trajetórias percorridas individualmente. É a história de uma mulher migrante da zona rural, pobre, doméstica, alfabetada funcional, marcada pela dominação masculina. Um caso típico na realidade brasileira. É, também, a história de uma conhecedora de arte, literatura e música. Um caso “inesperado” ou um “golpe de sorte”?

Introdução

Este artigo² conta uma história de vida e estabelece conexões dessa história com questões de letramento³ e gênero. As discussões aqui apresentadas têm como objetivo lançar um olhar sobre a forma de entender a situação de uma mulher brasileira migrante da zona rural, pobre, doméstica, alfabetada funcional, marcada pela dominação masculina, considerando as contribuições de alguns teóricos e pesquisadores de questões que envolvem a escolarização e suas implicações com gênero.

A primeira parte desta escrita traz algumas considerações sobre a memória como um processo de lembrar, ou melhor, de interpretação do passado à luz do presente, uma avaliação com os olhos de hoje. A memória é escrita num tempo, um tempo que permite deslocamento sobre as experiências. É o tempo e a memória que possibilitam conexões com as lembranças e os esquecimentos de si, dos lugares, das pessoas e das dimensões existenciais do sujeito narrador, vinculando suas aprendizagens e representações advindas da sua inserção em diferentes grupos sociais. Na segunda, há uma breve explanação sobre a importância da lembrança para a ação narrativa dessa escrita. Na terceira parte, apresento a história de vida de uma mulher que registra, mais especificamente, o valor atribuído por ela à sua alfabetização, as razões que a impediram de estudar e as razões para não continuar seus estudos, e, em seguida, são estabelecidas as conexões entre os significados instituídos socialmente e os originários da trajetória percorrida

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação, FaE/UFPel.

² Proposta da disciplina Cultura Escrita e Gênero: Alfabetismo e Analfabetismo entre as Mulheres, sob a responsabilidade da Profª Drª Eliane Peres, no 1º semestre de 2007, PPGE/FaE/UFPel.

³ O termo “letramento” procura compreender a leitura e a escrita como práticas sociais complexas, desvendando sua diversidade, suas dimensões políticas e implicações ideológicas (RIBEIRO, 2004, p.12).

individualmente com algumas considerações teóricas sobre questões relativas a condição da mulher e sua relação com o letramento e gênero, visando buscar subsídios para uma melhor compreensão do tema em estudo. Por último, são tecidas as considerações finais sobre a história de vida de Sônia à luz de meu olhar de hoje.

A memória

O processo de lembrar, ou melhor, a memória é sempre uma interpretação do passado à luz do presente, uma avaliação com os olhos de hoje. Na lembrança, o passado se torna presente e se transforma, contaminado e influenciado pela percepção atual de quem lembra, do aqui e agora.

Na obra “Memória e sociedade: lembrança de velhos” de Ecléia Bosi (1983, p17), eu encontro a concepção de Halbwachs acerca da memória que diz que “na maior parte das vezes, lembrar não é refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado.

A memória não é sonho, é trabalho, e para Halbwachs (1990), o caráter livre e espontâneo, quase puro da memória é algo excepcional, mas na verdade, lembrar é refazer, reconstruir, repensar as experiências do passado com nossas percepções de hoje. Vem daí a idéia de que memória é trabalho, ou seja, o ato de lembrar é uma permanente reconstrução das impressões guardadas em conflito com nossas percepções presentes, que alteram a cada instante as lembranças dos fatos e situações vividas. É trabalho por que há uma superposição de percepções presentes e passadas que, mutuamente, se refazem se alteram.

A memória é escrita num tempo, um tempo que permite deslocamento sobre as experiências. Tempo e memória que possibilitam conexões com as lembranças e os esquecimentos de si, dos lugares, das pessoas e das dimensões existenciais do sujeito narrador. É evidente que a memória inscreve-se como uma construção social e coletiva e vincula-se às aprendizagens e representações advindas da inserção do sujeito em seus diferentes grupos sociais. A relação entre memória e esquecimento revela sentidos sobre as histórias individuais e coletivas dos sujeitos, marca dimensões formativas entre experiências vividas e lembranças que constituem identidades e subjetividades, potencializando apreensões sobre as itinerâncias e as práticas formativas.

É da concepção de memória, de Halbwachs, que aqui compartilho. E, assim inicio minha narrativa.

Bem, mas antes, devo dizer que a narrativa sobre o que sei daquilo que vivi, que ouvi enquanto forma de conhecimento é um exercício de reflexão que envolve não só o fazer, mas também o escrever. Para Ferrer (1994,p.166)"a narrativa do conhecimento confere compreensão

à realidade, o escrito explica a vida". E mais, para a autora a diferença entre o pensamento e a escrita é a de que o que está escrito , escrito está, ou seja, complemento isso dizendo que para o bem e para o mal registrado e, de alguma forma, definido e definitivo posto está.

A lembrança

Na tentativa de organizar uma seqüência de lembranças relembo Comparato (1983,p. 45) quando diz que "a memória é a cristalização de fatos", e complemento que não só de fatos, mas também de gestos, de falas que formam um acervo de imagens e pensamentos. E na profusão desses, procuro organizar tal seqüência com um pouco de imaginação, isto é, buscar a maneira de fazer a leitura de um fato marcante na minha memória. Surge, imediatamente, uma cena em "*flash back*"⁴ de uma figura feminina, com um largo sorriso nos lábios, muito comunicativa e conhecedora de arte, literatura e música. Essa cena é absolutamente necessária para a ação narrativa.

A utilização do "flash back" serviu para mostrar que a arte de lembrar e narrar nossas histórias consiste, num sentido reflexivo, em narrar-se, ou seja, implicar-se e distanciar-se de si, no sentido de que a implicação corresponde ao papel estabelecido pelo vivido, é aquilo que conservamos de nós mesmos.

.Um "flash back" tem que integrar uma história, tem que ter um significado para uma ação e esta cena narrada foi, sem dúvida, uma "mola propulsora" de tantas outras, de minhas ações subseqüentes, uma após a outra na construção da concepção sobre a atuação da mulher na sociedade. A reflexão sobre tal cena aponta para questões atuais - e básicas - sobre letramento, e sua relação com gênero, proporcionando uma reflexão sobre uma situação vivenciada à luz do meu "olhar de hoje" .

Eis, então, a narrativa da referida cena :

Certa vez, em meados dos anos oitenta, eu fui visitar uma das minhas tias e quem me recebeu à porta foi uma senhora magricela, de olhos claros, muito falante. Logo que entrei, ela falou que eu deveria ser a tal sobrinha que trabalhava com arte e, de imediato, disse que tinha um neto que se chamava Leonardo, "uma homenagem ao gênio Leonardo da Vinci, o grande artista renascentista italiano". Foi, exatamente assim, que ela, com muita propriedade, falou, mostrando-se conhecedora do artista e de sua produção. Isto porque ela enumerou algumas obras do artista, enfatizando que a sua preferida não era a famosa Monalisa, mas sim A Criação do Mundo, pintada no teto da Capela Sistina. Depois, ao servir um chá, a senhora que trabalhava na casa da minha tia surpreendeu-me mais uma vez com sua forma polida de bem servir, além de falar corretamente a língua portuguesa. No final da tarde, ao despedir-se de mim, disse, ainda, que gostava muito de leitura e de música, seus "hobbies" preferidos. Seu livro preferido era "O Vermelho e o Negro" de Marie-Henri Beyle, o Sthendal, e sua escritora Clarice Lispector, uma grande conhecedora da alma feminina, enfatizou ela. E com relação à música, disse que sua preferência recaía nas orquestradas como as de Glenn Müller e, também, adorava Chopin, não descartando, porém, cantores como Frank Sinatra e Nat King Cole e os tangos de Carlos Gardel. Por fim, a senhora frisou, categoricamente, que não era uma pessoa aculturada pela mídia.

⁴ Cena que revela algo passado. É uma técnica usada para mostrar algo que aconteceu no passado da personagem. (Ver COMPARATO, 1983, p. 121).

A imagem daquela senhora ficou gravada em minha mente por muito tempo. Fiquei bastante intrigada, achei que ela poderia trabalhar em outro lugar, ou talvez ela própria tivesse feito a opção de ser uma empregada doméstica. O tempo passou e voltei a encontrar àquela senhora, só que desta vez ela veio trabalhar em minha casa. Aí pude compreendê-la melhor, entender como uma pessoa que não concluiu a segunda série do ensino primário na época, tinha todo aquele conhecimento, era tão educada e falava tão bem e mais era uma exímia quituteira.

Para realizar esta escrita, volto a encontrá-la novamente, só que agora, para registrar com suas próprias falas sua história de vida.

A história de vida

O trabalho com memória, como afirma Bosi (1994, p.37), tem como qualidade o poder de “registrar a voz e, através dela, a vida e o pensamento dos seres”. É um registro da memória pessoal, familiar e social. Assim, a história de vida permite o registro tanto dos significados instituídos socialmente quanto dos originários das trajetórias percorridas individualmente. Um acontecimento não tem, necessariamente, a mesma dimensão existencial para os mesmos sujeitos, cada um experiência o que vive a partir de suas representações concretas e simbólicas. As experiências de leitura e formação ganham sentido quando o sujeito transforma-se e aprende a partir de suas próprias marcas sócio-históricas. Cabe aqui entender, pois, que se trata de memória individual, já que embora social – uma vez que só pode ser organizada em função de uma determinada cultura – só pode ser ‘contada’ por pessoas, pois só os seres humanos podem guardar e contar lembranças. Por isso, Thomson (1997, p.52), lembra que:

(...) a memória é um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados. Em vista disso, as recordações podem ser semelhantes, contraditórias ou sobrepostas. Porém, em hipótese alguma, as lembranças de duas pessoas são – assim como as impressões digitais, ou, a bem da verdade, como as vozes – exatamente iguais.

Por isso mesmo, esse autor indica que, nessa forma de fazer história, a realidade vai ser compreendida não como um tabuleiro de xadrez que tem todos os quadrados iguais, mas muito mais como uma colcha de retalhos, em que os pedaços são diferentes, porém, formam um todo coerente depois de reunidos. E, assim, ao contar um pouco da história daquela senhora e estabelecer algumas possíveis relações entre leitura e gênero, a partir da história de uma vida, que cumpro a intenção dessa escrita.

A história de Sônia

A reconstituição da trajetória dessa mulher tem seu início em 1930 num pequeno vilarejo da zona rural, próxima da cidade de Pelotas. A fala, a seguir, sobre sua infância e sobre as razões de freqüentar – ou não – a escola nesse período, inicia pausada e com um certo tom de nostalgia:

Nasci numa pequena casa na chácara onde a minha avó e a minha mãe trabalhavam. Era a casa das quatro mulheres – minha avó, minha mãe, minha irmã mais velha e eu, comandadas pelo meu tio, que morava na casa ao lado e administrava a propriedade. Cresci brincando e ajudando no trabalho da casa. Fiquei morando lá até os meus 10 anos e não freqüentei a escola, nem eu nem minha irmã, pois meu tio dizia que mulher não precisava estudar, tinha que aprender a cozinhar e arrumar a casa. A escola era muito longe, quase perto da cidade

Percebe-se, nessa fala, dois aspectos mencionados por Scott (2004 p.10): um é a impossibilidade de se estudar na zona rural pela inexistência de escolas, e como diz o autor “com isso está subjacente à idéia de que estudar não é para pobre”. O outro é o fato do domínio masculino, “onde o letramento não tinha vez para as mulheres”. É o processo de dominação e exploração, o que para Saffioti (1994, p.277) representa que ”ser mulher não apenas é diferente de ser homem, como também implica inferioridade, desvalorização e pressão”.

A condição de menina pobre, subjugada ao domínio do tio, na época em que morava na zona rural, década de quarenta, não incomodava Sônia. Era aquele o mundo que ela conhecia, era tudo muito natural, ela brincava, limpava a casa, cuidava da avó doente e só via a mãe nos finais de semana, porque ela era empregada doméstica “numa casa de gente rica na cidade”, diz Sonia.

Perguntei-lhe, então, quando ela freqüentou a escola e sobre o significado do aprender a ler e escrever para ela, pensativa conta que:

Sem entender o que tinha acontecido, um belo dia minha avó disse que eu iria morar com uma senhora, muito amiga dela, na cidade, que eu iria ter uma vida melhor. Vim para Pelotas morar num casarão enorme no centro da cidade, com minha nova mãe, empregada doméstica da casa. Era um mundo totalmente novo, na casa ouvia-se música, eram tantas salas que eu me perdia. Um dia descobri a biblioteca, aí sim quando peguei um livro não sabia o que estava escrito ali. Foi nesse momento que eu vi que não sabia ler, fiquei muito triste e humilhada, com vergonha mesmo, eu já tinha quase 11 anos, todos na casa sabiam ler, menos eu.

O momento da tomada da decisão de estudar, de se dizer “vou estudar”, para Nogueira (2003, p.75-76) não é “inconseqüente, ao contrário é algo estudado, planejado, negociado no âmbito das relações familiares e de trabalho”. Esse foi o caso de Sônia, que apesar de ser ainda uma menina, teve que incomodar muito para realizar seu sonho, acabando por conseguir depois de algum tempo. A patroa de sua nova mãe decidiu que a Sônia ajudaria no trabalho da casa pela manhã e estudaria à tarde. E lá se foi a menina para uma escola pública aprender a ler e a escrever. Estudou até o segundo ano primário e desistiu da escola, já sabia ler e escrever mais ou menos, para ela isso já bastava.

A escola para Sônia tinha um significado muito específico: o acesso ao mundo da leitura. Havia um sentido fundado mais na emoção do que na razão, mais na expectativa de sair da ignorância do que do que na perspectiva de um futuro melhor. Alfabetizar-se para Sônia, “representava a possibilidade de extrapolar as restrições de movimento e de dependência que a falta de leitura impõe” (SCOTT, 2004, p.14).

Destaco, aqui, o sentido atribuído à escola baseado na percepção de Rosa (2006 p.3) como sendo um “espaço social que mediatiza a condição humana, ser gente, ser alguém ser de respeito, não ser marginal”. Um sentido que se aproxima ao atribuído por Sônia, pois para ela a escola foi o caminho possível para sair da ignorância e para conquistar respeito aos olhos dos outros.

Entretanto, quando perguntei a Sônia sobre as razões que a levaram a abandonar a escola, ela é categórica na sua fala:

Eu me sentia muito mal na sala de aula, eu era muito alta e já tinha um corpo de mocinha e os meus colegas eram muito pequenos. Eu sentava no fundo da sala e a professora mandava sempre eu calar a boca para não atrapalhar os outros (eu falava pelos cotovelos, até hoje eu adoro falar). Eu sabia mais do que eles. Eu estudava muito em casa. A filha da patroa ajudava nos meus temas. Eu lia outros livros da biblioteca da casa e ela sentava a minha frente e pedia que eu contasse tudo o que eu tinha lido. Isso fazia muita diferença. Gostava de ler tudo o que vinha pela frente revistas, jornais e até bula de remédio.

Nessa fala destacam-se dois fatores que levaram Sônia a abandonar a escola. O primeiro foi o falta de espaço na escola, principalmente na sala de aula, para lidar com as diferenças. Sônia era diferente dos outros, não só por ter um melhor domínio da leitura como também pelo seu tamanho, já era quase uma mocinha. A atitude da professora, segundo Sônia, foi um fator que a decepcionou muito. Espaços para aprender para Scott (2004, p18) são “espaços que constroem significado para uma população já marcada pela desvantagem histórica”. E mais, esses espaços devem “contribuir plenamente para uma ressignificação positiva das experiências das pessoas que se propõem a alfabetizar-se”.

O outro fato que influenciou Sônia a deixar a escola foi a aposentadoria de sua mãe de criação, o que acarretou uma mudança de casa e de bairro. Sua mãe, a partir de então, passou a preparar almoços, jantares e festas para famílias ricas da sociedade pelotense (palavras de Sônia) e ela, por sua vez, ajudava a mãe nessa tarefa, começando assim a ganhar seu próprio dinheiro. Para Sônia essa foi a oportunidade de conhecer pessoas “cultas e educadas que refinasse o meu jeito de ser”.

O meio ambiente que cercava Sônia, proporcionou-lhe contato com o mundo das artes, como ela própria explica:

Com meus 16 anos fui trabalhar como doméstica na casa de uma tradicional família pelotense. Minha patroa, uma grande amiga para mim, era professora da Escola de Belas Artes. Nessa casa eu passei a conhecer história da arte, a ouvir música erudita, óperas e operetas. Eu fui até modelo do grande pintor Aldo Locatelli nas suas aulas de modelo vivo.. Por uns três anos seguidos passei o período de férias de verão em Punta del Leste, lá no Uruguai.

Considerando o nível de escolaridade de Sônia, digo que ela é uma alfabetada funcional. Isto porque não chegou a concluir as quatro séries iniciais do ensino primário da época. Para Ribeiro (2004, p.10) o termo “alfabeto funcional se aplica a todos aqueles que tiveram acesso limitado à escolarização ou que têm domínio limitado das habilidades de leitura e escrita”. Pergunto, então, no caso de Sônia e escola foi a única responsável pelo desenvolvimento de suas habilidades de leitura e escrita?

Em parte sim, mas esse caso específico mostra, também, que a cultura letrada relaciona-se com o mundo de outras formas, como a experiência cotidiana, que foi a grande incentivadora do desenvolvimento das práticas de leitura e escrita, além é claro do desejo pessoal de Sônia. A auto-estima e a vida mais feliz com ela mesma, antes de tudo. Stromquist (2001, p.308) reforça o significado do desempenho individual, destacando que “existe uma divisão clara entre pessoas alfabetizadas e analfabetas e de que as habilidades letradas podem ser adquiridas independente do contexto social no qual as pessoas vivem, através de experiências cotidianas”.

Sônia teve, desde que veio para a cidade, acesso a livros, revistas e jornais, tinha um acervo de materiais escritos presentes na casa onde morava. Desta forma, como diz Ribeiro (2004, p.23) “o fenômeno do letramento é múltiplo e complexo e, como toda a questão social, não se molda a soluções unilaterais e simplistas”. O caso de Sônia poderia ser considerado um caso “inesperado”, uma mulher com baixa escolaridade e um alto desempenho de leitura. Fica, assim, evidente, nesse caso, que o letramento é um produto sócio-histórico e, também, de competência individual.

Seguindo com a história de Sônia, perguntei se ela não pensou, em algum momento, voltar a estudar e ela, sem pestanejar, argumenta:

Claro que pensei. Mas vi logo que esse mundo do estudo não era para mim. Eu precisava trabalhar para sustentar meu primeiro filho (fruto de uma paixão relâmpago – minha é claro). Engravidei de um rapaz da sociedade, aliás minha filha também teve um pai famoso aqui de Pelotas. Sabe, eu era bem bonita, ajeitadinha, sempre bem vestida. Eu ganhava muita roupa boa e chique. Fui trabalhar como doméstica para sustentar meus dois filhos, mas sempre trabalhei em casa de gente rica. Pobreza chegava a minha. Nunca quis procurar alguém – pra casar, só quis ter casos. Homem só incomoda, pelo que eu vi na minha vida, eles pensam que são os donos do mundo e das mulheres, trazem as mulheres em rédea curta, passei isso boa parte da minha infância e vi muita coisa. Comigo não. Sempre gostei de ser livre, dona do meu nariz. Hoje, com 75 anos, meus filhos casaram e também não estudaram, crio meu neto, filho da minha filha. Ah! Esse sim vai ser alguém, já concluiu o ensino médio e está estudando pra fazer vestibular pra Educação Física. Não é fácil pra ele que trabalha o dia inteiro de empacotador de supermercado e ainda estuda. Não tenho como pagar o tal cursinho.

Sônia seguiu sua vida de empregada doméstica e a necessidade de sustentar os filhos fez com que ela desistisse do estudo, ou melhor, da escola. Esse é um caso típico de uma mulher migrante da zona rural, vinda de uma realidade social de forte domínio masculino, onde a escola não tem vez para ela, acabando como a maioria das mulheres nessa situação, submetendo-se ao trabalho doméstico. Sônia trabalhou como doméstica até seus 70 anos, quando, então, conseguiu a tão almejada aposentadoria, “uma miséria mas dá para ir vivendo e a minha sorte é que eu não pago aluguel”, diz ela. Sua mãe de criação, como não tinha filhos, deixou para ela uma casa, onde mora até hoje.

Como se vê a alfabetização não é uma condição suficiente para sair da pobreza. No caso de Sônia, o fato de ganhar a casa foi um “golpe de sorte” (como ela própria diz) porque, caso contrário, ela hoje não teria onde morar. No entanto, ela acredita que o estudo pode mudar a vida das pessoas, por isso ela apostou no seu neto Leonardo, o único da sua família que tem a chance de ser alguém, ter uma melhor condição social e econômica.

Uma questão que conduz a uma reflexão é a influência da educação materna na escolarização dos próprios filhos. Para Barroso (2004, p. 577) “a mãe que atinge um maior nível de escolaridade possivelmente influencia os filhos a freqüentarem e valorizarem a escola”. Na época em que Sônia tinha seus filhos pequenos ela não se deu conta da importância do estudo, seus dois filhos não completaram o ensino fundamental. A preocupação com o estudo, só veio a ocorrer mais tarde, quando encorajou – e continua encorajando – seu neto a estudar.

Outro fator que destaco é que a necessidade de sobrevivência de Sônia surgiu como uma urgência maior e veio muito antes de qualquer necessidade educacional (STROMQUIST, 2001, p. 315).

A fala de Sônia, faz-me lembrar Izquiero (Apud ROSEMBERG, 2001, p.519) quando diz que a sociedade é estruturada “em torno de relações de dominação, entre as quais as de gênero e que consiste em considerar as atividades associadas ao masculino superiores as associadas ao feminino”. Sônia sofreu essa dominação na figura de seu tio durante parte de sua infância, e concluiu pela vivência que não queria para si essa forma de dominação masculina. Desistiu do homem como forma de resistência, e como diz Saffioti (1994, p.281) “as mulheres também fazem a história”. Parafraseando Marx, a autora completa afirmando que “não a fazem, contudo em condições por elas idealizadas, mas em circunstâncias dadas e herdadas do passado”. E seja como for, Sônia fez a sua história.

A história de vida de Sônia à luz de meu olhar de hoje

O caminho trilhado para o desenvolvimento desta escrita foi orientado no sentido de reconstruir parte da história de vida de uma mulher, buscar a narrativa como possibilidade de compreensão de uma realidade. Ao “dar voz” a essa mulher pude perceber como ela vivenciou os significados de sua alfabetização e de sua condição de ser mulher para, então, entrelaçar as contribuições de alguns teóricos e pesquisadores de questões que envolvem a escolarização e suas implicações com gênero.

Na escolha da mulher para contar sua história, minha memória fez a sua parte, surgiu uma lembrança em *“flash back”* de uma figura feminina, com um largo sorriso nos lábios, muito comunicativa e conchedora de arte, literatura e música. Era Sônia, uma mulher migrante da zona rural, pobre, doméstica, marcada pela dominação masculina e, teoricamente, uma alfabetada funcional. Um caso típico na realidade brasileira. Uma mulher pobre que trabalhava fora da casa, trabalhos como o de empregadas domésticas e cozinheiras são também atividades que não requerem habilidades de leitura e escrita, exceto em casos raros. Sônia é um caso raro.

O caso de Sônia poderia ser considerado um caso “inesperado”, uma mulher com baixa escolaridade e um alto desempenho de leitura. Fica, assim, evidente que o letramento é um produto sócio- histórico, bem como de competência individual e as habilidades letradas podem ser adquiridas independente do contexto social no qual as pessoas vivem através de suas experiências cotidianas.

Sônia, como muitas mulheres nas mesmas condições, desistiu de estudar no período regular, pois precisava trabalhar para ajudar no sustento de sua família e não voltou a estudar mais tarde porque engravidou. A necessidade de sobrevivência de Sônia surgiu como uma urgência maior e veio muito antes de qualquer necessidade de continuar seus estudos.

Entretanto, a escola não foi a única responsável pelo desenvolvimento de suas habilidades de leitura e escrita e o caso de Sônia mostra que a cultura letrada relaciona-se com o mundo de outras formas, como a experiência cotidiana, que foi a grande incentivadora do desenvolvimento das práticas de leitura e escrita, além é claro do desejo pessoal de Sônia.

Os hábitos de leitura vieram de uma educação adicional, capacitando-a a obter acesso a informações mais sofisticadas, complexas e detalhadas – o que, por sua vez, ajudou-a a adotar posições frente a sua própria vida e a ter preferências artísticas, musicais e literárias. A auto-estima e a vida mais feliz com ela mesma, antes de tudo, foi sempre a meta de Sônia. Sua história de vida mostra que ela é uma vencedora, digo isso com base neste registro:

Ser mulher nesse mundo não é nada fácil, mas sou uma mulher feliz, gosto muito de mim. Conseguir criar meus filhos, que fizeram suas próprias opções, e, principalmente encaminhei meu neto. Hoje faço meu tricô, meu crochê, que vendo

para aumentar minha renda. Eu ainda faço, às vezes, alguns jantares e aniversários. Ouço minhas músicas e vejo meus filmes (comprei um som e um DVD). Sempre tem alguém que me empresta um bom livro e não dispenso o meu jornal de domingo, separo um dinheirinho pra comprar. Vejo televisão, moderadamente, selecionei os programas que me distraem, gosto muito de noticiário, mas ando enojada com a classe política. O mais importante que eu aprendi com a vida foi pensar, pensar no que me faz viver melhor e mais feliz.

O sonho de Sonia foi realizado, por intermediação da escola, foi na escola que lhe proporcionou a obtenção do que lhe faltava: o acesso à leitura e escrita. Sua relação com a escola terminou aí, porém ela acredita que o estudo pode mudar a vida das pessoas, proporcionando-lhes melhores condições sociais e econômicas.

Ao percorrer a história de Sônia posso dizer que ao abandonar os estudos, ela abandonou apenas a escola, talvez porque essa escola e sua professora tenham acentuado ainda mais as diferenças entre aquela menina, quase mocinha, e seus pequenos colegas. No entanto, Sônia ao abandonar a escola, não abandonou seu sonho de não só aprender a ler a palavra escrita, mas de aprender a ler o mundo.

Ser mulher para Sônia não foi nada fácil, porém a visão de sexo frágil e submissa talvez não esteja mais tão universalizada. Mulheres como Sônia - e das várias outras Sônias - estão rompendo com as amarras e construindo novas possibilidades, novos caminhos, novas teorias para serem pensadas a partir de alguém que tem história e faz história para além das palavras escritas, mas também pela oralidade, pela simplicidade da fala, do jeito de viver e de ser feliz.

Referências Bibliográficas

- BARROSO, Carmen. Metas de desenvolvimento do Milênio. Educação e Igualdade de Gênero In: **Cadernos de Pesquisa**, v. 34, n. 123, p. 573-582, set./dez. 2004.
- BOSI, Ecléia. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo, T. A. Queiroz, 1983, p. 17.
- COMPARATO, Doc. **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. 3ª ed. Rio de Janeiro, Nôrdica, 1983.
- FERRER, Virgínia. La critica como narrativa de las crises de formation. (1994: 166) IN: LARROSA, Jorge et alii, **Dejame que te cuente**. Barcelona Ed. Laertes, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice editora, 1990.
- NOGUEIRA, Vera Lúcia. Educação de jovens e adultos e gênero: um diálogo imprescindível à elaboração de políticas educacionais destinadas às mulheres das camadas populares. In: SOARES, Leônicio (org.) **Aprendendo com a diferença - Estudos e Pesquisas em Educação de jovens e adultos**. 2ª ed., Belo Horizonte (MG), Autêntica Editora, 2003.
- RIBEIRO, Vera Masagão. Por mais e melhores leitores. In: RIBEIRO, Vera Masagão (org.) **Letramento no Brasil. Reflexões a partir do INAF 2001**, 2ª ed., São Paulo, Global Editora, 2004.
- ROSA, Cristina Maria. A Escola e seus significados pra mulheres em processo de escolarização. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 7**. Gênero, Memórias e Narrativas. ST 41b. 2006, Florianópolis/SC – UFSC. Disponível em: <http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/C/Cristina_Maria_Rosa_41b.pdf>. Acesso em: 08/07/2007.
- ROSEMBERG, Fúlia. Educação formal, mulher e gênero no Brasil contemporâneo, In: **Estudos Feministas**, ano 9, p. 516-540, 2º semestre, 2001.
- SAFFIOTTI, Heleieth I.B. MUÑOZ-VARGAS, Mônica (orgs.) **Mulher brasileira é assim**. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos/Brasília, UNICEF, 1994.
- SCOTT, Russell Parry. Monoparentalidade, analfabetismo e políticas de gênero e Geração. Trabalho apresentado no **XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP**, realizado em Caxambú -MG – Brasil, de 20- 24 de Setembro de 2004.
- STROMQUIST, Nelly P. Convergência e divergência na conexão entre gênero e letramento: novos avanços. In: **Educação e Pesquisa**. São Paulo, v. 27, n°2, p. 301-320, jul/dez., 2001.
- THOMSON, Alistair. Recompondo a memória – questões sobre a relação entre a história oral e as memórias. In: ANTONACCI, Maria Antonieta e PERELMUTTER, Daisy (orgs.) **Projeto História – ética e história oral**. São Paulo: PUC/SP, abr./97.

RES PUBLICA E LIBERDADE EM HANNAH ARENDT

Cíntia Luzardo Rodrigues

Resumo: recorrer à tradição republicana como forma de renovação e transformação de um sistema de governo que permita a participação e o agir conjunto dos cidadãos nos negócios políticos em condição de igualdade, preservando a liberdade pública, é uma das metas da filosofia política de Hannah Arendt. Trata-se de mostrar aqui o apreço dessa pensadora pela *res publica* como forma de estímulo ao exercício da liberdade e para a existência de uma política justa, plural e igualitária.

Palavras-chave: república, liberdade pública, tradição, política, Arendt.

Esse trabalho faz parte de um projeto de pesquisa denominado “Caixa de Pandora: mulheres artistas e filósofas do século XX”, que se destina a estudar e pesquisar a importância, vida, contextualização e produção dessas mulheres. Nessa perspectiva, essa pesquisa propõe-se a investigar o pensamento político de Hannah Arendt (1906-1975), teórica política alemã destacada no século XX pela obstinação de pensar as perplexidades de seu tempo universalmente e pela busca incessante em compreender os traços sombrios de nossos tempos, marcados pela crise da modernidade.

No presente artigo far-se-á algumas considerações sobre *res publica* e liberdade pública, temas que fazem parte da obra de Arendt, sobretudo, em “*Entre o Passado e o Futuro*” (2005), “*O que é Política?*” (2007), “*Da Revolução*” (1988) e “*A Condição Humana*” (2007), e que se constituem como pressupostos relevantes e imprescindíveis para a compreensão de sua teoria política. Mostrar-se-á que ela identifica, estuda e faz referência ao que ela própria chama de velha tradição da República, aquela que se remonta à Aristóteles e encontra seu primeiro fulgor na República romana.

“Pois a *polis* era para os gregos, como a *res publica* para os romanos, em primeiro lugar a garantia contra a futilidade da vida individual, o espaço protegido contra essa futilidade e reservado à relativa permanência, senão à imortalidade, dos mortais.” (ARENDT, 2007, p. 66).

Como ponto de partida, é necessário que se faça a seguinte distinção: **filosofia-singularidade-liberdade interior** *versus* **política-pluralidade-liberdade pública**. A partir dessa dualidade ocorre uma tensão entre filosofia e política. Enquanto na filosofia o pensar

se dá no diálogo do eu comigo mesmo, fazendo com que o indivíduo utilize sua liberdade interior, na política, de forma singular, é imprescindível a pluralidade do agir em conjunto no exercício da liberdade pública. “É verdade que o agir também jamais pode realizar-se em isolamento, porquanto aquele que começa alguma coisa só pode levá-la a cabo se ganhar outros que o ajudem” (ARENDT, 2007, p. 58). Se temos condição de pensar por si próprios só podemos agir conjuntamente. Assim:

“A liberdade que admitimos como instaurada em toda teoria política e que mesmo os que louvam a tirania precisam levar em conta é o próprio oposto da “liberdade interior”, o espaço íntimo no qual os homens podem fugir à coerção externa e sentir-se livres” (ARENDT, 2005, p. 192)

A liberdade pública para Arendt é condição indispensável para que se dê a ação e decorre do fato de os homens se relacionarem com os outros homens. Ela é o motivo pelo qual os homens convivem organizados politicamente. Na falta desta liberdade a vida política careceria de significado. “A *raison d'être* da política é a liberdade, e seu domínio de experiência é a ação” (ARENDT, 2005, p. 192). Neste contexto liberdade, ação política e esfera pública, estão correlacionadas entre si. A esfera pública é o local onde ocorre o discurso e a ação.

Seguindo essa linha de pensamento, após uma leitura minuciosa das obras citadas acima, percebe-se que o principal interesse de Arendt é para com a *res publica*. Essa preocupação demonstra a sua tradição republicana e a importância da liberdade pública, originária dos gregos e concebida positivamente como participação democrática em um espaço que só pode ser produzido por muitos, e não uma liberdade privada e moderna de não interferência.

A verdadeira república para Arendt é aquela que se baseia em uma boa organização, amparada pela voz do povo, ou seja, aquela que concebe aos seus cidadãos maior espaço para agir. Quer dizer: “liberdade política ou significa ‘participar do governo’ ou não significa nada”. (ARENDT, 1988, p. 175). O pensamento republicano arendtiano reitera a renovação e a preservação de um sistema de governo que permita a participação ativa e estável dos cidadãos nos negócios políticos em condição de igualdade. Seguindo essa lógica, o republicanismo arendtiano convoca esses cidadãos a se responsabilizarem com sua “república”, visando uma forma de vida cujo fim não seja o interesse pessoal e as vantagens materiais, mas as virtudes derivadas da honra, da glória e da igualdade. Assim sendo:

“a República parece oferecer a combinação ideal de estabilidade institucional e abertura para a participação e para a inovação. Ela é a forma moderna de geração do poder e de

manutenção do espaço público através das promessas recíprocas, e desse modo talvez devêssemos definir o pensamento arendtiano como uma espécie de republicanismo” (DRUCKER, 2004, p. 10).

Republicanismo significa uma teoria da liberdade. Pensar o republicanismo de Arendt como parte ativa da tradição republicana, requer o reconhecimento de algumas singularidades que o distinguem dos demais republicanismos e geram algumas preocupações dentro da própria tradição republicana, como também em relação ao liberalismo. Arendt se diz totalmente antiliberal. Embora reconheça que o liberalismo moderno foi responsável por algumas conquistas como os direitos dos indivíduos, as instituições democráticas etc., o que lhe preocupa é o fato desse liberalismo não conseguir fazer frente crítica ao processo de transformação técnica e econômica que a modernidade levou adiante. Tais transformações dizem respeito às modernizações que mudaram o nosso mundo material e modificaram nossa compreensão social e política. Nesse sentido, Arendt busca elementos dentro da tradição republicana para obstar os desafios das transformações técnico-científicas e tentar evitar a pior das consequências políticas possíveis, ou seja, o totalitarismo.

“O horror que se propaga a todas as considerações políticas—morais e a imediata indignação reagente política e moral tinham em comum a compreensão do que a guerra total significava, de fato, e o reconhecimento de que a condução da guerra total era um fato consumado não apenas para os países de governo totalitário e os conflitos por eles causados, mas sim para o mundo todo.” (ARENDT, 2007, p. 92).

O pensamento político de Arendt possui raízes na tradição grega. Com certeza ela não defende um ressurgimento puro e simples da sociedade ou da filosofia antiga. O que ela aproveita da Antiguidade Clássica, contrapondo-se à modernidade, é a separação entre as duas esferas da vida humana: a privada, que se destina a satisfação das necessidades e da segurança material e, a pública, que é onde o cidadão, junto com seus iguais, pode agir e exercer sua liberdade em busca de uma política mais justa e igualitária. O espaço público, quando existe e não está adormecido, é capaz de inspirar a conduta humana, fazendo com que cada ser tenha possibilidade de mostrar, para o pior e para o melhor, quem é e do que é capaz, através de palavras e ações.

Após refletir sobre estas questões políticas, percebe-se o quanto atual se torna o pensamento arendtiano, pois a existência de um espaço coletivo onde as pessoas possam, através do exercício de uma liberdade pública, garantir sua pluralidade e espontaneidade, torna-se imprescindível para a construção de uma cidadania capaz de dar vida a uma verdadeira política.

A trajetória de Hannah Arendt, sua capacidade crítica e seu domínio intelectual confirmam a importância do legado que nos deixou. Ela nos ensinou que a compreensão implica em um deixar-se impactar e comover com a vida, com o novo, o que exige estar disposto a olhar o mundo com olhos limpos para reconhecer e entender onde estamos inseridos, as rupturas com a tradição que a modernidade nos trouxe, o que faz do pensamento e da reflexão uma necessidade inextinguível para se manter uma relação lúcida com a política. “Esta é a sua lição: uma lição de criatividade intelectual e coragem política, das mais oportunas na presente conjuntura brasileira.”
(LAFER in ARENDT, 2007, P. 352)

REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- _____. *Da Revolução*. São Paulo/Brasília: Ática/Ed. Unb, 1988.
- _____. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *O que é Política*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CORREIA, Adriano. *Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DRUCKER, Cláudia. *O Populismo como Tentativa de Construir um Espaço Público*. Disponível em: <<http://www.ifcs.ufrj.br/cefm/textos/CDRUCKER2.DOC>>
- DUARTE, André. *O Pensamento à Sombra da Ruptura - Política e Filosofia em Hannah Arendt*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LAFER, Celso. *Hannah Arendt: Pensamento, Persuasão e Poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- _____. *A política e a Condição Humana* (posfácio). In: *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CRIMES DE DEFLORAMENTO NOS ANOS DE 1920-30: DENTRO DOS PROCESSOS JURÍDICOS DA 2º VARA CIVIL DE SOLEDADE/RS¹

Jéferson Mendes²

RESUMO: O presente trabalho foi elaborado quando o autor estava trabalhando como bolsista voluntário dentro do projeto de pesquisa “Estado, Terra e Poder: a questão agrária no judiciário do Planalto Rio-Grandense - República Velha”, Orientado pela professora Ironita Policarpo Machado, durante o período de um ano. O trabalho tem como referência principal analisar os processos de defloramento dentro do período da República Velha mais especificamente dos anos de 1920 a 1930, nos processos jurídicos da 2º Vara Civil da Comarca de Soledade, mas para isso é necessário analisar os aspectos referentes à República Velha e mesmo as transformações nesse contexto condicionado principalmente a mulher. A inserção da mesma dentro do processo histórico brasileiro e da própria sociedade. O tratamento dado pela justiça à vítima e ao réu. Os próprios meios utilizados pelos réus para saírem ilesos de qualquer condenação. Também, como a sociedade se posicionava diante dos processos de defloramento, a vítima de que forma era tratada, tendo em vista que a pesquisa segue em andamento, proporciona um vasto conteúdo documental, para poder entender o processo de socialização e moralização da mulher, assim como do próprio meio jurídico, o seu desenvolvimento, tanto de âmbito nacional, estadual e regional.

República Velha (1889-1930)

A República Velha, que separa a proclamação da República de 15 de novembro de 1889, até a ascensão de Vargas no poder em 1930. As transformações são perenes nesse período, a corte portuguesa que havia chegado ao Brasil em 1808, consolidando a própria Independência do Brasil.³ Perpassando o Império brasileiro que trouxe novos costumes, novas idéias, novas instituições, uma nova elite que até então era desconhecida de uma sociedade escravizada e sem condições de crescimento.

¹ Os processos encontram-se no Arquivo Histórico Regional da Universidade de Passo Fundo (AHR/UPF).

² Graduado em História pela Universidade de Passo Fundo. Pós-graduando em Sociologia pela Universidade de Passo Fundo. Mestrando em História pela Universidade de Passo Fundo. Atualmente é professor/tutor de História, Geografia, Filosofia e Sociologia. E-mail mendesjeferson@yahoo.com.br.

³ PICCOLO, Helga Iracema Landgraf; PADOIN, Maria Medianeira (Dir.). *Império*. Passo Fundo: Méritos, 2006, (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul), p. 19.

Na verdade, “A proclamação da República é o resultado portanto de profundas transformações que vinham operando no país” (COSTA, 1987, p. 325). Se as transformações foram mais o resultado de um sistema escravista levado à crise devido à expansão da revolução industrial⁴ inglesa pelo mundo que formando uma nova mentalidade de crescimento e desenvolvimento no que diz respeito ao trabalho. O trabalho livre começa a substituir o trabalho escravo.⁵ No Brasil em 1888 apenas 5% da população constituía-se de escravos.⁶ As transformações foram de pouca intensidade, a sociedade permaneceu sendo a mesma, o crescimento foi tacanho. O que muda do Império para a República, nesse momento é apenas o nome e quem iria comandar o poder, sem mudanças substantivas da história brasileira,⁷ sendo apenas mudanças aparentes, não tendo um significado mais exponencial, e totalitário.

A inserção histórica da justiça como poder e entre poderes e a relação do exercício da justiça, através do poder judiciário e do Ministério Público, com a sociedade em geral e com a sociedade oligárquica de cunho coronelista na República, isto é, qual a relação entre poderes formais com o poder informal do coronel local ou regional?⁸

⁴ A história da economia mundial desde a Revolução Industrial tem sido de acelerado progresso técnico, de contínuo mas irregular crescimento econômico, e de crescente “globalização”, ou seja, de uma divisão mundial cada vez mais elaborada e complexa de trabalho; uma rede cada vez maior de fluxos e intercâmbios que ligam todas as partes da economia mundial ao sistema global. In: HOBSBAWM, Eric. J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. [tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli]. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pg. 92.

⁵ COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia a República: momentos decisivos*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 337.

⁶ Com a abolição gradual da escravatura e com a série de reformas na legislação, advindas principalmente das pressões do setor agro-exportador de café, necessitado de mão-de-obra, grande contingentes de estrangeiros começou a entrar novamente no Brasil. Apesar de uma grande parcela destinar-se ao trabalho assalariado na lavoura paulista de café, o Rio Grande do Sul recebeu um significativo número de imigrantes que buscavam a posse de pequenas propriedades. In: KLIEMANN, Luiza Helena Schmitz. *RS: terra e poder*. História da questão agrária. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986, p. 35.

⁷ *O tempo do liberalismo excluente: da Proclamação da República à Revolução de 1930 / organização Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida Neves Delgado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 26.

⁸ FÉLIX, Loiva Otero. *RS 200 anos construindo a justiça entre poder, política e sociedade*. In: FÉLIX, Loiva Otero. Reckziegel, Ana Luiza Seit. (org) *RS: 200 anos definindo espaços na história nacional*. Passo Fundo: UPF, 2002, p. 294.

Formada estruturalmente a República,⁹ uma oligarquia latifundiária domina o poder, continuando nas trilhas do Império, na verdade a república representa um sentido de acomodação, pelo fato de endividamento, sua mudança era limitada.¹⁰ De fato, é plausível procurar compreender a República Velha como uma temporalidade de transição em direção ao capitalismo,¹¹ porém é necessário entender que dentro dessa temporalidade conviveram universos antagônicos, campo x cidade, coletivismo x industrialismo, dessa forma a República Velha encarna a liberdade de Delacroix, com seus seios fartos sobre as barricadas, carregando a bandeira francesa, em sua manifestação heróica, expressão diabólica e divina.¹²

Condição social da mulher no período

Nessas condições de submissão que sempre se encontrou a mulher, numa sociedade patriarcal, não mudou com a proclamação da República, está permaneceu como sempre, sujeita aos desejos e prazeres dos homens, sempre esteve na parte mais frágil e delicada.

Porém,

Além da sua labuta cotidiana do trabalho doméstico e do cuidado com os filhos, ainda produziam para o mercado, em sua maioria, exercendo tarefas extensivas à atividade doméstica. O trabalho era uma atividade ligada visceralmente às referidas mulheres, o que se pode depreender dos instrumentos por ela utilizados para agredir seus oponentes, de acordo com os processos criminais consultados: vassoura, copo, tampa de panela, garfo, ferro de engomar, tesoura, enxada, pá de lixo, guardião de móvel etc.¹³

⁹ A Proclamação da República no Brasil trouxe como consequência a ascensão, a nível nacional, dos cafeicultores paulistas e dos militares. Muito embora por diferentes razões, a união de ambos contra a monarquia foi fundamental para sua derrubada no final de 1889. In: FONSECA, Pedro Cesar Dutra. *RS: economia & conflitos políticos na República Velha*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983, p. 17.

¹⁰ SODRÉ, Nelson Werneck. *Brasil: radiografia de um modelo*. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 58.

¹¹ O tenentismo desta fase pode ser definido, em linhas gerais, como um movimento político e ideologicamente difuso, de características predominantemente militares, onde as tendências reformistas autoritárias aparecem em embrião. In: FAUSTO, Boris. *A Revolução de 30: Historiografia e história*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, P. 57.

¹² OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830-1848)*: estética anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine. [tradução José Marcos Macedo, Samuel Tintan Jr]. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 195.

¹³ *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia* / Ciro Flammarion Cardoso, Reinaldo Vaifas (orgs). Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 287-88.

Se os mecanismos de dominação e mesmo representação da mulher em torno do contexto europeu antagônicos ao cotidiano da mulher brasileira do século XIX e XX. O positivismo comteano,¹⁴ que se instaurou no Rio Grande do Sul, como método de organizar a sociedade com discurso simbólico formando arquétipos de mulheres em uma mentalidade conservadora e de tradição judaico-cristã.

Se em princípios do século XIX um movimento feminista baseado em um discurso de confronto ao homem, estava crescendo na Europa, mas infelizmente não era aceito pelas mulheres rio-grandenses que ainda faziam a esse assunto pesadas críticas e diziam que esse movimento era de mulheres insatisfeitas que não compreendiam seu verdadeiro papel.¹⁵

A mulher na realidade aceitava o papel de submissa do poder do homem, assim acomodou-se no seu espaço doméstico, quer e deseja ainda ser a *rainha do lar*. Logo, “Na realidade, o poder é um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado”. (FOUCAULT, 1979, p. 248). Está mulher aceita como seu representante o homem, assim reconhecendo no homem a faculdade de cuidar dos direitos de ambos.¹⁶

Portanto, essa comodidade feminina dificultou até mesmo o processo legislativo em torno da questão dos seus direitos exigidos e adquiridos. A mulher sendo vista como uma imagem da Virgem Maria, pelo modelo positivista, “Quando utilizados para orações na intimidade dos lares, serviam para manter acesa, na esfera privada, a religiosidade” (org. CAMARGO, 2006, p. 254).

Processos de defloramento da década de 20

¹⁴ As idéias fundamentais de Augusto Comte, durante seus anos de juventude, não são idéias pessoais. Ele recolheu no clima da época a convicção de que o pensamento teológico pertencia ao passado; que Deus estava morto, para empregar a fórmula de Nietzsche; que o pensamento científico comandaria daquele momento em diante a inteligência dos homens modernos; que com a teologia desapareceria a estrutura feudal e a organização monárquica; que os cientistas e os industriais dominariam a sociedade do nosso tempo. In: ARON, Raymond. *As etapas do pensamento sociológico*. Tradução Sérgio Bath. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 79.

¹⁵ ISMÉRIO, Clarisse. *O discurso moralista e as mulheres*. In: Estudos Ibero-americanos / Pós-Graduação de História, PUCRS. Ano 1, n. 1 (jul. 1975). Porto Alegre: EDIPUCRS, 1975, p. 122.

¹⁶ F.C. *O voto Feminino*. Porto Alegre: KODAK, 1914, p. 7.

A condição da mulher como um atavismo social, moral e psicológico, logo de poucas transformações. Na década de 20 começam a aparecer constantes processos referentes a defloramento. Dentro desses processos crime, encontramos referências a abusos praticados por homens que na maioria das vezes são maiores na condição de idade que as abusadas.

O Promotor Pùblico desta Comarca, signatário da presente, vem a V.S. denunciar Alfredo Anacleto dos Santos, maior, domiciliado nesta vila, por haver, há três meses aproximadamente, deflorado a menor Genesia Batista, com 15 anos de idade, usando para tal, de sedução sob a forma de promessa de casamento, o crime teve lugar na própria casa da ofendida onde o acusado habitava, nesta vila. Inavaliavel o dano causado.¹⁷

Desse processo o juiz Jerônimo de Oliveira Nunes pede a prisão do autor do dito crime, dentro do artigo 267 do Código Penal.¹⁸ Enquanto ofensa à pessoa moral e ética, logo a pessoa pública, o defloramento é apresentado na maioria das vezes quando o denunciado¹⁹ pratica forçosamente ou não o ato sexual com a sua “futura” esposa, portanto antes dos atos ceremoniais de casamento.²⁰

¹⁷ Processo crime de defloramento, de 1929, da comarca de Soledade, onde é réu Alfredo Anacleto dos Santos e vítima Genesia Batista.

¹⁸ O interessante que antes da década de 20 não se encontra processos de defloramento ou mesmo qualquer tipo de denúncia que faça referência a esse tipo de crime, analisados pelo autor.

¹⁹ [...] toda educação consiste num esforço continuo para impor a criança maneira de ver, de sentir e de agir às quais ela não teria chegado espontaneamente. Desde os primeiros momentos de sua vida, forçamo-las a comer, a beber, a dormir em horários regulares, forçamo-las à limpeza, à calma, à obediência; mais tarde forçamo-las para que aprendam a levar em conta outrem, a respeitar os costumes, as conveniências, forçamo-las ao trabalho, etc., etc., Se, com o tempo, essa coerção cessa de ser sentida, é que pouco a pouco ela dá origem a hábitos, a tendências internas que a tornam inútil, mas que só a substituem pelo fato de derivarem dela. É verdade que, segundo Spencer, uma educação racional deveria reprovar tais procedimentos e deixar a criança proceder com toda a liberdade; mas como essa teoria pedagógica jamais foi praticada por qualquer povo conhecido, [...] a educação tem justamente por objeto produzir o ser social; [...] Essa pressão de todos os instantes que sofre a criança é a pressão mesma do meio social que tende a modelá-la à sua imagem e do qual os pais e os mestres não são senão os representantes e os intermediários. In: DURKHEIM, Émili. *As regras do método sociológico*. [tradução: Paulo Neves; revisão da tradução Eduardo Brandão. 2º. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 6.

²⁰ [...] ao casamento, por exemplo, outra ao suicídio ou a uma natalidade mais ou menos acentuada, etc. Trata-se, evidentemente, de fatos sociais. In: DURKHEIM, Émili. *As regras do método sociológico*. [tradução: Paulo Neves; revisão da tradução Eduardo Brandão. 2º. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 8.

A honra da mulher está vinculada à defesa da virgindade ou da fidelidade conjugal, sendo um conceito sexualmente localizado, da qual o homem é o legitimador, já que esta é dada pela sua ausência através da virgindade ou pela sua presença legítima com o casamento. Essa idéia é tão poderosa que extrapola a própria mulher, abrangendo toda a família.²¹

Duas hipóteses são perenes no que diz respeito ao surgimento destes processos, uma que faria referência ao Código Civil de 1916, a outra a própria vergonha da família em dizer que a filha ou qualquer grau de parentesco tivesse sido deflorada, o momento histórico provavelmente influenciou muito nos devidos processos e desenvolvimento da história da mulher.

Alfredo Anacleto dos Santos, solteiro, com 22 anos de idade, deste Estado, residente nesta vila, filho legítimo de João Anacleto dos Santos e D. Deolinda Alves dos Santos, ambos de idade ignoradas, domiciliados no 4º distrito do município de Cruz Alta, querendo reparar o mal que fez a menor Genesia Batista, de 16 anos de idade, domiciliada nesta vila, filha legítima de Fidelis Rodrigues Batista e D. Lucinda Batista, nascidos, respectivamente, a 8 de dezembro de 1862 e 13 de março de 1872, residentes nesta vila, vem com sua noiva, solicitar se digne V.S. assisti-los para o fim de se habilitarem e contraírem o almejado matrimônio, visto achar-se o suplicante preso da cadeia desta vila e serem os pais da suplicante pauperismos.²²

Para que pudesse deixar a cadeia o réu pede à vítima que aceite casar-se com ele como forma de não mais ser julgado criminoso e poder voltar à vida normalmente, só que agora casado com a sua pretendente.²³ O casamento seria uma forma tanto do réu se desculpar como da vítima não aparecer como vergonha para a família o que por fim na maioria das vezes era realizado.

Feliciano Lucas de Moraes, por seu procurador infraprecreito, vem perante V.S. apresentar queixa contra João Moraes de Godoy pelo fato que narra:

²¹ SOIHET, Rachel. *Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e ordem urbana, 1890-1920*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 303.

²² Processo crime de defloramento, de 1929, da comarca de Soledade, onde é réu Alfredo Anacleto dos Santos e vítima Genesia Batista.

²³ [...] cada homem busca naturalmente obter uma mulher e uma só, porque, nesse estado de isolamento, lhe é difícil ter várias. A monogamia obrigatória, ao contrário, só se observa nas sociedades mais elevadas. In: DURKHEIM, Émili. *As regras do método sociológico*. [tradução: Paulo Neves; revisão da tradução Eduardo Brandão. 2º. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 39.

Em dias do mês de março ultimo, o querelado, tendo-se emboscado no mato, em as proximidades de uma ponte de lavar roupa, onde sua filha menor impúbere, Ana Maria de Moraes ia habitualmente em serviços domésticos, violentou a menor subjugando-a pela força física, afim de praticar com a mesma atos de sexualidade, como o fez, conforme se depreende do auto de corpo de delito de fls.

Ante a certidão de idade da ofendida se verifica que, no caso em foco, ocorre a figura delituosa do estupro no duplo sentido da palavra: por violência fita, visto a menor ter menos de 16 anos e pela violência propriamente dita, pelo emprego da força física.

Assim procedendo, o querelado incindiu na (...) dos arts. 268 e 972 do Cód. Pen. do Rep. E para que, contra ele se proceda na forma da lei, se oferece esta queixa e requer-se que, ouvido o representante do Ministério Público, se prossiga nos demais termos do processo, na forma, nos termos e sob as penas da lei, [...]²⁴

Os abusos sexuais sempre foram constantes na sociedade, mesmo que hoje os abusos são controlados pela institucionalização de leis que regulam e mantém os desejos dos homens em obediência.

Abusando da confiança que em si era depositada pela dita menor e pessoas de sua família e sob promessa de se casar em dezembro corrente, o acusado seduziu Julinha de Freitas Cardoso, deflorando-a, em sua própria residência nesta vila. Há seis meses aproximadamente. Em seguida, continuou a manter relações epistolares com a ofendida, ut cartas que vão junto com esta, tendo, entretanto, a abandonado em estado de gravidez, há mais de dois meses.

Assim agindo, incorreu o acusado na sanção do artigo 267 do Código Penal da República, pelo que pede este Ministério Público se proceda na forma do ordinário comum.²⁵

O promotor Evaristo Teixeira do Amaral Filho, pede a fim de miserabilidade, a Julinha de Freitas Cardoso. O processo consiste em diversas cartas que eram endereçadas a Julinha pelo suposto e futuro marido. Dizendo estar com saudades, este algumas vezes a chama Julinha de amiga dizendo que teve a pedido do trabalho efetuar viagens.

²⁴ Processo crime de defloramento, de 1921, da Comarca de Soledade, onde é réu João Moraes de Godoy e vítima Ana Maria de Moraes.

²⁵ Processo crime de defloramento, de 1929, da Comarca de Soledade, onde é réu João Batista da Rosa e Julinha de Freitas Cardoso vítima.

O Representante do Ministério Publico nesta Comarca, signatário da presente, vem a V.S. denunciar João Batista da Rosa, viúvo, domiciliado em Cruz Alta, pelo fato criminoso que passa expor: Há cerca de nove meses, aproximadamente, o acusado encetou forte namoro com Julinha de Freitas Cardoso, menor órfã, domiciliada nesta vila, de quem, pouco após, se tornou noivo. Abusando da confiança que em si era depositada pela dita menor e pessoas de sua família e sobre promessa de se casar em dezembro corrente, [...].²⁶

O presente processo percorre sem explicação a 1939 dizendo o Juiz que tendo percorrido já oito anos do fato e encima do art. 71 da Consolidação das leis Penais, julga extinta a ação. O acusado acaba provavelmente absolvido, pelo fato de não aparecer questões de criminalidade, os jogos de poder durante todo o período da República Velha são constantes.

Considerações finais:

Os processos de defloramento expressam em um ótimo meio de entender o processo de desenvolvimento do papel da mulher no meio social e familiar, o próprio processo de dominação e articulação dos valores sociais, promovendo assim um rico recurso para o conhecimento também da formação do Brasil e Rio Grande do Sul em seu meio legislativo. Sendo que a pesquisa segue em andamento estamos percorrendo em uma constante interrogação nos processos analisados da 2º Vara da Comarca de Soledade.

²⁶ Processo crime de defloramento, de 1929, da Comarca de Soledade, onde é réu João Batista da Rosa e Julinha de Freitas Cardoso vítima.

BIBLIOGRAFIAS:

- CAMARGO, Fernando; Ieda Gutfreind Heloisa Reichel. (Dir.). *Colônia*. Passo Fundo: Méritos, 2006, (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul).
- COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia a República: momentos decisivos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia* / Ciro Flamarión Cardoso, Reinaldo Vaifas (orgs). Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. [tradução: Paulo Neves; revisão da tradução Eduardo Brandão. 2º. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- F.C. *O voto Feminino*. Porto Alegre: KODAK, 1914.
- FAUSTO, Boris. *A Revolução de 30: Historiografia e história*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FÉLIX, Loiva Otero. *RS 200 anos construindo a justiça entre poder, política e sociedade*. In: Felix, Loiva Otero. Reckziegel, Ana Luiza Seit. (org) *RS: 200 anos definindo espaços na história nacional*. Passo Fundo: UPF, 2002.
- FONSECA, Pedro Cezar Dutra. *RS: economia & conflitos políticos na República Velha*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1979.
- HOBSBAWM, Eric. J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. [tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli]. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ISMÉRIO, Clarisse. O discurso moralista e as mulheres. In: Estudos Ibero-americanos / Pós-Graduação de História, PUCRS. Ano 1, n. 1 (jul. 1975). Porto Alegre: EDIPUCRS, 1975.
- KLIEMANN, Luiza Helena Schmitz. *RS: terra e poder*. História da questão agrária. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830-1848): estética anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. [tradução José Marcos Macedo, Samuel Tintan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930 / organização Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida Neves Delgado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- PICCOLO, Helga Iracema Landgraf; PADOIN, Maria Medianeira (Dir.). *Império*. Passo Fundo: Méritos, 2006, (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul).
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Brasil: radiografia de um modelo*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- SOIHET, Rachel. *Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e ordem urbana, 1890-1920*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

UM PASSEIO SOBRE AS QUESTÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE NA COLEÇÃO GALERAS, PAQUERAS (Cathy Hopkins).

Viviane de Oliveira Miranda
FURG

Resumo: A temática deste artigo surgiu no Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (FURG) tendo como objetivo provocar a discussão acerca das questões de gênero e sexualidade evidenciadas nas narrativas da coleção “Galeras, Paqueras” da autora Cathy Hopkins. Diante deste panorama, busquei identificar elementos característicos do conceito de gênero dentro de uma construção sócio-histórica das diferenças baseadas no sexo, mostrado por Louro (1997) em que mulheres e homens produzem-se de distintas formas, num processo de possibilidades e também de instabilidades, uma vez que os gêneros se fazem e se refazem continuamente ao longo da existência. Assim, a leitura e análise desta coleção possibilitaram a reflexão sobre a interpelação dos adolescentes frente a temáticas que enfocam questões vividas por adolescentes em fase de construção de suas identidades, de descobertas sexuais, namoro, desejos, fantasias, sonhos e situações ditas “conflitos familiares”. No discorrer das obras, as evidências são perceptíveis de que este tipo de narrativa é mais lida e vivenciada por meninas, em que muitas vezes, se identificam com as histórias vividas pelas personagens. Ao longo das leituras emergiram algumas questões: Por que meninas buscam se identificarem com estas narrativas? Por que meninos não se interessam por este tipo de história? Por que meninas buscam “objetos e coisas” para atraírem os meninos? Por que meninos se sentem os gatões da escola? Estas são questões norteadoras da discussão sobre gênero que analisei nas narrativas, uma vez que diferentes sujeitos são protagonistas e antagonistas neste processo de construção e reconstrução de identidades de gênero e sexualidade.

Palavras-chave: gênero, sexualidade, adolescentes.

A temática deste artigo surgiu no Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola – GESE - (FURG) tendo como objetivo provocar a discussão acerca das questões de gênero e sexualidade evidenciadas nas narrativas da coleção “Galeras, Paqueras” da autora Cathy Hopkins. Diante deste panorama, busquei identificar elementos característicos do conceito de gênero dentro de uma construção sócio-histórica das diferenças baseadas no sexo, apresentado por Louro (1997) em que mulheres e homens produzem-se de distintas formas, num processo de possibilidades e também de instabilidades, uma vez que os gêneros se fazem e se refazem continuamente ao longo da existência.

A autora Cathy Hopkins é natural de Manchester na Inglaterra. Ela cresceu ao lado de cinco irmãos e nenhuma irmã. Cathy Hopkins vive em Londres com o marido e publicou cerca de vinte livros, alguns deles encontram-se traduzidos em várias línguas como e o caso do livro “Encontrei o rapaz dos meus sonhos! e agora, o que é que eu faço?”, “Ainda não perceberam que eu sou uma rapariga ideal!”, “Agora Só Me Faltava Ter de Usar Um Aparelho nos Dentes!”, “Não deixes que nenhum rapaz te afaste das tuas amigas”, “Namorados Para Quê? Só Dão Problemas”, “Mates And Dates” e “Amigas, namorados e rivais”. A autora começou a escrever em 1984, mas

seus maiores sucessos vieram em 2000, quando começou a escrever ficções adolescentes. Assim, sua série de maior sucesso é Mates And Dates , sendo lançada aqui no Brasil com a nomenclatura "Galeras, Paqueras".

A nossa sociedade e a nossa cultura produz desde cedo as diferenças existentes entre o masculino e o feminino. Neste contexto, a família e a escola se mostram preocupados em marcar as diferenças entre os meninos e as meninas, entre os homens e as mulheres. Estas marcas se apresentam nos corpos, através de adereços obrigatoriamente marcados femininos ou masculinos e do comportamento social de cada sujeito envolvido neste processo, pois qualquer que seja a identidade, obrigatoriamente, estes estarão posicionados em algum contexto social. Portanto, todas as instituições sociais e culturais fundamentam as construções das identidades no que tange a feminilidade e a masculinidade através de símbolos que marcam os gêneros e interferem no processo de construção das identidades dos indivíduos, principalmente se estes estão em fase de descobertas e confirmação de suas personalidades (como na fase da adolescência).

Desta forma, entendendo o gênero como uma construção social e não como uma diferença biológica, pois a formação das identidades deve ser vista como um compartilhamento de significados culturais, nos quais busco identificar como são representadas as identidades adolescentes (masculinas e femininas) e, também, as identidades de gênero estabelecidas nesta coleção de livros de literatura infanto-juvenil.

Neste contexto, pode-se dizer que a literatura infanto-juvenil é um ramo da literatura, dedicada especialmente às crianças e jovens adolescentes. Isto incluem histórias fictícias infantis e juvenis, biografias, novelas, poemas, obras folclóricas e/ou culturais ou simplesmente obras contendo/explicando fatos da vida real, como por exemplo, artes, ciências, matemática, etc.). Naturalmente, o conteúdo dentro de uma obra infanto-juvenil depende da idade do leitor; enquanto obras literárias destinadas a crianças, de dois a quatro anos de idade, são quase sempre constituídas de poucas palavras e são muito coloridas e/ou possuem muitas imagens e fotos. Já as obras literárias destinadas ao jovem adolescente muitas vezes contêm apenas texto. Às vezes, estes livros são classificados como “subliteratura”, porque apresentaram uma linguagem que se afasta da linguagem culta utilizada pelos clássicos da literatura (ZILBERMAN, 1985).

Assim, faz-se necessário ter sempre presente e constante o ato de ler como instrumento de conhecimento e de transformação do indivíduo, pois é através da leitura que ele poderá ir além de sua imaginação, tendo assim, uma expansão de sua cultura. Desde cedo, a literatura serve como um instrumento que estimula a construção de conceitos, bem como passa a ser um objeto de contato e de manuseio social. Segundo Carvalho e Bedendo,

a literatura deve propiciar uma reorganização das percepções do mundo e, desse modo possibilitar uma nova ordenação das experiências existenciais da criança. A convivência e o manuseio com os textos literários provocam a formação de novos padrões e o desenvolvimento do senso crítico. (2001, p.10)

Então, a literatura, por sua vez, propicia a estimulação, a imaginação e o desenvolvimento do leitor a buscar novas possibilidades no que tange às questões sociais, políticas, educacionais e culturais. Ainda esta autora destaca gênero como sendo um elemento constitutivo das relações baseadas nas diferenças que distinguem os sexos. Gênero implica a construção social do ser feminino e do ser masculino.

Neste sentido, é conveniente destacar dentro destas narrativas da autora Cathy Hopkin, o quanto as relações e construções de gêneros possuem suas demarcações presentes ao longo do desenvolvimento da escrita dos textos. Esta coleção tem como enfoque uma construção de histórias fictícias em seqüências vividas por adolescentes em fase de descobertas, principalmente sexuais.

A análise se deu em seis obras da coleção Galeras, Paqueras que enfocam os seguintes subtítulos: “Doces Vinganças”, “Solteiras Felizes”, “Beijos Cósmicos”, “Segredos de Pijama”, “Pequenos Pecados” e “Sutiãs Infláveis”, uma vez que todas as temáticas giram em torno dos conflitos vivenciados pelos protagonistas Paola, Lucy, Izzie, TJ, Ben, Tony, Luke, Mark e a professora Watkins, além dos demais personagens que permitem que os conflitos possam ocorrer. Todos são adolescentes e estudantes, desde as séries finais (último ano) até os de ensino médio. Uma questão relevante e que merece destaque, são que muitas das vivências e das dúvidas que permeiam a realidades destes adolescentes se passam no ambiente da escola, justamente onde o despertar pela sexualidade começa a provocar os corpos adolescentes.

Neste universo da escola, é possível perceber os marcadores identitários de gêneros visíveis nas relações entre as quatro amigas inseparáveis, que juraram através de um pacto em uma mordida de uma batata frita serem amigas e fiéis companheiras para sempre. Deste modo, tomamos como exemplo a seguinte passagem: “Ei, você aí, você não sabe que os garotos simplesmente vêm e vão? Mas as amigas ficam juntas para sempre”. (HOPKINS, 2005, p. 103). Diante desta assertiva, torna-se claro que as meninas são marcadas pelo sentimento, e respeito e que para os meninos, a questão de “ficar” é mais forte do que a amizade entre eles, pois neste momento a questão é a quantidade de beijos dados e de meninas que eles se relacionam (nesta coleção, a questão da relação sexual é apenas falada e não praticadas entre os personagens envolvidos nestas narrativas). Vejamos então: “Lal tem uma lista atrás da porta dele: a Lista do Beijo. Ele e o seu amigo Harry estão competindo para ver quem beija mais meninas por semana.” (HOPKINS, 2006, p.60).

Agora, marcada de forma intensa, a reação e as atitudes dos meninos em relação às meninas:

Papo de garoto: Ligo para você mais tarde – um dia no próximo século / Compromisso – uma palavra que vale só para o time de futebol / Não está quente aqui? – tire as roupas / Ela é feia, uma lésbica – ela não ficou a fim de mim / Não estou pronto para um relacionamento – pelo menos não com você / Ainda podemos ser amigos – acabou e essa é provavelmente a última vez que você vai me ver. (HOPKINS, 2005, p. 33).

Cada ser nasce, biologicamente, com seu sexo definido: masculino ou feminino e se constrói menino ou menina de acordo com o meio social que estão inseridos, pois o gênero vai se construindo nas nossas relações com o quotidiano e conforme o indivíduo torna-se socializado no seio familiar, na escola e na sociedade e, a partir destas construções e percepções da realidade, estes sujeitos vão internalizando o modelo de homem ou de mulher. (BRUNELLI, 2004,). Assim, por que só os meninos podem ter estes pensamentos e reações com as meninas? Provavelmente, a questão é machista como podemos perceber nesta fala de um dos meninos “... eu sou o bom, tenho que manter a minha imagem de macho...” (HOPKINS, 2006, p.172) ou ainda “... — O que você está fazendo? — Usando cera de depilar. — Ele rosou, dando um passo para trás. — Coisa de garota...” (HOPKINS, 2005, p.30).

Estas questões de gêneros estão ligadas às representações, visto que é comum determinarmos as coisas que são de meninas e as coisas que são de meninos. Mas por que meninos não se depilam? Por que os meninos têm que serem peludos para representar a masculinidade? A noção de gênero é construída a partir da identidade do indivíduo, que se constrói sob uma ótica da pluralidade em tempo e lugar estabelecido. Assim, Louro entende que:

As identidades [...] estão continuamente se construindo e se transformando. Em suas relações sociais, travessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, os sujeitos vão se construindo como masculinos ou femininos, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser ou estar no mundo.” (1997, p.28)

Para tanto, a nossa sociedade e a nossa vida não são fechadas, uma vez que diariamente sofremos transformações, justamente por vivermos em um mundo globalizado e em contato com a diversidade. Embora este paradigma que estamos inseridos seja amplo, as questões de gênero ainda se mostram fortes e marcantes. Vejamos o exemplo: “No cinema: Eu poderia ir sozinha, mas, conforme descobri ontem, tudo que está passando é romântico. Ou filme para garotos,...” (HOPKINS, 2006, p.32) ou ainda “os garotos gostavam de meninas meigas como gatinhas” (HOPKINS, 2006, p.57). Deste modo, as características que estas narrativas nos

evidenciam, baseiam-se em uma construção histórica e social, em que os personagens vivenciam cenas reais que nossos/AS adolescentes passam diariamente em todos os lugares do mundo. A questão mais forte e marcante gira em torno das marcas de gênero e da problemática pelas quais as meninas passam para agradarem aos meninos e pela simbologia e desmistificação à espera do primeiro beijo. Esta preocupação é visível entre o diálogo entre as amigas Lucy e Paola: “ — Lucy? Estou com Mark. O que eu faço se ele quiser me beijar? — Beija ele também. / — E se ele colocar a língua na minha boca? O que é que eu faço? / — Apenas faça o que você sentir que é natural.” (HOPKINS, 2005, p.108,109). É justamente esta questão que levam as meninas a recorrem este tipo de leituras, uma vez que tentam se identificarem com estas questões, que aparentemente, são somente de meninas. Muitas vezes, a escola não proporciona aos alunos/as uma conversa sobre a sexualidade, dificultando o contato destes com as informações. Deste modo é comum a formação de grupos de amigos/as para debaterem sobre estas questões tão importantes. Assim, para Weeks (1993, p. 21) “Não podemos esperar entender a sexualidade observando simplesmente seus componentes naturais”, pois a questão da sexualidade existe e temos sempre que buscarmos formas e maneiras de abordá-la com os diferentes sujeitos que integram este universo imerso por dúvidas sobre a sexualidade.

Diante do trabalho realizado, pude perceber o quanto importante é valorizarmos todas as formas de manifestações das pessoas, e não estereotipá-las pelas suas aparências, pois temos que nos despir deste rótulo imposto pela sociedade de que existem coisas de meninos e de meninas. Somos todos iguais e livres para fazermos, usarmos e nos relacionarmos com quem acharmos melhor, desde que não ultrapassemos o limite do próximo. Assim, é evidente que a autora Cathy Hopkins tentou abordar as questões diárias e comuns da vida dos adolescentes, mas infelizmente, seu discurso é marcado de forma acentuada por questões fortes de gênero, as quais distanciam o leitor de uma caracterização geral e despreconceituosa entre os gêneros.

Referências

- BRUNELLI, Delir. Conceitos básicos para entender a identidade de gênero. **Mulheres consagradas gerando a nova história.** Publicação Interna: Editora Paulus, 09-13, 2004 p.
- CARVALHO, Elisandra Fernandes de; BEDENDO, Simone Nardi. **Questões de gênero na educação infantil.** Concórdia – SC, 2001.
- CARVALHO, M. P. **Gênero e trabalho docente:** em busca de um referencial teórico. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1998.
- HOPKINS, Cathy. Galeras, Paqueras & Beijos Cómicos. São Paulo: Melhoramentos, 2005.
- _____ Galeras, Paqueras & Sutiãs infláveis. São Paulo: Melhoramentos, 2005.
- _____ Galeras, Paqueras & Segredos de Pijama. São Paulo: Melhoramentos, 2005.
- _____ Galeras, Paqueras & Solteiras Felizes. São Paulo: Melhoramentos, 2006.
- _____ Galeras, Paqueras & Pequenos Pecados. São Paulo: Melhoramentos, 2006.
- _____ Galeras, Paqueras & Doces Vinganças. São Paulo: Melhoramentos, 2006.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação:** uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.
- RIBEIRO, Marcos. **Menino brinca de Boneca: conversando sobre o que é ser menino e menina.** 11ª ed. Rio de Janeiro-RJ: Salamandra Consultoria Editorial S. A, 1990.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola.** 4ª ed. São Paulo: Global, 1985.
- WEEKS, Jeffrey. **El malestar de la sexualidad:** significados, mitos y sexualidades modernas. Madrid: TALASA, 1993.

CAMILLE CLAUDEL: SOFRIMENTO E ANGUSTIA ROMPENDO A MODERNIDADE

Maria Stella Weikamp Martinelli *¹

Resumo

Este estudo trata da trajetória de vida e trajetória artística da escultora francesa Camille Claudel levando em conta como a vida pessoal dela influenciou a sua obra e principalmente a respeito das perdas afetivas que a levaram a desenvolver a doença mental. Para fazer esta análise foi feito um estudo identificando as perdas e as privações sofridas durante quatro fases distintas da vida da artista; fase de menina e adolescente, na fase com Rodin e após o rompimento, e na fase de isolamento até sua internação. É colocado em discurso a obra da artista, através da leitura de imagem, uma arte cujo o significado nos permite fazer interpretações a partir de representações de personagens mitológicos e do cotidiano. E de que forma o romance com Rodin influenciou Camille na vida e na arte. Uma mulher com coragem para enfrentar o preconceito, mas que não conseguiu superar o rompimento com o mestre e amante, uma reflexão acerca dos motivos que a levaram a loucura. Ao afirmar que essas imagens produzem um olhar diferenciado pretendo contribuir para a produção artística no campo das artes visuais.

Palavra-Chave: Gênero - História da Arte - Escultura Moderna - Expressionismo

Quando se estuda a obra de Camille, o que mais chama a atenção são suas obras carregadas de sentimentos, e isso nos faz perguntar e refletir sobre os motivos que a levaram desencadear a doença mental classificada na modernidade como paranóide psicose que resultou na condenação da genial Camille Claudel a 30 anos de isolamento num hospital psiquiátrico, até sua morte em 1943. Para a compreensão dessas questões observamos neste trabalho a afirmação de alguns estudiosos da antiguidade e contemporâneos.

Camille nasceu em 1864 em Tardenois, uma cidadezinha do interior da França. De origem de família burguesa, o pai era funcionário público do governo, do setor de arrecadações, constantemente era transferido. A mãe era dona de casa, o casal teve mais dois filhos o escritor Paul Claudel e a musicista Louise. A bela garota, muito alegre, de estatura média, corpo delgado e atraente, morena com lindos olhos azuis, ora sonhadores ora impetuosos não terminou a escola regular, mas estudava muito, lia livros de Shakespeare, Victor Hugo, Goethe..., demonstrava uma inteligência fora do comum fruto das leituras que fazia com o irmão Paul, na adolescência, gostavam de freqüentar salões e reuniões com intelectuais franceses.

¹ Acadêmica do Curso de Licenciatura em Artes Visuais Universidade Federal de Pelotas – UFPEL.

Do século XVI ao XIX na França, a mulher burguesa era educada para casar. A identidade da mulher estava ligada ao homem, mulheres sozinhas enfrentavam muitas dificuldades, elas precisavam se firmar no nome do outro. A mulher artista ficava limitada a atividades de decoração e deveria se dedicar à musica. No final do século XIX, a Academia de Belas Artes começou a aceitar mulheres, mas a ela, era proibido desenhar nus, sua atividade ficava restrita ao artesanato industrial. Vauxcelles diz que, “apesar de crescerem os ateliês femininos na época, as mulheres escultoras eram raras, por ser uma atividade rude, pouco elegante, e ser necessária muita resistência física”.

Camille Claudel: Amor X Dor

Segundo Wahba,

“a atividade artística é poderosa para dinamizar o inconsciente, traz uma regressão necessária, um retorno à matriz original, à Mãe Criadora e à fonte inconsciente primária de onde surge a renovação. Mas quando jaz ali um poderoso complexo inconsciente não integrado, a personalidade corre o risco de afundar sem poder emergir. Pois a energia daquele empurrará para o abismo, a excitação de conhecer e criar se transforma no horror de descobrir a miséria da própria condição”.

Já quando nasceu, Camille foi rejeitada pela mãe, quando ainda menina terna implorava por seu carinho, mas a mãe amargurada com a perda do primeiro filho não lhes dava amor, o ambiente familiar era de brigas e discussões, com a maturidade Camille cada vez mais impunha sua personalidade voluntariosa, observado numa das cartas que Camille escreve quando estava internada em Montdevergs em 1927:

“...As casas de loucos são lugares especialmente feitos para causarem sofrimento, não se pode fazer nada, principalmente quando nunca se vê ninguém. E trate logo de escrever a Paul para me colocarem onde eu estava antes, pois ainda podia comer, ao passo que na primeira classe não poderei comer nada. Não quero tocar em todos esses restos de comida que me deixam horrivelmente doente, dei um jeito para conseguir batatas-inglesas cozidas com a casca ao meio-dia e à noite, do que é que eu vou viver, será que vale a pena pagar 20 francos diários por isso? É o caso de dizer que loucos são vocês. Quanto a mim estou tão desolada para continuar a viver aqui que não sou mais uma criatura humana....” (Camille, fevereiro de 1927.)

Segundo Jung, “é difícil comprovar se o complexo materno, enquanto distúrbio poderá ocorrer sem a participação causal da mãe. Mas as experiências lhes mostravam que a mãe sempre está presente na origem do distúrbio”.

Certamente, a carência afetiva que Camille sentia, por ser rejeitada pela mãe contribuiu para que a menina alimentasse magoas e ressentimentos ainda na adolescência que prejudicaram de forma impiedosa o desenvolvimento da maturidade psicológica.

“A partir de hoje, 12 de outubro de 1886 minha única aluna será a senhorita Camille Claudel...”

(Auguste Rodin). A partir daí eles começam um romance que duraria quinze anos.

(Segundo Marchetti-Leca, professor na Universidade de Córsega),

“O trabalho de cada um deles também evolui. Ela se distancia da influência neoflorentina que marca suas primeiras esculturas e aproxima-se de um estilo autenticamente rodiniano. Ele introduz em sua produção o tema do par, que até então ignorara. A partir de daí se estabelece entre os amantes um diálogo por meio de suas obras”. Surgia então, Troca de Súplica e de Perdão, inspirada na lenda indiana Sakountala, em que dois amantes separados na terra se encontram no nirvana. E o Eterno Ídolo, de Rodin.



Imagen 1



Imagen 2

Em Sakountala a espiritualidade está presente em linhas curvas e formas arredondadas que sugerem a delicadeza do movimento. Uma expressão de entrega, carinho que se revela no tocar das cabeças que se vão calmamente ao encontro. O homem ajoelhado envolve a mulher com os braços como quem pede desculpas e implora por seu amor. A mulher está mais acima, ela inclina o corpo para baixo na direção do homem, o braço esquerdo da mulher acompanha numa linha longitudinal as costas do homem, enquanto que o braço direito está dobrado e a mão está encobrindo um seio, a perna levemente dobrada revela a sutileza do toque. A artista trabalha o corpo humano, exaltando traços expressivos, músculos, o detalhe do cabelo encaracolado. A escultura simboliza o amor, a entrega e a troca. A união dos corpos se dá pela transferência de peso que sugere a sensação de movimento. Enquanto que no Eterno Ídolo a posição dos corpos revela sensualidade e sexualidade, o casal está em atitude de desejo sexual e união carnal o artista trabalha sombra e volume.

1. Sakountala, 1888.

2. O Eterno Ídolo, Auguste Rodin, 1889.

Na visão de Anne Higonnet, “enquanto para Rodin o exercício da sexualidade através de suas obras apenas o legitimava como gênio criativo, Camille Claudel teve algumas de suas obras rejeitadas pelo “seu violento acento de realidade” e sua “surpreendente sensualidade na expressão”.

Segundo Wahba “Ao contato com o mestre, sua obra se renova engrandece sem perder sua personalidade”. Camille fixava cada vez mais seu estilo.

Camille Claudel: O destino revelado na obra

Com o afastamento do irmão querido Paul Claudel, que por conta de sua carreira diplomática, passara a viver a maior parte de sua vida na França. A partir de 1892 Camille começa a se sentir cada vez mais só.

O provável aborto sofrido em 1893, o desejo de ser mãe não se consolida, Neste momento ela começa a se sentir usada por Rodin. Ela se sente sozinha e fracassada, o sentimento de culpa e a falta de apoio da família que criticam e abominam suas atitudes, fariam Camille explodir em crises nervosas.

Uma carta de 1897, antes do rompimento definitivo, revela relações tensas com marcas de ressentimento que iria se acentuar até o ódio descontrolado.

“O senhor me censura por não lhe escrever muito. Mas o senhor mesmo não me manda senão algumas linhas banais e indiferentes que não me agradam em nada... tenho a impressão de que estou longe do senhor! E que lhe sou completamente estranho. Há sempre algo de ausente que me atormenta”.(Camille).

Destacamos duas obras do período do após o rompimento, nesta época Camille assume temas dramáticos, muito expressivos, que causavam grande espanto no público.



Imagen 3

3. A Onda 1897. Ônix

A Onda é de uma delicadeza, ao mesmo tempo em que revela dramaticidade. Existe movimento nas personagens e na base em que elas se equilibram, uma grande e assustadora onda que amedronta 3 garotas. As personagens estão com as pernas flexionadas e de braços dados como se pedissem ajuda umas para as outras, drapeados , rugas..compõem a obra feita em ônix, uma pedra bastante difícil tecnicamente de ser trabalhada, enquanto que as garotas são esculpidas em bronze, Camille dominava a técnica com perfeição suas esculturas tem o equilíbrio perfeito, sugere movimento, as linhas de expressão dão o dinamismo da obra.



Imagen 4

O Cloto é a imagem da figura humana envelhecida, cheia de rugas, deformada, esquelética, parece uma arvore seca sem vida em que os cabelos são as raízes que tomam conta do corpo, como se fosse um peso para o lado que incomoda, a cabeça, esta, inclinada para o lado e para trás, sustenta o peso dos cabelos, os braços equilibram o movimento, o emaranhado dos cabelos esconde o rosto, o corpo é frágil e seco.

Na mitologia, Cloto, era uma das três deusas do destino, as deusas chamadas moiras eram responsáveis pelas mudanças do destino ainda que atribuídas ao acaso. A partir do momento em que o destino estava tecido nada podia mudar. Essas mudanças são boas ou ruins desencadeando crises. Marca as transformações na vida e na arte de Camille.

Quando Camille se isola no seu ateliê, ela começa a dar os primeiros sintomas da doença, naquela época ainda não havia tratamento para as doenças mentais. É a fase de isolamento voluntário. Desta fase o Profundo Pensamento representa a solidão vivida por Camille e a necessidade de um lar, aconchego, afetividade,...

4. O Cloto,1893.



Imagen 5

Esta obra foi muito elogiada, considerada nitidamente distinta das obras de Rodin pelo estilo e pelo tema.

“Ela é, sem dúvida, o nome feminino que honra ao máximo a arte francesa. Ela é um autêntico estatuário contemporâneo. Emane de sua obra um poder trágico, ela tem alternadamente a energia atormentada e a fineza nervosa. Algumas de suas composições valem por serem magnificamente maciças e outras são tão sutis, aéreas, mas todas vivem... (Vauxelles).

(...) “Ela encontra linhas de um ritmo totalmente novo; rompe com o expressionismo rodiniano e se apega a formas mais suaves e efeitos mais tradicionais”. (Morhardt).

Não seria ela rejeitada e perseguida por causa da sua condição social?

“Eu serei perseguida por toda minha vida pela vingança deste monstro, o perseguidor Auguste Rodin” (Claudel apud Miranda, 2006). Até a morte, Camille mantém inalterada a certeza delirante.

Camille aprendeu muito com Rodin, mas nunca abandonou seu estilo próprio. Na primeira fase da escultura de Camille sua arte já era admirada, Camille já se destacava não só pela beleza mas também por ter alto nível intelectual e habilidade fora do comum para trabalhar o barro, ela produziu uma quantidade razoavelmente, apoiada pelo pai financeiramente. Nesta época ela sofria o preconceito da mãe que não aceitava a atividade artística de Camille e o romance com Auguste Rodin 20 anos mais velho que ela.

Freud (1976) afirma que, uma mulher repete com o homem a relação que tem com a mãe. Para uma mulher, o valor fálico é sempre meio emprestado, mas para que seja assim é preciso que a relação com a mãe seja revestida pelas mascaradas que recobrem o vazio do feminino.

5. O Profundo Pensamento, 1898.

Na fase com Rodin Camille teve que enfrentar o preconceito como mulher, que na condição de livre e solteira era considerada um escândalo no começo do século e o preconceito de parte do público

que rejeita sua arte dizendo que não passava de cópia do mestre, além da rivalidade com o mestre e o ciúme de Rose, noiva de Rodin com quem mais tarde Rodin casou-se e teve um filho. Mas a relação com Rodin também contribui muito para uma produção genial principalmente no que se refere a técnica e também como fonte de inspiração, Camille experimentou a harmonia dos corpos e a dramaticidade em muitas de suas obras, mas, ela também manteve seu estilo próprio, gostava de trabalhar drapeados, linhas encarocoladas, art neveaux..., nesta fase aprimora seu talento, mas produziu poucas esculturas com sua assinatura.,

(...) a senhorita Claudel nos traz obras que ultrapassam pela invenção e poder de execução tudo que se pode esperar de uma mulher (...) É uma arte muito elevada, muito masculina, e que faz da senhorita Claudel uma das artistas mais interessantes deste tempo.(Mirbeau).

O período após o rompimento sua obra assume dramaticidade, Camille esperava o reconhecimento, como não foi aceita como esposa e não foi reconhecida sua assinatura nas obras que produziam juntos, a partir daí para ela tudo será roubado, Rodin passa a ser seu carrasco, pois não a reconhece como mulher e nem como artista. Jerusalinsky diz que a questão fundamental da neurose obsessiva é que ela não se estrutura a partir da ausência ou carência de reconhecimento. Isto é, o reconhecimento existe, mas, para sustentá-lo, o obsessivo tem que pagar um preço alto, nunca estando seguro se é capaz de mantê-lo ao longo da vida. "O drama do sujeito consiste precisamente em que ele tem o reconhecimento, mas se encontra em risco permanente de perdê-lo", aponta o autor.

Apesar do apoio dos críticos Camille não consegue superar os problemas. No período de isolamento ela se encerra no apartamento na mais penosa miséria e desordem sofrendo privações até sua internação, o irmão Paul Claudel escreve (...) o divórcio era para o homem uma necessidade, e foi para minha irmã a catástrofe total, profunda, definitiva...

Uma semana após o falecimento do pai Louis Prosper Claudel, Camille é internada a força aos 49 anos, a pedido da família, e um ano mais tarde transferida para o Hospital Psiquiátrico de Montdevergues onde permaneceu até sua morte em 1943 sem produzir uma obra.

O filho do médico que escreveu a carta de internação de Camille, já adulto, descreve-a pelas memórias de infância como “a vizinha do andar térreo, vivendo na maior pobreza e desarrumação, rodeada de gatos, de camisola branca e descabelada referindo-se sempre ao “canalha do Rodin”.

Segundo Jung,

“o psicótico é tomado inteiramente pela subjetividade, sem poder associar-se conscientemente a sua criação, sendo incapaz de reconhecê-la como produto e trabalhar com ela. Em consequência disto, muitos artistas deixaram de

produzir quando internados, pois a atividade artística exige de seu criador diálogo constante entre inspiração, elaboração e execução, além da resistência egóica para suportar a tensão que se produz”.

Até a morte, Camille mantém inalterada a certeza delirante de que Rodin a persegue. Ela admite que o reconhecimento existirá, “as idéias e os desenhos serão roubados, executados, terão sucesso”, mas não acredita que seu nome será citado, “meu nome será excluído” (Claudel apud Miranda, 2006).

Análise Conclusiva: O preconceito sofrido

Não há enfim uma relação direta da doença que acometeu a artista e a relação amorosa com Rodin, ou seja, não há um único motivo, mas uma sequência de fatores advindos de preconceitos sofridos durante toda sua vida, desde o seu nascimento quando foi rejeitada pela mãe, na carreira como artista devido o público não aceita-la, como mulher solteira num universo essencialmente masculino , o afastamento do irmão a quem ela amava muito e a perda do pai que sempre foi quem a apoiou na arte. Esses fatores em conjunto, aliados a sua forte personalidade e mais tarde dificuldades financeiras e o uso do álcool contribuíram para desencadear os mecanismos das perturbações psíquicas de Camille.

Sua obra contribuiu para dignificar o nome da mulher na História da Arte como uma das artistas mais geniais no início do século XX, e o reconhecimento como mulher que construiu sua própria identidade através do seu talento.

A análise de sua obra também oferece uma interpretação de imagens do inconsciente contribuindo nos estudos no campo da psicologia.

Bibliografia

WAHBA, Liliana Liviano. Camille Claudel: Criação e Loucura. 3º ed. Rosa dos Tempos. 1998.

MARCHETTI-LECA, Pascal. Camille Claudel paixão talhada em pedra. História Viva, Pinheiros SP, Ano1 No 10 agosto. 2004.

JUNG, C.G. O Espírito na Arte e na Ciência. Petrópolis: Vozes, 1985.

WITTKOWER, Rudolf. Escultura. Martins Fontes. São Paulo SP. 1989.

VAUXCELLES, Louis. "Les femmes artistes modernes". Le Monde Illustré. 2 avril 1938 (Bibliot. Musée Rodin).

HIGONNET, Anne. "Los mitos de la creación: Camille Claudel y Auguste Rodin". In: CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de (Eds.). *Los otros importantes: creatividad e relaciones íntimas*. Madrid: Catedra, 1994.

MORHARDT, Mathias. "Mille. Camille Claudel". Mercure de France. Mars 1898 (Bibliot. Nationale)

FREUD, S. A disposição à neurose obsessiva - uma contribuição ao problema da escolha da neurose (1913). In: _____. Edição standart brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

MIRBEAU, Octave. Archives Paul Claudel, 1893. In: Cassar, J. Dossier Camille Claudel. Paris: Séguier, 1987.

JERUSALINSKY, A. Camille Claudel: uma neurose obsessiva feminina. In: Neurose Obsessiva, Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, nº 17, Nov. 1999. p. 26-36. Disponível em: <http://www.appoa.com.br/revista.php> Acesso em nov. 2007.

CLAUDEL, Paul. Journal, I, 1909. Paris: Gallimard, 1969.

MIRANDA, E. da R. Camille Claudel: a arte de ser mulher. Psicanálise e Arte. Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.fundamentalpsychopathology.org/anais2006/4.30.3.1.htm> Acesso em nov. 2007.

A ESCULTURA DE MARIA MARTINS NOS ANOS 40

Rebecca Corrêa e Silva¹

Resumo: Este artigo foi resultado de uma pesquisa teórica sobre a vida e a obra da escultora brasileira Maria Martins. Pretende-se demonstrar a importância de Maria na história da Arte na década de 40, e apresentar as obras desta década de intensa produção. Maria Martins viveu quase oitenta anos de uma vida apaixonante e efervescente, como era ela própria. Foi embaixatriz, pintora, escultora, gravadora, escritora e jornalista, viajou o mundo inteiro, teve amizades em Paris e Nova York com os artistas modernos mais importantes. Serão apresentadas as esculturas de Maria em seu auge, na década de 40 nos Estados Unidos, inserida em seu contexto artístico e social específico, buscando mostrar as características das obras desse período em sua técnica e em seus temas.

Palavras-Chave : Gênero - História da Arte - Escultura Moderna - Surrealismo

Através deste artigo será demonstrada a importância de Maria Martins para a história da Arte, revelando sua produção artística de 1940 a 1949. Este estudo visa identificar as esculturas de Maria Martins, na sua temática e na técnica; analisar porque sua obra foi importante dentro do seu contexto, verificando sua contribuição para as Artes Plásticas, e ao mesmo tempo compreender porque razões atualmente ela vem sendo reconhecida e pesquisada.

O interesse por pesquisar Maria Martins adveio do fato de ela ter sido escultora, um nicho da arte até então reservado aos homens. Maria é uma figura importante por ter sido uma mulher à frente de seu tempo, como brasileira, e como escultora, sem falar na relação mágica e passional de sua vida pessoal e sua produção escultórica, resultando em uma obra autobiográfica, com temáticas intimistas, existencialistas, e nacionalistas, onde a artista mostra a natureza tropical e sensual do Brasil, em uma linguagem biomórfica e surrealista, através de sua técnica apurada no bronze. Maria teve grande relevância na contribuição para os museus de arte moderna internacionais, além de ser uma das fundadoras das bienais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Contudo, não lhe é dada a importância devida na história da arte ensinada no Brasil e na historiografia oficial da arte brasileira.

O problema central seria demonstrar o auge da produção artística de Maria Martins, e a sua consequente contribuição para a história da Arte. Após uma biografia sucinta do período de formação da artista, o texto abordará sua produção artística entre os anos de 1940 a 1949 nos Estados Unidos, salientando a escultura de Maria inserida no contexto artístico norte-americano da década de 40, explicitando quais os fatores da sua vida pessoal acabaram interferindo na sua produção, e quais foram suas referências.

Serão apresentadas as exposições das quais a artista participou neste período, e analisadas a temática e a técnica das principais obras produzidas.

¹ Acadêmica do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

A pesquisa tem uma abordagem do tipo qualitativa por se tratar da vida e da trajetória artística de Maria Martins, assim, o objeto de estudo será analisado, compreendido, e interpretado por meio de uma fundamentação teórica. Ao mesmo tempo, a pesquisa assume um caráter histórico, pois buscará soluções a partir de referenciais teóricos publicados.

Dentre os autores utilizados para compor o estudo estão trabalhos recentes, em 2004 a biografia de Maria Martins, escrita pela jornalista Ana Arruda Callado. O livro traz informações quase que somente sobre a vida pessoal de Maria, e dá maior ênfase ao período histórico e político do Brasil, a autora, que é jornalista, fala pouco sobre sua produção artística em si. Para compreender e sustentar melhor a pesquisa, através de um olhar acadêmico, foi utilizada uma dissertação feita na USP no ano de 2006 pelo pesquisador Roberto Mitsuaki Kumagai, “Maria Martins: uma trajetória artística”, neste trabalho, o autor é mestrando em Arte e fala com autoridade sobre as obras de Maria, e de sua técnica artística. O autor descreve como foi a sua trajetória artística neste determinado contexto histórico-social, uma história também contada através da pesquisa de Kumagai sobre entrevistas e reportagens de jornais antigos a respeito de Maria Martins.

Existe ainda uma tese de doutorado defendida pela brasileira Maria da Graça Ramos na Universidade de Barcelona, no ano de 1998, intitulada “Maria Martins: Vida e Obra”. Mas não foi possível localizar o trabalho na internet.

Foram encontrados também mais dois trabalhos acadêmicos, porém são elaborados por pesquisadores do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas, da UFSC. Um é do argentino Raul Hector Antelo – uma pesquisa na UFSC, com o título: “Maria Martins – Duchamp”, e o outro é uma pesquisa, feita pela acadêmica Larissa Costa da Mata, também da UFSC, com o título: “Ensaiando Maria Martins”, de 2007. Ambos dão ênfase à poética e ao temas de Maria Martins.

Foi considerado que seria importante estudar sobre escultura moderna e o surrealismo, em livros de autores como: William Tucker, Rudolf Wittkower, Walter Zanini, Herbet Head, Dawn Ades e Franco Fortini. Nestes livros Maria não é nem ao menos citada, mas foi possível compreender mais claramente sobre a escultura moderna e o surrealismo. Foram encontradas algumas informações sobre Maria em livros nacionais :“Arte Internacional brasileira”, de Tadeu Chiarelli, e nos livros da Coleção Itaú, com um breve texto escrito por de Teixeira Coelho, e outro por Murilo Mendes .

Além destes materiais, foram pesquisados textos em revistas e na internet sobre Maria, foi na internet em que foram encontradas a maioria de suas obras, em páginas de galerias, museus e do governo.

1894 a 1939 – Carreira diplomática e período de formação

Maria de Lourdes Faria Alves, nasceu no ano de 1894, na cidade de Campanha da Princesa, sul de Minas Gerais. Filha de dona Ferdinanda de Faria e do político e intelectual, então juiz João Luiz Alves, Maria teve duas irmãs. No ano de 1900, a família vai morar em Belo Horizonte .

Em 1903 Maria e as irmãs vão para o Rio de Janeiro estudar no internato do tradicional Colégio Notre Dame de Sion , em Petrópolis . Onde foi alfabetizada em francês e aprende piano.

Pouco se sabe de sua vida até os dez anos do primeiro casamento, em 1915, com o historiador Octavio Tarquínio de Souza.

Maria e Otávio têm duas filhas , Lúcia Maria nasceu e 1916 e Maise em 1922.

O casal separa-se em 1924, no ano seguinte, Maria Martins conhece o embaixador Carlos Martins, e passa a residir com ele e sua 2^a filha, Maise em Paris. Neste mesmo ano de 1925, falecem sua filha Maise – com três anos, acometida de meningite, e o pai de Maria, João Luiz Alves, então ministro do Supremo Tribunal Federal.

No ano seguinte, em 1926 , Maria casa-se com o Embaixador Carlos Martins, em Paris. A seguir, em 1927, Carlos é chamado para o posto do Equador. Na viagem de navio Maria perde no parto sua filha Tereza.

Em 1928 o casal vai á Paris para o nascimento da filha Nora Yolanda . Em seguida vão para a Holanda.

No ano de 1930 Retornam á Paris para o nascimento da quinta (das quatro) filhas de Maria, chama-se Anna Maria.

Em 1931, Carlos Martins assume o posto na Dinamarca. Segundo Callado, “na Dinamarca, Maria se encanta pela cerâmica escandinava e faz incursões nesta arte”.

Em 1934, no Japão começa a desenvolver trabalhos com cerâmica figurativa, aperfeiçoando-se no desenvolvimento técnico da modelagem. Inicia-se na filosofia zen-budista.

A seguir, em 1935, o casal e as filhas Nora e Ana Maria vão para Bruxelas. Maria torna-se discípula do escultor Oscar Jesppers, o mais importante escultor moderno belga. Desenvolve obras figurativas de santos e retratos, para Kumagai:

Neste contato, Maria não assimilou quase nada da linguagem plástica desenvolvida pelos modernistas europeus, do Cubismo ao Surrealismo, passando pelas correntes abstratas, a não ser a idéia da liberdade de criação divorciada da reprodução exata da realidade e das proporções anatômicas.

No ano de 1939, Carlos Martins é designado para chefiar a embaixada dos EUA. O casal e as filhas mudam-se para Washington, onde na embaixada, Maria instala seu ateliê.

1940 a 1949 - Auge da produção artística

Segundo o Tomkins, autor da biografia de Marcel Duchamp, “Maria esteve no lugar certo e no momento exato”.

Quando estoura a Segunda Guerra na Europa, acontece nos Estados Unidos a chegada de importantes artistas exilados, neste contexto acontece o “Boom” da arte contemporânea.

Além do aspecto social, o político também favoreceu a carreira de Maria, com a criação de parcerias e acordos militares, comerciais, e culturais com a América Latina e principalmente com o Brasil; e a evocação da União Pan-Americana e Política da Boa vizinhança – espírito de “solidariedade hemisférica”. Os Estados Unidos criou um órgão, *Inter-American Affairs*, abriu as portas para a produção de artistas latino-americanos, e determinava que fossem representados a cultura e o folclore de cada país trabalhado. Segundo Kumagai :

Maria enquadrou suas obras dentro do panorama nacionalista, escolhendo Samba como motivo, um suporte, a madeira brasileira, e o estilo expressionista, com suas propositais deformações que fogem do naturalismo. Definiu a orientação dos seus trabalhos.

Em 1940, Maria começa a desenvolver seus trabalhos seguindo a orientação iniciada em Bruxelas com temas figurativos, elaborando retratos e santos, porém inovando na temática para representar a cultura de seu país.

Ela assume a condição de artista e participa pela primeira vez de uma exposição coletiva, no pavilhão brasileiro da Feira mundial de Nova York.

A seguir participa de uma coletiva no *Philadelphia Museum of Art*, e ainda nesse ano participa com 4 obras na exposição *Latin American Exhibition of Fine Art*, no *Riverside Museum of Art*, entre elas destacam-se : “Samba”, feita de terracota com 60cm, um “São Francisco” talhado em madeira de 40cm, e “Search for light”, bronze em pátina azul e verde.

Em 1941, Maria Martins tem sua primeira exposição individual, intitulada “Maria” sua série de trabalhos em madeira na *Corcoran Gallery* de Washington. A exposição, patrocinada pelo *Inter- american Affairs*, se tornou um evento comentado nos jornais, como de interesse cultural. Maria ficou famosa em Washington, “Maria deu muitas entrevistas falando sobre seu árduo trabalho (...). Foi matéria da *Time-Life* e da *Vogue*”, conforme diz Kumagai. A artista apresenta 18 trabalhos, a maioria em madeiras brasileiras, como jacarandá, imbuia, peroba e mogno, e outras em terracota e gesso; apenas três esculturas em bronze: “Nora”, “Salomé” e “Nostalgia”. Ela só havia começado a esculpir em metal no início do ano, já como escultora profissional, depois que decidira tomar aulas com Jacques Lipchitz. Começou a utilizar o bronze, que passou, daí em diante, a ser o principal suporte à sua obra.

Lipchitz influenciou Maria em três aspectos, de acordo com Kumagai,:

- Técnica e processo de criação – com obras fundidas em bronze ou em gesso com modelagem em argila, o método da cera perdida (onde o molde derrete-se), e os esboços em miniatura “sketches”.

- Concepção formal e estilística – Incorporam-se na obra todos os signos instrumentais e manuais: com a marca do fazer : marca dos dedos, da especia e da espátula na cera, o escorrido da cera líquida ou do gesso. Representação genérica, e com traços essenciais que caracterizam o feminino.

- Temática – Substitui os personagens religiosos pelos mitos pagãos das culturas indígena e afro-brasileira.

Em 1942, Maria expõe na Valentine Gallery, com o título *Sculptures by Maria*, apresenta 21 obras, somente 3 delas são novas: “Black Madonna”, “Evening in Salgueiro”, e uma dançarina.

Maria aluga um apartamento em Nova York, em um edifício da Park Avenue, e transforma-o em ateliê. Ali passa alguns fins de semana com o marido e longas temporadas só, trabalhando e recebendo os amigos, entre eles Mondrian, Tamayo, Breton, Léger, e Duchamp – com quem terá um *affair*.

Em maio de 1942, Maria cria importantes esculturas, como “Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos” e “Cobra Grande”. A influência de Lipchitz é às vezes palpável, mas o Surrealismo – de cujo grupo fez parte, expõe em muitas das coletivas do pós-guerra – é o próprio imaginário brasileiro, como é o caso da obra “Don’t ever forget that I come from the tropics” – “Não te esqueça nunca que eu venho dos trópicos”.



Sobre a exposição *Amazonia*, Ameéde Ozenfant (1886 – 1966): “Acredito ter sido o primeiro a chamar atenção com meu entusiasmo, quando na primeira exposição de Maria, de 1942, pronunciei a palavra gênio.”

Segundo Callado, “(...) Maria havia se tornado uma nova-iorquina e suas novas esculturas, oito figuras, reunidas sobre o título *Amazônia*, têm enorme sucesso.” André Breton, teórico e líder do movimento surrealista se entusiasma com as obras de Maria, diante das esculturas “Iaci”, “Boiúna”, “Iemanjá”, “Vitória régia”, “Enguiá elétrica”, e “O grande tamanduá”, segundo Callado:

“(...) André Breton discursa para outros ‘monstros sagrados’ do meio artístico presentes, como Ozenfant e Rufino Tamayo, também impressionadíssimos, porém discretos. ‘Reparem se não é o próprio rio Amazonas que canta nestas obras?!’, repetia sem cessar. Ia apontando as esculturas e assinalando as angústias, as tentações, as febres, mas também o nascer do sol, as venturas, as puras delícias que a artista captara na fonte primitiva. Afirma, ainda, que a obra de Maria nada deve à escultura do passado ou do presente, ‘segura que é do seu ritmo original’.”

A produção de Maria Martins, a partir de 1942 marca justamente a diferença cultural da artista em relação a seus colegas europeus e norte-americanos, sublinhada em títulos pessoais.

O ano de 1943, segundo Kumagai representou o momento mais importante e rico da carreira de Maria. Em março, na Valentine Gallery acontece uma exposição dupla: *Maria: New Sculptures* e *Mondrian: New Paintings*. Maria expõe obras em bronze sobre as lendas amazônicas.



Na noite do vernissage Maria lança o livro *Amazônia*, narrando as lendas que inspiraram algumas de suas esculturas. Segundo Kumagai: "A literatura para suportar a obra plástica, a narrativa, é uma característica das pinturas surrealistas".

Neste mesmo ano, Maria produz a escultura em bronze "Sem eco". Que é um maravilhoso exemplo do seu biomorfismo, formando um ser híbrido, meio humano e meio vegetal. Esta obra assume um caráter autobiográfico, mais uma vez tratando do tema das relações humanas, intra e interpessoais. Os braços que possuem mãos grandes e retorcidas ao mesmo são cobras, cipós ou galhos que se enovelam, partindo em direção ascendente, buscando desesperadamente algo ou alguém. Simboliza a ausência, ou talvez a necessidade de se preencher um vazio existencial.

No ano de 1944, Maria é desligada do programa *Inter american affairs*. A partir de então passa a financiar suas próprias exposições.

Maria produz a obra "However" (Entretanto), um bronze no qual duas serpentes envolvem em um corpo de mulher, uma delas saindo de sua cabeça, a outra enroscando-se a partir de seus pés. Com 1,30 m de altura, "However" não é a única escultura de Maria com o tema da serpente. Nesta escultura, Maria mostra mais uma vez a temática da mulher, com formas genéricas, e em traços essenciais que caracterizam o feminino.

Em maio deste mesmo ano, Maria expõe na Valentine Gallery, "Maria: Sculptures and Sculpted Jewels.", com jóias de sua autoria. Segundo Callado, "Em julho, ela e seis de suas jóias são capa da revista *Vogue*, a mais prestigiosa revista de moda do mundo."



Em 1945, o presidente Getúlio Vargas nomeia Carlos Martins delegado do Brasil à conferência Interamericana da Guerra e da Paz, no México. Apesar de Maria estar em uma fase de grande produção artística, e de estar vivendo um intenso romance com Marcel Duchamp em Nova Iorque, ela acompanha o marido ao México, onde inicia uma amizade duradoura com Frida Khalo.

Neste mesmo ano, Maria produz em bronze fundido a escultura "The Impossible" (O Impossível), com 170 X 170 X 170 cm. Esta é uma das obras mais famosas de Maria Martins. Representa a impossibilidade de uma real fusão dos corpos, e também no sentido da compreensão intelectual. O masculino e o feminino estão claramente representados, mais uma vez utilizando o biomorfismo tentacular. Segundo Kumagai,



"A obra é constituída por duas figuras volumosas, cara a cara, biomórficas, parecendo figuras marinhas ou águas-vivas, ou octópoes, com seus tentáculos curtos em forma de espinho, ameaçadores, voltados um contra o outro, como num ato de auto-

defesa. Uma das figuras é feminina, pois tem seios, ombros estreitos, e quadril mais ladeado; a outra mais volumosa, mais redonda, e com mais espinhos é a figura masculina, traços facilmente perceptíveis.”

Para a jornalista Marta Góes,

“Se na vida pessoal o realismo e o apego à família predominaram sobre o lado apaixonado e transgressor, sua escultura revela o conflito travado no coração. O desejo de liberdade se tornou um tema forte. Na obra mais famosa, *Impossível*, ela dá uma face intrigante e comovente do desencontro amoroso.”

Em 1946, Maria inaugura sua terceira exposição na Valentine Gallery, *Maria: New Sculptures*, a grande novidade está no lançamento de um luxuoso álbum de tiragem limitada, que reúne gravuras em metal possuindo um longo poema seu, em francês, com os títulos da maioria das suas obras. Maria alcança a maturidade escultórica e uma identidade cultural híbrida, com configurações diferenciadas.

Segundo Kumagai,

“(...) Maria configura de modo claro as figuras construídas diminuindo a ambigüidade causada pelo excesso de elementos fundidos ao mesmo tempo (...) e desvia sua atenção da floresta amazônica, do mito nacional para o inconsciente feminino. (...) O trabalho torna-se existencial, porém continua a utilizar a linguagem e estratégia biomórfica da fusão. A exposição foi constituída por onze esculturas e sete jóias de ouro incrustadas de diamantes e pedras semi preciosas brasileiras.”

Maria cria a escultura “The Woman has lost her shadow” (A *Mulher que perdeu sua Sombra*), uma escultura em bronze sobre uma barra de madeira. Trata-se de uma mulher tendo atrás dela uma outra figura humana de pés e mãos longos como cobras. Cobras que se enovelam no próprio corpo e tentam alcançar a mulher não-sombra. A mulher de corpo esguio e longelíneo e as formas genéricas, e com o rosto sem face, como em *However*, possui as mãos estendidas ao lado do corpo, com as palmas voltadas para cima, como que buscando algo.



Neste mesmo ano, Maria trabalha mais uma vez a questão do gênero feminino, e produz a obra “Aranha”, em bronze.

Participa da exposição organizada por André Breton, “Le Surrealisme”.



Em um texto de 1947 publicado no *Le Surrealisme et la Peinture* fala em sua capacidade “para contar a paixão humana” e ir as fontes primitivas. Sua escultura, com efeito, rompe com o Classicismo em seu país para chegar a uma linguagem própria, em que mescla o humano, o vegetal, e o animal.

Neste ano, Maria produz a obra “Implacável”, bronze patinado - 74,0 x 117,6 x 19,5, uma figura meio gente meio bicho, que apesar de suas formas pesadas parece voar contra o vento.



Em Fevereiro de 1948, Carlos Martins é designado para a embaixada de Paris pelo presidente Eurico Gaspar Dutra. Apesar de ter sido anunciada sua viagem para Paris, Maria ainda permanece em Nova Iorque por alguns meses para ficar com Marcel Duchamp. Segundo Kumagai , “Só no verão desse ano, Maria deixa New York e Marcel Duchamp para sempre”.

É no ano de 1948 que acontece a primeira exposição individual de Maria em Paris, “Les Statues Magiques de Maria”. Seu ateliê torna-se o ponto de encontro dos artistas mais importantes que vivem em Paris, torna-se amiga de Brancusi.

Em 1949, Carlos Martins se aposenta compulsoriamente e retorna ao Brasil com a filha Anna Maria. Maria Martins volta à Nova Iorque antes de retornar definitivamente do Brasil, em 1950.

Neste ano, Maria Martins produz a obra "Huitième Voile (Eighth Veil), (Oitavo véu) Bronze.

Maria Martins usa como modelo sua filha Anna Maria, mas avança declaradamente para o surreal, distorcendo a cabeça, as mãos e os pés, numa representação grotesca da forma das raízes das plantas, que a fascinaram no contato com a flora amazônica.



No ano seguinte, em 1950, Maria retorna ao Brasil, onde produziu obras mais maduras de formas abstratas. Participou ativamente da criação e consolidação dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro e também da Bienal de São Paulo, onde em 1955, recebeu o Grande Prêmio de Escultura Nacional com "A Soma dos Nossos Dias". A partir de então, Maria deixa a escultura pela literatura, publicando vários livros sobre filosofia, política e espiritualidade como jornalista e escritora.

Em 1965, morre Carlos Martins no Rio de Janeiro.

Maria de Lourdes Alves Martins Pereira e Souza vem a falecer no dia 26 de março de 1976, vítima de insuficiência cardíaca, aos 78 anos. Seu corpo foi velado no MAM – RJ, uma inovação memorável.

A Bienal de São Paulo desse ano presta uma homenagem póstuma a Maria e, discorrendo sobre esta homenagem, Jayme Maurício escolhe palavras da própria escultora para uma espécie de epitáfio:

“Desde eras que se perdem na noite dos tempos, a verdadeira obra de arte guarda dentro de si muito mais que a imagem que representa: guarda a magia de uma dupla vida – a que lhe deu o artista, na grande aventura da criação, e que cada um lhe empresta, na emoção de contemplá-la.”

Maria participou de muitas outras exposições coletivas em Nova Iorque, Washington, San Diego, Paris, Zurique, Rio de Janeiro, São Paulo e Florianópolis. Mas foi na exposição organizada por Jean Boghici em 1997 que Maria, de fato, ressucitou com toda a sua força.

Segundo Callado,

“O encontro de Yolanda e Maria, duas mulheres especiais, iria possibilitar a fundação e o sucesso das Bienais de São Paulo. A volta de Maria ao Brasil, em 1950, é de crucial importância para a entrada de São Paulo e do Rio de Janeiro no circuito internacional de arte.”

Para o crítico Jayme Maurício,

“Maria foi a personalidade que, sem abdicar jamais de sua feminilidade, representou no Brasil moderno do século XX tudo o que significou o surrealismo, na arte da escultura, na literatura, no sonho, na psicanálise, nas ciências, na política, no erotismo, na eterna busca do ‘eu’ e do ‘outro’, desde a natureza pujante da Amazônia à estratificação da mulher e sua atuação decisiva na virada do milênio. Ela com certeza era tocada pelas aberturas do século das luzes: enciclopédica, libertária, iluminou os brasileiros com sua arte e seu saber, e sobretudo com sua coragem e paciência com os preconceitos. Amou e ajudou os poderosos da cultura do século de várias maneiras – do sonho, do amor ao acaso”.

Considerações Finais

Depois de conhecermos um pouco sobre a fase mais impressionante da carreira Maria Martins, podemos compreender sua importância histórica e social. Representando o Brasil no exterior através de mitos e da exuberância da Amazônia, Maria foi uma mulher à frente de seu tempo, sendo uma escultora do gênero feminino e tratando dessa temática na década de 40, faz com que todos os que apreciem suas obras reflitam sobre a condição da mulher. Trata ainda de temas atemporais, como questões autobiográficas que envolvem as relações humanas – a relação consigo e com o outro, e a própria existência humana, onde representa estes signos formalmente através da fusão entre o humano e o vegetal, entre a razão e o instinto, entre o consciente e o inconsciente. Talvez por esta temática Maria tenha recebido, como aconteceu à Frida Khalo, o rótulo de surrealista. Mesmo tendo participado de exposições surrealistas, e trabalhado com temas de sonhos e fantasias, sendo estudiosa de Jung, Maria não se considerava surrealista.

No ano de 1968, em uma entrevista cedida á então apresentadora da rede Manchete, a escritora Clarice Lispector, Maria explica :“Sou anti-ismos. Dizem que sou surrealista. Mas o melhor do trabalho é quando começo uma escultura. No meio fico desanimada, no fim nunca é o que eu queria, e aí deposito toda a minha confiança na próxima.”

Quanto á técnica, Maria especializou-se em no material bronze. Maria mostrou-se expressionista, principalmente nas primeiras obras em bronze, deixando a marca do fazer, buscando referências no amigo e mestre Jacques Lipchitz.

Segundo a jornalista Conceição Freitas:

“Pelo que esculpia e pelo que amou, Maria Martins é fascínio em estado puro, bem o diz Graça Ramos. A maioria de suas obras está em coleções particulares. No Brasil, somente museus do Rio e de São Paulo têm peças dela. Brasília as têm em dois de seus principais palácios.”

Podemos dizer que as obras de Maria Martins produzidas nos anos 40 tem sua temática presente atualmente. Segundo Miriam Celeste,Doutora em Arte, quando perguntada sobre qual é a principal tendência da arte contemporânea, responde:

”Existe hoje, na arte em geral, uma tendência intimista, de volta às memórias. O dramaturgo alemão Bertolt Brecht dizia que para falar do universal é preciso tratar da aldeia. Esse caráter autobiográfico aparece nas artes plásticas de maneira forte, com visões políticas, sensuais e étnicas.”

Com isto, podemos dizer que as obras de Maria Este artigo pretende contribuir para reunir informações sobre Maria Martins que estavam desencontradas. Agora temos um texto que fala, de um modo geral mas sintetizado, sobre a produção de Maria nos anos 40, através de análises, interpretações e citações de textos e de autores, jornalistas ou acadêmicos, teóricos e críticos de arte.

Referências

Livros:

CALLADO, Ana Arruda. *Maria Martins : uma biografia*. Rio de Janeiro: Grifus, 2004.
CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. 2º edição. São Paulo:Lemos-Editorial,2002.
COELHO, Teixeira. *Perfil da Coleção Itaú* (Maria Martins p.86). São Paulo:Itaú Cultural, 1998.
FORTINI, Franco. *O movimento surrealista*. Editorial presença.
PRIORE, Mary del Org. *História da mulheres do Brasil*. São Paulo : Editora contexto,

READ, Hebert. *Escultura Moderna : uma história concisa*. São Paulo : Editora Martins Fontes, 2003.

SEVERINO,Antonio Joaquim. *Metodolologia do trabalho científico*. 21ªed. São Paulo : Cortez, 2002.

STANGOS, Nikos Org. *Conceitos de arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte. Um paralelo entre arte e ciência*. Campinas (SP):Autores associados

Revistas :

COELHO, Teixeira. *A experiência surreal*. Revista Bravo, p.162-168 ano 4, n. 47, 2001.
GÓES, Marta . *Maria Martins – mais do que musa de um mito, uma escultora brilhante*. Revista Cláudia ,p.239-243 ,2003

Internet:

<http://www.terra.com.br>
<http://www.presidencia.gov.br>
<http://www.mac.usp.br>
<http://www.revistaquem.globo.com>
<http://www2.correioweb.com.br>
<http://www.agecom.ufsc.br>
<http://www.elpais.com>
<http://www.sibila.com.br>
<http://www.secret.com.br>

CONTRIBUIÇÕES DO UNIVERSO ARTESANAL DA CERÂMICA À FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE ARTE

Sumaya Mattar Moraes¹

Resumo: A pesquisa apresenta discussões sobre as relações entre o processo de ensino-aprendizagem artesanal da cerâmica e a formação inicial de professores de arte, com base em contribuições advindas da perspectiva reflexiva na formação docente. Foram investigados os modos de produção e transmissão de conhecimentos de Isabel Mendes da Cunha e Shoko Suzuki, artistas ceramistas vinculadas, cada qual, a um universo tradicional. A aprendizagem artesanal envolve princípios e valores éticos e humanos que ultrapassam não somente a produção em larga escala da sociedade industrial, como também a reiteração de técnicas e procedimentos didáticos e artísticos ainda muito observados nas propostas de ensino-aprendizagem da arte desenvolvidas no espaço escolar, revelando elementos fundamentais para o reencontro da dimensão humana da arte-educação. Permeada pelo fazer conjunto e o diálogo, a condução da aprendizagem de um ofício tradicional por um mestre-artesão é capaz de desencadear a práxis criadora nos aprendizes, que, além de sentirem satisfação com o trabalho, também passam a desenvolver um processo produtivo próprio, em que a experimentação dirigida à busca de novas possibilidades construtivas e ao encontro de um caminho poético particular convive harmoniosamente com a preservação de saberes fundamentais transmitidos de geração a geração.

Palavras-chave: Formação de professores; Ensino-aprendizagem da Arte; Prática de Ensino; Artes Visuais; Cerâmica.

O pressuposto de que a relação educadora e a maneira como o professor conduz o processo de ensino-aprendizagem da arte vinculam-se à sua formação e concorrem tanto para a aprendizagem da arte como para a educação do ser humano em formação presidiu a presente pesquisa.ⁱ

Tendo como objeto de estudo o potencial da aprendizagem pelo fazer no âmbito da formação inicial de professores de arte, considerou-se necessário investigar modos de ensino-aprendizagem da arte que se pautassem em princípios humanísticos, diferentes, portanto, das relações e práticas educativas escolares reiteradamente observadas pelos futuros professores por ocasião do cumprimento do estágio supervisionado, que, de um modo geral, carregam as marcas da deterioração dos sistemas educativos.

Com este propósito, levantou-se a hipótese de investigação dos modos de transmissão de conhecimentos de artistas vinculados a uma determinada tradição considerando que em tais processos seria possível encontrar elementos constitutivos de um tipo de formação artística que, não estando separada da vida vivida, fosse verdadeiramente significativa. Essa hipótese assentou-se na ausência de dicotomia entre o trabalho e a sobrevivência do artesão, ausência essa que permite que eles tenham com

¹ Professora doutora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

o mundo uma relação mais satisfatória que a de trabalhadores que vendem anonimamente sua força de trabalho.

A pedagogia artesanal está voltada para a inserção dos mais jovens nos ofícios tradicionais, entretanto, os mestres artesãos não restringem seus ensinamentos a procedimentos técnicos. Além de seus saberes ancestrais, compartilham com os aprendizes valores, princípios, visão e maneira de agir no mundo, ou seja, sua práxis.

Considerando as características da pedagogia artesanal, que relações de convergência e divergência poderiam existir entre o modo tradicional de transmissão de conhecimento pertinente ao universo artesanal e as práticas educativas em arte? Que contribuições essa forma de educar teria a oferecer às pesquisas sobre o ensino-aprendizagem da arte e a formação de professores tendo como perspectiva o reencontro da dimensão humana da arte e da educação?

A aprendizagem artesanal da cerâmica como fonte de conhecimento

Nas artes plásticas e no artesanato tradicional, as mãos são tanto instrumento de criação quanto meio de conhecimento, propiciando àqueles que delas fazem uso uma relação sensível com o mundo. Algumas formas de trabalho artesanal propiciam aos seus produtores maior integração entre as esferas da produção e da existência, provendo-os de uma alegria particular, de um sentido peculiar de completude e realização. Esse parece ser o caso do trabalho com a argila. Dadas as propriedades particulares desse material – maleabilidade, flexibilidade, adaptabilidade, a argila convida à manipulação, suscitando a imaginação e ativando a potencialidade criadora do ser humano.ⁱⁱ

O aprofundamento inerente ao trabalho dos artesãos do barro vinculados a uma determinada tradição faz deste campo uma verdadeira fonte de conhecimento sobre a experiência criadora, oferecendo preciosas contribuições para a reflexão sobre a educação, o processo de ensino-aprendizagem da arte e a formação de professores. Tamanha riqueza impôs a necessidade de aproximar-me da “fonte” e adentrar esse universo para conhecê-lo em profundidade. Mas ante a vasta produção de cerâmica e artesanato em barro no Brasilⁱⁱⁱ, como identificar as legítimas “fontes”?

Considerei possível encontrá-las em *poetas da mão* (BACHELARD, 1986, p. 52), em artistas e artesãos cujos trabalhos trouxessem suas marcas e revelassem o pleno domínio da matéria; mestres que, além de estarem inscritos em uma determinada tradição, também ensinassem seus ofícios para outras pessoas. Na procura, encontrei duas fontes raras, duas grandes artistas e mestras: Isabel Mendes da Cunha e Shoko Suzuki.^{iv}

A sensibilidade e a inventividade de ambas as ceramistas, somadas à sua generosidade e sabedoria, deram-me a certeza de que elas poderiam oferecer contribuições à reflexão sobre o ensino-aprendizagem da arte. Assim, tornou-se imperioso aproximar-me de seus universos.^v

Interessava conhecer os saberes presentes nas pedagogias das duas mestras ceramistas, bem como as relações que poderiam ser estabelecidas entre tais saberes, as propostas contemporâneas para o ensino de arte e os modos como se realiza o ensino-aprendizagem da arte no espaço escolar, sem desconsiderar os contextos, as condições de sobrevivência e a diversidade cultural dos educandos. Tratava-se de investigar os valores e elementos metodológicos presentes em seus modos de conhecer, ensinar e expressar, com especial atenção, ao papel dos meios físico, social, econômico e cultural sobre suas concepções e produções simbólicas e a preservação e renovação de técnicas, materiais, procedimentos e padrões estéticos ao longo de gerações.

Da pesquisa de campo resultou ampla documentação composta por entrevistas, fotografias, fitas de vídeo e áudio e apontamentos da viagem ao Vale do Jequitinhonha e das aulas de Shoko Suzuki. A análise dos dados revelou os elementos potencialmente formadores que constituem a dimensão prática do trabalho artesanal e caracterizam os processos de ensino-aprendizagem conduzidos por Shoko e Isabel, do mesmo modo que confirmou que tais processos representam um modelo de formação – com base no *aprender pelo fazer* – que ultrapassa a práxis imitativa que persiste na educação, em especial, nas práticas de ensino-aprendizagem da arte no espaço escolar.

Não sendo tarefa solitária do aprendiz – que aprende com a mente, o corpo e a alma, *junto* com as mestras – os processos conduzidos pelas duas ceramistas articulam-se em torno de uma práxis criadora compartilhada entre elas e seus aprendizes. Essa práxis, revelada especialmente pela prática artística, o *fazer junto* e a presença do *diálogo* e da *experimentação* está relacionada diretamente à busca de novas possibilidades e construção de caminhos próprios no campo da cerâmica, preservando e alimentando o sentido humano da arte e da educação.

Esses elementos – prática artística, trabalho conjunto, diálogo e experimentação – além de observados nos modos de ensinar das duas artistas, foram vivenciados intensamente por mim durante a convivência com Shoko Suzuki. Foram eles que garantiram que a aprendizagem da cerâmica não se resumisse à assimilação, memorização e reprodução de técnicas e procedimentos. O diálogo, em especial, não somente garantiu a dimensão humana e sensível da aprendizagem como também provocou um intenso exercício reflexivo sobre o meu papel como professora, que se estendeu a questões relacionadas aos seres humanos e ao mundo em construção, entre elas, aquelas referentes ao papel do professor de arte.

No universo das mestras ceramistas, a prática artística, o fazer conjunto, o diálogo e a experimentação abrangem diferentes aspectos e não aparecem isoladamente, e muito embora façam

parte do processo produtivo e das pedagogias de ambas, as origens, histórias de vida, universos geográficos e culturais, condições existenciais, entre outros inúmeros fatores que as distinguem, refletem modos de ensinar e produções singulares.

Tendo como eixo a articulador os conhecimentos advindos dos universos poéticos das duas ceramistas, foi desenvolvida, no âmbito da prática de ensino, em 2005 e 2006, uma proposta formativa com alunos de licenciatura em artes visuais de uma instituição de ensino superior da cidade de São Paulo, pautada em um *aprender-fazer-junto*: eu, eles e alunos reais, estudantes de uma escola pública da região.

Embora a própria natureza da disciplina prática de ensino favoreça a aprendizagem pelo fazer, era necessário ultrapassar a abordagem da racionalidade técnica que tem marcado a formação profissional no âmbito acadêmico. Sendo assim, julguei importante que o trabalho garantisse a presença dos dois elementos observados nos processos de produção e ensino-aprendizagem de Shoko Suzuki e Isabel Mendes da Cunha, quais sejam, o diálogo e a experimentação, integrando-os numa perspectiva crítica, sem os quais as dimensões prática e sensível se afastariam do seu potencial transformador e ficariam reduzidas a um perigoso pragmatismo. A esses dois elementos integrei um terceiro, qual seja, a pesquisação.

Durante o desenvolvimento do projeto, os papéis de professora e pesquisadora se somaram em minha atuação com os alunos, impondo a necessidade de desenvolvimento de uma prática participativa reflexiva, tanto no espaço acadêmico de atuação docente, como no espaço da escola.

Essa necessidade imprimiu ao trabalho uma dinâmica que permitiu que a concepção e a execução se dessem de modo simultâneo e cooperativo, caracterizando o próprio trabalho como uma pesquisação, que, por sua vez, garantiu a conjugação dos dois elementos acima referidos: o diálogo e a experimentação.

Se, por um lado, tal caracterização do processo exigiu um olhar distanciado, por outro, graças ao envolvimento com os alunos e o processo em curso, impostos pelo papel de professora, contribuiu para que os futuros professores se constituíssem, eles próprios, professores pesquisadores.

A análise do processo realizado com os alunos professores confirmou a hipótese de que o estágio e a prática de ensino podem representar uma importante oportunidade do aluno reafirmar sua opção pelo magistério e preparar-se para o exercício da profissão, quando consideradas as dimensões prática e sensível da formação docente e integradas em um processo articulado em torno do diálogo, da experimentação e da pesquisação.

Ensino de arte e formação de professores: o que ensinam as mestras?

Shoko e Isabel abriram as portas de seus universos poéticos e mostraram a substância da terra. Ao percorrer os olhos pelas bancadas, materiais e ferramentas das mestras, ouvindo suas histórias, vendo-as trabalhar e ensinar, é possível refletir sobre a necessidade de a escola se constituir um espaço de busca, encontro e construção humana.

As oficinas das artesãs são espaços de existência que integram trabalho e vida. Em seu interior, os objetos, com os quais mantêm uma relação afetiva, figuram como verdadeiros medidores sociais. As mestras têm um caminho. Ensoram o que receberam do legado de seus passados e o que construíram ao percorrê-lo com seus próprios pés. Ao contrário disso, na escola, a massificação destrói as culturas pessoais do aluno e professor. Não há protagonistas. Das relações educadoras às práticas educativas, tudo é alienado. A ausência do professor está, muitas vezes, em sua própria presença, pois, esvaziado do sentido cultural do seu ofício, acaba por professar uma verdade que não é a sua.

Seja na educação escolar ou na formação profissional, a prática só gera conhecimentos quando ocorre reflexão sobre ela, como se verifica na práxis artística criadora, em que a consciência que concebe e a mão que realiza o concebido transformando a matéria não se separam. Os objetos artísticos resultantes da integração entre o pensamento e a ação são objetos humanizados, revelam e exprimem os seres humanos que os produziu. O mesmo ocorre quando a docência é exercida de forma criadora.

A arte e a educação são campos intersubjetivos que propiciam experiências simultaneamente individuais e coletivas. Ambos nos colocam em contato com tudo o que é pertinente a nós e aos outros ao mesmo tempo. Por isso, a aula de arte é um mundo a habitar, um mundo que nos abre para a alteridade. Quando não resulta somente da ação, mas, sobretudo, da consciência e imaginação, a aula humaniza-se. A aula humanizada não somente promove como exprime um verdadeiro encontro entre os seres humanos, mediados pelo mundo. Torna-se, um *lócus* de reciprocidade e de edificação humana, revelando em cada elemento que dela participa os propósitos e intenções que a sustentam.

Assim como para as ceramistas que elegeram a dureza do barro como matéria-prima de suas ações sobre o mundo, a satisfação do professor ou futuro professor de arte não vem da ausência de problemas, tampouco do afastamento ou negação da realidade, e sim de sua ação criadora sobre a realidade, uma ação que reafirma sua escolha profissional e sua capacidade de contribuir para a transformação do ser humano e do mundo. Para que suas ações se revistam de um caráter criador, um autêntico diálogo precisa ser instaurado entre ele - suas vontades, desejos, expectativas, necessidades e intenções – e a realidade concreta da escola. Esse diálogo nutre-se da atividade experimental e reflexiva..

Uma vez que é do embate com a realidade escolar nua e crua que ações criadoras na educação escolar podem ser geradas, a escola e seus problemas são necessários à formação docente e ao contrário

de provocarem desespero, podem despertar a vontade de agir, o espírito de pesquisa, a experimentação didática, o debate produtivo, a reflexão crítica e a busca pela renovação das práticas educativas e relações educadoras.

Os limites da realidade escolar acionam o exercício crítico, reflexivo e criador alimentado pelas forças da imaginação. Incorporado à práxis do aluno professor, esse exercício impede que nele se instale uma visão desencantada do ensino da arte e evita que ele se mantenha alheio à sua prática educativa, já que passa a estabelecer com sua práxis uma relação de interioridade, tendo suas questões e propósitos como reguladores da coerência de seus atos. Quando se tornar de fato professor não compartilhará com seus alunos somente seus conhecimentos, mas também sua vontade e sua esperança. Sem dissociar o objetivo do subjetivo, e lidando com a imprevisibilidade e a indeterminação do processo educativo e de seus resultados, suas aulas poderão ser obras singulares voltadas para o encontro e a construção humana e contribuirão para a humanização da escola e do mundo.

Referências bibliográficas:

- ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1963.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo, Difel, 1986.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- MORAES, Sumaya Mattar. *Descobrir as texturas da essência da terra: formação inicial e práxis criadora do professor de arte*. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2007. (Tese de doutorado).

ⁱ O presente texto baseia-se na pesquisa de doutorado da autora que resultou a tese intitulada “Descobrir as texturas da essência da terra: formação inicial e práxis criadora do professor de arte”, orientada pela Professora Doutora Hercilia Tavares de Miranda, defendida em março de 2007 na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

ⁱⁱ Quando queimada a uma temperatura superior a 600°C, a argila fica dura e resistente e é denominada *cerâmica*, palavra originada do termo grego *keramiké*, derivado de *keramós*, (argila), que entre os gregos antigos designava vaso de barro cozido usado à mesa. (CUNHA, 1999, p.172-173). *Cerâmica* designa, pois, tanto o material resultante da queima da argila quanto os objetos e utensílios feitos com ele.

ⁱⁱⁱ Entre as regiões brasileiras que se destacam pela produção da cerâmica artesanal, estão: Caruaru, no agreste de Pernambuco, onde se localiza o Alto do Moura, região em que dezenas de pessoas trabalham seguindo o estilo de Mestre Vitalino; Tracunhaém, na zona da mata pernambucana; os municípios baianos de Irará, onde resiste o trabalho artesanal das mulheres louceiras, e Maragogipinho, cujas primeiras olarias foram construídas pelos padres jesuítas; o bairro de Goiabeiras, no Espírito Santo, onde são produzidas as famosas panelas de barro; as cidades paulistas de Taubaté, no Vale do Paraíba, e Apiaí, no Vale do Ribeira e o Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, entre outros. Destacam-se, ainda, a cerâmica marajoara, tapajônica e karaí, no Pará; a cerâmica terena e cadiuéu, no Mato Grosso do Sul e a dos índios Waurás, no Alto Xingu. (FROTA, 2005).

^{iv} Optei por utilizar os temos *artesão* e *artista* para designar indistintamente aqueles que conhecem, dominam e empregam procedimentos genuínos em seus trabalhos, considerando-se que a técnica, comumente, associada somente ao trabalho do artesão, é também, conforme já alertara Mário de Andrade (ANDRADE, 1963), uma condição para o trabalho do artista.

^v Procurei por Isabel em Santana do Araçuaí, vilarejo em que reside, no Vale do Jequitinhonha, em janeiro de 2004. Nos dois encontros que tivemos, pudemos vê-la trabalhar e ouvi-la contar sua própria história. Um pouco

depois, desejando um maior aprofundamento no universo artesanal e considerando fundamental viver a experiência de aprender com um mestre artesão, tornei-me aluna de Shoko Suzuki.

COSTURANDO VIDAS: OS ITINERÁRIOS DE ANA AURORA DO AMARAL LISBOA (1860-1951) E JÚLIA MALVINA HAILLIOT TAVARES (1866-1939)

Carlos Gilberto Pereira Dias¹

Resumo: Este resumo apresenta uma proposta de estudo sobre o itinerário das professoras Ana Aurora e Malvina, observando os aspectos paralelos de suas trajetórias e entrecruzando suas experiências individuais. Nossa enfoque volta-se para a maneira como estas duas mulheres re (construíram) suas vidas se contrapondo e resistindo aos padrões culturais na transição do século XIX e início do século XX, na medida em que exploram através de suas práticas educacionais uma possibilidade de atuar no espaço público. Uma das contribuições desse estudo é, sem dúvida, dar voz a personagens por muito tempo silenciados pela história: as mulheres. Nesta perspectiva, o cruzamento dessas trajetórias colabora para compreendermos que mesmo diante das limitações impostas pelo contexto, as duas personagens encontram um *campo de possibilidades* para realizar seus *projetos* e esta prática “tensa” traduz-se, sobretudo, numa reação, numa resistência tolerante à época em que suas trajetórias se desenrolam. Por outro lado, repensar os estudos sobre a “escrita de si”, observando o alcance e os limites de tal enfoque, nos leva a compreender as ambigüidades que permeiam nossas vidas.

No livro *Nas Margens* a historiadora Natalie Zemon Davis², entrecruza a vida de três mulheres que viveram no século XVII. Ao longo deste trabalho, a autora “aprendeu” com suas semelhanças e diferenças. “Eu quis mostrar seus pontos em comum e suas disparidades sobre si mesmas e o que [...] fizeram. Quis mostrar como se distinguiam dos homens de seu mundo e como se assemelhavam.” (DAVIS, 1997, p. 12).

As trajetórias de Ana Aurora do Amaral Lisboa e Julia Malvina Hailliot Tavares encontram paralelos com as vidas das três mulheres descritas por Davis. Este exemplo inspirou-me a perseguir e “aprender” com estas duas professoras que, embora não vivam mais, nos deixaram lembranças, retratos, cartas, diários, etc., afinal, uma vida não se constrói apenas no tempo biológico de uma existência.

* * *

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação de História – UFRGS.

² Ver DIAS, Carlos Gilberto Pereira. “Um olhar sobre o livro ‘*Nas Margens*’ de Natalie Zemon Davis: Em busca de uma reflexão a partir do gênero biográfico”. In: *Histórica*, n. 5. Porto Alegre: APGH/PUCRS, 2001.

A discussão da problemática teórica esboçada nesta pesquisa deverá priorizar a análise dos estudos recentes referentes à **biografia**, que tem suscitado inúmeras contribuições à História. O enfoque adotado envolve ainda, questões ligadas à **memória** – enquanto reconstrução da identidade das duas professoras –, particularmente, no que se refere à “escrita de si” de Ana Aurora e Malvina.

Nossa proposta de trabalho tem como ponto de partida a perspectiva de análise da microhistória. Giovanni Levi (1992) a define como uma prática historiográfica baseada na redução de escala de observação. Entretanto, esta prática metodológica não se restringe apenas ao estudo da comunidade ou do grupo, mas atinge a própria vivência individual, pois, “[...] a indagação microhistórica remete desse modo diretamente à biografia, e vice-versa.” (LIMA FILHO, 1993, p. 3). Nesse sentido, Levi ainda acrescenta: “[...] a biografia é por isso mesmo o campo ideal para verificar o caráter intersticial [...] da liberdade de que dispõem os agentes e para observar como funcionam concretamente os sistemas normativos, que jamais estão isentos de contradições.” (LEVI, 1996, p. 180).

Pensamos que a pesquisa biográfica é o espaço por excelência da compreensão dos limites da liberdade do sujeito individual, das ambigüidades das regras sociais, e, principalmente, observar como Malvina e Ana Aurora manipularam e, ao mesmo tempo, reinterpretaram as normas, contribuindo para provocar mudanças sociais.

Nesse sentido, a noção de *campo de possibilidades* apontada por Carlo Ginzburg (1989) evita que a dimensão determinista enclausure trajetórias, nos fazendo refletir sobre as margens de atuação de Ana Aurora e Malvina. Em outras palavras, estas mulheres experimentam a “tensão” no *campo de possibilidades* da época, a partir de suas escolhas, de seus *projetos*. A historiadora Rachel Soihet, amparada na obra de Simone de Beauvoir (1980) argumenta “[...] que a mulher, ao viver em função do outro, **não tem projeto de vida própria** [...]” (1997, p. 278). (grifo nosso).

Esta compreensão se traduz em outra noção problemática: a de que as mulheres não tinham história e, portanto, não tinham até então um *projeto de vida próprio*. Em que sentido esta ausência de um projeto de vida é perceptível nas trajetórias de Ana Aurora e Malvina?

Para Gilberto Velho, as noções de *projeto* e *campo de possibilidades*, podem ser analisadas numa clivagem complementar, revelando uma perspectiva também presente nos indícios sobre as duas professoras.

[...] evitando um voluntarismo individualista agonístico ou um determinismo sociocultural rígido, as noções de *projeto* e *campo de possibilidades* podem ajudar a análise de trajetórias e biografias enquanto expressão de um quadro sócio-histórico, sem esvaziá-las arbitrariamente de suas peculiaridades e singularidades. (1994, p. 40).

Acreditamos que os *projetos* de Ana Aurora e Malvina revela uma margem de “emancipação” reservada ao “recôndito feminino” de sua época, ou seja, “[...] os *projetos* individuais sempre interagem com outros dentro de um *campo de possibilidades*.” (1994, p. 46). Por outro lado, levantamos outra hipótese sobre a potencialidade destes *projetos* no transcorrer de suas vidas: em que sentido, a prática educacional conduz suas vivências para as mudanças que serviram de inspiração ao longo de suas trajetórias? Afinal, “[...] os *projetos*, como as pessoas, mudam. Ou as pessoas mudam através de seus *projetos*. A transformação individual se dá ao longo do tempo e contextualmente”. (VELHO, 1994, p. 48).

Compreender os itinerários de Ana Aurora e Malvina, encontrando naquele contexto possibilidades de atuação, não implica necessariamente, em aprisioná-las neste cenário³. Como nos diz Sabina Loriga, devemos “[...] conceber o singular como um elemento de tensão: o indivíduo não tem como missão revelar a essência da humanidade; ao contrário, ele deve permanecer particular e fragmentado”. (1998, p. 249).

Portanto, a dimensão de suas vidas, ou seja, a apreensão que nos propomos neste projeto, implica necessariamente em entender que “[...] a vida não se reduz aos papéis sociais que são desempenhados no dia-a-dia. Cada indivíduo é bem mais que isso: parte de uma vida mais longa, é um elo na cadeia de uma história que o contém e lhe dá transcendência [...].” (BARROS, 1989, p. 41).

Nosso fio-condutor nesta “apreensão” de alguns aspectos de seus itinerários, nos leva a refletir sobre questões teórico-metodológicas que se referem a “escrita de si”⁴ de ambas. Tanto as cartas e os textos escritos por Ana Aurora quanto o diário de Malvina, enquadram-se no que poderíamos chamar de “escrita de si”. Naturalmente que as intenções e as representações entre uma carta, um texto ou

³ “[...] utilizar o eu para romper o excesso de coerência do discurso histórico, ou seja, para se interrogar não apenas sobre o que foi, sobre o que aconteceu, mas também sobre as incertezas do passado e as possibilidades perdidas” (LORIGA, 1998, p. 246-247).

⁴ Historicamente, o hábito da “escrita de si” ganha notoriedade no século XVIII, o período significativo em que “[...] indivíduos ‘comuns’ passaram a produzir, deliberadamente, uma memória de si”. (GOMES, 2004, p. 11).

um diário são diversas. Porém, é a partir desta “produção de si” que buscamos indícios para compreender aspectos importantes de suas vidas.

Arquivar a própria vida não é um privilégio de homens ilustres. Construir um destino para si mesmo, mostrar a perfeita coerência da própria existência tem sido uma prática que procura responder a uma injunção social. No entanto, o biógrafo, ao deparar-se com a “escrita de si” enquanto fonte documental para a construção biográfica – “escrita do outro” -, deve observar que o sujeito que fala ou escreve sobre si se produz. “Narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida”. (CALLIGARIS, 1998, p. 49). No caso de ambas as professoras, o “arquivamento do eu”⁵ ocorre de maneira irregular, ou seja, levantamos a hipótese de que não houve a constituição de um arquivo pessoal voluntário. A “escrita de si” dessas duas mulheres, ainda que constante, se mostra dispersa no tempo.

Porém, é exatamente no conteúdo e na intensidade do que está contido no diário ou nas correspondências, que nossa atenção se volta, ao que Michelle Perrot chamou de fronteiras do dizível e do indizível na “escrita de si”: “o indizível: o dinheiro, a morte, o sexo. O dizível: a doença, o detalhe cotidiano, os filhos, como sempre.” (2004, p. 187). Nesta perspectiva, acreditamos que “[...] a biografia oferece, melhor que outros gêneros históricos, a possibilidade de explorar os recursos da escritura histórica.” (LE GOFF, 1989, p. 53)⁶ (tradução nossa). Esta tarefa desafiadora não se faz sem outra ressalva fundamental:

As práticas de escrita de si podem evidenciar [...] com muita clareza, como uma trajetória individual tem um percurso que se altera ao longo do tempo, que decorre por sucessão [por outro lado] os registros de memória dos indivíduos modernos são, de forma geral e por definição, subjetivos, fragmentados e ordinários como suas vidas (GOMES, 2004, p. 13).

⁵ Utilizamos aqui a noção de Phillippe Artières, quando diz que o individuo mantém suas “lembraças” [...] para ver sua identidade reconhecida. Devemos controlar nossas vidas; devemos manter arquivos para recordar e tirar lições do passado, para preparar o futuro e, sobretudo, para existir no presente (1998, p. 14). Diferentemente do sentido que Priscila Fraiz utiliza quando se refere à arquivos pessoais, particularmente, ao arquivo pessoal de Gustavo Capanema, ou seja, “Quando ordenamos, classificamos, estamos produzindo um sentido para nossa vida. [Gustavo Capanema] reconstrói minuciosamente seu arquivo pessoal, servindo para construir a identidade de Capanema, como ele elaborava uma autoconstrução moral de homem público (1998, p.).

⁶ La Biographie lui offre, mieux que d’autres genres historiques, la possibilité d’exploiter les ressources de l’écriture historique.

O diário de Malvina obedece à estrutura “impessoal” em que os registros (nascimento, morte, etc.) ou toda a contabilidade familiar estava apontada com um certo rigor. Nestas anotações pouco se revela sobre sua intimidade. A subjetividade de Malvina praticamente está desaparecida daquelas páginas amareladas que contam sua vida, ou pelo menos, parte dela! O diário desta professora parece cumprir uma função prática: controlar sua vida familiar. A “escrita de si” de Malvina foi construída aos poucos, no ritmo de uma vida, entre 1891 e 1939, ou seja, “ao escrevê-lo, [Malvina] cria uma história para si. Ao inscrever o presente entre o passado e o futuro, ela estrutura sua vida. O presente é o que menos aparece, transformando-se imediatamente em passado e objeto de referência.” (MARTIN-FUGIER, 2003, p. 195). Neste sentido, até que ponto o diário representa a vida de Malvina? Além disso, em que medida houve uma preocupação em sistematizar esse tempo que passa?

A história que aprendemos com estas mulheres, se faz a partir de palavras ditas na privacidade, que se transformaram em texto escritos – em diários, como no caso de Malvina ou em cartas, no caso de Ana Aurora. Estas mulheres fizeram de suas anotações o retrato de suas vidas. Porém, pensamos que suas memórias inserem-se não apenas na ruptura que poderiam dar as suas vidas, mas como uma necessidade de marcar o tempo que passa, ou mesmo, de resistir ao fulgor vulnerável da vida, como dissera Gabrielle Brune-Sieler nos idos da década de 1930: “escrever é minha única defesa” (BORGES, 2004, p. 298).

Para Henry Rousso, o atributo mais imediato da memória é “[...] garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, ao “tempo que muda”, às rupturas que são o destino de toda vida humana.” (p. 1996, p. 94). Numa passagem ilustrativa, Natalie Davis observou em suas personagens que “[...] o tempo transcorria em suas imagens não para sugerir a transitoriedade geral das coisas... e sim para evocar um processo de mudança específico e interligado.” (1997, p. 140).

Ecléa Bosi, parte do método introspectivo de Bergson sugerindo que “a memória é essa reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida”. (2004, p. 47). A lembrança é a sobrevivência do passado. Maurice Halbwachs amarra a “memória de si” à memória do grupo⁷. “Se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar”. (HALBWACHS apud BOSI, 2004, p. 54). Portanto, para Halbwachs a memória individual só pode ser apreendida na sua dimensão social.

⁷ A autora Liliam Maria de Lacerda observa neste sentido que “a memória individual dialoga com o coletivo e redimensiona a realidade passada. As lembranças apóiam-se em fatos, acontecimentos históricos, e ao mesmo tempo ampliam e informam aspectos da história social brasileira.” (2000, p. 90).

Henry Rousso parece ir ao encontro de Halbwachs quando diz que “[...] a memória [...] é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional.” (1996, p. 94). Nesse sentido, poderíamos nos perguntar: o que essas duas mulheres desejavam preservar no relicário de suas memórias e, por outro lado, o que teriam mantido em segredo?

No repouso da velhice, o tema da ausência e das perdas afetivas são melancolicamente evidenciadas por Ana Aurora e Malvina. Os registros do tempo que passa é cada vez mais restrito, afinal, o futuro retrai-se, indo de encontro a afirmação de Simone de Beauvoir (1990) que nos ensina que é preciso ter atingido a velhice para compreender o sentido retumbante da vida. Poderíamos nos perguntar em que sentido a velhice foi o “tempo da memória”⁸ de Ana Aurora e Malvina?

Se na “escrita de si” revelam-se aspectos pouco expressivos de suas intimidades, é de pensarmos também no que Michael Pollak chamou de “não-dito”. Para este autor, a fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável é tênue e, portanto, pode ser constitutivo das anotações de Ana Aurora e Malvina. Exemplificando, ele diz:

[...] existem nas lembranças de uns e de outros, zonas de sombra, silêncios, “não-ditos”. As fronteiras desses silêncios e “não-ditos” com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento [...] É aí que intervém, com todo o poder, o discurso interior, o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao exterior. (POLLAK, 1989, p. 8).

Ana Aurora revela a amargura e a dor vivenciada pela perda de suas duas queridas irmãs Carlota e, principalmente, Zamira. Malvina anota cuidadosamente em seu diário a perda de cada ente querido, a partida dos filhos e gradativamente em seus devaneios demonstra o quanto vai sendo consumida pela solidão: “A ausência é o mais terrível sacrifício para um coração que ama”⁹. O medo da velhice e da solidão se faz presente no final da vida de Malvina Tavares: “Saudade é um sentimento amargo que experimentamos pela ausência de uma pessoa amiga, é filha da amizade sincera e das

⁸ Ver DELGADO, Andréa

⁹ Diário de Malvina Tavares. p. 50.

recordações dos tempos idos”.¹⁰ A saudade, a ausência dos entes queridos, as impele a experimentar melancolicamente o tempo que passa.

* * *

A expressão “recôndito feminino” demonstra o paralelismo diferenciado entre os papéis experimentados entre homens e mulheres ao longo da história, o que via de regra Ana Aurora e Malvina vivenciam no período delimitado neste projeto de pesquisa, ou seja, um refreamento em seu *campo de possibilidades* de suas atuações. Porém, isso não implicaria necessariamente em dizer que as mulheres estavam circunscritas ao espaço privado apenas, mas é justamente nesta “resistência” que ampliam e realizam seus *projetos*.

A maneira que as diferenças entre mulheres e homens assumem nas diversas sociedades no transcorrer da história configura-se em geral como “gênero”, ou seja, parece haver um consenso em que as características de gênero são construções sócio-culturais que variam através da história e se referem aos papéis psicológicos e culturais que a sociedade atribui a homens e mulheres.

O texto antológico de Joan Scott¹¹ tem despertado inúmeras reflexões sobre o uso do termo “gênero” na historiografia. Para a autora, a definição de “gênero” tem duas partes, que embora se interrelacionem, devem ser analiticamente diferenciados: “O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos [e, por outro lado] é uma forma primária de dar significado às relações de poder.” (SCOTT, 1995, p. 86).

Essa parece ser a leitura de Guacira Lopes Louro que avalia o impacto do texto de Joan Scott na literatura sobre o assunto e acredita que desde então,

[...] a grande ‘virada’ teórica que nos foi proposta foi a passagem de uma história das mulheres para uma história das relações de gênero [...] Essa nova perspectiva é importante não apenas porque nos permite perceber melhor os sujeitos excluídos (as mulheres, no caso) e olhar de outros modos aqueles que eram o objeto central de estudos, mas, principalmente, porque nos direciona para as relações, as práticas e as disputas de poder em que eles se envolvem. (LOURO, 1995, p. 126).

¹⁰ P. 51

¹¹ A utilização mais recente do termo “gênero” fez sua aparição inicial entre as feministas norte-americanas, [...] que queriam enfatizar o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo [pois] a palavra indicava uma rejeição do determinismo biológico no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual” (SCOTT, 1995, p. 72).

Nesta desigual relação de força entre o “gênero” masculino e feminino, cabem as provocações suscitadas por Simone de Beauvoir: “[...] como realizar-se um ser humano dentro da condição feminina? Que circunstâncias restringem a liberdade da mulher, e quais pode ela superar?” (1980, p. 23).

Portanto, essa discussão permeia nosso projeto de pesquisa e nos instiga a compreender como a “construção social” das idéias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres são incorporadas historicamente, afinal, compartilhamos a noção de que as práticas cotidianas de Ana Aurora e Malvina são tensas na medida em que experimentam através da sala de aula um *campo de possibilidades* ainda incomum para a época, ainda que esta resistência esteja ancorada em outras “vozes” no recôndito feminino da época.

Referências

- ALBERTI, Verena. "Um drama em gente: trajetória e projetos de Pessoa e seus heterônimos". In: SCHMIDT, Benito Bisso (Org.). **O Biográfico**. Perspectivas Interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.
- AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da Vida Privada**. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. 9. reimp. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ARTIÈRES, Philippe. "Arquivar a própria vida". In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 11, n. 21, 1998.
- BARROS, Myriam Moraes Lins e. "Memória e Família". In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 2, n. 3, 1989.
- BEAUVOIR, Simone de. **A Velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *O Segundo Sexo*. Fatos e Mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Delta, 1964.
- BORGES, Vavy 'Pacheco. "Desafios da memória e da biografia: Gabrielle Brune-Sieler, uma vida (1874-1940)". In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Memória e (Res) Sentimento**. Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. Lembranças de Velhos. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. (Orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia (org.). **Memória e (Res) Sentimento**. Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004.
- CALLIGARIS, Contardo. "Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos". In: **Estudos Históricos**. v. 11, n. 21, 1998.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.
- DAVIS, Natalie Zemon. **Nas Margens**. Três mulheres do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- DIAS, Carlos Gilberto Pereira. "Em busca de si: A história pelo viés biográfico". In: BONAMIGO, Antonio Carlos et al. **História: Construção de Múltiplas Interfaces**. Francisco Beltrão: Grafisul / Clones, 2006. p. 27-44.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **As Mulheres e a História**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- ELIAS, Norberto. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FRANCO Jr., Hilário. Jacques Le Goff. Saint Louis. **Revista de História**, n. 134, 1º semestre de 1996. Departamento de História da USP.
- GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **A Micro-História e Outros Ensaios**. Lisboa: DIFEL, 1989.
- GOMES, Ângela de Castro (Org.) **Escrita de si. Escrita da História**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004
- MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio; BASTOS, Maria Helena; CUNHA, Maria Teresa (Orgs.). **Refúgios do Eu**: Educação, história e escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000. p. 81-108.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.
- _____. "Comment écrire une biographie historique aujourd'hui?". In: **Le Débat**, n. 54, mar/abr, 1989.
- LEVI, Giovanni. "Usos da biografia". In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. (Org.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- _____. "Sobre a micro-história". In: BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da História**. Novas Perspectivas. São Paulo: UNESP, 1991.
- LEVILLAIN, Philippe. "Os protagonistas: da biografia". In: RÉMOND, René. **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/FGV, 1996. p. 141-184.
- LIMA Fº, Henrique Espada R. "Biografia e Microstoria: o uso da biografia na historiografia italiana contemporânea". In: **Cadernos**. Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFPA, Belém, v. 12, n. 1/2, jan./dez., 1993.
- LORIGA, Sabina. "A biografia como problema". In: REVEL, Jacques (Org.). **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 225-249.
- LOURO, Guacira Lopes. Gênero : uma categoria útil de análise histórica de Joan Scott. In: **Educação & realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2 (jul./dez. 1995), p. 71-99
- ORIEUX, Jean. "A arte do biógrafo". In: DUBY, Georges et al. **História e Nova História**. Lisboa, Teorema, 1986.
- POLLAK, Michael. "Memória, Esquecimento, Silêncio". In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 2, n. 3, 1989.
- RAGO, Margareth. **Entre a História e a Liberdade**. Luce Fabbri e o Anarquismo Contemporâneo. São Paulo: UNESP, 2001.
- REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- RIBEIRO, Renato Janine. "Memórias de si ou...". In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 11, n. 21, 1998.
- ROUSSO, Henry. "A memória não é mais o que era". In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de M. (org.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- SANTOS, Myriam. "O pesadelo da amnésia coletiva". In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais** - ANPOCS, n. 23, ano 8, out., 1993.
- SCHMIDT, Benito Bisso. **Em busca da terra da promissão**: a história de dois líderes socialistas. Porto Alegre: Palmarinca, 2004.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero : uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação & realidade**. Porto Alegre. v. 15, n. 2 (jul./dez. 1990), p. 5-22
- VELHO, Gilberto. **Subjetividade e sociedade. Uma experiência de geração**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

A POÉTICA DA DOR: MARIA, FRIDA E CAMILLE.

DAIELLO, Angélica W.F.¹;

GRILLO, Rute dos Santos²

SILVA, Rebecca Corrêa e³

MARTINELLI, Stella⁴

SILVA, Ursula Rosa da⁵.

¹Acad. Lic. Filosofia (UFPel);² Bach. Artes Visuais (UFPel); ³Acad. Lic. Artes Visuais (UFPel);⁴ Acad. Lic. Artes Visuais (UFPel);⁵ Profa. Orientadora ,Dra. História (PUC/RS), D^{anda}. Educação (UFPel) profa. Instituto de Artes e Design (UFPel). bear@ufpel.edu.br

RESUMO: Dentro do grupo de pesquisa “Caixa de Pandora: Mulheres Artistas e mulheres Filósofas” existem linhas de pesquisa que buscam a compreensão de três grandes nomes da história da arte, Maria Martins, Frida Kahlo e Camille Claudel. O presente trabalho aborda as três pesquisas isoladas de uma forma comparativa, buscando semelhanças e diferenças nas representações pictóricas das artistas.

Palavras-chave: Maria Martins; Frida Kahlo; Camille Claudel; mulheres artistas; representação da dor.

1. UMA REFLEXÃO INTRODUTÓRIA

Este texto busca a compreensão da poética de duas escultoras e uma pintora, fazendo um sobrevôo em suas biografias e uma análise em suas principais obras, aproximando seus contextos pictóricos.

O texto presente trata das representações da dor na obra de três grandes mulheres: Maria Martins, Frida Kahlo e Camille Claudel, bem como as aproximações e distanciamentos em suas formas de expressão. As três foram personagens históricas a frente de seu tempo, corajosas e autênticas, mantendo em suas obras um forte tom autobiográfico de força, superação e mergulho em si mesmas.

Na relação consigo, na relação com o outro, as artistas expressaram grande intensidade e coesão poética, em suas obras fica documentado a forte identidade artística desses três gênios da História da Arte. Este trabalho busca as possíveis aproximações entre a expressão de cada uma, respeitando seus universos de criação, busca uma unidade entre as particularidades de expressões diversas.

2. METODOLOGIA

Este trabalho está sendo realizado através de levantamento bibliográfico e biográfico, levantamento de arquivos de dados, elaboração de banco de acervo textual e acervo de imagens, análise do material obtido, contextualização de idéias, acontecimentos e representações pictóricas, caracterização de relações culturais, afetivas e políticas, bem como, elaboração de hipóteses a serem avaliadas.

3. UMA PRÉVIA DA VIDA E OBRA

3.1. Maria

Maria Martins, em seu país de origem era a personagem pública, esposa do Embaixador Carlos Martins. Em seu íntimo, uma mulher vibrante, abstrata, apaixonada pela cultura brasileira, por pessoas e lugares. No exterior, a artista brilhante e reconhecida.

Maria nasceu no seio de uma família tradicional, a mãe, Fernandina era dona-de-casa, o pai, João Luis Alves, intelectual apaixonado por política. Nasce, mais precisamente no ano de 1894, na cidade de Campanha da Princesa, interior de Minas Gerais. Seis anos mais tarde, mudou-se para Belo Horizonte com a família, a partir daí sua vida, sua história seria marcada por viagens, chegadas e partidas, países, lugares, culturas e pessoas, porém sem jamais esquecer seu primeiro chão e amor, elemento transcendental em toda sua obra futura, o Brasil.

Maria de Lourdes, aos nove anos, foi estudar com suas irmãs, no Rio de Janeiro, no Colégio Notre Dame de Sion, em Petrópolis, onde foi alfabetizada em francês e aprendeu piano. Aos dezenove casa-se, aos vinte, tem sua primeira filha. Dez anos mais tarde, em 1926, casa-se com o Embaixador do Brasil nos Estados Unidos, Carlos Martins, com quem fica até o fim de suas vidas.

Em decorrência da profissão do marido, a família faz diversas viagens, o que propicia à Maria, a expansão de conhecimentos de técnicas de escultura. Em Quito, no Equador, a artista aprende a esculpir em madeira. No Japão, trabalha com a terracota. Em Bruxelas, na Bélgica, se aprimora na terracota, tendo aulas com Oscar Jespers. Em Washington, se apaixona pelo bronze.

Maria Martins tem em sua obra vários elementos como formas humanas híbridas com animais e plantas, extremidades bem marcadas, mãos, pés e rostos se confundem com raízes. As

texturas são de caules porosos ou de um polido reluzente. De volumes constantes, arredondados ou com extremidades conotando expansão e ascensão. A violência das relações entre os seres, o movimento e a força dos corpos e a densidade volumétrica das almas, em um dualismo quase ausente, fazem das obras de Maria Martins, uma síntese do humano, animal e ascensão, homem, mulher e planta, solidão e mistura, extremidades e troncos. Maria desconstrói corpos, constrói abstrações, brinca com o épico.

3.2. Frida

Magdalena Carmen Frida Kahlo i Calderón nasceu em Coyoacán, subúrbio da Cidade do México, em 1907. Mulher forte, retratou em sua obra uma vida turbulenta, marcada por sofrimentos físicos intensos, uma paixão arrebatadora por um homem, a dor pelas traições sofridas e pelas cores, cultura e folclore de seu país de origem. A sua existência aconteceu em um momento histórico em que a luta pelas mudanças sociais ganha força, Frida incorpora sua alma a essa luta, mostrando em seus quadros a força e coragem de seu povo, do qual ela ainda hoje é um ícone.

Frida não tinha a intenção de tornar-se pintora, seus sonhos envolviam uma carreira na Medicina, porém a vida marcada por viradas súbitas cunhou outro destino. Aos 18 anos, a artista sofre um gravíssimo acidente quando o ônibus em que andava bate em um bonde. O ônibus ficou destruído e o frágil corpo de Kahlo, mutilado. Em consequência da pancada, a coluna de Frida quebrou em três lugares e a perna direita em onze; sua clavícula, a terceira e a quarta costela também sofreram fraturas, seu pé direito foi esmagado e a pélvis quase destruída. Passou aproximadamente um ano em cima de uma cama, sendo que durante três meses, ficou imobilizada dentro de uma espécie de caixa, fez por volta de trinta operações, na tentativa de reconstruir seu corpo. O acidente definiu de certa forma, sua vida. Por passar tanto tempo imóvel, só com o movimento das mãos, Frida começou a pintar. Sua mãe colocou um espelho em cima da cama, onde a artista pudesse observar seu rosto, seus pés, seu corpo imóvel. Talvez tenha começado dessa forma um amor que durou até o fim da vida: pintar auto-retratos, pintar seus próprios olhos imóveis, penetrantes e vivos.

Dois anos após o acidente, Frida conhece Diego Rivera, muralista reconhecido, com quem teve uma história de amor tumultuada, intensa e inspiradora de sua produção artística. Mais dois anos se passa e em 1929, Diego e Frida se casam. Kahlo acompanha o marido em suas viagens a trabalho para os Estados Unidos. Talvez a saudade de sua terra, tenha se tornado inspiração cada vez mais forte. A artista vai desenvolvendo um estilo único e muito particular, ela vai ganhando espaço por seu próprio trabalho. Em 1938, ela conhece André Bretón que a classifica como

surrealista, ao qual ela responde que não pinta sonhos e sim sua realidade. Através dessa relação, Frida conhece Julian Levy que organiza sua primeira exposição, na cidade de New York em 1939. Logo depois expõe em Paris. Sua última exposição em vida foi também a realização de um sonho, aconteceu em 1953, na Cidade do México. Em 1954, morre o ícone da cultura e do calor de um povo, Frida Kahlo.

Frida Kahlo representa em suas obras, o amor por Diego, suas raízes no folclore mexicano, a dor física, a dor psíquica pelas traições, pelos abortos, por seu ventre dilacerado, mas também mostra a mulher que sobrevive ao sofrimento por sua grande integridade emocional, vontade de viver e lutar por seus sonhos, a mulher que transforma sofrimento em arte. A dor, em Kahlo é retratada com cores vibrantes, com certa característica visceral, o coração que sofre, o ventre que sangra, a coluna partida, o olhar impassível que observa e é observado. Então a dor é quase tão quente quanto a própria vida. Seu mundo pictórico supera a dor e a transforma em alegria de viver, apesar de tudo, em amor pela vida. Frida pinta o universo feminino, o dualismo entre a noite e o dia, entre o homem e a mulher, a fragilidade e a força, como opositos necessários e complementares. Pinta de si, a mulher cercada e fortalecida por sua cultura, pinta a saudade de sua terra, a mulher afastada, apagada, negligenciada e domesticada, a mãe que morre um pouco a cada nascimento de seu filho, vive e morre a vida e morte de seus filhos. A mulher que se reconstrói poeticamente.

3.2. Camille

Camille Claudel, escultora, nascida em 1864, em Tardenois. Desde pequena demonstra talento artístico e personalidade forte. A menina Camille saía à noite para procurar argila e durante o dia esculpia cenas do cotidiano, seus irmãos e empregados. Ela e seus irmãos tiveram apoio para seguir carreira artística. Sua irmã mais nova, Louise tornou-se musicista e Paul tornou-se poeta e dramaturgo reconhecido. Aos dezessete anos de Camille, a família mudou-se para Paris, onde ela começa seus estudos sobre escultura. Logo depois, ela conhece Auguste Rodin, com quem tem aulas. Claudel foi a primeira mulher a ter aulas com o escultor. Dessa relação aluna-professor nasce um relacionamento amoroso que baliza a vida de Claudel, bem como sua obra a partir de então.

O romance é marcado por brigas em torno da noiva, Rose Beuret, que Rodin manteve todo o tempo que esteve com Camille, as modelos com quem ele a traía, o aborto em que perdeu sua filha, a rivalidade artística e a sensação de estar sufocada entre dois homens muito mais reconhecidos do que ela, Rodin e seu irmão, Paul. Camille e Rodin tiveram uma ligação artística e

intelectual tão forte que chegaram a misturar os estilos, a poética, Camille confundiu sua identidade artística, vivendo à sombra de Auguste.

Em um ambiente preconceituoso, Camille foi desbravadora quando assumiu seu amor e passou a viver como amante de Rodin, tanto quanto passou a trabalhar com escultura em bronze, nicho especificamente masculino.

O relacionamento de Camille e Auguste não sobreviveu às dificuldades, em 1898, ocorre a separação definitiva. Daí para frente, Camille desenvolve um distúrbio mental que se agrava dia a dia. Ela tem alucinações, produz obras e as destrói, com medo de ser roubada por Rodin. É internada pela família e morre trinta anos depois, pobre, sozinha e sem reconhecimento.

Camille demonstra em suas obras todo o movimento emocional de sua vida, suas etapas felizes, suas tristezas, sua obra passa de um relato simples de seu cotidiano a um mergulho na dor. Claudel cria em suas esculturas, uma dança, onde movimento e corpos se fundem e se inclinam em busca de algo. A poética dos corpos que dançam, que se apóiam um no outro, que se equilibram mutuamente, é percebida nas fases boas de seu relacionamento amoroso, onde as representações pictóricas dos dois artistas se confunde. A dramaticidade que Claudel propõe com o uso de texturas ásperas, saliências e reentrâncias, demonstra sua natureza passional, a vertigem do indivíduo que passa, perece frente à magnitude da passagem do tempo.

4. ALGUNS EIXOS TEMÁTICOS PARA APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Nas obras destas três mulheres percebemos que são retratados alguns aspectos fundamentais de análise como a relação da artista consigo, a relação com o outro e com a própria obra.

Como as artistas representam, lidam com a ausência? Ou com a presença da ausência? Todas elas tiveram grandes perdas em suas vidas, mas representaram de formas muito diferentes. A perda de filhos, de sonhos, de amores... As três artistas buscaram preencher os espaços vazios fortemente, porém enquanto Frida usava a sua imagem, cenas cotidianas, sua própria cultura e muitas cores nessa representação de ausência, Camille personificava, usava rostos expressivos, quase vivos em seu frio bronze. Maria abstraía, imaginava, criava as formas que preenchiam os vãos.

Como a artista vê a passagem do tempo, o decorrer da vida? Como a obra das artistas é altamente autobiográfica, é bastante perceptível a passagem de suas próprias vidas. Através da análise de três obras, buscaremos esse paralelo.

Camille Claudel, em sua obra, chamada “O Clotho”, retrata um corpo velho, já sem braços e pernas. O ventre inchado como quem tem ainda algo a expelir. As costelas à mostra, a pele flácida, o pescoço enrugado, os seios murchos já não alimentam quem quer que seja. A textura e a coloração da pele remetem a algum tipo de fungo que consome o corpo lentamente. A expressão ímpar mostra tranquilidade, a boca sem dentes quase sorri, em um antagonismo coerente entre a decadência do corpo e a libertação da alma. A coluna longa mantém o corpo ereto, porém a cabeça tomba, como se percorrendo o caminho da base à ascensão, no fim, houvesse, como se cobrindo esse trajeto, houvesse uma vestimenta velha, que no desvio sorri em despedida.

“A Soma de Nossos Dias”, de Maria Martins, consiste em uma estrutura que lembra uma coluna vertebral humana, mas também de peixe, pois há projeções pontiagudas em cada um dos segmentos da coluna. Na base há o negativo de uma cauda de peixe como um reflexo do que está mergulhado no fluido denso logo abaixo da superfície. Na parte superior, dois segmentos ganham movimento como pedaços de tecido sofrendo pressão do vento de baixo para cima, como asas frágeis e delicadas de estanho. Apontando para cima, um apêndice ergue-se lembrando mãos em prece ou em mergulho. E assim, o trajeto da vida, vai de um mergulho a outro, seguindo o caminho da coluna a densidade dos seres é modificada, passando de um mergulho-vôo a suas profundezas para um mergulho-vôo na ascensão.

Frida Kahlo, em 1945, pinta “Árvore da esperança, mantém-te firme”. A artista divide a superfície em quatro, a divisão vertical é feita através de uma ruptura brusca entre dia e noite. Em toda a extensão centro-horizontal há uma maca onde repousa um corpo feminino inerte, de costas, os cabelos soltos, a coluna com suturas profundas, recentes ainda sangrando. O corpo é visível na parte direita do quadro, onde o sol brilha. À esquerda, há um grande banco em frente à maca, ali está sentada Frida, iluminada pela lua, observa impassível o olho de quem observa o quadro. Seu vestido é vermelho, as flores em seu cabelo são vermelhas. As mãos transpassadas repousam em seu colo, com a esquerda segura uma cinta aberta e com a esquerda ergue uma bandeira onde está escrito “Árvore da Esperança, mantém-te firme”. Frida demonstra a força que reage ao sofrimento e a dor, o vermelho do vestido traz a paixão pela vida. O corpo inerte, voltado para trás e olhar firme que, mesmo cansado, segue em frente demonstram a decisão de andar pela vida com coragem, superando com integridade emocional a frágil estrutura externa.

O dualismo entre o “eu lírico” e o eu ligado ao outro... Eu para mim, Eu para o outro... Frida em toda extensão de sua obra deixa claro que, acima de tudo é seu próprio centro. Mesmo com toda a intensidade de seus sentimentos pelo mundo externo, a artista volta-se para si mesma a cada crise ou vitória, ela é sua constante. Camille busca olhar para o outro tão intensamente que se perde de si mesma, sua arte é ponto de confluência entre a busca pelo outro e sua pousada. Maria mostra em suas obras, tantos elementos que o dualismo é natural, é formativo de sua arte, Maria, o outro, o tempo se fundem no movimento abstrato de sua natureza.

5. PONDERAÇÕES FINAIS

Frida Kahlo, Maria Martins e Camille Claudel, retratam o universo feminino, mas mais do que isso, o universo humano. Três mulheres de personalidade forte e expressão que supera o tempo.

Maria, irreverente, sensual, que apaixona e se apaixona, viveu intensamente um amor de toda a vida com seu marido, seu amor e seu chão, assim como amou outros tantos homens, lugares, teve paixões intelectuais, teve inspiração. Maria viu a unidade de si mesma no dualismo e com isso fez beleza, abstrata, corpos, plantas, animais, em um híbrido de fantasia e texturas de sua terra. Maria viveu em sua extensão, em sua ascensão, em sua liberdade. Maria sempre voltou às suas origens.

Camille viveu personificando seus sentimentos, talvez por isso suas esculturas sejam tão figurativas, densas e vivas. Camille viveu em sua obra. Corajosa, enfrentou o preconceito, os costumes de uma época para amar um homem, para esculpir em bronze, material que a traduzia tão bem. Suas esculturas são luminosas, dramáticas.

Frida viveu. Sentiu dor, sofreu, amou, beijou homens e mulheres, trançou seus cabelos, tirou foto nua, pintou cores, pintou seu rosto tantas e tantas vezes. Frida se superou.

É possível dizer que talvez não haja um ser humano que desconheça a dor, seja ela física ou psíquica. Porém, transformar dor em poesia, em arte é um passo além, é divino ainda que humano. Exige coragem, exige gênio, técnica, paixão e alma. Profundidade e mergulho.

6. BIBLIOGRAFIA

- KETTENMANN, Andrea. **Frida Kahlo (1907-1954): Dor e Paixão.** Lisboa: Taschen, 1994.
- LAIDLAW, Jill A. **Frida Kahlo.** Tradução Maria da Anunciação Rodrigues. São Paulo: Ática, 2004 (Grandes Mestres).
- CALLADO, Ana Arruda. **Maria Martins: uma biografia.** Rio de Janeiro: Grifus, 2004.
- FORTINI, Franco. **O movimento surrealista.** Editorial presença.
- MENDES, Murilo. **Perfil da Coleção Itaú (Maria Martins p.86).** São Paulo:
- READ, Hebert. **Escultura Moderna: uma história concisa.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.
- SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** 21^aed. São Paulo: Cortez, 2002.
- STANGOS, Nikos Org. **Conceitos de arte moderna.** Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte. Um paralelo entre arte e ciência.** Campinas (SP):Autores associados
- COELHO, Teixeira. **A experiência surreal.** Revista Bravo, p.162-168 ano 4, n. 47, 2001.
- GÓES, Marta. **Maria Martins – mais do que musa de um mito, uma escultora brilhante.** Revista Cláudia, p.239-243, 2003.

AS MULHERES E MAIO DE 68

Ana Lúcia Pinto de Almeida

1968 foi um ano marcante, paradigmático, transformou relações e propôs novos modelos de convivência no mundo, buscando mais igualdade, mais justiça, direitos humanos e maior autenticidade nas vínculos sociais de modo geral.

Ano de tamanha intensidade e diversidade de acontecimentos mundiais que, ao chegar ao fim, terá conduzido o homem à lua, Robert Kennedy e Martin Luther King terão sido assassinados e a guerra do Vietnam será perdida por oposição interna sendo acompanhada de perto pelo mundo inteiro, através das primeiras transmissões via-satélite, bem como os protestos contra essa guerra.

Os movimentos da juventude eclodirão em diversas partes do globo com diferentes motivações; em alguns lugares, serão conhecidos como contracultura, e terão como ponto de convergência o questionamento de valores que não mais davam conta da sociedade, e, ao mesmo tempo, um movimento estudantil, uma revolta de pequenos grupos, uma crise social, uma greve como jamais havia ocorrido, uma crise política e, finalmente, a libertação da palavra (quase uma catarse coletiva). Há um clamor por parte da juventude por mudanças nas estruturas sociais, clamor esse que encontra respaldo na Teoria Crítica da Escola de Frankfurt. Uma grande leva de jovens havia chegado às universidades, a primeira geração de universitários após a Segunda Grande Guerra. Capacitados para o debate e fortalecidos com um olhar crítico, esses estudantes começam a se questionar sobre o porquê da estrutura vigente e, mesmo sem um caminho claro a ser percorrido para minimizar as desigualdades sociais, estão cientes de seu papel transformador.

Inicia-se uma época de denúncias contra o sistema. Herbert Marcuse (1898-1979), filósofo frankfurtiano, autor de *Idéias para uma Teoria Crítica da Sociedade* e de *O Homem Unidimensional* assume a luta estudantil engajando-se e cumprindo importante papel nas investidas contra o *establishment* (sistema político estabelecido). Esse pensador reconhecido como ativista político, foi professor de Ângela Davies, uma filósofa, militante dos *Panteras Negras* e do *Partido Comunista Americano*, transformou-se no ícone intelectual da chamada contracultura, ao popularizar a tese de que a sociedade capitalista se vale da repressão do prazer e da agressividade para consolidar e manter seu domínio sobre os homens. Em *Eros e Civilização* (1955), o autor concilia conceitos de Karl Marx (1818-1883) com a teoria freudiana de repressão da libido, a fim de mostrar como o homem moderno tem pouco prazer no trabalho e como essa perspectiva, em nada lúdica ou erótica, canaliza a libido para o trabalho alienado.

Com relação ao movimento estudantil, afirma-se que uma 'parte dele apoiava-se na tese marcusiana da *nova esquerda*, na qual os agentes históricos transformadores da sociedade não são apenas o proletariado, mas também, os jovens e excluídos de modo geral da sociedade burguesa, capitalista. Outra parte do movimento liga-se às teses freudianas que explicam o mal-estar da civilização, tornando o filósofo popular entre os jovens de toda a parte que lutavam por uma maior liberdade sexual.

O pensador assume a reflexão sobre a liberdade e seu pensamento torna-se polêmico na medida em que a ele está atrelada uma prática política. Simultaneamente, é possível observar certo constrangimento já que, para Marcuse, seu ativismo político ainda está centrado no âmbito das idéias e não na necessária revolução: “*Oponho-me principalmente à justaposição do meu nome e da minha fotografia com as de Che Guevara, Debray, Dutschke, etc. Porque estes homens arriscaram e arriscam verdadeiramente as suas vidas no combate por uma sociedade mais humana. Enquanto eu apenas participo com idéias e palavras*”. (L'Express", Setembro de 1968) Subsidiados pelo modelo crítico, os estudantes franceses entram em conflito com a polícia para garantir a manutenção de alguns direitos nos Campus Universitários, ampliando o conflito para a discussão da rigidez da disciplina e dos currículos e contra o modelo tradicional e obsoleto de academia. Os conflitos iniciam na Universidade de Nanterre (oeste de Paris), em 23 de março. Os jovens criam slogans como *É proibido proibir, O Poder Está nas Ruas* e *A Imaginação no Poder* e essas palavras de ordem e de denúncia, de descontentamento e de liberdade ecoarão por todos os cantos, em um efeito cascata, convocando a juventude de toda a parte a criar e compartilhar uma possibilidade libertadora de mundo, onde os Direitos Humanos (proclamados pela ONU, em 1948) sejam respeitados, bem como as diferenças individuais e os sonhos de cada um. Entre três e trinta de Maio, as ruas do *Quartier-Latin* (bairro de estudantes e intelectuais em Paris) serão transformadas em uma imensa praça de guerra. As mobilizações estudantis arrancam os operários de sua letargia e estes se engajam na luta por reformas na política francesa. Os ideais da Revolução parecem, novamente, fazer sentido.

Em 18 de Maio, os estudantes convocam uma greve geral e cerca de dez milhões de pessoas cruzam os braços por três dias. A noite mais violenta do conflito é a de 24 de Maio onde a polícia, chamada para intervir desde o princípio, reage às pedradas dos estudantes com bombas de gás lacrimogêneo e espancamento generalizado. O então presidente francês, general Charles de Gaulle, retira-se para a Alemanha e, ao retornar, propõe aumento salarial de 35% ao operariado, retomando, em parte, o controle da situação. Os líderes estudantis são Daniel Cohn-Bendit, seu irmão Gabriel e Tiennot Grumbach, que provinham de linhas trotskistas e stalinistas e foram às portas de grandes fábricas, como a Renault, convocar os operários para suas manifestações. Assim, em um primeiro momento, encontramos uma interlocução entre os jovens intelectuais e os jovens operários. Particularmente, o episódio Renault deixa sua marca por um fato inusitado: a *Internationale* é cantada pelos operários no interior da fábrica e estes, após deliberação coletiva, entram em greve.

Na América, Malcolm X e Martin Luther King expõem a indignação com o fato de os convocados para a guerra do Vietnam serem, em grande maioria, vindos das camadas mais pobres da população negra. Martin Luther King entrega-se a uma contestação pacífica, lutando através dos meios políticos pelos direitos civis dos negros, mas é assassinado em quatro de abril. Em seu lugar, assumindo de forma não pacifista essa luta, temos os *Panteras Negras*, um grupo rebelde que entra em conflito com os brancos e com o governo proclamando o poder negro. Os contestadores mais brandos desse grupo exigiam o ingresso da história dos negros americanos nos currículos escolares e acadêmicos. Tanto Martin Luther King como Malcolm X lançam a discussão em torno da questão racial na América, recuperam a importância do papel do negro para o desenvolvimento da sociedade americana, expõem sua condição de indigência, e repudiam a segregação racial (e todos os movimentos separatistas). Com a luta pela valorização

da cultura negra, todos são lembrados da existência do “invisível”, ou seja, do preconceito e da discriminação sofridos pelos negros.

Em 1968, a sociedade é cutucada. Os movimentos feministas espalham-se, ganham fôlego, força e aliadas de peso. As mulheres saem às ruas levantando bandeiras contra a submissão, contra o preconceito no mercado de trabalho, contra o papel exigido e oferecido à mulher como única opção: *do lar*, organizando a trivial e pacata vida doméstica. As bandeiras feministas tremulam ainda por ideais maiores: o fim da guerra do Vietnam, direitos humanos, liberação sexual. Enfim, são muitas bandeiras carregadas pelos movimentos. Algumas acontecem de forma tranquila, modificando o entorno social e cultural. Outras manifestações ocorrem de forma radical, extremista, transformando uma luta legítima em uma cópia do mundo machista cometendo os mesmos erros de discriminação com a população masculina. A luta pela liberdade de expressão, pela publicação da palavra feminina já vinha sendo travada por diversas escritoras que não conseguiam editoras para seus trabalhos, uma vez que estas davam prioridade aos escritores, nublando toda uma concepção de mundo, eliminando do universo escrito o ponto de vista feminino sobre diversas questões que poderiam propor alternativas ou, em parte, explicar de outro modo os problemas existentes. A mulher é também oprimida enquanto produtora de conhecimento e significados sobre o mundo. E se hoje duas mulheres escrevem e assinam este artigo, isso se deve a gerações inteiras de mulheres que brigaram contra a tendência estabelecida e se colocaram como seres humanos capazes de reflexão séria sobre o mundo. Algumas, como Maya Angelou, descrevem suas lutas enquanto mulheres e negras, vítimas da segregação racial na infância; outras, como Simone de Beauvoir, necessitaram libertar-se da sombra de companheiros já reconhecidos como grandes intelectuais e será considerada um ícone do movimento feminista. Elizabeth Bishop, escritora americana, que viveu no Brasil durante quinze anos, teve de dar explicações sobre suas escolhas sexuais, visto que no Brasil morou por longo tempo com uma amiga. Sua companheira Lota de Macedo Soares suicidou-se em 1967. Bishop foi a primeira mulher e a primeira americana a receber, em abril de 76, o Prêmio Internacional Neustadt de Literatura. A descrição da luta dessas e de outras mulheres escritoras encontra-se no livro *Escritoras e a arte da escrita*, uma compilação de entrevistas publicadas no Brasil pela editora Gryphus, em 2001. Estava, assim, sendo atualizada a discussão sobre gênero.

Ocorre que a velha sociedade balançou com toda essa gama de acontecimentos. Ser questionada tão amplamente em um período tão curto causou uma desacomodação imensa. É compreensível que até os dias de hoje vivamos seus desdobramentos. As questões lançadas foram muitas, todas na tentativa de melhorar a qualidade de vida do maior número de pessoas, de garantir uma mínima igualdade de participação política, de inclusão de uma parcela cada vez maior da sociedade em uma vida mais prazerosa e menos alienante.

Em janeiro, na cidade de Praga, Tchecoslováquia, Alexander Dubcek planeja um modo de constituir uma sociedade comunista e democrática, tentando uma modernização da política do país ainda stalinista. Dubcek pretendia eliminar o autoritarismo e manter o estado comunista. Como slovaco, possuia maior liberdade para viajar, o que lhe proporcionou um contato com as idéias ocidentais e acabou por levar a discussão sobre as desigualdades sociais e os direitos humanos para Praga. O movimento é nomeado por ele mesmo de *Primavera de Praga*, referindo-se à duração dos protestos e a implementação das reformas. A imprensa adquire uma liberdade

nunca antes concedida em nenhum país socialista e esta liberdade acaba por denunciar as práticas perversas e autoritárias, bem como a corrupção de alguns líderes do Partido Comunista. Podemos compreender que tais medidas, embora de desejo da população, foram repudiadas com veemência pela União Soviética. Também lá, as palavras de ordem e os slogans aparecem e em um deles poderia se ler *O circo Russo chegou à cidade. Não alimente os animais*, numa clara manifestação de repúdio à invasão da Tchecoslováquia pelas tropas Russas, cumprindo ordens do Partido Comunista. A população tenta ser pacífica, deitam-se em frente aos tanques para impedir-lhes o avanço e noticiam ao mundo o que está ocorrendo através de transmissões de rádio. Nada disso surte efeito e a *Primavera de Praga* chega ao fim. O Partido Comunista via nas idéias inovadoras de Dubcek uma provável queda do socialismo, perda de hegemonia e de privilégios alcançados pela alta cúpula do Partido. As reformas propostas foram parcialmente efetuadas com o governo de Mikhail Gorbachev – Perestroika- em 1987.

No Brasil comandado pela ditadura militar, o ano de 68 se encerra com o fechamento do Congresso Nacional e o Ato Institucional número cinco, o (im) popular AI5. Os universitários, sentindo-se convocados pelo clima de mudanças do mundo, abraçam suas causas e encontram no regime ditatorial e nos militares seus principais inimigos. Aqui, também, tem-se o surgimento de slogans, alguns nossos outros importados como o *É proibido proibir*, transformado em letra de música por Caetano Veloso, (então, estudante de filosofia, baiano, com muitas idéias na cabeça) apresentada em festival universitário, o que o levaria à prisão três meses depois.

A população estudantil brasileira, em 1968, era numerosa e qualificada; muitos grandes intelectuais, escritores, músicos e alguns políticos de hoje pertencem a essa geração, uma geração que queria mudar o mundo. Gilberto Gil, atual ministro da cultura é um deles. Preso no natal de 68 com Caetano, Gilberto descreve a sua vivência na prisão do seguinte modo:

Até então, na minha vida, nunca tinha sofrido o problema da supressão da liberdade física e psíquica. Ela significava primeiro que eu estava sendo tirado do meu espaço geral para uma prisão mesmo, e depois porque aquilo era uma sanção ao meu pensamento, a minha atitude, era uma coisa contra os limites de expansão da minha condição psíquica.” (Folhetim, agosto de 1977),

No ano seguinte Gil, Caetano e outros intelectuais e artistas brasileiros buscam asilo no exterior temendo pelas condições de censura imposta pelo governo militar. Assim o pensamento brasileiro se empobrece, embora muitos continuem a refletir sobre a situação do País, mesmo estando longe. Mas, ocorre uma quebra na produção científica, difícil de ser retomada, o que equivale dizer que a ditadura atrasou a maioridade intelectual brasileira, pois esvaziou o processo de conhecimento de suas principais vozes e calou aqueles que ousaram por aqui permanecer.

JOSEFINA ROBLEDO: sua atuação no processo de re-significação do violão na cidade de Pelotas - RS

Autoras: *Patrícia Pereira Porto*¹

*Isabel Porto Nogueira*²

RESUMO: Na história do violão não raro surgem personagens que se identificam como pontos de referência em relação as tensões e resoluções que são parte da construção do instrumento enquanto fato social. No Brasil, essa construção recebe a contribuição fundamental da violonista espanhola Josefina Robledo, que através de sua performance e atuação didática estabelece as bases sobre as quais se construirá a prática violonística no século XX. Este artigo apresenta dados sobre sua atuação na cidade de Pelotas, tomando como base os artigos publicados em jornais da época, que retratam sua imagem feminina dignificando o instrumento.

PALAVRAS-CHAVE: História do violão; Pelotas; Feminino; Música e sociedade.

O presente trabalho pretende contribuir com a história do violão brasileiro de concerto em sua trajetória de aceitação social e desenvolvimento técnico no decorrer do século XX.

A violonista Josefina Robledo representa um papel determinante na aceitação e posterior construção do discurso musical do violão brasileiro enquanto instrumento “erudito”, devendo-se a isto não só sua imagem feminina, quanto também sua atuação como divulgadora da Escola de Tárrega no país.

Partindo dessa idéia, baseamos nosso trabalho no seguinte questionamento: - De que forma a representação de Josefina Robledo pelos jornais contribui para o processo de re-significação do violão na cidade de Pelotas?

Portanto nosso objetivo é entender como que o feminino, tão valorizado pelos jornais locais nas críticas e artigos relacionados à Robledo, colabora para a melhor aceitação do instrumento na sociedade pelotense da época.

Robledo nasceu em Valência, Espanha, em 10 de maio de 1892. Aluna de Tárrega realizou concertos em Buenos Aires em 1914, a seguir realizou turnês por Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil, onde radicou-se em São Paulo e Rio de Janeiro até 1923. Em 1924 é nomeada professora do Conservatório Williams de Buenos Aires, mas regressa a Europa depois de 10 anos de

¹ Mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel), Professora substituta do IAD/UFPel, Bacharel em violão pelo Curso Superior de Música da UFPel. E-mail: porto.pp@gmail.com

² Doutora em Musicologia pela UAM/Madrid, Professora Adjunta da área de Musicologia da UFPel, Diretora do Conservatório de Música da UFPel, Bacharel em piano pelo Curso Superior de Música da UFPel. E-mail: isanog@terra.com.br

ausênciа. No dizer de Domingo Prat ³ (s/d) “el arte de la Robledo era noble y serio; su ejecución delicada y arrogante maravillaba el auditorio. Su repertorio fue eclético, abundante y de lo mejor, dominando las transcripciones.

A vinda de Josefina Robledo ao Brasil aporta novidades no que diz respeito à propagação e difusão do conhecimento sobre técnica e repertório de concerto para o violão, mas também contribui para impulsionar um interessante movimento de re-significação do instrumento.

As transformações se referem essencialmente à mentalidade e às concepções de aprendizado para os violonistas brasileiros. Durante sua estada no país, no período de três anos, Robledo atuou como educadora e teve grande responsabilidade na divulgação da “Escola de Tárrega”, modelo de aprendizagem utilizado ainda hoje nas academias. A revista ‘O Violão’ do Rio de Janeiro destaca na atividade de Josefina Robledo no Brasil um fato importante para a vida do violão: a infiltração nas camadas sociais que antes tinham adotado o piano como seu instrumento.

Assim nos dá a notícia o periódico:

“A artista Josefina Robledo, transladou-se para a Paulicéia, ali prodigalizando sábios ensinamentos às moças da alta sociedade e rapazes de real mérito [...] O violão se infiltrou nas altas camadas sociais de São Paulo e é cultivado com enorme carinho”⁴.

Como mostra a citação acima, Robledo ocupou-se de infiltrar esse instrumento, até então associado aos serenatistas, em meio à elite, o que colaborou para que sua prática fosse cada vez mais difundida entre estes e, consequentemente, adquirisse uma melhor aceitação nas salas de concerto.

Josefina Robledo em Pelotas

Por ocasião de outro trabalho de pesquisa, intitulado “História Iconográfica do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas”, coordenado pela professora doutora Isabel Porto Nogueira, foi realizado um levantamento de notícias e críticas musicais publicados nos jornais diários da cidade de Pelotas no período de 1918 a 1923, onde surpreendentemente encontramos registros de duas apresentações, no ano de 1918, da violonista Josefina Robledo, uma no Teatro Sete de Abril e outra no auditório do Colégio Gonzaga.

O ano de 1918 é bastante significativo para a cidade de Pelotas, visto que o desenvolvimento musical começava a tomar novos rumos, com a inauguração do Conservatório de Música de Pelotas. Geram surpresa os concertos realizados por Robledo nesta época, em que a concepção artístico-musical que se tinha ainda estava voltada à prática dos saraus em casas

³ PRAT, Domingo. *Diccionario Biográfico, Bibliográfico, Histórico y Crítico de Guitarras, Guitarristas y Guitarreros*. Buenos aires, s/d.

⁴ O VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 2, nº 2, pág. 24, 1929.

particulares, às companhias de operetas, ou às eventuais apresentações musicais em salas de concerto, onde o repertório executado estava geralmente voltado ao piano, canto e violino, mas nunca ao violão. Além disso, é digna de nota a apresentação de um concerto deste instrumento, que fazia parte do imaginário masculino, por uma mulher, que interpretava peças de autores “eruditos”.

Segundo uma entrevista concedida pelo violonista Pedro Duval a José Homero, então professor do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, Robledo teria ido a Pelotas a convite do médico Carlos Alves. Este a teria conhecido em um trem que fazia o percurso RJ – Buenos Aires, e lhe comentou que a cidade tinha um bom ambiente cultural e que seria importante que ela lá fosse e realizasse um concerto. Como fazia parte de seu trajeto, a espanhola decide apresentar-se em Pelotas, acompanhada de seu marido, o violoncelista Fernando Molina⁵, com quem executou alguns duos na terceira parte de seu programa.

Os jornais de Pelotas divulgavam com bastante interesse suas apresentações, transcrevendo trechos de críticas de outros jornais para enfatizar a importância da guitarrista espanhola. Percebe-se nesses trechos transcritos, uma preocupação em comentar a feminilidade de Josefina Robledo, fazendo uma comparação entre sua delicadeza e a “vulgaridade” do instrumento por ela tocado.

“Vê-se então que os dedos de sua mão aristocrática, parecem azas que farfalham e adejam, comunicando hino de amor e emoções de vida, nas cordas de um instrumento vulgar, que ela nobilita”.⁶

Entendemos que o fato de Robledo apresentar ao público um repertório de concerto colabora significativamente para a melhora do status do instrumento, que esteve até então, vinculado ao repertório popular, executado também pela elite por meio das estudantinas. A citação abaixo, a propósito do concerto de Josefina Robledo na cidade de Pelotas, RS, nos mostra o quanto sua figura e o novo repertório pode ter contribuído para a ascensão do violão.

Realizar-se-á na próxima sexta-feira, no Theatro Sete de Abril, o único recital de música clássica, da exímia violonista d. Josephina Robledo a quem nos referimos no numero passado desta folha. Está portanto, de parabéns a sociedade culta de Pelotas que terá o prazer de aplaudir, uma artista genial.⁷

Importante ressaltar que na notícia acima fica claro que o recital será de música clássica, e não do gênero ao qual o violão estava correntemente associado, a música popular. Associa-se ao imaginário do público o conceito de que o recital será dirigido às classes mais favorecidas da

⁵ Na época de sua morte, Josefina estava casada com o literato espanhol Ricart Vargas

⁶ Jornal do Comércio, RJ, 1918.

⁷ TEATROS E ARTISTAS – D. Josefina Robledo, jornal *O Rebate*, Pelotas, set. 1918.

sociedade através dos parabéns que o jornal encaminha à "sociedade culta de Pelotas". Outra forma de valorizar o recital de Josefina Robledo como produto cultural consagrado na capital da República é a publicação da notícia veiculada pelo Correio da Manhã daquela cidade, ressaltando a elevada assistência ao concerto, com a presença dos "melhores artistas" e sublinhando que a artista "nobilita o instrumento de noctâmbulos e serenatistas, com galas da arte".

A concorrência do público foi imponente, quer pela quantidade, quer pela qualidade. A platéia repleta: varandas e camarotes quase 'au complete', de quanto há de mais representativo na sociedade carioca. Excusado é acrescentar que os nossos melhores artistas lá estavam para prestar homenagem à grande 'virtuose' que nobilita o instrumento de noctâmbulos e serenatistas, com galas da arte. A incomparável violonista eletrizou o auditório, provocando um crescendo rossiniano, de admiração ruidosa, quase chegando às raias do frenesi.⁸

Acreditamos que três fatores tenham colaborado para a mudança de perspectiva em relação ao violão por parte da sociedade: primeiramente a nova técnica de execução, proveniente da Escola de Tárrrega, e o novo repertório. Em segundo plano, vem o fato de que Robledo morou no Brasil, e assim pôde divulgar esse novo "método" de aprendizado do instrumento. E em terceiro lugar, a condição feminina de Robledo, que pensamos ter contribuído para amenizar essa visão negativa sobre o violão.

Sobre este último fator recordamos que, no início do século XX, a boa educação era símbolo de status social e parte importante da educação feminina, da qual fazia parte o conhecimento musical. As damas representavam o que de mais elegante e delicado havia na sociedade. Assim, o fato de Robledo aparecer no Brasil tocando um instrumento que fazia parte do imaginário masculino, sempre vinculado à prática de boêmios e seresteiros, vai contrabalançar estas duas realidades tão distintas: a delicadeza feminina com a má fama e desprezo pelo violão. Sua imagem feminina contribui para melhor aceitação do instrumento pela elite, colaborando para sua inclusão nas salas de concerto.

Mãos de fada, sim, que só mesmo de fada podem ser as mãos que seguram a fragilidade daquele violão magnífico e lhe vão ao fundo d'alma, e lhe arrancam uma sonoridade feita de luz de luar, e fazem que essa sonoridade se espalhe pelo ambiente, perfumando-o de uma suavíssima poesia, e penetre no coração de quem à escuta, elevando-o numa dulcíssima carícia.

Está-se a ver que a artista que tanto alcança é uma artista perfeita.

E Josefina Robledo o é, pela técnica vertiginosa, que lhe permite dominar, em absoluto esse instrumento que é um dos mais difíceis que existem.⁹

⁸ *idem*

⁹ TEATROS E ARTISTAS – D. Josefina Robledo, jornal *O Rebate*, Pelotas, out. 1918.

O trecho acima, retirado de uma crítica da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, e transscrito pelo jornal *O Rebate*, mostra-nos claramente essa relação entre sua feminilidade e a prática violonística. O autor sugere que só uma dama, com a delicadeza que lhe é inerente, poderia retirar do violão tamanha sonoridade, e ainda faz uma alusão romântica ao perfume, às carícias, adjetivos geralmente associados ao feminino. Percebem-se elementos subjetivos na notícia ao descrever fenômenos musicais, como "sonoridade feita de luz e luar", e a consideração do violão como "um dos mais difíceis instrumentos que existem".

O jornal *O Rebate*, da cidade de Pelotas, assim publicou em 28 de setembro de 1918:

Referimo-nos á festejada virtuose espanhola, Exma. Sra. D. Josephina Robledo, violonista de raro valor e que, no dizer do Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, "é de uma virtuosidade brilhante, de extraordinária nitidez de execução, conquistando para o violão uma atenção digna, uma consideração elevada e uma nobre hierarquia". (...) Vê-se então que os dedos finos de sua mão aristocrática, parecem asas que farfalham e adejam, comunicando hino de amor e emoções de vida, nas cordas de um instrumento vulgar, que ela nobilita... (...) ¹⁰

Observamos que nesta primeira notícia recolhida do jornal "O Rebate" já aparece uma idéia fundamental para o entendimento da consideração social costumeiramente atribuída ao violão neste momento no Brasil: o violão como instrumento vulgar, para o qual a artista conquista uma atenção digna, e assim o torna nobre. Importante observar que a notícia ressalta os dedos finos da mão aristocrática de Robledo, atributos da artista que serão simbolicamente repassados ao instrumento e o conduzirão a um melhor posto.

Em 02 de outubro de 1918, o jornal *O Rebate*, da cidade de Pelotas, volta a apresentar notícias da violonista sob o título "D. Josephina Robledo":

Publicamos, abaixo, o programa do sugestivo recital da exímia violonista d. Josephina Robledo, com a cooperação do hábil violoncelista sr. Fernando Molina. Ver-se-á, por esse programa, que a festejada artista espanhola não interpretará trechos vulgares e sim difíceis e seletos números de música clássica, próprios para um auditório inteligente e culto, como será certamente o que vai, depois de amanhã, aplaudir a insigne violonista.

Duas observações se fazem importantes a partir do trecho citado. Primeiramente, cabe observar que, nesta época, era hábito uma mulher artista ser acompanhada por uma figura masculina, preferencialmente seu pai, marido ou familiar próximo, que poderia representar uma proteção necessária para conter a maledicência ou o assédio resultante de sua posição de artista. Neste caso observamos Fernando Molina era marido de Robledo, e por este motivo viajava com ela. Pratt, no entanto, cita que Molina era um cellista medíocre e foi inclusive responsável pela interrupção da carreira da concertista Robledo. Digna de nota ainda a ressalva feita pelo periódico

¹⁰ *O Rebate*, 30 setembro, op., cit.

de que a violonista irá executar música clássica e não trechos vulgares, possivelmente procurando compor uma nova imagem do violão na expectativa do público, diferente daquela correntemente associada ao violão.

No dia 04 de outubro de 1918, O Rebate traz em suas páginas a seguinte notícia, publicada originalmente no *"Correio Musical Sul Americano"*, de Buenos Aires:

Nenhum escritor clássico fala do violão, disto pode-se deduzir, que não o reconheceram como instrumento de virtuose, de outro modo nos teriam dito que o violão, a harpa e o piano são a trilogia do solista, porque são os únicos instrumentos completos, com canto e acompanhamento: se tivessem podido escutar o violão executado por Josephina Robledo, é dizer, por uma artista eximia, nos teriam deixado belos louvores cheios de conceitos elogiosos. E porque isto não aconteceu, o violão não pode apoiar seu mérito na autoridade de tratados clássicos. Para valer tem que abalar arraizados prejuízos e realizar maravilhas que assombrem mais que convençam. Esta utopia difícil tem em Josephina Robledo a artista que pode chegar à realidade.

Interessante que a notícia escolhida para transcrição por O Rebate justamente se refere aos preconceitos que se abatem sobre o violão, e da importância de Josefina Robledo como a artista que pode contribuir para a modificação destas considerações.

A seguir, no mesmo dia, o jornal O Rebate traz a listagem das obras que compõe o Programa de Recital de Josefina Robledo, realizado no dia 10 de outubro de 1918, no Colégio Gonzaga, Pelotas, RS. O recital está dividido em três partes, sendo que a primeira e a terceira apresentam obras executadas ao violão solo por Josefina Robledo e a segunda parte conta com a participação de Molina ao violoncelo.

Na primeira parte, encontramos as seguintes obras: Cadiz (do compositor espanhol Isaac Albéniz), Canção do berço (de Pujol), Clair de Lune -Adagio (de Beethoven) e Sonho -Tremolo (Tárrega).

Na segunda parte, as obras apresentadas, sempre em duo de Violoncelo e Violão por Molina e Robledo, foram as seguintes: Berceuse de Jocelyn (de Godard), Oriental (de César Cui), Era um sonho...! (de Molina) e Serenata Andaluza (de Ros).

Na terceira e última parte do programa, temos novamente o violão solo de Josefina Robledo interpretando Astúrias- Lenda (de Isaac Albeniz), Valsa (de Chopin), Recordações da Alhambra (de Tárrega) e Jota Aragoneza. Entre cada uma das partes do programa, o jornal anuncia que haveria um intervalo de 15 minutos.

Cabe referir a observação que se faz sobre o programa: que a terceira obra da última parte, Recordações da Alhambra, de Tárrega; será executado às escuras. Possivelmente, esta referência

pretende reforçar o virtuosismo da artista, que além de executar obras do repertório da música de concerto para violão, ainda fará uma das obras sem visualizar o instrumento.

Também é interessante colocar que, por ocasião de sua estada em Pelotas, o jornal local *A Opinião Pública*¹¹, publicou um pequeno poema escrito por Brant Horta, que transcreveremos abaixo:

Josefina Robledo

*Quando nas tuas mãos o violão delira
E sonha, como a Lira
De Orpheu que comovia a rocha e fera bruta,
Os teus dedos ideais são como sons diluídos
Em cantos e gemidos,
Que tua de eleita em gênios bons transmuta.
Como que em cada nota estranha que inebria
Passo toda a poesia
Dos mágicos violões dos menestréis de outrora,
E teus dedos, que são como fusos etéreos,
Entre anciãs e mistérios
Vão tecendo de soes uma teia sonora
As notas divinalas que nas cordas produzes
São ídilos de luzes,
Alçando-nos aos céus por estiada opulenta,
Onde a alma experimenta
O gozo espiritual de todas as delícias.
E os sons, em vibrações, de teus dedos esguios
Se evolam como fios
De sonhos de ouro e de visões, em prece,
Subindo para o Azul em luminosa trama
Que nos ares derrama
Um perfume sutil que as almas entorce.
E, ouvindo-te arrancar do místico instrumento ou gritos de lamento,
Ou júbilos triunfais, ou vozes em segredo,
Nossa alma sente que és em êxtase, em delírio,
Uma visão do Empíreo,
Que na terra se fez – Josefina Robledo*

¹¹ JOSEFINA ROBLEDO, jornal *A Opinião Pública*, Pelotas, out. 1918.

Brant Horta fazia parte de um grupo de músicos incentivadores da produção violonística, junto a nomes como Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeira e Villa-Lobos. Segundo Antunes e Castagna¹², com exceção de Villa-Lobos, a maior parte destes músicos foi esquecida, visto que suas produções eram fracamente aceitas fora das classes populares no início do século XX.

Conclusões

Ainda não foi realizado nenhum estudo acerca do impacto causado pela apresentação de Robledo no movimento violonístico pelotense. Sabemos que naquela época havia um professor de violão na cidade, o maestro De Fabris, mas o instrumento era pouco difundido no meio. Existe a possibilidade de haver ocorrido um grande acréscimo no desenvolvimento do instrumento em Pelotas após a chegada de Josefina Robledo, mas para tal conclusão, seria necessário um estudo mais aprofundado da prática violonística na cidade.

De forma geral, podemos observar que todas as notícias publicadas nos jornais pesquisados trazem o conceito do instrumento sendo dignificado nas mãos de Josefina Robledo, que o eleva à patamares verdadeiramente artísticos. A referência ao violão como instrumento menos nobre, associado à “noctambulos e serenatistas”, ilustra vivamente esta idéia. Ainda há que ressaltar que consideramos importantíssima a contribuição de Josefina Robledo para o processo de re-significação do violão no Brasil, pelo fato da violonista executar em seus recitais obras de compositores eruditos e pela associação do instrumento à sala de concerto.

¹² CASTAGNA, Paulo. ANTUNES, Gilson. 1916: *O violão brasileiro já é uma arte*. In: Cutura Vozes, São Paulo, Pág.. 38.

OBRAS CONSULTADAS

- BARRETO, Lima. *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), São Paulo: Editora Martin Claret, 2002
- CALDAS, Pedro Henrique. *História do Conservatório de Música de Pelotas*. Pelotas: Semeador, 1992
- CASTAGNA, Paulo. ANTUNES, Gilson. 1916: *O violão brasileiro já é uma arte*. In: *Cultura Vozes*, São Paulo, ano 88, nº 1, pág. 37 – 51, 1994
- CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul*. 2ed.ver. Porto Alegre: Movimento, 1984.
- MAGALHÃES, Nelson Nobre. *Pelotas Memória*.
Ano 11, n. 2, 2000.
- MUÑOZ, Ricardo. *Historia de la guitarra*.
Buenos Aires: 1930.
- NOGUEIRA, Isabel. *El pianismo en la ciudad de Pelotas 1918-1968*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2003.
- PRAT, Domingo. *Diccionario Biográfico, Bibliográfico, Histórico y Crítico de Guitarras, Guitarristas y Guitarreros*. Buenos aires, s/d.
- ROCHA, Cândida Isabel Madruga da. *Um século de música erudita em Pelotas- alguns aspectos (1827-1927)*. Dissertação de mestrado.
Porto Alegre: PUCRS, 1979.
- SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957. São Paulo:
Ed. 34, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, S.A., 1990. 327p. (Caminho da Música, v.6)
- O VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, pág. 8-9, 1928.
- O VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 2, nº 2, pág. 24, 1929.
- O VIOLÃO, Rio de Janeiro, ano 2, nº 4, pág. 2, 1929.
- TEATROS E ARTISTAS – D. Josefina Robledo, jornal *O Rebate*, Pelotas, set. 1918.
- TEATROS E ARTISTAS – D. Josefina Robledo, jornal *O Rebate*, Pelotas, out. 1918.

A GERMANIDADE NO FEMININO: REPRESENTAÇÕES DA MULHER DE ORIGEM ALEMÃ NO *MUSTERREITER'S NEUER HISTORISCHER KALENDER*¹

Imgart Grützmann²

Resumo: Entre 1901 e 1918, o *Musterreiter's neuer historischer Kalender* (Novo Almanaque Histórico dos Caixeiros-Viajantes), almanaque publicado em Porto Alegre/RS e destinado aos imigrantes e seus descendentes, divulgou, por meio de uma série de poemas e canções, representações acerca da mulher de origem alemã. Na presente comunicação, pretende-se, com base em Roger Chartier, analisar estas representações e averiguar o papel que foi atribuído, pelos editores do almanaque, à mulher na manutenção da germanidade e dos laços de pertencimento à Alemanha.

Palavras-chave: almanaque; identidade/germanidade; gênero

Os almaniques (Kalender) em língua alemã, publicados no Brasil entre 1855 e 1941 e destinados aos imigrantes e seus descendentes, disponibilizavam em suas páginas um conjunto variado de formas simbólicas³, entre elas contos, novelas, poemas, canções e aforismos, que veicularam representações⁴ acerca da mulher de origem alemã aqui residente e também leitora destes periódicos anuais, dos quais também fazia parte o *Musterreiter's neuer historischer Kalender*⁵ (Novo Almanaque Histórico dos Caixeiros-Viajantes). Como as formas simbólicas “não subsistem no vácuo, [mas] elas são produzidas, transmitidas e recebidas em condições sociais e históricas específicas”⁶, torna-se necessário para a compreensão e interpretação de seus significados e intencionalidades, salientar alguns aspectos do contexto sócio-histórico de produção e circulação do *MRK*. Esta contextualização também é fundamental para a análise das representações veiculadas nas e pelas formas simbólicas. As representações, conforme salienta Roger Chartier, são construídas a partir de “classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de

¹ Esta comunicação apresenta resultados do projeto de pesquisa *Leituras sob o céu do Cruzeiro do Sul: os almaniques (Kalender) em língua alemã no Rio Grande do Sul (1855-1941)*, financiado pela FAPERGS e desenvolvido no período de 2002 a 2004, na condição de pesquisadora-visitante, junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UNISINOS.

² Doutora em Letras/PUCRS; professora-adjunta da Faculdade de Letras-Universidade Federal de Pelotas/UFPel.

³ Thompson define formas simbólicas como “uma ampla variedade de fenômenos significativos, desde ações, gestos e rituais até manifestações verbais, textos, programas de televisão e obras de arte.” In: THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. 3^a. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. p.183.

⁴ Representação é a presentificação de uma ausência que pode ocorrer por meio de linguagens diversas. Conforme salienta Pesavento, “a idéia central é, pois, a da substituição que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença.” In: PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural*. 2^a. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 40. A autora também salienta a ambigüidade presente no conceito de representação, “pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele.” In: PESAVENTO, *op. cit.*

⁵ Doravante designado pela sigla MRK.

⁶ THOMPSON, *op. cit.*, p. 366.

percepção e de apreciação do real”⁷, as quais, segundo evidencia Sandra Pesavento, “não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real.”⁸ Para Chartier, as representações do mundo social não são universais, mas historicamente datadas e contextualizadas, visto que “são sempre determinadas pelos interesses de um grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.”⁹

O *MRK* foi editado em Porto Alegre/RS e circulou, em sua primeira fase, para os anos de 1885 a 1887 e, em sua segunda fase, para os anos de 1901 a 1918. Sua organização e publicação estiveram a cargo de Cäsar Reinhardt, proprietário do jornal *Deutsche Zeitung* (Folha Alemã), à época um dos mais antigos jornais em língua alemã no Rio Grande do Sul, fundado em 1861; e da *Buch-Accidenz und Kunst-Druckerei*, estabelecimento gráfico que imprimia livros, etiquetas, material de escritório, cartões de visita e embalagens. Em 1907, Cäsar Reinhardt incorporou aos seus negócios uma livraria, na qual importava e comercializava principalmente livros e periódicos da Alemanha.

A publicação de poemas e de canções por meio dos quais, entre 1901 e 1918, foram veiculadas representações acerca da mulher de origem alemã, decorreu de um dos objetivos centrais do *MRK*: dar continuidade à função desempenhada pelos almaniques entre os leitores, periódicos esses que “se tornaram, sem dúvida, importantes fatores culturais em nosso Estado, graças à difusão da cultura alemã e da mentalidade alemã. Essa meta também persegue há anos o *Musterreiter Kalender*.”¹⁰ Esta finalidade almejada pelo *MRK* estava simbolizada no título e na figura estampada em sua capa: o caixeiros-viajante que atuava como intermediário entre as casas comerciais da Capital e o pequeno estabelecimento comercial nas localidades de colonização alemã; e como conselheiro e narrador ambulante. Foi neste tipo humano que os editores se inspiraram para caracterizar seu *MRK*, salientando, contudo, seu sentido simbólico, na medida em que “nós não escrevemos um almanaque para os caixeiros-viajantes, mas um no sentido dos caixeiros-viajantes; da mesma forma que esses se dirigem aos seus clientes, assim também pretendemos falar a todos os brasileiros de língua alemã.”¹¹

⁷ CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990. p.17.

⁸ PESAVENTO, *op. cit.*, p.39.

⁹ CHARTIER, *op. cit.*

¹⁰ WAS der Musterreiter Kalender will! *Musterreiter's neuer historischer Kalender*, Porto Alegre, p.48, 1908. A tradução desta fonte em língua alemã, bem como das demais utilizadas neste trabalho, foi efetuada pela autora deste texto.

¹¹ *Idem., Ibid.*

Além de se inspirarem na figura histórica, os editores vislumbraram nesta categoria profissional um auxiliar para a realização de suas metas, razão pela qual foram interpelados nos seguintes termos: “nós pedimos, por isso, aos nossos aliados, os caixeiros-viajantes, que continuem a nos apoiar para que possamos obter êxito e, assim, contribuir continuamente na difusão da cultura alemã, elevar o amor ao trabalho e criar a união em todas as questões práticas da vida.”¹²

O propósito de difundir a cultura alemã evidencia que o *MRK* se filiava a uma prática de construção, afirmação e manutenção da germanidade (Deutschtum), portanto, engajado na política de preservação das categorias de identificação e de diferenciação dos imigrantes e de seus descendentes em relação a outros grupos sociais e a outras culturas e nações. A cultura (Kultur) é significativa neste processo de afirmação e construção identitária porque no contexto alemão “o conceito de *Kultur* delimita”¹³ e “dá ênfase especial a diferenças nacionais e à identidade particular de grupos”¹⁴, constituindo-se “a palavra pela qual os alemães se interpretam, que mais do que qualquer outra expressa-lhes o orgulho em suas próprias realizações e no próprio ser.”¹⁵ No propósito de difundir a cultura alemã também se evidencia a filiação do *MRK* ao projeto de preservação da germanidade, acionado por lideranças e intelectuais de origem alemã, que se acentuara, no Rio Grande do Sul, no final do século XIX, cuja construção teórica estava embasada no germanismo, “uma ideologia de caráter etnocêntrico”¹⁶, em grande parte, tributária das premissas e das imagens da ideologia étnica alemã (*völkische Ideologie*)¹⁷, difundida na Alemanha com maior intensidade a partir do final do século XIX, cujos pressupostos, por sua vez, originam-se principalmente do pensamento romântico-nacionalista alemão, especialmente no tocante às noções de povo, caráter nacional, língua, literatura e

¹² *Idem, Ibid.*

¹³ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p.25. v. 1.

¹⁴ *Idem, Ibid.*

¹⁵ *Idem, Ibid.*

¹⁶ SEYFERTH, Giralda. A Liga Pangermânica e o perigo alemão no Brasil: análise sobre dois discursos étnicos irredutíveis. *História: questões e debates*, Curitiba, v.10, n. 18/19, p.126, 1989.

¹⁷ As relações entre germanismo e *völkische Ideologie* foram explicitadas por PAIVA, César. *Die deutschsprachigen Schulen in Rio Grande do Sul und die Nationalisierungspolitik*. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de Hamburg, Hamburg, 1984; GRÜTZMANN, Imgart. A mágica flor azul: a canção em língua alemã e o germanismo no Rio Grande do Sul. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 1999; GRÜTZMANN, Imgart. „*Do que herdaste dos teus antepassados, deves apropriar-te, a fim de possuí-lo*“: o germanismo e suas especificidades. Relatório de pesquisa recém-doutor apresentado à FAPERGS, Porto Alegre, 2001; GRÜTZMANN, Imgart. O carvalho entre palmeiras: representações e estratégias identitárias no germanismo. *História-Unisinos*, São Leopoldo, v. 7, n. 8, p.115-169, 2003.

virtudes, e, posteriormente, das teorias raciais.¹⁸ Munidos deste instrumental teórico, os defensores do germanismo elaboraram um conjunto de representações concernentes ao povo, à germanidade e ao ser humano de origem alemã, imagens essas que foram amplamente veiculadas e discutidas na imprensa, especialmente nos jornais noticiosos e nos almanaques, de cuja difusão também participaram a *Deutsche Zeitung* e o *MRK*. Por meio da palavra impressa e de formas simbólicas, os defensores do germanismo procuraram, entre outras metas, despertar e fomentar a consciência étnico-nacional dos imigrantes e de seus descendentes residentes no Brasil, visando leva-los, assim, a cultivar e a manter a germanidade e a fortalecer os laços de pertencimento à Alemanha. Com o intuito de concretizar estes objetivos, os articuladores do germanismo incorporaram a esse ideário representações acerca da figura feminina. No que tange ao gênero presente na construção e afirmação das categorias de identificação e de diferenciação dos imigrantes e de seus descendentes, visadas pelo germanismo, portanto, na instituição das fronteiras étnico-culturais do grupo, Dagmar Meyer assinala que

as representações de gênero acabaram por configurar-se como argumentos poderosos tanto da tese da ‘preservação e transmissão da cultura’ quanto da tese da ‘degeneração social e cultural decorrente da mistura de raças’ e estiveram coladas, de forma importante, aos processos de diferenciação/identificação que produziram a cultura teuto-brasileira.¹⁹ (Grifos da autora)

Visando difundir a cultura alemã e preservar a germanidade, o *MRK* também atribuiu à mulher de origem alemã uma parcela significativa nesse processo de construção, afirmação e diferenciação identitária dos imigrantes e de seus descendentes no Brasil; e de fortalecimento dos seus elos de ligação com a terra de origem. Nesse sentido, o *MRK* utilizou como estratégia de mobilização poemas e canções, por meio dos quais foram transmitidas idéias sobre o lugar e as tarefas da mulher de origem alemã na manutenção da germanidade. Estas representações acerca do modo de ser no feminino objetivavam direcionar a conduta feminina e, assim, assegurar a continuidade do processo de afirmação e manutenção dos parâmetros étnico-culturais de inclusão e exclusão. Na análise destas representações toma-se como critérios orientadores as modalidades de integração e de envolvimento

¹⁸ Cf. MOSSE, Georg L. *Ein Reich, ein Volk, ein Führer. Die völkischen Ursprünge des Nationalsozialismus*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1979; EMMERICH, Wolfgang. *Germanistische Volkstumsideologie. Genese und Kritik der Volksforschung im Dritten Reich*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 1968.

¹⁹ MEYER, Dagmar E. E. *Identidades traduzidas: cultura e docência teuto-brasileiro-evangélica no Rio Grande do Sul*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC; São Leopoldo: Editora Sinodal, 2000. p. 95.

das mulheres nos processos étnico-nacionais mencionados por Sylvia Walby²⁰, retomadas das concepções de Floya Anthias e Nira Yuval-Davis.

Reprodutora das fronteiras

Uma das representações acionadas no *MRK* posiciona a mulher de origem alemã como repordutora “das fronteiras dos grupos étnicos ou nacionais”²¹, responsável pela delimitação e pelo cuidado das categorias definidoras, consideradas como marca registrada dos alemães e de seus descendentes. Neste papel de zeladora e guardiã fiel das marcas de pertencimento ao povo alemão, cabe à mulher proteger um dos principais identificadores do grupo: o idioma alemão. No poema *Zum Lob der deutschen Frau* (Em louvor à mulher alemã) apela-se, no imperativo, à figura feminina para que: “O bleibe du im neuen Heimatlande/Der deutschen Sprache starke Schild und Hort! /²² Permanece na nova terra natal/o escudo e o refúgio vigoroso da língua alemã.!”

No *MRK* a representação da mulher como protetora das categorias de identificação e de diferenciação ainda assume outra conotação: ela é representada como a própria encarnação dessa fronteira, transformando-se, mediante sua conduta e formação, no exemplo a ser seguido pelos seus filhos, modo pelo qual visa e assegurar a continuidade da identidade através das gerações, como explicita o poema *Die deutsche Frau im Ausland* (A mulher alemã no exterior):

Was sei der deutschen Frau im Ausland höchstes Ziel? Qual seja o intento supremo da mulher alemã no exterior?	
Sich und die Ihren deutschtreu zu erhalten!	Conservar a si e os seus fielmente alemães!
Sei es in Sprache, in Gesang und Spiel,	Seja na língua, no canto e na brincadeira
Stets kann sie als ein guter Genius walten.	Sempre ela poderá reinar como um bom gênio.
Mit edlem Beispiel kann sie es erreichen,	Por meio de nobre exemplo ela pode alcançar
Dass ihre Kinder guten Deutschen gleichen. ²³	Que seus filhos se igualem a bons alemães.

Essa idéia de exemplaridade e de fronteira encarnada se manifesta, no poema, na repetição do adjetivo alemão que reforça não apenas a origem da mulher, mas também a sua essência.

²⁰ WALBY, Sylvia. A mulher e a nação. In: BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 249-269.

²¹ *Idem.*, *Ibid.*, p.250.

²² LOHMAN, F. H. Zum Lob der deutschen Frau. *Musterreiter's neuer historischer Kalender*, Porto Alegre, p.70, 1913.

²³ PRIEMER, Emilie. Die deutsche Frau im Ausland. *Musterreiter's neuer historischer Kalender*, Porto Alegre, p.108, 1914.

Transmissora e reproduutora da cultura

Outra representação da figura feminina acionada no *MRK* atribui à mulher de origem alemã um papel central na “reprodução ideológica da coletividade e como transmissora de sua cultura.”²⁴ Nesta sua condição de socializadora, cabe à figura materna, no quotidiano, transmitir aos seus filhos as categorias étnico-culturais consideradas pertinentes e sinalizadores da germanidade, como ilustra o poema *Die deutsche Frau im Ausland* (A mulher alemã no exterior):

Und lehre deutsch, sie sind in fremden Landen.	E lhes ensine o alemão, eles estão em terra estranha.
Sie pflege deutsche Sitte, deutsche Art,	Que ela cultive costumes alemães, modo de ser alemão,
Die sich mit edlem Stolz und Anstand paart. ²⁵	Que se irmanam com nobre orgulho e dignidade.

Esta função atribuída à figura feminina também é ressaltada no poema *Zum Lob der deutschen Frau* (Em louvor à mulher alemã):

Entfernt von Städten, in der Wildnismitte,	Longe das cidades, no seio do descampado,
Erzogest du die Kinder true und wahr;	criaste as crianças fiéis e verdadeiras;
Du lehrtest sie die deutsche Zucht und Sitte,	Ensinaste-lhes a disciplina e os costumes alemães
Und deutsche Rede, kernig, kurz und klar. ²⁶	E a linguagem alemã, robusta, concisa e nítida.

Os dois poemas enfatizam a língua alemã como uma das categorias a serem transmitidas e preservadas pela mulher alemã no exterior. A ênfase no idioma decorre inicialmente do fato de ele ser visto no germanismo como o sinal externo de identificação e de diferenciação, portanto, uma fronteira visível no contato com o Outro. Sua eleição relaciona-se com o pressuposto romântico-nacionalista²⁷, retomado pelo germanismo, de que o idioma é um dos elementos que conforma o povo e une seus membros entre si, independentemente da distância geográfica que os separa, e assegura a sua continuidade em qualquer lugar do mundo. Soma-se a isso, o pressuposto do germanismo, também retomado do movimento romântico-nacionalista, de que a língua traz em si a germanidade, permitindo, através do seu uso regular, o fluir das especificidades alemãs.²⁸ Em virtude da representatividade da língua como categoria de identificação e de diferenciação, a mulher é representada como escudo protetor do idioma, efetuando-se um apelo para a sua conservação como forma de sobrevivência e continuidade:

O möge nie der volle Born versiegen,	Que nunca se esgote a repleta fonte,
Der alles Gute, alles Schöne nährt!	Que nutre todo o bem, toda beleza!
Nie wird im Land der deutsche Stamm erliegen,	Nunca na terra sucumbirá a estirpe alemã,

²⁴ WALBY, *op. cit.*, p.250.

²⁵ PRIEMER, *op. cit.*

²⁶ LOHMAN, *op. cit.*

²⁷ Cf. EMMERICH, *op.cit.*

²⁸ Sobre a questão do idioma alemão no germanismo cf. GRÜTZMANN, *op. cit.*, 1999; 2003.

Solang' der Deutsche seine Sprache ehrt!

Enquanto o alemão honrar sua língua.²⁹

Os dois poemas ainda enfatizam outras categorias de identificação e de diferenciação: os costumes, o modo de ser e as virtudes, entre elas a fidelidade, a autenticidade e a honestidade consideradas no germanismo as marcas registradas dos alemães no plano moral.³⁰

Neste processo de socialização, atribui-se também à mulher de origem alemã a tarefa de familiarizar as crianças com as produções literárias alemãs, de modo que elas se aninhem no coração dos filhos, assegurando, assim, a sua continuidade no exterior:

Was halte stets die deutsche Frau im Ausland hoch?
Die deutschen Dichter, deutsche Poesie!
Auf dass in späteren Geschlechtern noch
Sie fort und fort in aller Herzen blüht.
Die Poesie verschönt des Alltags Grau,
Drum halte stets sie hoch die deutsche Frau!³¹

O que a mulher alemã no exterior deverá honrar?
Os poetas alemães, a poesia alemã!
A fim de que, nas gerações futuras,
Ela continue a florescer em todos os corações.
A poesia embeleza o cinzento do quotidiano,
Por isso, honra-a sempre a mulher alemã.

A importância da poesia fundamenta-se na tese romântico-nacionalista, então propagada pelo germanismo, de que a canção³² é uma forma literária própria dos alemães, portanto, um sinal de sua identidade. A isso se soma a concepção de que a literatura, notadamente a poesia popular, na forma de canções, seria uma modalidade na qual estaria corporificada de modo perfeito a germanidade, espelhando duplamente a marca de identificação e de diferenciação dos alemães, tanto no idioma quanto no conteúdo das produções literárias.³³

Além de transmitir e reproduzir as categorias de identificação e de diferenciação dos alemães, a mulher ainda deverá fomentar a consciência nacional e o orgulho das origens, firmando, por meio dos sentimentos, os laços de afinidade com e de pertencimento à Alemanha;

Was sei die deutsche Frau im Ausland sich bewusst? Do que a mulher alemã no exterior deverá ter consciência?
 Wie herrlich gross ihr Vaterland erstanden! De como sua pátria ressurgiu imensamente esplêndida!
 Sie wecke dies Gefühl in ihrer Kinder Brust 34 Que ela desperte esse sentimento no peito de seus filhos

Ao cumprir seu papel de educadora e de transmissora, a mulher de origem alemã desempenha um papel fundamental no processo de continuidade e desenvolvimento das fronteiras étnico-culturais

²⁹ LOHMAN, *op. cit.*

³⁰ Cf. GRÜTZMANN, *op. cit.*, 2003. Sobre o cânone das virtudes alemãs cf. GREVERUS, Ina-Maria. *Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1972.

³¹ PRIEMER, *op. cit.*

³² Cf. GRÜTZMANN, *op. cit.*, 1999; GRÜTZMANN, Imgart. Canções alemãs tecendo os fios da germanidade no Rio Grande do Sul. In: DREHER, Martin N.; TRAMONTINI, Marcos J. (Orgs.) *Leituras e interpretações da imigração na América Latina*. São Leopoldo: Oikos, 2007. p.805-14. CD-Rom.

³³ Cf. EMMERICH, *op. cit.*

³⁴ PRIEMER, *op. cit.*

dos imigrantes e seus descendentes no Brasil, contribuindo, dessa maneira, para a permanência da germanidade para além das fronteiras políticas da Alemanha e para a manutenção dos laços de pertencimento à terra de origem, razão pela qual suas tarefas são reforçadas:

Drum, deutsche Frau im Ausland,
mach es Dir zur Pflicht:
Spricht deutsch mit deinen Kindern,
lehre deutsch sie denken.
Sing' ihnen deutsche Lieder, sage ein Gedicht!
Du wirst den schönsten Samen in die Herzen senken
Und mache sie zu deines Geistes Erben,
Nie wird im Ausland dann das Deutschtum sterben!³⁵

Por isso, mulher alemã no exterior
toma como obrigação:
Fala alemão com teus filhos
ensina-lhes a pensar em alemão
Canta-lhes canções alemãs, recita um poema!
Lançarás nos corações as mais belas sementes
E faze delas tua herança espiritual,
Então nunca morrerá a germanidade no exterior!

Mãe do povo e da nação

Uma outra representação veiculada no *MRK* atribui à mulher de origem alemã um papel central na reprodução biológica “dos membros de coletividades étnicas.”³⁶ Essa noção de mãe do povo ou da nação no sentido biológico, responsável pela geração de seus futuros membros, é uma das mais acentuadas nos poemas e nas canções, já que estas formas literárias tematizam ou interpelam mulheres que são mães. Desta forma, o *MRK* assinala que dar à luz é uma parte significativa e valorosa da função feminina, pois garante, do ponto de vista biológico, a continuidade do povo, categoria central do germanismo e de sua matriz ideológica: a ideologia étnica alemã.³⁷ Além de ser mãe, a mulher de origem alemã também deverá ser dona de casa e rainha do lar, recinto esse que ela necessita temperar com boa vontade e direcionar à figura masculina. Restrita, portanto, à ação na esfera privada - no recinto do lar-, a mulher de origem alemã deverá desempenhar um papel central na administração e no cuidado da família em conformidade com o modelo alemão:

Wie soll die deutsche Frau im Ausland sich bewegen?
Stets eingedenk der deutschen Frauenwürde!
Sie soll ihr Heim und ihre Kinder pflegen;
Nie wird es ihr zur Last und nie zur Bürde.
Ein trautes Heim, ein echter deutscher Herd,
Das ist dem Mann im Ausland doppelt wert.³⁸

Como a mulher alemã no exterior deverá agir?
Sempre de acordo com a dignidade feminina alemã
Ela deverá cuidar de seu lar e de seus filhos;
Isto nunca se tornará para ela um peso e um fardo.
Um lar querido, um autêntico penate alemão,
Isso é duplamente valoroso para o homem no exterior.

Nesta perspectiva, a circunscrição das atividades da mulher ao espaço doméstico é crucial porque a família configura-se, no germanismo³⁹, como caracterizadora e delimitadora das fronteiras étnico-culturais e nacionais, constituindo-se a célula *mater* do povo e da nação, pois origina seus

³⁵ *Idem., Ibid.*

³⁶ WALBY, *op. cit.*, p. 250.

³⁷ Cf. PAIVA, *op. cit.*; GRÜTZMANN, *op. cit.*, 2003; EMMERICH, *op. cit.*

³⁸ PRIEMER, *op. cit.*

³⁹ Cf. GRÜTZMANN, *op. cit.*, 1999.

futuros membros e lhes fornece as bases de formação em conformidade com as categorias de identificação e de diferenciação consideradas, neste período, próprias dos alemães e de seus descendentes.

Esta representação de mãe do povo e da nação acentua-se no *MRK* a partir do volume destinado ao ano de 1915, decorrente da eclosão da Primeira Guerra Mundial. Os poemas agora publicados colocam em cena uma mulher de origem alemã orgulhosa dos filhos que gerou para lutar em honra da pátria, como ilustra *Wir Mütter* (Nós mães), no qual este sentimento é potencializado por meio do coletivo “nós”:

Wer ist so stolz wie wir in der Welt?	Quem é tão orgulhosa como nós no mundo?
Unsere Söhne zogen hinaus ins Feld,	Nossos filhos foram para o campo de batalha,
Für Kaiser und Reich, zu Trutz und Wehr,	Pelo Imperador e pelo Reino, pela resistência e defesa
- Deutschlands Blüte für Deutschlands Ehr'	- A florescência da Alemanha em prol da honra da Alemanha
Zu steh'n oder fallen – wie's Gott gefällt,	Para ficar ou para morrer – como a Deus apraz,
Jeder Jüngling ein Mann, jeder Mann ein Held!	Cada jovem um homem, cada homem um herói!
Dass Gott ihnen gnädig sei!	Que Deus lhes seja benevolente!
- Meiner ist auch dabei. ⁴⁰	- Meu também está junto deles.

Em alguns poemas esse orgulho nacional assume a forma de um sacrifício extremo da patriota, visto que muitas vezes oferta no altar da pátria seu único filho, como em *Der Brief des Grenadiers* (A carta do granadeiro): “Und fragt der Herr einst, der die Himmel spannte:/’Weib, was gabst Du dem heiligen Vaterlande?’/ Sprichts Du :’ Mein Bestes, Herr, den einzigen Sohn.’⁴¹/E se um dia o Senhor, aquele que tendeu os céus, te perguntar:/ ‘Mulher, o que deste à pátria sagrada?’/ Responde: ‘o meu melhor, Senhor, meu único filho.’”

Ser mãe do povo ou da nação, neste contexto de propaganda em prol da Guerra e da mobilização de forças positivas, também significa demonstrar o patriotismo e a crença na vitória dos soldados por meio de ações concretas. Neste sentido, as produções literárias exaltam a abnegação e a força da mulher que tudo suporta, mesmo na privação de seus entes queridos, como se observa em *An Deutschlands Frauen* (Às mulheres da Alemanha):

Verlass'ne Frau'n und Mütter	Mulheres e mães abandonadas
Im ganzen deutschen Land,	Em toda a terra alemã,
Ob Euer Los auch bitter,	Mesmo que a vossa sorte seja amarga,
O haltet wacker Stand!	Ó mantenham posição honrada!
Zeigt, dass in Euren Herzen	Mostrai que em vossos corações,
Rinnt echtes deutsches Blut,	Corre autêntico sangue alemão,
Das trotz der tiefsten Schmerzen	Que apesar da profunda dor

⁴⁰ RESA, T. *Wir Mütter. Musterreiter's neuer historischer Kalender*, Porto Alegre, p.74, 1916.

⁴¹ PRESBER, Rudolf. *Musterreiter's neuer historischer Kalender*, Porto Alegre, p.74, 1916.

Bewahret festen Mut.⁴²

Conservou firme ânimo.

Ser mãe do povo e da nação significa ainda neste contexto bélico preservar a identidade alemã e dar continuidade à luta pela qual o filho pereceu, transformando, assim, a dor da perda, em um ato em prol do coletivo e da vitória. Em *Die deutsche Mutter* (A mãe alemã) o filho, ao morrer no campo de batalha, faz um último pedido à mãe no qual resalta a necessidade de ela manter as categorias identificadoras dos alemães, pois foi por elas que ele morrera em batalha, categorias essas reforçadas pelo adjetivo alemão, pedido esse que ela acata, manifestando, assim, a supremacia da nação sobre o seu sentimento individual:

“Deutsch sein, heisst stark sein, Mutter,
Sei Deutsch in Deinem Schmerz!”

“Ser alemão, significa ser forte, mãe,”
Sê alemã em tua dor!”

Ja, deutsch will ich es tragen,
Deutsch will ich ewig sein!
Für Deutschland fiel mein Knabe,
Fiel für den deutschen Rhein,
Fiel für des Landes Ehre,
Für deutschen Freiheitsgeist,
Für Wahrheit, Heimatliebe;⁴³

Sim, de modo alemão quero sofrer,
Alemã quero ser eternamente!
Pela Alemanha pereceu meu menino,
Pereceu pelo Reno alemão,
Pereceu pela honra do país,
Pelo espírito de liberdade alemão,
Pela verdade, pelo amor à terra natal;

Algumas considerações

As representações veiculadas no *MRK* instituem e reforçam um modelo de conduta que posiciona a mulher no espaço doméstico e circunscrevem seu raio de ação à intimidade do lar, no qual pode e deve cultivar e reproduzir as especificidades étnico-nacionais. Este modelo inscreve as ações femininas nos domínios da reprodução e conservação, portanto, no campo semântico da passividade, que se externam, nas produções literárias, nos verbos ser, permanecer, manter, cuidar, honrar, cultivar e conservar. Nestas esferas de ação da mulher predomina uma matriz irradiadora de sentidos que antecede todos esses atos e direciona sua conduta: a germanidade. Ao pautar seus atos pela germanidade, a mulher sujeita-se a um dizer de Outro, aceitando uma ordem anterior que deve reproduzir de modo condizente. Atua, dessa forma, apenas como canal de difusão de um paradigma já instituído que não deve ser alterado por iniciativa própria, pois essa liberdade de escolha representaria o rompimento o vínculo que os defensores do germanismo e o *MRK* pretendiam manter a qualquer preço: manter acesa na mente dos filhos e familiares a lembrança da terra de origem e as categorias da

⁴² STURM, Julius. An Deutschlands Frauen. *Musterreiter's neuer historischer Kalender*, Porto Alegre, p. 59, 1917.

⁴³ BARTELS, Lucie. Die deutsche Mutter. *Musterreiter's neuer historischer Kalender*, Porto Alegre, p. 90, 1918.

identidade alemã. Assim, para o êxito de uma política de preservação institui-se um modelo de mulher pautado pelo zelo e pela reprodução.

ARTE DAS CIDADES-ESTADOS DA ÁFRICA OCIDENTAL

Carla Giane Fonseca do Amaral¹

Desde o início da era cristã, mas especialmente durante as Idades Média e Moderna, a África Negra Subsaariana Ocidental foi habitada por grandes civilizações. Os povos que ali se estabeleceram fundaram verdadeiros impérios, tendo como base cidades-estados de grande importância e riqueza. A África Ocidental é localizada em uma área de floresta equatorial, que apresenta chuvas moderadas e por isso possibilitou o desenvolvimento uma intensa atividade agrícola. Outro motivo para isso foi a presença da mosta tse-tsé² que impedia a criação de gado. O clima tropical moderado da zona equatorial torna a área da orla da floresta favorável ao povoamento, assim os povos que lá habitaram desenvolveram grandes civilizações, complexamente organizadas com base em noções de parentesco. Em outros casos, quando não aconteceu a organização de um grande estado com poder centralizado, formaram-se aldeias governadas por um chefe dependente de um conselho de notáveis.

Onde havia maior extração de ouro, a pompa e o esplendor com que os governos eram conduzidos também aumentava. Os reis e chefes muitas vezes, usavam a arte para impressionar súditos e vizinhos. Assim se explica a grande quantidade de objetos de ouro, prata e marfim em tudo que envolvesse a corte real e sua magnificência.

A economia foi caracterizada pelo expressivo comércio desenvolvido entre os povos desta região e os povos que habitavam mais ao norte, além dos europeus, que a partir do século XV começaram a entrar nesta região pelo litoral. A presença dos estrangeiros foi determinante no desenvolvimento de novas técnicas de artesanato e manufatura, assim como exerceu influência preponderante na arte.

Na África Ocidental se distribuem inúmeros povos. A maioria reúne-se sob quatro grandes grupos que são estudados nesta pesquisa, em uma tentativa de compreensão de sua arte, são eles:

- **Iorubá**: subdividido em Ana ou Ifé, Idasha, Shabe, Ketu, Ifonyin ou Efa, Awori, Egbado, Oyo, Ijebu, Igbomina, etc e localizados, em sua maioria, na região centro-oeste da Nigéria, ocupando também áreas do norte do atual Benin.

- **Edo**: cuja única subdivisão que se conhece é o povo Bini, formador do reino do Benin, localizado a leste dos iorubás, na região centro-sul da atual Nigéria.

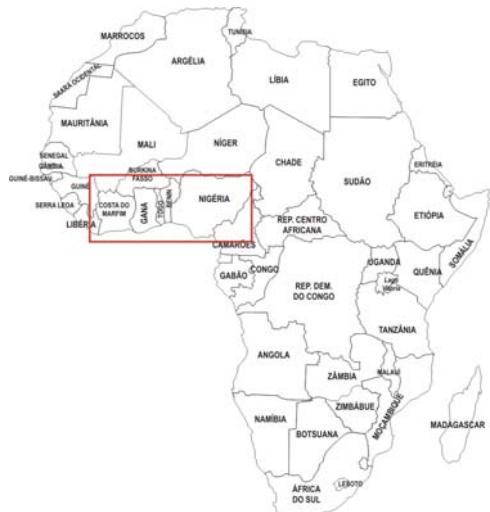
- **Acan**: subdivididos em Axanti, Fanti, Agni e Baulé, localizados nos atuais Gana e Costa do Marfim.

- **Ewé**: subdividido em Adjás, Fons (formador do Reino do Daomé), Heudás e Popôs, com localização definida apenas do povo Fon que se localizava na metade sul do atual Estado do Benin.

Além desses grupos temos ainda outros povos que não se encaixam em nenhum deles. São estes: Ibo ou Igbo, Ibibio (com seu subgrupo Oron), Ejagham ou Ekói, Mbembe, Ijo, Senufo, Lobi, Dan e Nupe.

¹ Professora Substituta - Coordenadoria de Design - Centro Federal de Educação Tecnológica de Pelotas.

² Mosca portadora do parasita transmissor da doença do sono Trypanosoma brucei. Alimenta-se de sangue e vive cerca de seis meses.



Povo iorubá

A maioria vivia no sudoeste da Nigéria, mas havia comunidades também nas atuais Repúblicas do Benin e Togo. Segundo a lenda popular, vieram do leste. Os iorubás são de especial importância para o Brasil, pois através da escravidão, exercearam aqui forte influência religiosa. Grupo de povos de 12 milhões de indivíduos que habitou a região centro-oeste da atual Nigéria e que formou, até a colonização inglesa, uma federação de cidades-estados lideradas por poderosos monarcas divinos, que tinham como centro e capital espiritual Ilé-Ifé, habitada já no século VI, mas com grande desenvolvimento entre os séculos IX e XVII. A importância de Ifé provém do fato de que a crença iorubá considera esta cidade o centro do mundo, pois acreditam que foi a partir de lá que a Terra foi criada.

Existem três possibilidades para explicar a origem deste povo. Segundo a tradição, os povos não autóctones que colonizaram a região vieram do leste entre os anos 500 aC e 400 dC. Outra possibilidade é que tenham vindo do nordeste, talvez do Alto Nilo entre os séculos VI e XI. Conforme estudos de alguns lingüistas, porém, a sua chegada à região deu-se por volta do ano 1000 em duas vias: uma na região de Ekiti, Ifé e Ijebu e outra na região de Oyo.

A organização política iorubana estava ligada às instituições religiosas e o seu núcleo principal era pequenos municípios com cidades, que unidos, formavam os reinos, que eram, portanto uma federação de cidades e caracterizavam o estilo de vida urbano deste povo. Vários reinos iorubá florescem a partir do século XVI, mas nem todos conhecem a mesma evolução tendo alguns, declínio mais rápido que os outros em virtude das constantes guerras entre si ou com reinos vizinhos, desencadeadas por motivos políticos, como a anexação territorial, ou objetivando conseguir escravos para serem vendidos aos mercadores estrangeiros.

A arte ioruba tem como principal objetivo colaborar na construção de relações protetoras com forças da natureza, através do poder intermediador dos antepassados. Exemplos disso são os atos de semear e colher, vitais para a sobrevivência desta sociedade, que não eram realizados sem a celebração de ritos para tentar conter a cólera das potências invisíveis e ameaçadoras, que este povo acreditava desejarem ameaçar o equilíbrio do mundo. O recurso à adivinhação, a enorme quantidade de altares e locais sagrados para a realização de oferendas e sacrifícios ao deus celeste, aos deuses menores, aos antepassados e, de um modo geral, a todos os espíritos e forças de vida presentes na natureza, eram também fatores geradores de uma

intensa produção artística. Para elaborar sua enorme quantidade de objetos artísticos utilizavam materiais como: madeira, ferro, bronze e terracota.



Cabeça humana (de oni), datada entre os séculos XII e XV, descoberta em 1910.
Povo iorubá. Cidade Ilé – Ifé
Museu Etnológico de Berlim
Terracota 19 cm

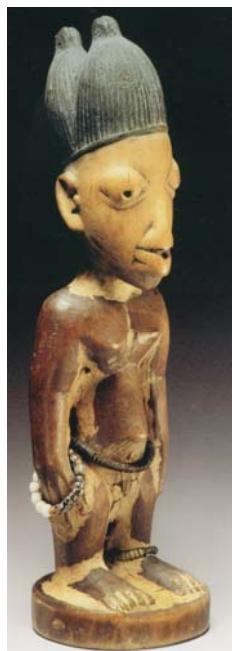
Um tipo de associação comum na África Negra e também entre os iorubá eram as sociedades secretas, dedicadas ao culto de algum tipo de espírito ou ao controle de malefícios que poderiam ser provocados por eles. Entre estas cita-se:

- Sociedade Ogboni: dedicada ao culto dos espíritos da onilé (terra-mãe), que já existia no território antes da chegada dos iorubá e foi mantido.
- Sociedade Egungun: ligada a ritos funerários e de antepassados.
- Sociedade Geledé: sociedade secreta feminina dedicada ao controle da bruxaria e epidemias provocadas por feiticeiras. O objetivo principal é proteger das feiticeiras Iyami Agba, - mães ancestrais sempre em cólera e prontas para atacar os mortais, através de vários malefícios - pois são as detentoras da fertilidade dos campos e das mulheres, controladoras do ciclo menstrual, da germinação das sementes e das catástrofes naturais como secas e inundações. Os membros da Geledé consideram que todas as mulheres são bruxas em potencial e que a bruxaria é seu lado negativo e malévolos, em contraposição à maternidade considerada o lado positivo e benévolos das mulheres. Utilizam máscaras nas cerimônias de entretenimento e ensino em caráter teatral. Os temas das apresentações eram, algumas vezes, problemas da vida cotidiana, e o uso de máscaras decoradas cumpria a função de esclarecer a mensagem das apresentações.

Outro culto muito especial para os iorubá é o culto dos gêmeos, feito através dos Ere Ibeji. Pela taxa de natalidade de gêmeos entre este povo ser altíssima os iorubás acreditam que eles possuíam muita força e poder, que poderia ser utilizado tanto para o bem quanto para o mal. A morte de um gêmeo era uma grande infelicidade, pois dizia a crença que os gêmeos tinham alma indivisível e após a morte a alma do defunto poderia ficar vagando entre os mundos, ameaçando o irmão vivo. Para evitar desgraças maiores e oferecer ao morto um lugar fixo no mundo dos vivos era confeccionada a figura Ere Ibeji que tinha por objetivo

representar o morto e recebia a mesma atenção que as crianças vivas, sendo alimentada, lavada e carregada junto com a mãe nas lides cotidianas.

Há também entre os iorubas uma estatutária de iconografia específica e muito forte, dedicada ao culto de deuses importantes como Xangô e Exu. Xangô é considerado espírito do trovão e do raio, manipulador do fogo, violento, impetuoso, vigoroso e autoritário. Os oxês ou machados de duas lâminas são objetos portados pelos fiéis de Xangô quando em transe, para mostrar que está totalmente possuído por seu orixá. Já Exu é o orixá através do qual se adora indiretamente a Olorun - deus supremo do céu, do qual não podem ser feitas imagens – é representado sob forma humana, e reconhecido pela presença do gorro, ganchos, flautas e facas. É o orixá da incerteza, mudança e conflito e apesar de ser um personagem fálico, não se liga tanto às noções de fertilidade e fecundidade, quanto à infração de tabus e ordens.



Ere ibeji – estátua de gêmeo, datada entre o final do século XIX e início do século XX.
Povo iorubá. Cidade Ilé-Ifé
Museu etnológico de Berlim
Madeira, argila, miçanga. Altura 26,5cm

As guerras já mencionadas entre os iorubá e seus vizinhos, ou mesmo conflitos inter-étnicos, explicam a decadência dessa civilização que inicia ainda no século XVIII. Durante todo o século XIX esses conflitos foram acirrados e povos estrangeiros invadem o território e promovem a dominação política e a islamização de algumas cidades-estado, além da cristianização de outras. O aumento da captura de escravos na região também influenciou na decadência, visto que o tráfico foi proibido pela Inglaterra em 1807, o que diminuiu os preços e gerou uma maior facilidade de compra pelos atravessadores locais, aliada à dificuldade de venda e o consequente desequilíbrio comercial. Todos esses problemas internos fizeram com que a resistência à dominação européia fosse fracassada e toda a região acabou sendo ocupada pelos europeus no final do século XIX.

Localizada em privilegiada posição geográfica, Ifé é o coração da monarquia yorubá e sede do oni, dirigente religioso supremo de todo esse povo. A cidade desenvolveu comércio internacional com países vizinhos e do norte da África e é possível que uma das suas principais fontes de renda fosse a exportação de escravos.

Na arte de Ifé destacam-se as cabeças de bronze e terracota, tendo essas últimas, conforme Werner Gillon, exemplares naturalistas ou clássicos, abstratos e expressionistas. O trabalho em metais não se restringe às cabeças, foram produzidos muitos outros objetos com esse material. Também trabalhavam muito bem com o latão, o granito, o vidro e a madeira. Apesar da decadência política no século XVIII, devido ao assédio de mercadores de escravos europeus, Ilé Ifé manteve sua influência religiosa através da liderança do oni.

A cidade de Owo também faz parte do povo ioruba. Localizada no meio do caminho entre Ifé e Benin, ela foi fundada no início do século XIII. Pela sua posição geográfica e pela preponderância espiritual do oni, Owo recebeu em sua arte influências das duas cidades vizinhas já citadas, ainda assim sua arte desenvolveu uma personalidade própria com grande liberdade de estilo, o que fez com que se tornasse um centro artístico de grande importância. São relevantes as talhas em madeira e marfim e também as terracotas confeccionadas no século XV.

Nos séculos XIX e XX o povo iorubá continuou produzindo sua arte, que reflete-se em exemplares como os trabalhos com contas e a excepcional rouparia com desenhos e cores diversas, feitos com cordões de fibra, tecido de cortiça e couro. Da arquitetura pouco sobra, pois os materiais mais utilizados são a madeira, o barro e a palha, de fácil degradação. Ainda assim, sabe-se do emprego de colunas, frisos e portadas trabalhadas. Além do trabalho com ferro, também há a talha em marfim e madeira, esta apresentando características interessantes como: olhos com pálpebras sobressalentes globulares, bocas com lábios paralelos de sorriso estático, figuras femininas de seios proeminentes, etc...

Eram produzidos diversos tipos de figuras para os rituais religiosos como: bastões, máscaras, etc... Entre esses objetos destacam-se os ere ibeji, pequenas estátuas dedicadas ao culto dos gêmeos, de extrema importância entre os yorubas, devido à alta taxa de mortalidade destes entre esse povo. Se um dos gêmeos morria, se fazia a estátua para o substituir e evitar os infortúnios que o morto poderia causar ao vivo e à família.

Povo ewé

Subdividido em adjás, fons (formador do Reino do Daomé), heudás e popôs e mantinham relações religiosas, políticas, sociais e de língua com os iorubá. Os aja são originários de Ilé Ifé e estabeleceram-se primeiro em Togo, em seguida, porém, passaram a ocupar o Planalto de Abomey, na atual República de Benin.

O povo fon e o Reino do Daomé

Os fon pertencem ao grande grupo Ewé, mas relacionava-se diretamente com os ioruba através da religião, sistemas políticos, sociais e línguas. São originários de Ilé-Ifé, estabelecendo-se primeiro em Togo, mas em seguida passaram a ocupar o Planalto de Abomé, na atual república de Benin e lá fundaram os Reinos do Daomé, Whydah e Allada.

Eram tradicionalmente agricultores, comerciantes e pescadores. Uma das primeiras culturas na região foi o algodão, mas nos países Fon também crescia sorgo, painço, palma, milho entre outras culturas de consumo local. O mercado distribuía produtos agrícolas e artesanato local em toda região. Praticavam também

a caça, que era feita pelos homens. Congregando numerosos pequenos estados costeiros, os Fon chegaram a monopolizar a região de comércio escravo, o que resultou num fenomenal lucro.

Os Fon acreditavam na alma imortal e sua religião era caracterizada pelo culto aos ancestrais, cuja proteção e benevolência são garantidas por oferendas. Outro culto característico é feito à serpente Dan, também chamada Aido Wedo. Esta serpente se encarrega de todo o universo, dos problemas dos indivíduos e da dinâmica da vida e também é responsável pelo movimento, flexibilidade e sorte. Dan pode ser representada por um arco-íris ou por uma serpente mordendo a própria cauda, símbolo de continuidade do vodum Aido Wedo. Esses elementos são presentes nos símbolos reais, assim como o camaleão, símbolo do casal criador Lissa-Mahu, que paira acima do universo, representando respectivamente o Sol e a Lua, e que, em algumas lendas é a mesma Aido Wedo. Abaixo desses deuses e servindo de vetores para sua ação na terra se encontram deuses especializados em diferentes setores, chamados de voduns.

Muito da arte Fon é comissionada pela corte real, com o objetivo de justificá-la e dignificá-la. Para tanto produziam tronos reais e cadeiras para os signatários, semelhantes as do povo Acan. Estes tronos tem um caráter sagrado, sendo objeto de culto após a morte do dono, pois sua conservação constitui um elo mágico entre o defunto e seus descendentes. Destacam-se nas artes gráficas com a decoração de cabaças com desenhos gravados, pinturas nos templos e muros, confecção de guarda-sóis de seda e excepcionais telas com aplicações, que eram sua especialidade. Comuns eram também as talhas em madeira com revestimento de folhas de prata ou latão, material este que podia ser também fundido, pois era importado em barras da Europa. A arte de Dahomey, por difundir-se em tantas técnicas diferentes, tornou-se eclética, mas nunca deixou de exibir seu caráter inconfundível.



Tela com aplicações, encontrada em Benin.
Povo fon.
Museu das Artes Africanas e Oceânicas - Paris

No fim do século XIX, tropas colonialistas francesas começaram a assediar o Reino fon do Daomé. O rei Behanzim resistiu, mas os franceses derrotaram o poderoso exército de Daomé e suas amazonas em 1892, apesar do reino ter oferecido resistência com uma excelente força de guerra aliada às armas européias.

Povo igbomina

Este povo é um subgrupo iorubá do qual faz parte a cidade de Esie, localizada a leste de Dahomey, na província nigeriana de Ilorim. Essa cidade se destaca pelo fabuloso achado, dentro de suas divisas, de um grupo de mais ou menos 800 figuras de pedra que, apesar de encontrarem-se parcialmente destruídas, constituem o maior achado de figuras de pedra da África.

São várias as possibilidades de origem dessas imagens, devido à semelhanças estilísticas com vários centros artísticos da região, como Ifé, por ser o único centro de escultura em pedra da região; ou Benin, pela representação da joalheria e vestimenta; e Dahomey pela representação de mulheres armadas. Entretanto, se levarmos em consideração a provável datação das imagens como de 1100, aparece como possível origem a cidade de Oyo Ilé, fundada após o século X, que mesmo com uma arte sem caráter uniforme e influenciada por várias regiões vizinhas, pode ter sido a responsável pela confecção das peças. Oyo Ile foi atacada pelos nupes no século XVI, e uma das ondas de imigrantes que abandonou a cidade pode ter levado as estátuas para Esie, que dista de Oyo 185 Km. As obras poderiam ter relação com o bem-estar urbano dos habitantes de Oyo Ilé e por isso foram salvas do ataque. Porém essa hipótese ainda não foi confirmada.

Os nupes, povo que habitava o norte do Rio Niger, também pode ser considerado provável criador das imagens, pois uma parte deles vivia em uma zona próxima à Esie. Conhece-se pouco sobre a arte nupe, pois foram convertidos pela força ao islam em 1830, entretanto há o conhecimento de que possuíam organizados grêmios de artistas e trabalhavam muito bem com o vidro e metais, como o latão, que tanto era usado em lâminas como moldado pelo método da cera perdida.

Povo edo

Edo é a denominação que se dá ao povo formador do Reino do Benin. Ainda são inexistentes informações sobre a quantidade de indivíduos ou sobre outras subdivisões desta etnia, assim como não há conhecimento da história do povo e de como e quando chegou à região.

Situado a sudoeste de Ifé, logo acima do Delta do Níger, o reino do Benin foi um dos mais poderosos impérios negros da Costa da Guiné. Foi povoado pelos binis, que faziam parte do grande grupo edo. A vegetação predominante no local é o bosque tropical denso e o clima é quente e úmido, o que faz com que o terreno seja pouco fértil e não propício à agricultura. As qualidades guerreiras e de expansão foram a solução encontrada pelo povo bini para estruturar esta poderosa cidade-estado. A base do reino eram as aldeias governadas por anciões locais, mas todos eram reunidos sob a autoridade - como em Ifé, considerada divina – do rei supremo obá. De acordo com a tradição oral, Benin foi fundado por Oronmyon, filho de Ogum e considerado o segundo oni de Ifé. Antes, porém, teria sido governando por uma primeira dinastia chamada Ogiso, durante a qual foram iniciados o artesanato doméstico e as talhas em madeira e marfim. O isolamento do reino de Benin em relação à Europa foi quebrado no fim do século XV quando navegantes e embaixadores portugueses entraram em contato com o oba Ewaré.

Como o comércio era de extrema importância para a economia, os binis eram muito rígidos na feitura e respeito aos contratos comerciais, respondendo ao desrespeito a eles com boicotes. Mantinham

relações com outros reinos africanos, distribuindo ferro, armas, instrumentos agrícolas e alimentos. Utilizavam um sistema monetário, baseado em conchas e anéis de metal e são.

A partir de 1511, os europeus começam a comercializar escravos com Benin. O tráfico negreiro foi uma atividade que propiciou ao Reino uma fonte de renda estável e duradoura, além do apoio militar recebido dos portugueses que auxiliou na fase expansionista do Benin. Entretanto, por volta de 1550 este comércio já começou a ser restringido, apesar disso, a continuação das transações comerciais com a Europa proporciona que a arte de Benin fosse favorecida pela maior quantidade e variedade de matéria prima. A arte do Reino do Benin se caracteriza por ser essencialmente cortesã e apresentar formas suntuosíssimas descobertas nos mais diferentes materiais como madeira, marfim e bronze, através de um naturalismo estilizado, com o objetivo de celebrar os faustos do reino. Os principais personagens representados são o obá, seus dignatários e servos, além da rainha-mãe, que tinha grande importância nesta sociedade e por isso muitas vezes era representada ou glorificada nas obras produzidas por este povo.

No auge do desenvolvimento das artes, após o século XII, Benin chegou a ter entre 40 e 50 grêmios artesanais no palácio, além de artesãos em aldeias, atendendo às necessidades locais. Relevantes são também as placas de bronze que começaram a ser confeccionadas no século XVI, devido à abundância do material advindo do comércio com países europeus. Os bronzes mais recentes apresentam grande ornamentação decorrente da fartura do material e assim como toda arte beninêsa, impressionam pela qualidade e riqueza.



Placa representando três rapazes, datada entre os séculos XVI ou XVII e descoberta em 1899.
Povo edo. Reino do Benin
Museu Etnológico de Berlim
Latão. 39 x 32 cm

No século XVIII já se vêm sinais de esgotamento em Benin, mas a decadência do Reino propriamente dita começou no século XIX com a instalação dos ingleses em Lagos, em 1851, deixando ao soberano do Benin o controle do território a oeste do Níger apenas. Em 1897, o rei foi destronado e o controle britânico se estabeleceu em toda a região.

Conclusão

Estudar a arte africana, seu desenvolvimento e suas inúmeras faces é uma eficiente maneira de enxergarmos com nossos próprios olhos a essência de nossa cultura e a importância elementar que os povos africanos têm na nossa formação cultural. Mostrando a nós mesmos o quanto desenvolvidas eram as sociedades

africanas, sejam elas pequenas tribos ou grandes reinos, talvez possamos encontrar repertório para entender melhor o esforço que os afro-descendentes fizeram por manter vivos aqui seus costumes e tradições. Ter uma visão clara da África que os escravos deixaram para trás e desconstruir a idéia de que este continente tinha apenas uma base tribal crua e simples, nos fará identificar nela traços que agora são nossos e assim, talvez em um futuro – que não se sabe se próximo ou distante – seremos capazes de reagir contra o preconceito racial, que de forma tão arraigada, embora às vezes velado, ainda faz parte de nossa sociedade.

Bibliografia:

- GILLON, Werner. *Breve história del arte africano*. 1984. Ed. Cast: Alianza Editorial, S. A., 1989.
- LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: Brasiliense S.A., 1993
- LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. RJ: Forense Universitária, 1988.
- MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia Cultural: iniciação, teoria e temas*. Petrópolis, Vozes, 1986.
- OLIVER, Rand. *A experiência africana – da pré-história aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- J. KI-ZERBO em *História Geral da África*. São Paulo: Ática/Unesco, 1982.

LEITURA PARA SENHORAS E SENHORITAS: INDICAÇÕES DE LEITURA NOS JORNAIS PELOTENSES DO SÉCULO XIX

Renata Braz Gonçalves

RESUMO

O projeto, que está em desenvolvimento, visa identificar e analisar práticas e representações da leitura “de” e “para” mulheres na cidade de Pelotas no final do século XIX, através da análise de periódicos locais. Foram eleitos como fonte de pesquisa 29 jornais publicados em Pelotas no século XIX que serão utilizados para responder questões como: Que leitura era indicada às mulheres? O que não era indicado às mulheres? O que era proibido? O que liam as pelotenses? Como acessavam os materiais de leitura? Em quais espaços era realizada a leitura? Há indícios de apropriação da leitura por essas mulheres? As mulheres também escreviam nos jornais? Como abordavam as questões relativas à mulher nos jornais? Que contribuições as mulheres traziam para a vida literária de Pelotas no século XIX? Através da análise preliminar das fontes, pode-se identificar várias situações do cotidiano da sociedade pelotense da época, o que permite a constatação da exequibilidade da investigação e a possibilidade de responder às questões de pesquisa levantadas a priori.

Palavras-Chave: História da Educação. História da Leitura. Gênero.

INTRODUÇÃO

O presente texto tem por objetivo apresentar uma parte do projeto de tese desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Educação (doutoramento), da Universidade Federal de Pelotas, na linha de pesquisa História da Educação. Ao trabalhar com história da leitura pretendo identificar e analisar práticas e representações da leitura “de” e “para” mulheres na cidade de Pelotas no final do século XIX, através da análise de periódicos locais.

Partindo da tese de que existia um considerável público leitor feminino em Pelotas no século XIX e de que esse público tinha influência na produção literária, artístico e cultural da cidade na época, tentarei responder algumas questões.

Que leitura era indicada às mulheres? O que não era indicado às mulheres? O que era proibido? O que liam as pelotenses? Como acessavam os materiais de leitura? Em quais espaços era realizada a leitura? Há indícios de apropriação da leitura por essas mulheres? As mulheres também escreviam nos jornais? Como abordavam as questões relativas à mulher nos jornais? Que contribuições as mulheres traziam para a vida literária de Pelotas no século XIX? Nesse artigo serão apresentados algumas indicações de leitura para as senhoras e senhoritas pelotenses no século XIX.

Para dar suporte a esta pesquisa, procurei abordar as noções e metodologias utilizadas e difundidas por historiadores da leitura que trabalham sob a perspectiva da História Cultural. Grande parte dos trabalhos sobre leitura remete-se aos estudos do historiador francês Roger Chartier. Suas investigações procuram reconstituir as diferentes maneiras de praticar a leitura, cujos modos e modelos variam de acordo com a época, o lugar e a comunidade estudados. Para tanto, trabalha com noções centrais como a apropriação e a representação.

Ao trabalhar com a noção de apropriação, Chartier utiliza-se do conceito criado por Michel de Certeau (1994), que diz que a apropriação é definida como o consumo cultural, ou seja, como uma operação

de produção que embora não fabrique nenhum objeto, assinala a sua presença a partir de maneiras de utilizar os produtos que lhe são impostos. Citando De Certeau, Roger Chartier (1995) ao falar sobre as apropriações, enfatiza as estratégias e as táticas:

As estratégias supõem a existência de lugares e instituições, produzem objetos, normas e modelos, acumulam e capitalizam. As táticas, desprovidas de lugar próprio e de domínio do tempo, são "modos de fazer" ou, melhor dito, de "fazer com."

De acordo com Chartier, as práticas de apropriação (táticas) são o contraponto às operações (estratégias) que visam disciplinar e regular o consumo cultural.

A outra noção central trabalhada por Chartier é a de representação, que tem várias formas de interpretação e significação. O conceito foi desenvolvido por autores de diferentes áreas como sociologia, artes e história, tornando difícil determinar um sentido único, permanente e universal.

Para Chartier (1990, p.16), representação é o modo pelo qual em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade é construída, pensada, dada a ler por diferentes grupos sociais. Ou seja, característica de ser no mundo, significando um estatuto, um lugar, um poder, enfim, as formas institucionalizadas pelas quais os "representantes" encarnam de maneira visível, "presentificam", a coerência de uma comunidade, a força de uma identidade ou permanência de um poder.

Dessa forma, Roger Chartier afirma que a noção de representação permite articular três registros de realidade:

por um lado, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e organizam os esquemas de percepção a partir dos quais eles classificam, julgam e agem, por outro, as formas de exibição e de estilização da identidade que pretendem ver reconhecida; enfim, a delegação a representantes (indivíduos particulares, instituições, instâncias abstratas) da coerência e da estabilidade da identidade assim afirmada.(CHARTIER, 2002, p.11).

Chartier, em relação aos estudos sobre a leitura, além de trabalhar as noções de apropriação e representação, afirma que, para as obras adquirirem sentido, é preciso reconstituir-las, estabelecendo relações entre três pólos: o texto, o objeto que lhe serve de suporte e a prática de quem dele se apodera.

Sendo assim, a presente pesquisa é norteada pela análise das representações da leitura "de" e "para" mulheres, assim como de escritas "sobre" mulheres em alguns periódicos produzidos em Pelotas no final do século XIX, de acordo com a noção de representação difundida por Chartier.

Aplicando esse conceito à pesquisa que se pretende desenvolver, a noção de representação pode ser empregada no estudo dos textos dos periódicos, uma vez que a fonte não apresenta o passado tal como ele ocorreu, deixando de ser, como já dito, um reflexo ou cópia do real.

No entanto, é possível afirmar que a análise dos periódicos, isto é, da imprensa da época, permitirá interpretar como a realidade social foi construída e transmitida através de uma visão de mundo, ou seja, como aquele grupo de indivíduos (jornalistas, leitores, correspondentes) via as atividades relacionadas à leitura, no

final do século XIX, e como elas eram comunicadas aos leitores, de acordo com suas intenções, posições e interesses.

METODOLOGIA DA PESQUISA

Na consulta preliminar a alguns dos jornais, pude perceber que os periódicos locais destacavam, diariamente, notícias sobre a vida social e cultural da cidade de Pelotas. Eram relatadas festas, reuniões, criações de associações, bailes, passeios, saraus, espetáculos teatrais, desfiles carnavalescos, bem como, acontecimentos ordinários do dia-a-dia pelotense.

Dessa forma, para constituir o corpus dessa pesquisa, optei por selecionar os títulos de jornais publicados em Pelotas no século XIX disponíveis no Museu da *Bibliotheca Publica Pelotense* e na *Biblioteca Publica Rio-Grandense*, que são os repositórios, dos quais tenho conhecimento, que possuem esse acervo. Vale salientar que as coleções estão incompletas em virtude da decomposição causada pelo tempo e pelas precárias condições de armazenagem e manuseio que esses documentos sofreram ao longo dos anos. O recorte temporal compreende as décadas de 1850 a 1890, tomando por base os jornais mais antigos disponíveis até o final do século XIX. Dessa forma, constituem o *corpus* dessa pesquisa, os conteúdos dos jornais cujos títulos estão especificados no seguinte quadro:

Quadro 1: Jornais consultados

Títulos	Período (semestres disponíveis para pesquisa)	Observações (Tipo de jornal, temas privilegiados, periodicidade):
*Correio Mercantil	1875 – 1900 (49 sem)	Commercial e noticioso. Periodicidade diária
Onze de junho	1881 – 1889 (11 sem)	Noticioso. Periodicidade diária
*Jornal do Comércio	1875 – 1882 (15 sem)	Político comercial e noticioso. Periodicidade diária
*O Paiz	1876 – 1877 (04 sem)	<i>Órgão do liberal do commercio e da indústria.</i> Periodicidade diária
*A Discussão	1881 – 1887 (14 sem)	Comercial, noticioso. Periodicidade diária
Nação	1882 – 1886 (10 sem)	<i>Órgão do partido conservador – propriedade de uma associação.</i> Periodicidade diária
*O Comercial	1886 – 1887 (01 sem)	<i>Jornal ilustrado.</i> Comercial, noticioso. Periodicidade diária
*A Pátria 1887-1889	1887 – 1891 (05 sem)	Comercial,. Periodicidade diária
Nacional	1889 – 1892 (06 sem)	Comercial, noticioso. Periodicidade diária
Diário Popular	1890 – 1900 (13 sem)	<i>Orgão Republicano.</i> Político comercial e noticioso. Periodicidade diária
A Opinião Pública	1896 – 1900 (10 sem)	<i>Órgão dos interesses gerais – política republicana.</i> Periodicidade diária
O Constitucional	1873 (02 sem)	<i>Órgão conservador.</i> Periodicidade diária
Folha da tarde	1887 – 1888 (04 sem)	Comercial. Periodicidade diária
*O Pelotense	1855 (01 ex)	<i>O Pelotense é um periódico comercial, político e de notícias, publicado as terças, quintas e sábados, é feito na tipografia Imparcial de propriedade de Cândido Augusto de Mello. Recebe correspondências pelo preço que se convencionar e insere grátis artigos científicos e de literatura</i>
Diario de Pelotas	1876-1889 (27 sem)	Noticioso, comercial. Em 1889 passa a ser <i>orgão do partido</i>

Títulos	Período (semestres disponíveis para pesquisa)	Observações (Tipo de jornal, temas privilegiados, periodicidade):
		<i>liberal do sul da província</i> , Periodicidade diária
A Ventarola	1875 – 1900 (49 sem)	Literário, ilustrado, humorístico, de <i>interesse geral da comunidade</i> . A Ventarola acompanhará o progresso do pensamento humano, sem, entretanto, invadir “o sagrado lar da família”. Periodicidade Semanal.
*Progresso Litterário	1877 – 1888 (13 sem)	<i>Periódico de recreio e instrução</i> . Periodicidade Semanal.
*Radical	1890 (02 sem)	<i>Órgão Republicano, como folha essencialmente política, o Radical defenderá sempre a causa da Federação</i> . Periodicidade Semanal.
*A Penna	1884 (02 sem)	<i>Órgão do Clube Litterário Apollinário Porto Alegre, tem por fim instruir seus consórcios nos gêneros da litteratura comprehendida na sua possibilidade. Não advoga princípios políticos, podendo porém, os colaboradores escrever sobre o mesmo assunto. (06/7/1884)</i> . Periodicidade Semanal.
*Tribuna Litterária	1882 (02 sem)	<i>Órgão das idéias novas. [busca] defender a causa das letras e das sciencias [e] demonstrar a necessidade das ações literárias e científicas</i> . Periodicidade Semanal.
*O Pervigil	1882 – 1883 (04 sem)	<i>Tratando de todos os assuntos, de todas as theses, sem entrar em profunda e detida analyse, pois para tanto não tem forças, O Pervigil será mais humorístico do que grave</i> . Periodicidade Semanal.
Zé Povinho	1882 -(02 sem)	Literário. “a encarnação do bello e do sublime, o symbolo do trabalho e do progresso, a irradiação das idéias úteis e generosas, a bozina da sciencia através do espaço do porvir.” Periodicidade Semanal.
*Cabrion	1880 (02 sem)	<i>Trata de assuntos políticos e sociais</i> Periodicidade Semanal.
Album Pelotense	1861 -1862 (03 sem)	Literário
*A idea	1878 (01 mês)	<i>Órgão do Club Litterário Democrata</i> . Periodicidade Semanal.
*Album Litterario	1875 (02 sem)	<i>Periódico de recreio e instrução</i> . Periodicidade Semanal
*Jornal de Pelotas	1862 (01 dia)	<i>Folha política e comercial. Publica-se às quartas, sextas e domingos. E diariamente sempre que as necessidades exigirem</i> .
*A voz do escravo	1881 (01 sem)	<i>Órgão abolicionista – publicado e dirigido por uma associação. Distribuição gratuita</i> . Periodicidade Semanal ou quinzenal
*Arauto das Letras	1882 -1883 (03 sem)	Literário. Circulava em Rio Grande e Pelotas. Periodicidade Semanal

Vale ressaltar que até o momento foram coletados dados dos periódicos que apresentam asterisco (*) na tabela acima. A coleta tem consistido em cópia manual de excertos retirados dos periódicos e na realização de algumas fotografias. Estima-se que até o momento tenham sido consultados, aproximadamente, 15.700 fascículos, num total de 62.000 páginas. Estão faltando, ainda, serem consultados 9.228 exemplares num total de 36.912 páginas, aproximadamente. Vale salientar que no período entre 20 de dezembro de 2006 e 20 de outubro de 2007, a biblioteca pública de Pelotas esteve fechada para reformas na estrutura física, impossibilitando a coleta de dados. O término da coleta de dados está previsto para o final do primeiro semestre de 2009, conforme se observa no cronograma que segue.

Quadro 2: Cronograma da pesquisa

Etapa/Prazo	1.sem 2006	2.sem 2006	1.sem 2007	2.sem 2007	1.sem 2008	2.sem 2008	1.sem 2009	2.sem 2009	1.sem 2010
Revisão de literatura	x	x	x	X	x	x	x		
Elaboração de trabalhos para as disciplinas do curso	x	x	x	X	x				
Elaboração do projeto para qualificação			x	X	x	x			
Apresentação do trabalho em eventos			x	X	x	x	x	x	
Exame de qualificação							Ago		
Coleta de dados	x	x			x	x	x		
Análise dos resultados						x	x	x	
Escrita da tese							x	x	
Prazo limite de defesa da tese									Maio

Seguindo a perspectiva indicada por Chartier, de que não há um tipo específico de material de leitura para um público específico (erudito X popular), trabalharei com os variados tipos, denominações e formatos de jornais: literários, comerciais, noticiosos, críticos, informativo, políticos, diários, semanais, quinzenais.

Procurarei analisar com profundidade os dois primeiros elementos do tripé de análise (texto, livro, leitura), ou seja, texto e suporte material, tentando encontrar alguns indícios da terceira parte do tripé proposto por Chartier, que é a prática da leitura.

Apesar dos periódicos constituírem-se em fontes e não objetos de estudo desse trabalho, acredito que a descrição dos mesmos se torna necessária na medida em que também se constituíram em material de leitura na época, e, provavelmente, a leitura que possuía maior circulação entre os indivíduos.

Durante o século XIX, a maioria dos jornais diários pelotenses costumava ter apenas duas folhas, formando quatro páginas, com um tamanho que variava entre 45cm X 62cm e 41cm x 60 cm. As notícias eram dispostas em seis ou sete colunas e geralmente eram impressas na primeira e segunda páginas. Na terceira página eram publicados editais, anúncios e notícias. Geralmente a quarta página era composta por anúncios em sua maioria. Chama a atenção que, em muitos periódicos, pelo menos meia página da capa era destinada à publicação de textos literários, muitos em forma de folhetim.

Após uma primeira leitura das fontes foram eleitas algumas categorias, as quais serão descritas no próximo capítulo, que serviram de base para análise do material coletado. Com a utilização dessas categorias foi possível conhecer alguns aspectos sobre as práticas e representações de leitura relacionadas às mulheres em Pelotas, como se observa a seguir.

LEITURAS DE MULHERES E PARA MULHERES EM PELOTAS NO SÉCULO XIX

De acordo com Peres (1995, p. 56), gênero é uma construção social e cultural, o que significa que ser homem e ser mulher é um processo aprendido e construído no cotidiano e no interior das relações e das instituições sociais. Peres (1995, p. 55) ainda afirma que a pluralidade, a diversidade e a diferença dos atores sociais, bem como a própria dinâmica e a complexidade social, apenas recentemente têm sido objetos de maior atenção e cuidado da teoria e da pesquisa histórica. Nessa perspectiva, pretendo com a História da Leitura

estudar o gênero feminino, tendo em vista que este se constitui em potencial analítico fundamental para compreender a sociedade pelotense na virada do século e, especificamente, sua história de leitura. Estudar a História da Leitura de Pelotas com a perspectiva de gênero, possibilitará que ultrapassemos algumas limitações criadas pelas generalizações e pelas conceituações vagas.

Michelle Perrot, ao analisar o processo de exclusão a que as mulheres foram submetidas, argumenta que a história é escrita no masculino. A autora afirma que “econômica, a história ignora a mulher improdutiva. Social ela privilegia as classes e negligencia os sexos. Cultural ou ‘mental’, ela fala do homem em geral, tão assexuado quanto a humanidade” (PERROT, 1988, p.185). Discutindo a História da Educação sob a perspectiva de gênero, Louro (1992, p. 62) afirma que a “História que usualmente se produz é pretensamente neutra (...) se lida de fato com atores sem corpo, sem cor, sem gênero”.

De acordo com Perrot, existem fontes que citam as mulheres, mas faltam trabalhos que tratem da sua existência concreta e sua história singular. Diante disso, para entender a maneira pela qual as mulheres viam e viviam suas imagens, a autora indica como fontes de pesquisa os arquivos públicos, os arquivos policiais, os arquivos privados, as autobiografias, as correspondências, os diários íntimos e os impressos, que traziam não só discursos sobre as mulheres como também, muitas vezes, apresentavam a sua voz.

Para Perrot (2007), a primeira imprensa feminina foi a de moda, que iniciou no século XVIII. Em sua maioria, eram os homens que escreviam, mas as mulheres se introduziram pouco a pouco, como no *Jurnal des Dames* (1750-1778), de Paris.

Conforme a autora, essa imprensa teve um grande desenvolvimento no século XIX, em razão de seu sucesso junto às mulheres, em busca de conselhos de moda. As mulheres se infiltraram e se apoderaram dessa imprensa, configurando-se em um espaço da escrita feminina do século XIX na Europa. O que faz denotar que a imprensa direcionada às mulheres tinha características diferenciadas da imprensa destinada aos homens, pois, na imprensa dos homens, a mulher seria ignorada como interlocutora, sendo apenas um objeto.

Conforme Maria Arisneta Câmara de Moraes (2002, p. 72), a literatura registra que muito se tem escrito e comentado acerca das relações das mulheres brasileiras com os livros e suas formas de apropriação. Da mesma forma, a literatura registra também as tensões que as mulheres enfrentavam, no início de sua formação como leitoras, no cenário brasileiro imperial, que estava prestes a tornar-se republicano. Segundo Moraes(1998, p.71-85), “às leitoras do século XIX, recomendava-se a prática de leituras amenas e delicadas, cujas temáticas girassem em torno de amores românticos e bem-sucedidos”.

Segundo Buitoni (1981), as primeiras publicações brasileiras direcionadas às mulheres, ainda no início do século XIX, tinham como tema quase exclusivo a moda. Entretanto, logo apareceram revistas que falavam de política, literatura e cultura em geral, além de culinária e moda. A maioria dessas publicações era efêmera, não durando mais de cinco ou seis números. A partir de 1850, ainda segundo Buitoni, surgiram no Rio de Janeiro muitas revistas desse tipo, como a literária *Novelista Brasileiro*, a de moda *Revista Quinzenal* e o *Jornal das Senhoras*, este, de acordo com a pesquisadora, possivelmente redigido pela primeira mulher considerada

jornalista no Brasil, Cândida do Carmo Souza Menezes. Segundo Pinto (2003), são inúmeros os exemplos desse tipo de literatura que se ocupava das mulheres, mas não problematizava sua condição.

Assim sendo, resta-nos a dúvida: Será que no Sul do Brasil, especificamente na cidade de Pelotas, esse processo aconteceu de forma similar? As mulheres aqui liam revistas femininas? Liam livros? Liam jornais diários? O que era indicado para que as mulheres lessem? O que não era indicado para que as mulheres lessem? O que era proibido? O que liam as pelotenses? Como tinham acesso aos materiais de leitura? Em quais espaços era realizada a leitura? Há indícios de apropriação da leitura dessas mulheres? As mulheres também escreviam nos jornais? Como abordavam as questões relativas à mulher nos jornais?

Na leitura das fontes identificaram-se textos que trazem a mulher como tema central, e outros que se direcionam para as leitoras. Além disso, acredita-se que algumas escritas femininas publicadas nos jornais indicam representações de leituras realizadas por essas mulheres, como se pode observar a seguir.

Direcionamento de leituras à mulher - *leitura para mulheres*

Muitos textos eram direcionados às mulheres, principalmente os folhetins, onde as senhoras eram evocadas e muitas vezes tinham a sua opinião questionada. A existência desse direcionamento às mulheres provoca questionamentos: Que características tinham os textos? Como as mulheres eram tratadas? Que tipo de livros era indicado?

Folhetins e domingos – Sulpício [autor]

[...]

Um folhetim sem domingo é lua entre nuvens, estrela sem fulgores, rosa sem perfumes, romance sem amores, verso sem poesia.

Tudo está nos hábitos.

Ao domingo, o folhetim entra em ordem dos deveres sociais e religiosos.

É o sinal da cruz antes do penteado; a oração antes da missa conventual; o café antes do almoço; o Deus te abençoe à creada, e a benção ao papai que não é madrugador.

A leitora, ergue-se descuidadosamente, os cabelos em desalinho, a imaginação ainda agitada aos pensamentos da vigília, e o seu primeiro cuidado é dirigir um meigo olhar à porta da rua em busca da folha quotidiana, desdobral-a (a folha, não da porta) para ver o folhetim, com a mesma impaciência e interesse com que abriria a janella para contemplar a face do domingo. Os costumes são como os vícios e as paixões. Adquirem-se facilmente e custam sempre a deixar, quando não perduram eternamente.

[...]

Produzem no espírito da leitora o mesmo efeito que um domingo de chuva. Após a sua contemplação, se sucedem-se os signaes de desagrado, precursores de um aborrecimento insuportável, sentem-se no coração as mesmas tristezas, os mesmos desgostos que occasionariam um domingo de relâmpagos, de trovões, em que as torneiras celestes despejassem água a ponto de afogar até as esperanças de vêr o futuro, (o futuro, entendem?) passar na calçada, fazer a cortezia do estylo, ou de ir apreciar as harmonias da musica nos boulevards da cidade. Deus livre as minhas leitoras dos folhetins e domingos de inverno. A semana foi estéril em novidades. Não choveram as calamidades publicas nem houve calor nas altas regiões dos grandes acontecimentos políticos ou ecclesiasticos... (Correio Mercantil, 25 de julho de 1875, capa) [grifos meus].

A semana e as diversões – Andou tudo em movimento, sim senhoras, em verdadeira actividade [...] (Correio Mercantil, 28 de maio de 1876, capa) [grifos meus].

Phantasmagorias – Faure Nicolay

“Já viram o tinhoso, **minhas senhoras?** O satanaz, Deus dos infernos, que habita os antros da terra[...].” (Correio Mercantil, 23 de janeiro de 1876, capa) [grifos meus].

*Dir-vos-hemos ainda **minhas senhoras**, que veleis nos jornaes, nos folhetins, nos romances? (Correio Mercantil, 28/04/1876, capa) [grifos meus].*

Ainda sobre a escrita de mulheres, a sra. *Anagramma de Arminda*, em 16 de dezembro de 1877, no Folhetim intitulado *Collaboração Feminina*, questiona sobre o porquê da mulher não ter direito de ir à imprensa para falar dos assuntos que lhe interessam. Fala que em alguns lugares as mulheres vêm se destacando, mas que, por exemplo, nos jornais a maioria dos artigos são escritos por homens. O que reflete uma constatação feita pela colaboradora do jornal em relação às suas leituras dos jornais.

Outra atividade que se configura em decorrência da leitura é a tradução. No excerto que segue, observamos a divulgação de uma tradução realizada pela professora Ursula Lima, indicando mais uma obra realmente lida por uma leitora pelotense:

Litteratura

N’esta secção de nossa folha de hoje, publicamos uma belissima traducçao feita da variedade franceza – A virgem de Van-Dyck, pela professora Exma. Sra. D. Ursula da Silva Lima.

Para nesse primoroso trabalho chamamos a attenção dos leitores
(Correio Mercantil 28 de fevereiro de 1886 – P. 2).

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Até o presente momento, o trabalho tem se encaminhado para que os objetivos previstos sejam atingidos, tendo em vista que alguns achados indicam a possibilidade de responder às questões levantadas para a proposta de pesquisa.

Através da coleta de dados, tem-se identificado locais de produção de leitura em Pelotas no século XIX, e textos que se configuraram em representações de leitura “de” e “para” mulheres, além das escritas “sobre” mulheres. Verifica-se uma distinção no direcionamento dos textos para mulheres e homens o que mostra que no mundo da leitura do século XIX ser homem e ser mulher eram construções sociais fortemente diferenciadas.

REFERÊNCIAS

- BUITONI, Dulcília. **Mulher de papel**. São Paulo: Loyola, 1981.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis(RJ): Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.
- _____. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.8, n. 16, 1995.
- LONER, Beatriz Ana. Jornais pelotenses diários na República Velha. **Ecos Revista**, Pelotas, v. 2, n.1. abr. 1998.
- LOURO, Guacira L. Uma leitura da história da educação sob a perspectiva do gênero. **Teoria e Educação**, Porto Alegre, n. 6, p. 53-75, 1992.
- LYONS, Martin. Os novos leitores do século XIX: mulheres, crianças, operários. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1999.
- LYONS, Martin; LEAHY, Cyana. **A palavra impressa**: histórias da leitura no século XIX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.
- MAGALHÃES, Mario Osório. **Opulência e cultura na província de São Pedro do Rio Grande do Sul**: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890). Pelotas: Editora UFPel, Livraria Mundial, 1993.
- MORAIS, Maria Arisnete Câmara de. A leitura de romances no século XIX. **Cadernos CEDES**, Campinas, v. 19, n. 45, 1998. p. 71-85.
- _____. **Leituras de mulheres no século XIX**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PERES, Eliane. **Templo de luz**: os cursos noturnos masculinos de instrução primária da Biblioteca Pública Pelotense: 1875-1915. 1995. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 1995.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.
- _____. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

SiGAM

Simpósio sobre
Gênero, Arte e Memória

Palestras

La “razón poética” como discurso femenino del exilio en el pensamiento de María Zambrano

Dra. Alcira B. Bonilla (UBA-CONICET)

En primer lugar deseo agradecer muy cordialmente la invitación a participar en este “I Simposio sobre Género, Arte y Memoria” saludando especialmente a la Dra. Ursula Rosa da Silva, a las y los organizadoras y organizadores del Simposio y a las autoridades de la UFPEL.

Esta noche me siento muy feliz. La presencia de ustedes me brinda la ocasión de hurgar en esa “Caja de Pandora” que es la *poiesis*, la creación, de las mujeres del siglo XX y rescatar así algunos signos de esperanza para nosotras y nosotros, en mi caso mediante referencias a la obra de María Zambrano (1904-1991). Los textos de esta pensadora malagueña, quizá la voz más importante de la filosofía española del siglo pasado, evidencian una escritura *sui generis*; por ello resultan extraños, marginales para la academia filosófica, y con múltiples hilos conductores para su lectura. En esta conferencia intentaré presentarles el *lógos* de la “razón poética” zambraniana entramando la biografía de Zambrano y sus textos a través de cuatro diseños principales que titulo respectivamente “exilio”, “delirio”, “piedad” y “aurora-esperanza”.

Exilio

1939 - 1984 son los años liminares del larguísimo exilio de María Zambrano. Los alcances de esta experiencia en su vida y escritura no llegan a comprenderse sin referencias a los años precedentes, de los que da testimonio preferencial *Delirio y destino* (Zambrano 1988), autobiografía escrita en tercera persona en 1953. Andaluza de nacimiento, Zambrano realizó su primera formación en Segovia bajo la guía decisiva de su padre Blas Zambrano, profesor, periodista y pensador socialista notable, y de Antonio Machado; siendo luego estudiante en la Universidad Central de Madrid y, durante la República, docente de la misma; integró la Escuela de Madrid bajo la conducción de José Ortega y Gasset, frecuentó movimientos estudiantiles y políticos y escribió algunos textos en los que ya se vislumbra su rumbo original. Tempranamente Zambrano decidió su vocación por la escritura, actividad que con los años se le fue imponiendo de modo excluyente y sacrificial¹. Tras una breve estancia en Santiago de Chile retornó para sumarse a la defensa republicana en Madrid, Valencia y Barcelona, siendo colaboradora asidua de diversas publicaciones, especialmente de la *Hora de España*.

Precisamente en el número XII (diciembre 1937) de esta revista escribió una nota dedicada a *La guerra* de A. Machado donde aparece por primera vez la expresión “razón poética”, que si bien es emblemática de la obra de Zambrano, la aplicó aquí a la búsqueda intelectual del poeta-filósofo. En efecto, convirtiendo el conflicto en espacio privilegiado para la reflexión, “desde el mirador de la guerra” Machado subrayó el carácter no polémico, “amoroso” del pensamiento. Quizá acicateada por la densidad reflexiva y emocional del trabajo de Machado, Zambrano halló en ese texto el nombre para su destino filosófico: el “método de la razón poética”, aunque todavía carecía del tiempo necesario y propicio para su decantación plena. Vale la pena prolongar este paréntesis con citas de la propia Zambrano que parte de un fragmento de Machado

¹ Ya en el artículo “¿Por qué se escribe?” de 1934 Zambrano señaló que la escritura se le había manifestado vocacionalmente como una doble sed de desvelamiento y de comunicación en tanto el escritor rescata las palabras de la vanidad del lenguaje hablado y las entrega a la comunidad espiritual que forma con su público. Hay que señalar que en las ediciones de *Hacia un saber sobre el alma* que incluyen este artículo aparece un error cometido por la propia filósofa respecto de la fecha de aparición.

en donde se plasma la complementación de poesía y razón (“La poesía vendría a ser el pensamiento supremo por captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluente, movediza, la radical heterogeneidad del ser”) y resulta profética de su propio desarrollo: “*Razón poética*², de honda raíz de amor. No podemos perseguir por hoy, lo cual no significa una renuncia a ello, los hondos laberintos de esta *razón poética*³, de esta razón de amor reintegradora de la rica sustancia del mundo.” (Zambrano 1998 [1937]: 177).

Los países en donde residió Zambrano los cuarenta y cinco años que transcurren hasta el retorno a España permiten dividir su exilio en dos etapas: el exilio americano que finaliza en 1953 y el exilio europeo. Relaciones complejas y muchas veces altamente conflictivas con los compatriotas igualmente exiliados y las autoridades universitarias, así como formación de un discipulado, amistades entrañables con una influencia duradera (como es el caso de su relación con el grupo *Orígenes*, especialmente con Lezama Lima) y trabajo intelectual desbordante expresado en publicaciones, clases y conferencias caracterizan la primera etapa. La consagración al cuidado de la hermana víctima del horror nazi, el abandono de la enseñanza, una mayor soledad, el cultivo de amigos, parientes y colegas selectos y una concentración extrema en el estudio y la escritura resultan los rasgos sobresalientes de la segunda y más larga etapa.

Si bien es más breve su estancia como exiliada en América que los años posteriores hasta su retorno a España, México (Morelia), Cuba (La Habana), Puerto Rico, señalan hitos significativos para la obra zambraniana. Sin embargo, los diversos testimonios de este tiempo resultan tanto contradictorios y tornan compleja la elaboración de un juicio sobre su incidencia existencial y filosófica en Zambrano. En efecto, la aceptación de ciertos públicos intelectuales mexicanos no libró a Zambrano de dificultades en sus inicios académicos en Morelia, aunque, inversamente, fue querida, halagada y aceptada unánimemente en Cuba y Puerto Rico. Los ecos subjetivos de estos paisajes geográficos y humanos son igualmente contradictorios. Por un lado, hay expresiones altamente positivas. Así, en “*Violetas y volcanes*”, artículo de rememoración escrito en 1989, recuerda con agradecimiento su primera clase en la “dorada” y salmantina Morelia (1º de abril de 1939). Cito:

“Comencé a dar mi clase en medio de ese silencio, en ese que tiene el indito, y lo digo con todo el cariño, en ese silencio del indito mexicano. Y cómo me escucharon, cómo me arroparon. Su silencio fue para mí como un encaje, como una envoltura o una mantilla de esas que les ponen a los niños que tiemblan. Porque yo temblaba y me quitaron el temblor” (Zambrano 2004: 689-690 n.45).

Muy anteriormente, en 1948, la isla de Cuba por la que pasó en 1937 y en la que vivió con éxitos y amigos parte de este exilio americano es señalada como su “patria pre-natal” y, entre otras aclaraciones de esta expresión enigmática, la filósofa dice: “la patria pre-natal es la poesía viviente, el secreto de nuestro ser terrenal” (Zambrano 1948: 64).

Sin embargo... No sólo la experiencia universitaria en Morelia resultó frustrante para Zambrano, sino que en estos años experimenta realmente “el exilio de la historia”. Con “la agonía de Europa”, que será el título de uno de sus libros más conocidos (Zambrano 2000 [1945]) se produce el final de los sueños de la instauración democrática y republicana en España y su sustitución por el totalitarismo franquista, y, en lo personal, el término de los proyectos académicos y existenciales, el acoso incesante de la nostalgia por el estilo de vida perdido, la soledad. (Zambrano 2004 [1940]: 94).

² El destacado es de la autora de esta conferencia.

³ *Idem.*

Zambrano escribió bastante sobre el exilio e incluso dejó un libro inédito sobre el tema del que fue publicando varios textos por separado o formando parte de otros libros, como informa J. Moreno Sanz en la antología crítica (Zambrano 2004: 462 n.25). Los cuatro escritos más importantes sobre esto son la “Carta sobre el exilio” (Zambrano 1961: 65-70), “El exilio, alba interrumpida” (Zambrano 1988: 85-86), “Amo mi exilio” (Zambrano 1989) y “El exiliado” en *Los bienaventurados* (Zambrano 1990: 29-44). Es importante aclarar que el tratamiento zambraniano del hecho del exilio y de la figura del exiliado excede el marco de la biografía personal o de las ajenas y el de los acontecimientos históricos. Si, en principio, el exilio y la soledad que conlleva, dan lugar a Zambrano para un retorno a la patria en la escritura, una verdadera *anábasis* literario filosófica, poco a poco se van convirtiendo en la condición de posibilidad para un ahondamiento cada vez mayor en las raíces de lo humano y de la palabra hasta llegar a ser forma de vida y la expresión del exilio radical del hombre (exilio de la palabra, exilio del sujeto, exilio de la filosofía) cuya condición de tal le impide encontrar patria, cobijo, en tierra alguna, sea real o metafórica, a excepción del texto que se convierte en su *homeland* verdadera:

“De destierro en destierro, en cada uno de ellos el exiliado va muriendo, desposeyéndose, desenraizándose. Y así se encamina, se reitera su salida del lugar inicial, de su patria y de cada posible patria, dejándose a veces la capa al huir de una patria que se le ofrece, corriendo delante de su sombra tentadora; entonces inevitablemente es acusado de eso, de irse, de irse sin tener ni tan siquiera adónde. Pues de lo que huye el prometido al exilio, marcado por él desde antes, es de un dónde, de un lugar que sea el suyo” (Zambrano 1990: 38).

Con fidelidad a la metodología fenomenológica de la descripción de esencias, Zambrano se abocó en *Los bienaventurados* a la caracterización del exiliado. Criatura de la verdad y de la memoria, el exiliado resulta un espacio de “revelación” de una dimensión esencial de la vida humana. La primera epoje que se opera en este texto es la del rechazo de las habituales caracterizaciones heroicas del exiliado, cargadas de supuestos, que acaban por deshumanizarlo. En tanto fenomenóloga, Zambrano quiso rechazar con este paso teórico de todo aquello que no tuviera que ver con la condición de exiliado en pureza. Esta epoje se completa con una práctica de las igualmente fenomenológicas “variaciones imaginarias”, en la confrontación de la figura del exiliado con las del refugiado y del desterrado: “Comienza la iniciación del exilio cuando comienza el abandono, el sentirse abandonado; lo que al refugiado no le sucede ni al desterrado tampoco” (Zambrano 1990:31), dice Zambrano. Abandono, acogida y expulsión, respectivamente, señalan las diferencias entre las figuras mencionadas. Cito:

“El refugiado se ve acogido más o menos amorosamente en un lugar donde se le hace hueco, que se le ofrece y aún concede y, en el más hiriente de los casos, donde se le tolera. Algo encuentra dentro de lo cual depositar su cuerpo que fue expulsado de ese su lugar primero, patria se le llama, casa propia, de lo propio, aunque fuese el lagar de la propia miseria. Y en el destierro se siente sin tierra, la suya, y sin otra ajena que pueda sustituirla. Patria, casa, tierra no son exactamente lo mismo. Recintos o modos diferentes en que el lugar inicial perdido se configura y presenta” (1990: 31-32).

El abandono (“nadie le pide ni le llama”) marca el carácter sacro del exilio. El exiliado es aquél a quien “dejaron en la vida”: en el desierto de la historia, despojado y expuesto, apareciendo, así, “sólo lo propio de que se está desposeído”. El exiliado es alguien que emprende una “peregrinación entre las entrañas esparcidas de una historia trágica”. El ser humano se ve reconducido hacia sí mismo en tanto nudo padecer, asistido por la misma razón o justificación que la que asiste al recién nacido, ambos ritualmente presentados y ofrecidos a la vida: “Y así, el exiliado está ahí como si naciera, sin más última, metafísica, justificación que esa: tener que nacer como rechazado desde la muerte, como superviviente” (Zambrano 2004: 463). Esta particular revelación de sí pone en evidencia la condición más propia de todo ser humano y, a la vez, caminos para su realización personal e histórica.

Sacar a luz los sentidos de esta condición y de esta historia resultó la tarea posible que Zambrano pudo llevar a cabo mediante su recurso a la “razón poética”, en tanto ésta se le develó como la modalidad de la razón apta para hacerse cargo de todo aquello que ha estado en el exilio de la razón occidental. El “método de la razón poética” integra en unidad de acción y de saber el lógos poético, enamorado de lo concreto y de la palabra que se recibe como don, y el lógos filosófico. El nuevo método, cuyo lejano antecedente hay que buscar en la “razón vital” orteguiana (el “lógos del Manzanares”), no busca la apropiación de lo real en el concepto como se hace habitualmente en la filosofía. Las operaciones que disuelven lo viviente y lo concreto en un universal a priori abstracto no alcanzan ya y deben ceder el espacio a otras operaciones de la mente, cuyo transcurso obligue al intelecto a seguir las indicaciones de los sentidos interiores afinados. Por consiguiente, este método de la razón poética resulta el más adecuado para el nacimiento verdadero de la persona humana y de sus obras en el tiempo (la historia). Este método de un lógos transformado (“voz de las entrañas”, “luz de la sangre”), a entender de la filósofa, da razón de los “profundos” o ínferos del ser humano y de su historia –las entrañas, los sueños, el padecer, la temporalidad-, que han sido eludidos –condenados al exilio- por el imperio de la razón desencarnada, violenta y patriarcal.

Este hecho de que María Zambrano, una mujer pensadora, propugne la contralectura de la historia violenta del lógos occidental como intento de dar término a tales desvaríos y con el método de la razón poética procure una transformación y ampliación de este lógos encierra, a mi entender, una significación de la cual pocos especialistas se han percatado. En efecto, en la obra de la filósofa, por vez primera se da la posibilidad de conciencia y de expresión a un pensamiento que, asumiendo características de género, muestra con ello las vetas más profundas de la palabra y del pensamiento mismo, el camino todavía practicable para una transformación del lógos y de la historia, es decir, el camino para salir de la historia sacrificial que padecemos en dirección a una historia ética que posibilite al hombre su realización en plenitud (Bonilla 1994). Como consecuencia tal transformación, en los escritos de Zambrano decanta el aprendizaje secular de las mujeres que, condenadas a silencio –exiliadas de la palabra y del espacio público-, han llegado a convertir el escuchar en su posibilidad más elevada y, a la vez, en don para la especie humana. Es que un poso de silencio atento, formado en soledad y tiniebla, permite el nacimiento de la palabra, de una palabra escuchada, “recibida”, la fuente del concebir y del arte. En cambio, el habla que se produce desde el sujeto que no ha escuchado previamente fuerza lo real e imposibilita de principio un diálogo creador con los hombres y con las cosas. Como ha acontecido en Occidente, será esta última una palabra violenta y raíz de toda violencia.

Entre las páginas de Zambrano abundan las dedicadas a personajes femeninos, algunos que han tenido existencia real y otros, una vida, tanto o más fecunda, como personajes de ficción: Eloísa, Antígona, Melibea, Diótima, los personajes femeninos de Galdós... Los textos dedicados a la mujer o aquéllos que tienen una mujer como protagonista resultan atractivos para su estudio por la operación *sui generis* que María Zambrano realiza con sus personajes femeninos, a punto tal que, en general, atisba signos positivos para la transformación del lógos que pretende en marcas tradicionales de sumisión o discriminación, sin que ello signifique la aprobación de circunstancias o prácticas particulares. Zambrano intenta, más bien, rescatar con la palabra y dar palabra a circunstancias que siempre han reflejado la ausencia o la desvalorización de la palabra de la mujer, su exilio.

Delirio

“Y comenzó su inacabable delirio. La esperanza fallida se convierte en delirio”, así escribe Zambrano sobre sí misma en una carta a Rafael Dieste en agosto de 1946 desde Nueva York mientras espera una plaza para volar a París en donde la aguardan su madre moribunda, que no alcanzará a ver, y Araceli, la hermana, ya enloquecida para siempre a causa de las torturas físicas y psicológicas que le infligieron los nazis durante la ocupación. Señala Moreno Sanz al respecto:

“El ‘Delirio de Antígona’ (publicado en 1948, núm. 18 de *Orígenes*) comienza ahora. Y a dúo, en singular versión de una inseparable sororidad llevada el límite: Marta (Araceli) y María (María), errantes gemelas en su inacabable exilio y desarraigo” (Zambrano 2004: 698).

En contacto íntimo con la locura de Araceli y en el paroxismo del dolor, se sigue produciendo en la vida y en la obra de Zambrano el milagro del pensamiento y de la creación por la palabra, al modo como sucedió en el caso de otros exiliados. Justamente la cuarta parte de *El exilio filosófico en América*, hermoso libro sobre los pensadores transterrados de 1939 de José Luis Abellán, se titula “El pensamiento delirante” y trata la obra de María Zambrano, Juan Larrea, José Bergamín y Eugenio Ímaz (Abellán: 257-365). Todos ellos pensadores-poetas, peregrinos de una España trágica que esparció como huesos a sus mejores hijos por el mundo, comprometidos en el intento de seguir escribiendo después del espanto que hiela la sangre y las palabras. ¿Cómo escribir? ¿Cómo pensar? Delirando, forzando las palabras para que prolonguen y comuniquen el delirio de sentirse vivos en el abandono de la historia y la desnudez absoluta de la existencia, sin lazos, sin fronteras, sin proyecto, en el límite con la muerte.

En Zambrano el delirio es mucho más que una reacción personal, de carácter tanto somático como psíquico y espiritual ante el horror y la pérdida extremas. Tal vez induce confusión el título de su mayor escrito autobiográfico, *Delirio y destino* (Zambrano 1989). Ella misma aclara en la “Presentación” que el texto lleva el latido de su vida y que se compone tanto de “Los veinte años de una española”, escrito al término del exilio americano, cuanto de los diez textos de la segunda parte, justamente agrupados bajo el título de “Delirios” que integran esta autobiografía verdadera porque “no son una falacia de falso ensoñamiento” (Zambrano 1989: 12). Pero no sólo la autobiografía resulta filosófica y puede ser considerado el delirio un género de escritura filosófica tal como lo expuso en diversas instancias académicas (Bonilla 2008: 46) y lo haré en esta conferencia. Sin embargo, Zambrano afirma que el delirio brota sin límites “no sólo del corazón humano, sino de la vida toda”, que es: “Signo del ser que se da en la historia. La pasión de la vida que irremediablemente se vierte y se sobrepasa en historia” (Zambrano 1977: 43). En razón de ello, creo que hay bastante más para decir sobre el tema y hoy, por primera vez, voy a exponer mi idea de que el delirio es parte integrante del método de la razón poética, un paso del mismo.

“De la razón poética es muy difícil, casi imposible, hablar”, se lee en *Notas de un método* (Zambrano 1989: 130). Y a pesar de ello, Zambrano la rodeó con su discurso durante toda su vida, la practicó ampliamente y la expuso en varios escritos, dando por sentado que de modo musical, discontinuo, hay que enhebrar la vida y el pensamiento en una melodía que tenga como norma esta razón poética, “el camino adecuado” que supere los errores persistentes que han extraviado a la filosofía occidental. Por esto se lee en “Método” de *Claros del bosque*:

“Hay que dormirse arriba en la luz.

“Hay que estar despierto abajo en la oscuridad intraterrestre, intracorporal de los diversos cuerpos que el hombre terrestre habita: el de la tierra, el del universo, el suyo propio.

“Allá en ‘los profundos’, en los *inferos* el corazón vela, se desvela, se reenciende en sí mismo.

“Arriba en la luz, el corazón se abandona, se entrega. Se recoge. Se aduerme al fin ya sin pena. En la luz que acoge donde no se padece violencia alguna, pues que se ha llegado allí, a esa luz, sin forzar ninguna puerta y aun sin abrirla, sin haber atravesado dinteles de luz y de sombra, sin esfuerzo y sin protección.” (Zambrano 1977:39).

Sin nombrarlo, el texto citado ofrece la ubicación metodológica del delirio. Siguiendo estas indicaciones, el delirio se evidencia como la primera instancia del método. Es el trabajo propio del corazón, la entraña que vela la existencia con su latido cuando toda esperanza parece

perdida y en su desvelo reenciende la palabra y el pensamiento otra vez desde la oscuridad, el abandono, la penuria dando forma, articulación, al terror (el exilio) que la carne sólo puede expresar como aullido no articulado. No hay “razón poética” posible sin este esfuerzo de desentrañamiento que no proviene de la razón, sino precisamente de las entrañas, que abre camino a la formación de imágenes reveladoras y de metáforas pregnantes, que es fuente de la memoria y del más genuino trascender. Como señala la propia Zambrano en el epígrafe de “La rosa del tiempo”: “La cifra de la belleza en que los íferos, las raíces, se rescatan” (Zambrano 1989:139).

Ahora pasaré a tratar el delirio como género filosófico. El tema de los géneros no fue para Zambrano cuestión de erudición, sino de pensamiento y, como para Mijail Bajtín, en consecuencia, cuestión de responsabilidad y de vida (Bajtín 1985: 12-13), sosteniendo que las diferencias entre los géneros literarios sólo responden “a la necesidad de la vida que les ha dado origen” (Zambrano, 1995: 25). Aunque casi todas las obras de Zambrano guardan la forma del ensayo filosófico, sin embargo el pensamiento de la razón poética condujo a Zambrano no sólo a la exploración de los lazos y diferencias entre la poesía y la filosofía, sino también al estudio y la experimentación de géneros, casi todos ellos capaces de retornar y trasmitir palabras en las cuales se abre algún origen (el del ser mismo o el de alguna de sus posibilidades intensas o extremas). Sus estudios sobre el libro de Job, las tragedias griegas, la *Celestina* o algunas novelas, así como trabajos sobre personajes literarios, van en este sentido. Pero también integran este conjunto sus exploraciones filosóficas sobre géneros concebidos como “menores” por la filosofía académica, como la “guía” y “la confesión”. El discurso de las “guías”, en particular la de Maimónides que investiga Zambrano, emana de una razón “mediadora”, la razón “maternal”, piadosa, que acoge auxiliando la vulnerabilidad y perplejidad del ser humano en épocas de crisis (Zambrano, 1965). Zambrano reconoce la existencia de otros modos discursivos mediadores, ejemplarmente la tragedia. Pero si bien la “guía” no es la única manifestación de la razón mediadora, este discurso se asimila a exposiciones de un método, el método filosófico de vida, una especie de filosofar para otro. La “confesión”, en cambio, escrita en primera persona, se define como el lenguaje en el que se dan “los conatos de ser”, el “acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión” (Zambrano, 1995: 29). Estos rasgos particulares de la confesión la acercan a otro género explorado (y explotado) por ella: el “delirio”. Zambrano escribió diversos “delirios” en donde la razón poética pone razón y da palabra a *tópoi* tradicionalmente vedados para la literatura filosófica: el cuerpo y el sentir, sobre todo femeninos, los sueños, los miedos, la locura. Los diálogos y monólogos de *La tumba de Antígona* (Zambrano, 1989c), la fascinante meditación filosófica en *Diótima de Mantinea* (Zambrano, 1989c) y su autobiografía *Delirio y destino* (Zambrano, 1989b) pertenecen a este género.

Piedad

En el año 1945 Zambrano elabora el proyecto de publicación de la “Historia de la Piedad”, uno de sus estudios sobre las “formas íntimas de la vida humana”, tema del que fue desarrollando diversas variaciones a lo largo de sus escritos. A su regreso con Araceli a La Habana en 1949 dicta un curso sobre la piedad y publica “Para una historia de la Piedad” en el N° 17 de la revista *Lyceum*. Finalmente, dedica a la piedad el segundo capítulo de su libro *El hombre y lo divino* (1955). En el “Prólogo” a la edición de 1991, señala Zambrano la continuidad de los dos capítulos que se añaden en esta edición con los anteriores, como escritos que nacieron “dentro del mismo recinto” (Zambrano 1991: 11), el recinto íntimo del tiempo por el que transita la escritura cuando se escribe a solas, sin finalidad y sin más proyecto que el deescribir verdaderamente:

“Mas algo tiene de rito, de conjuro y, más aún, de ofrenda, de aceptación del ineludible presente temporal y de transitar en el tiempo, de salirle al encuentro, como él hace, que no nos abandona. Y como al fin el tiempo se mueve, hace moverse al ser humano; moverse es hacer algo,

hacer algo de verdad, tan sólo. Hacer una verdad, aunque sea escribiendo” (Zambrano 1991: 13-14).

En la piedad Zambrano reconoce una de las “formas íntimas de la vida humana”, vale decir, de aquéllas en las que se da el contacto inicial y sagrado del hombre con la realidad toda, su inserción en el universo, que manifestándose como irreductible y resistente convierte al ser humano en esperanza, avidez, hambre y padecer. En tanto heredera de la filosofía occidental Zambrano comienza su indagación con la pregunta socrático platónica del *Eutifrón* “¿Qué es la piedad?”, atendiendo entonces “hacia algo al par cotidiano y encubierto” (Zambrano 1991: 188). No se le escapa que se trata de una cuestión dramática y extraña a la filosofía; más aún, irritante en tanto pretende convertir en conocimiento lo destinado a las sombras (¿tal vez por un carácter “femenino” inherente a la piedad misma?).

La dialéctica del diálogo, que pasa de definir la piedad como la virtud de tratar debidamente con los dioses (mediante el rito y el sacrificio) para terminar en la del saber adecuado sobre lo justo y lo injusto (el saber y la virtud socráticas) no satisfizo a la filósofa quien elabora otra definición más abarcativa: “piedad es el saber tratar adecuadamente con lo otro” (Zambrano 1991: 191), tomando aquí su reflexión un giro decisivo que explica a la vez las hesitaciones del Sócrates platónico y la ausencia de la piedad en el canon temático de la filosofía. ¿No es, acaso, “lo otro” eso que intentó eliminar por todos los medios el lógos griego desde el ser parmenídeo pasando por el Platón más escolar y el acto puro aristotélico? Y si ser y decir están en el mismo plano en el horizonte del lógos, ¿cabe realmente la pregunta por la piedad en el territorio del lógos, puesto que en éste quedan destruidas las especies de “lo otro”?

Rastreando los orígenes de la piedad, Zambrano distingue entre una piedad más antigua, la que precede a la filosofía y con la que se intenta conjurar la angustia de lo sagrado que es despertada por la realidad innominada, y una nueva piedad desde el ser, tal vez la esbozada por la Diótima del *Banquete*. Según Zambrano, el estoicismo sobre todo en su versión senequista encuentra el camino para esta forma de persistencia del mundo sagrado en el mundo del ser y del pensamiento en el ejercicio de una “razón mediadora”, según lo mostró en *El pensamiento vivo de Séneca* (Zambrano, 1965), una razón tolerante que se acompaña también del número y la armonía⁴.

Sin embargo, más que conocimiento, desde sus orígenes la piedad es acción y busca ser eficaz. Puesto que no brota de un conocimiento activo que asume “lo otro” bajo las categorías de “lo mismo”, sino, por el contrario, porque la piedad “es sentir, sentir ‘lo otro’ como tal, sin esquematizarlo en una abstracción” (Zambrano 1991: 203), se experimenta la necesidad de tratar con “lo otro” según algún orden o norma, en síntesis, realizando una acción eficaz (conjuro, invocación, rito) para arribar incluso a su conocimiento.

Zambrano incluye la tragedia griega en este horizonte sacrificial y, a la vez, busca desmarcarla de los ritos habituales vinculados con las estaciones de la naturaleza, el nacimiento y la muerte o la conmemoración de hechos gloriosos, estando la tragedia motivada por las situaciones humanas más extremas, sin codificación posible. Cito:

“La tragedia griega es la madurez de este modo de expresión: conjuro, invocación, decires, que se repiten de tiempo inmemorial, lenguaje de la piedad; género clásico del mundo arcaico. Oficio de la piedad, del sentir que es hacer y conocer; expresión y fijación de un orden que da sentido a los sucesos indecibles; una forma de liturgia” (Zambrano 1991: 208).

⁴ Esto último conduce a Zambrano a señalar que quizá se deba al pitagorismo subyacente al estoicismo la solución del conflicto.

A entender de Zambrano, con el tratamiento de destinos desmesurados, monstruosos, que se transmiten a través de siglos encarnándose en seres singulares, la tragedia actúa al modo de un exorcismo que reintegra al culpable a su condición humana, pero en esta operación de reintegrar “lo otro” en “lo uno”, es decir, en la condición humana, muestra a ésta en toda su extensión, en sus entrañas personales e históricas. Este orden que establece la tragedia, no es el de la filosofía, sino “un orden hecho de razones secretas, sútiles, paradójicas; de razones del corazón que sólo el delirio da a conocer” (Zambrano 1991: 210).

Ahondando en la definición y significación de la tragedia, se abre camino una nueva y más abarcante interpretación de la catarsis, que asume y supera las posiciones bien conocidas de Aristóteles y Freud. Los cientos de espectadores de este oficio de la pasión y la piedad del hombre padecen con los personajes el trabajo de nacer, de ganar la soledad, de ser visto y juzgado, de tratar con “lo otro” y con uno mismo, de comenzar la verdadera historia de la libertad y el pensamiento y de pagar por ello:

“Porque la prenda pagada es el inevitable sacrificio que libra de la carga heredada y de la genérica. Se paga por ser hijo y por ser simplemente hombre y sólo entonces se abre el camino de la vida individual; sólo a partir de entonces se puede pretender ser uno mismo. Al atender al juego total, como Antígona, se cierra el proceso trágico. El justo que paga abre el camino de la libertad.” (Zambrano 1991: 211).

Reaparece la referencia a Antígona, figura que desempeña la función arquetípica de “aurora de la conciencia humana” en la obra de Zambrano (Bonilla 1991: 61-64), pero que por ello mismo es la manifestación de la piedad más intensa, llevada hasta sacrificio de sí. Resultan esenciales las páginas de *La tumba de Antígona*, obra *sui generis*, en donde después de un “Prólogo” extenso, aparecen diversos delirios enhebrados por la piedad que transcurren en la cueva de piedra donde enterraron a Antígona viva y en los cuales ésta va adviniendo a la palabra y al nacimiento verdaderos y salva por el amor a los personajes malditos de la historia trágica de su estirpe y, por extensión, de toda historia trágica, incluida la Guerra Civil Española (Zambrano 1989c).

Antígona, la *autoadelpa*, la hermana por excelencia, se convirtió igualmente en la referencia inmediata del sufrimiento de las dos hermanas Zambrano y en el modelo para la entrega exclusiva al cuidado de Araceli de la propia María. Indica Abellán que Zambrano no publicó ningún texto entre 1967 y 1977, año de la edición de *Claros del bosque*, en donde eclosiona plenamente la razón poética. Ese fue el tiempo privilegiado del “trabajo de la piedad”, tanto por la dedicación absoluta a la hermana que muere en 1972, como por el ahondamiento en la razón poética que posibilitó la fermentación de los escritos futuros. Según cita de Abellán:

“Bástenos saber que con el sacrificio que esa piedad le impuso, Zambrano entra en la esfera religiosa de lo sagrado, porque, si el sacrificio es un rito por el que entregamos algo para recuperar otro algo al nivel de lo sagrado, ella hará de ese rito una ruptura con el historicismo que amamantó sus orígenes intelectuales. [...] La piedad –y con ella la recuperación de lo sagrado– servirá a María Zambrano para recuperarse a sí misma como pensadora de una ‘razón poética’ que se hace acreedora de un ‘espacio vital’ propio” (Abellán 1998: 277-278).

Aurora y esperanza

Tal como se evidencia en el fragmento de *Claros del bosque* sobre el método que se citó antes, la escritura de la “razón poética”, a través de imágenes, sonidos y metáforas, es un pensamiento de “natalidad”, que intenta una creación del ser por la palabra (C. Maillard 1992) partiendo de su hundimiento en los *íferos* y atravesando las noches oscuras de las entrañas, el sentir, los sueños y la historia hasta trascender finalmente en una aurora en la que puede desplegarse como canto para aquietarse místicamente en el centro, en la luz.

Así como el “corazón”, antes que metáfora es víscera vital, “entraña”, la “aurora” es *physis* para Zambrano, pero de un modo especial, como lo fue para San Juan de la Cruz y para F. Nietzsche. “La aurora se nos aparece como la *fysis* misma de la razón poética” (Zambrano 1986: 30), dice Zambrano, ya no en el sentido de las antiguas filosofías de la naturaleza, sino como raíz del sentir originario y “guía” de la razón poética en su camino ascensional ofreciéndole el espacio luminoso e inicial para que la palabra aun no concebida, “flor única”, vaya germinando y aparezca. Purificada por la piedad y bajo la guía auroral de la razón poética, Zambrano intentó en la última parte de su vida deconstruir el exilio de la filosofía, colonizada por la razón androcéntrica, abstractiva y violenta, y el exilio de la palabra, colonizada por el lenguaje instrumentalizado, restituyéndolas a sus orígenes a la vez físicos, vitales y sagrados. Zambrano sintetiza esta función privilegiada de la Aurora del modo siguiente:

“Su significación metafórica alude casi de continuo a un comienzo, a una vida nueva, o a un nuevo conocimiento y no enteramente predecible; no es una utopía, ni puede, por tanto, ser un itinerario, un método a desarrollar, a seguir. Su acción es de otro género; seguirla sería, si se pudiera, encontrar una nueva vía al conocimiento” (Zambrano, 1986: 118).

Los últimos textos de Zambrano, de los que he citado apenas fragmentos, no la muestran como una pensadora trágica, a pesar de la tragicidad intensa de su existencia y de sus estudios sobre la tragedia, sino que autorizan su calificación como una pensadora de la esperanza. Por esta razón, voy a dar término a la conferencia con una reflexión sobre “Las raíces de la esperanza” (Zambrano 1990: 97-112), donde Zambrano convoca a la esperanza como meta cotidiana de nuestra precaria libertad en la medida en que ella nos constituye como seres humanos más plenos. A mi entender, este texto puede ser leído con el triple sentido de *summa*, vindicación y llamado a los hombres de este tiempo. Preguntar por las “raíces de la esperanza”, es llevar la indagación hasta esa forma de la esperanza que da sustento a todas sus manifestaciones, aun a aquéllas en las cuales resulta difícil adivinarla, y hacerse cargo de las distinciones que nuestras lenguas occidentales plantean con difícil nitidez: “espera”- “esperanza”; “attente” – “espoir” – “espérance”, etc.⁵.

“La esperanza sin más”, convertida en sustancia única de la vida de alguien o de un pueblo, es el eje de la reflexión zambraniana, mientras el “esperar concreto” y la “esperanza con argumento” son tratados fenomenológicamente, casi a modo de variaciones imaginarias, para establecer un contraste que permite el desvelamiento pleno de la primera. La esperanza en estado puro -“genérica”, “absoluta”- es “el fondo último de la vida” o, como aclara unos renglones más adelante, “la trascendencia misma de la vida que incesantemente mana y mantiene el ser individual abierto” (Zambrano 1990: 100). Por eso se muestra como anhelo infinito que apuesta a la vida y a la felicidad y se manifiesta del modo más evidente cuando todo parece haberse perdido. La resistencia de pueblos enteros amenazados de aniquilación se debe a esta esperanza y puede enseñar a un estupefacto y consumista Occidente el nombre verdadero de la felicidad.⁶

La historia no se define a través de situaciones de aprendizaje mutuo sino de enfrentamientos, de “choque de esperanzas” (Zambrano 1990: 99), que suelen culminar en un “abuso de la esperanza” por parte del vencedor. No otra cosa significó la aparición y despliegue del pensamiento utópico en el alba de la Modernidad. En efecto, motivadas inicialmente por el descubrimiento de una América concebida como el espacio vacío en donde materializar sueños vedados hasta entonces en el Viejo Mundo, las utopías modernas constituyen el mejor testimonio

⁵ Para no recargar el texto con explicaciones filológicas, sólo indico dos ejemplos –el uso en español y en francés- porque son suficientemente ilustrativos y, además, porque Zambrano parece haber reflexionado acerca de este aspecto en particular sobre la obra de G. Marcel.

⁶ “[...] que la felicidad no es fruto que se recoja por sí mismo,... hay que hacerla, sostenerla, crearla y, aún más difícilmente, saberla recibir y recoger cuando llega”(Zambrano 1990: 99).

de este abuso, puesto que en ellas los hombres del Nuevo Mundo resultaron instrumentalizados o, simplemente, olvidados (Bonilla 2003: 180-184). La caída contemporánea del pensamiento utópico, o su refugio en los movimientos ecologistas y feministas (Kumar 1991: 101-106), quizá se deba a que durante el siglo XX este abuso de las utopías (raciales, políticas o del mercado globalizado) condujo y llevó cotidianamente al sacrificio para el Moloch de la historia a millones de personas.

Las distinciones fenomenológicas establecidas por Zambrano se completan hacia el final con su respuesta a los críticos de la esperanza. En la genealogía de tales críticas encuentra, por un lado, la confusión entre esperanza e *hybris* proveniente del pesimismo griego, y, por otro, la habitual con “ilusión”. De este modo, el espacio de reflexión sobre la esperanza como trascendencia misma de la vida queda delimitado por sus diferencias con la “espera” —que Zambrano no trabaja con claridad—, la “esperanza concreta”, la “esperanza con argumento” y la “ilusión” (puesto que, sostengo, bien se podría pensar la actitud soberbia de la *hybris* como forma de la ilusión). Los vocablos habituales suelen tener un núcleo conceptual fuerte, definido, al que se añade un halo de acepciones donde su significación, como sucede a veces en el pasaje de un color a otro en pintura, se mezcla o superpone con la de otros. Los tres conceptos, “esperanza”, “espera” e “ilusión”, aunque instalados en el hoy del hombre, como todo lo vivo, tienen su polo de significación en el futuro, desde donde solicitan la atención del presente. La esperanza implica una actitud pasiva: quien espera aguarda que algo le acontezca. Lo esperado viene hacia él en un advenimiento tanto favorable, como desfavorable o molesto, fuente de delicia o de temor. Además de “pasividad”, lo esperado se caracteriza por estar dentro de las posibilidades conocidas y aceptadas (en caso contrario, sería lo “inesperado”). Hacia la ilusión podemos, en cambio, tender. Pero se ubica en un futuro sin esperanza de presente. Aunque en algunas acepciones colaterales su significado se contamina con el de “esperanza”, encierra en su entraña la noción de falsedad o error de la imaginación o de los sentidos. En la ilusión tendemos hacia algo, pero, en realidad, no vamos hacia nada.

La esperanza, en cambio, si bien tiene igualmente su centro de atracción en el futuro, es siempre activa y fecunda. Hacia ella se proyecta el hombre para seguir siéndolo, para serlo cada vez más. Y la esperanza no es “algo”, aunque a veces se objetive en algo. Porque en esa aspiración que no es un simple aguardar como en la espera, sea a través de una meta concreta (lo que Zambrano llama “esperanza con argumento”), o en un sentido “genérico”, “absoluto”, aquello que el hombre busca desde su ser limitado, es esa armonía con “lo-otro” y “los-otros” que lo reintegre a su plenitud vital, que le permita el reingreso al “paraíso perdido” o la “edad de oro” que cruza, como una nostalgia irredimible, todas las dimensiones del arte y de la vida.

En términos filosóficos, Zambrano relacionó su análisis de la esperanza raigal con el tema de la realidad. Orteguianamente, sostiene que antes de dirigirse a la realidad con fines cognoscitivos, el hombre lo hace “a partir de sentirla como una promesa, como una patria de la que en principio todo se espera..., como un lugar desconocido también donde toda amenaza puede ser desatada” (Zambrano 1990: 100). A primera vista, el texto citado parecería contaminar el significado de la esperanza con el de la espera, tal como suele hacerlo el lenguaje corriente. Sin embargo, una lectura contextualizada indica que, a su entender, la espera deriva de la esperanza cuando ésta se pone en contacto con la realidad. Si bien la realidad puede oponerse a veces a la esperanza al mostrarse como resistencia, es básicamente positiva, en tanto se mantenga, incluso de modo latente, la confianza en la realidad, la apuesta spinoziana por el ser y, como corolario, por el *conatus* que da dinamismo al todo-*Natura*: “Y así, todo lo que el hombre busca conocer, y todo sentir ante la realidad, toda acción que proyecta, todo padecer que sobre él cae, toda verdad que le sale al encuentro es acogida primariamente por la esperanza sin que ella quisiera se dé a ver” (Zambrano 1990: 101).

Esta descripción fenomenológica considera las situaciones límite como espacios de visibilidad privilegiados, en tanto el conocimiento arraiga en la finitud y proviene de la carencia. Gabriel Marcel, de quien fue lectora atenta Zambrano, había mostrado la esperanza como el acto por el cual en las adversidades se supera de modo activo y victorioso la tentación de la desesperación (Marcel 1944). Por ello algunos lugares de inmovilidad y encierro o en donde el hombre ha perdido la salida, es decir, lugares en los cuales parece operarse una compactación o detención del tiempo –de la vida-, resultan particularmente simbólicos de la esperanza: la caverna, la galería oscura y cerrada, el laberinto y la estancia enmurada: “Y esto sucede porque el pasado se sobrepone al presente y al porvenir, cerrando el futuro” (Zambrano 1990: 101). Recuperar la esperanza, la posibilidad abierta hacia lo que no-es-todavía pero puede y debe ser, significa rescatar a la memoria de su reificación en la pasividad y desentrañar el tiempo. Permitir el despliegue del tiempo, volviéndolo a su condición normal de medio natural de la acción, es tender un puente hacia la resurrección de la vida en tanto historia individual y colectiva, construcción y trasmisión (trascendencia) de un sentido. Con esta metáfora del puente y sus varios arcos o pasos la pensadora malagueña vincula igualmente la del camino y sus etapas. De esta manera, hay una ascensión, un crecimiento de la esperanza que se va dando a través de su propio cultivo.

Fiel a su método de la “razón poética”, Zambrano apela también a la metáfora del corazón⁷ para dar cuenta de las tres etapas o “pasos” de la esperanza que le resultan esenciales: 1) la aceptación de la realidad como tal desde una mirada hecha a la luz de la verdad, que desemboca en la transformación del destino en libertad (cumplimiento o realización con sentido), 2) la llamada y la invocación y 3) el don, ofrenda y/o sacrificio. Esta visión “cordial” desemboca en una comprensión más honda de la esperanza y sus momentos: “La circulación que el movimiento del corazón establece trasciende por la esperanza todos los dominios de la vida humana” (Zambrano 1990: 111). Siguiendo el hilo de la argumentación poética de Zambrano, se podría concluir que sólo esta esperanza creadora y reveladora permite emprender, una y otra vez, la marcha interminable hacia nosotros mismos, como sujetos históricos que somos –individuales y colectivos-, habiendo renunciado por igual a las tentaciones de la desesperación, a la instalación en la seguridad y a los espejismos de posibles paraísos (los del retorno al pasado, los de una felicidad homogénea en el futuro terreno y los celestiales, que convalidan o toleran discriminaciones, masacres y actitudes fundamentalistas).

Para terminar cito el párrafo final de este bellísimo texto. En él se sintetiza el tratamiento que ha hecho Zambrano acerca de la esperanza y muestra los tres sentidos que se indicaron antes: 1) su carácter de compendio (*summa*) de la tradición occidental sobre el tema, 2) a la vez que se destaca su necesidad intrínseca (vindicación) para que la estancia de hombres y mujeres en esta tierra deje de ser “historia sacrificial” y, 3) creando formas novedosas para una convivencia en libertad, se convierta en “historia ética”:

“Pues que hay una esperanza que nada espera, que se alimenta de su propia incertidumbre: la esperanza creadora; la que extrae del vacío, de la adversidad, de la oposición, su propia fuerza sin por eso oponerse a nada, sin embalarse en ninguna clase de guerra. Es la esperanza que crea suspendida sobre la realidad sin desconocerla, la que hace surgir la realidad aún no habida, la palabra no dicha: la esperanza reveladora; nace de la conjunción de todos los pasos señalados, afinados y concertados al extremo; nace del sacrificio que nada espera de inmediato

⁷ “La esperanza encendida como fuego y como lámpara en el corazón hace de él el centro donde el entendimiento y la sensibilidad se comunican; es el centro donde se verifica esa operación vital tan indispensable que es la fusión de los deseos y de los sentimientos, donde los deseos se purifican y los sentimientos se afinan, el vaso de unificación de todo el ser” (Zambrano 1990: 111).

mas que sabe gozosamente de su cierto, sobrepasado, cumplimiento. Es la esperanza que crece en el desierto que se libra de esperarnos por no esperar nada a tiempo fijo, la esperanza librada de la infinitud sin término que abarca y atraviesa toda la longitud de las edades" (Zambrano 1990: 112).

Muchas gracias.

Referencias bibliográficas

- Abellán, José Luis (2006) *María Zambrano. Una pensadora de nuestro tiempo*, Barcelona, Anthropos.
- Abellán, José Luis (1998) *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939*, México, FCE.
- Actas del II Congreso Internacional sobre la vida y la obra de María Zambrano* (2000) Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano.
- Arcos, J.L. (1997) María Zambrano e la Cuba secreta, *Aut aut*, N° 279, 135-144.
- Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"* (1999), N° 1. Barcelona, Publicaciones de la Universitat de Barcelona.
- Bajtin, Mijail M. (1985) *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Beneyto, José María; González Fuentes, Juan Antonio (coord.) (2004) *María Zambrano, la visión más transparente*, Madrid, Trotta.
- Bloch, Ernst (1977) *El principio esperanza*, Madrid, Aguilar, 3 vols.
- Bonilla, Alcira B. (1981) Palabra y razón poética en la obra de María Zambrano, *Revista Universitaria de Letras*, III, 1, Mar del Plata, 95-120.
- Bonilla, Alcira B. (1991) Razón poética y género: arquetipos femeninos, *Philosophica Malacitana* Vol.IV, 49-64.
- Bonilla, Alcira B. (1994) La transformación del lógos, *Asparquía. Monográfic: María Zambrano*, Castellón, 13-19.
- Bonilla, Alcira B. (1996) Ser y deber ser a través del espejo, *Escritos de filosofía*, N° 29-30, Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias, 217-229.
- Bonilla, Alcira B. (2002) Escritura y pensamiento del exilio en María Zambrano, en Lena Paz, M. (comp.), *Teatro – Cine – Narrativa. Imágenes del nuevo milenio*, Buenos Aires, Nueva Generación, 63-70.
- Bonilla, Alcira B. (2003) Filosofía y utopía en América Latina, en Lobosco, Marcelo (comp.), *La resignificación de la Ética, la Ciudadanía y los Derechos Humanos en el Siglo XXI*, edición bilingüe, Buenos Aires, Eudeba, pp. 177-190.
- Bonilla, Alcira B. (2005) Despues de la espera, la esperanza, en Guerci de Siufi, Beatriz (comp.), *Filosofía en el NOA y más allá*, San Salvador de Jujuy, EdiUnju, pp. 15-21.
- Bonilla, Alcira B. (2007) Ética, mundo de la vida y migración, en Ricardo Salas Astrain (ed.), *Sociedad y Mundo de la Vida, a la luz del pensamiento Fenomenológico-Hermenéutico actual*, Santiago de Chile, EUCSH, 27-57.
- Bonilla, Alcira B. (2008) La biografía como género filosófico, *Stromata*, Año LXIV, N° 1/2, Enero-Julio 2008, pp. 38-52.
- Bundgard, Ana (2000) *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Trotta.
- Comisión cubana de cooperación intelectual (1943) *Plática de La Habana. América ante la crisis mundial*. La Habana.
- García Lorca, F. (1989) *Antología* (facsímil de la edición chilena de 1937). Con Introducción de María Zambrano. Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano.
- Kumar, Krishan (1991) *Utopianism*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Machado, A. (1937) *La guerra*. Dibujos de José Machado, 1936-1937. Madrid, Espasa-Calpe.
- Maillard, Ch. (1990) *El Monte Lu en lluvia y niebla. María Zambrano y lo divino*, Málaga, Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones.
- Maillard, Chantal (1992) *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos.
- Maillard García, María Luisa (1996) Mujer y narración en María Zambrano, *Revista de Hispanismo Filosófico*, n° 1.
- Maillard García María Luisa (1996) La literatura y el vivir literario en María Zambrano, *El Basilisco*, n°21, segunda época, abril-junio 1996.
- Marcel, Gabriel (1945) *Homo Viator: prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, Paris, Aubier.
- Mascarell, Rosa (1990) *Una obra inacabada*, Vélez-Málaga, Fundación "María Zambrano".
- Moreno Sanz, Jesús (1983) Las fórmulas del corazón, *Papeles de Almagro. El pensamiento de María Zambrano*, Madrid, Zero, 16-38.
- Moreno Sanz. Jesús (1999) *El ángel en el límite y el confín intermedio. Tres poemas y un esquema de María Zambrano*. Madrid, Endymion.
- Ortega Muñoz, J.F. (1994) *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México, FCE.

- Prezzo, R. (1997) Aprendo gli occhi al pensiero, *Aut aut*, N° 279, 39-54.
- Quince, Roberta (1998) Hacia una mujer nueva, *Revista de Occidente*, n° 211, Madrid.
- Revilla, Carmen (ed.) (1998) *Claves de la razón poética*, Madrid, Trotta.
- Rocha-Barco, Teresa (ed.) (1998) *Maria Zambrano: la razón poética o la filosofía*, Madrid, Tecnos.
- Sánchez Andrés, Agustín; Figueroa Zamudio, Silvia (coord.) (2001) *De Madrid a México. El exilio español y su impacto sobre el pensamiento, la ciencia y el sistema educativo mexicano*, Madrid / Morelia, Comunidad de Madrid / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Schumacher, Bernard (1996) "Espérance", en Monique Canto-Sperber, *Dictionnaire d' Éthique et de Philosophie Morale*, Paris, PUF: 524-528.
- Steiner, G. (1996) *No Passion Spent*. London, Faber & Faber.
- Stratton-Lake, Philip (1998) "Hope", en Edward Craig (Gen.Dir.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Version 1.0, London & New York, Routledge.
- Waldenfels, Bernhard (1995) Lo propio y lo extraño, *Escritos de Filosofía*, N° 27-28, pp. 149-162.
- Zambrano, María (1945) *La agonía de Europa*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Zambrano, María (1948) "La Cuba secreta", *Orígenes*, 1948, Año V, Núm. 20, p. 64.
- Zambrano, María (2000) *La agonía de Europa*, Madrid, Trotta.
- Zambrano, María (1965) *El pensamiento vivo de Séneca*, Buenos Aires, Losada.
- Zambrano, María (1965b) *España, sueño y verdad*, Barcelona, EDHASA.
- Zambrano, María (1967) *La tumba de Antígona*, México, Siglo XXI.
- Zambrano, María (1977) *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral.
- Zambrano, María (1971) *Obras reunidas. Primera entrega*, Madrid, Aguilar.
- Zambrano, María (1982) *La España de Galdós*, Madrid, La Gaya Ciencia.
- Zambrano, María (1986) *De la Aurora*, Madrid, Turner.
- Zambrano, María (1986b) *Senderos*, Barcelona, Anthropos.
- Zambrano, María (1987) *A modo de Autobiografía*, Anthropos 70/71, Barcelona, Anthropos.
- Zambrano, María (1987b) *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza.
- Zambrano, María (1987c) *Filosofía y poesía*, México, FCE.
- Zambrano, María (1988) *Persona y Democracia. La historia sacrificial*. Barcelona, Anthropos.
- Zambrano, María (1996a) *Persona y Democracia. La historia sacrificial*. Madrid, Siruela.
- Zambrano, María (1989) *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Zambrano, María (1989b) *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori.
- Zambrano, María (1989c) *La tumba de Antígona. Diótima de Mantinea. Papeles para una poética del ser*, Málaga, Litoral.
- Zambrano, María (1990) *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela.
- Zambrano, María (1991) *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela.
- Zambrano, María (1992) *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela.
- Zambrano, María (1993) *La razón y la sombra. Antología*, Madrid, Siruela.
- Zambrano, María (2004) *La razón en la sombra. Antología crítica*, Madrid, Siruela.
- Zambrano, María (1995a) *Un descenso a los infiernos*, Sonseca (Toledo), La Sisla.
- Zambrano, María (1996b) *Filosofía y Literatura*, México, FCE.
- Zambrano, María (1995b) *La Confesión: Género Literario*, Madrid, Siruela.
- Zambrano, María (1996c) *Horizonte del liberalismo*, Madrid, Ediciones Morata S.L.
- Zambrano, María (1998) *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Madrid, Trotta.

MOVIMENTOS FEMINISTAS DA DÉCADA DE SESENTA E SUAS CONSEQUÊNCIAS DIRETAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA.

Carmen Regina Bauer Diniz¹

A década de 1960 é de fato aquela em que a sociedade ocidental demonstra, pelos movimentos públicos reivindicatórios, com presenças maciças de manifestantes, que está saturada das utopias que marcaram-na desde a modernidade, no século XIX. A crença na modernidade que acenava com a possibilidade de emancipar a todos que dela participava foi aos poucos se desfazendo. As reações decorrentes das desilusões com os valores do mundo capitalista e socialista disseminaram-se pelo ocidente, tornando-se comuns manifestações em prol de um mundo novo. Por meio de ações, as pessoas expressavam seus desejos por modificações sociais, políticas, econômicas. Ansiava-se por mudanças que trouxessem benefícios para todos, e os movimentos organizam-se contra a opressão das estruturas da família e da sociedade. Foi uma década de grandes questionamentos na Europa e Estados Unidos, principalmente.

Nos Estados Unidos, as manifestações públicas difundiram-se tendo como foco a luta contra a descriminação racial e o fim da guerra do Vietnã. Esta era uma das formas de pressão usada para obrigar o governo a dar respostas. Época de lutas, de conquistas e também de mortes. Em abril de 1968, Martin Luther King, o símbolo da luta anti-racista, foi assassinado em seu país.

Na França, em maio do mesmo ano, deu-se o levante dos universitários franceses. Nele evidenciou-se o forte descontentamento que havia em relação à sociedade em geral, expresso por meio da crítica ao sistema de ensino. Este levante, que veio na esteira de tantos outros movimentos reivindicatórios, mostra influências do pensamento de Herbert Marcuse, claramente expresso no prefácio do livro “Eros e Civilização”, escrito em 1966. O ideário exposto deve ter influenciado não só o movimento francês, mas outros tantos movimentos reivindicatórios. Este pensador falava da necessidade do ser humano emancipar-se da repressão, considerando a possibilidade de todos, em conjunto, dizer não às regras da sociedade. Falava de mudanças que visavam promover alterações e assim alcançar uma nova concepção de política e cultura, de justiça social e liberdade. Na tentativa de realização desses sonhos estruturavam-se os movimentos contra-culturais dos anos sessenta, visando com isso uma série de modificações nos comportamentos e na atuação política. E entre eles, o movimento feminista que se expande e começa a ganhar visibilidade.

¹ Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte. Professora Adjunta do Instituto de Artes e Design (IAD)-Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutoranda do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação- FaE- UFPel.

A Caminhada do Movimento Feminista

As atuações feministas que passaram a se tornar comuns na década de sessenta, desde há muito tempo faziam parte de discussões de alguns grupos minoritários de mulheres. Nada começou por acaso. A obra *O Segundo Sexo*, escrito pela francesa Simone de Beauvoir, em 1949, foi um dos livros que se tornou referência para o movimento feminista. Esta autora apontava para as raízes culturais da desigualdade entre os sexos, denunciando a existência de uma categoria negativa à qual as mulheres estariam atreladas.

Considerava que as

elas estariam sujeitas ao homem por inúmeras tramas: por sua condição biológica, pelo trabalho, pelos interesses econômicos e pela condição social. Através de uma análise profunda de inúmeras questões, a obra aponta para a maneira como se dá o aprendizado da condição feminina. A frase de sua autoria "Não se nasce mulher, torna-se mulher", tornou-se fundamental para o movimento feminista.

No clima contestatório da década de 1960, diversos grupos que clamavam por mudanças foram encontrando brechas para seus questionamentos. Reforçava-se o movimento das feministas nos Estados Unidos e na Europa, com repercussões no Brasil. Este foi o momento em que começou a se destacar a norte-americana Betty Friedan que fundou a NOW (*National Organization for Women*), que deu origem ao Movimento de Libertação da Mulher. Foi assim que surgiu o Novo feminismo, ou a chamada *First Wave Feminism* (Primeira Onda feminista) conclamando as militantes para atuarem nas lutas feministas, mas, também nas lutas pelos direitos civis dos negros norte-americanos e pelo fim da Guerra do Vietnã. Dessa forma, o movimento feminista foi ganhando corpo, e passou a garantir o seu espaço no mundo ocidental.

Os primeiros passos para a construção de uma teoria feminista estavam sendo dados. Novas frentes de luta foram surgindo, trabalhando com reivindicações, voltadas à desigualdade das mulheres frente aos homens, no exercício de direitos civis/político/trabalhistas. Com isso, passou-se a questionar as raízes culturais responsáveis por estas desigualdades, considerando-as como resultado de construções sociais baseadas nas diferenças entre o masculino e o feminino.

Esta foi uma fase em que as mulheres começavam a se organizar em torno de problemas específicos de sua condição. Ao mesmo tempo, com o surgimento da pílula anticoncepcional, a vida sexual das mulheres começava a se modificar. O tema da sexualidade feminina passava a fazer parte de discussões pouco comuns até então. "Nosso corpo nos pertence", era uma afirmação geral de mulheres em todo o mundo. E elas tornavam-se, assim, conscientes de que poderiam valorizar sua sexualidade e o direito de ter prazer, sem haver o risco de gravidezes não desejadas.

Na academia brasileira eram iniciadas as pesquisas sobre a mulher, com teses e dissertações sobre o tema sendo realizadas. A professora Heleith Iara Bongiovani Saffioti, realizou um

trabalho pioneiro de investigação sobre as operárias da indústria têxtil e professoras primárias, no ano de 1962. Sua pesquisa deu origem ao livro "Mulher na Sociedade de Classes: Mito e Realidade." No ano de 1966, foi publicado, pela Editora Vozes, o livro: "A Mulher na Construção do Mundo Futuro", de autoria da brasileira Rose Marie Muraro. Esta autora abordava as mudanças tecnológicas do século XX, salientando a necessidade das mulheres tomarem posse dessas transformações.

As primeiras atuações de mulheres na luta pelos seus direitos

Embora as posturas reivindicatórias de Friedan e das demais mulheres, que abraçaram a causa feminista, não fossem precursoras, as características sociais, da década de sessenta, permitiram sistematizar estas lutas, envolvendo uma massa significativa de mulheres e também de alguns homens. Muitas vozes se levantaram para reivindicar o papel adequado para a mulher no seu contexto, para questionar o descaso com que elas eram tratadas socialmente e sua ausência da história ocidental. Embora se considere a década de 1960 como aquela que possibilitou grandes discussões e tomadas de posições, quanto às questões feministas, deve se considerar que já há bastante tempo, desde séculos passados, algumas mulheres lutavam pela igualdade de direitos entre os dois sexos.

No final do século XVIII, na França, muitas mulheres participaram de manifestações públicas, como por exemplo, as *tricoteuses*, que por não poderem participar dos debates públicos da Assembléia Constituinte, durante a Revolução Francesa, assistiam-nos tricotando, sentadas nas galerias. Procuravam ter alguma ingerência nas discussões por meio de textos escritos.

Já a inglesa Mary Wollstonecraft, em 1792, foi responsável pela publicação do livro "Reivindicações dos direitos das mulheres", obra que foi inspiradora para muitas feministas. Ao se considerar a época em que foi escrito e a situação em que vivia a mulher, tanto na Europa, como nos Estados Unidos e no Brasil, Wollstonecraft representa um papel de extrema importância porque ali ela reivindica direitos feministas. O conteúdo de seu livro levou a educadora, abolicionista, escritora e feminista republicana brasileira, Nísia Floresta a traduzi-lo para o português, em 1833. As posições e atuações desta educadora, no Brasil e também na Europa, situam-na fora de seu tempo. Ela rompeu fronteiras impostas às mulheres pela sociedade, tendo morrido na cidade de Rouen, na França, local de onde pode observar os avanços e recuos dos movimentos feministas em toda a Europa.

Também deve ser salientado o importante papel exercido pelas feministas norte-americanas. Em julho de 1848, elas foram responsáveis pela realização da 1ª Convenção para o Direito das Mulheres, ocorrida em Seneca Falls, Nova York. Esta convenção que é considerada

o marco inicial dos movimentos feministas no Ocidente, foi a primeira manifestação das mulheres que despertou a atenção da sociedade.

No século início do XX, destaca-se a postura feminista da escritora inglesa Virginia Woolf. Através de seu livro, “Um teto todo seu” publicado em 1929, ela questiona sobre a inexistência das mulheres na história. Na verdade, ela expressa sua opinião sobre a inadequação da história existente, que considerava irreal, desequilibrada e incompleta, por não incluírem as mulheres. Por isso, esta escritora chegou a sugerir que fosse acrescentado um suplemento à história, que a tornasse mais convincente.

Ao avaliar o papel que o movimento feminista passou a desempenhar no século XX, Gonçalves afirmou:

Entre os inúmeros fatores que irão distinguir a militância feminista do século XIX do “verdeadeiro feminismo”, “feminismo sistemático” “novo feminismo”(...) da segunda metade do século XX, destaca-se a luta pela cidadania que se consubstanciou nas manifestações pela conquista do sufrágio universal dentro do núcleo mais ativo do movimento das mulheres no oitocentos (p.28).

As ações das mulheres nos dois continentes (Europa e Estados Unidos), na luta pelo sufrágio universal, tiveram soluções diferenciadas. Nos Estados Unidos, a adoção do sufrágio feminino variou de Estado para Estado, sendo o do Colorado o primeiro a adotá-lo, em 1896. Na Inglaterra sua adoção se deu em 1928, em 1944 na França, e no Brasil, em 1934.

As manifestações feministas nas artes

Os movimentos feministas passaram a ter desdobramentos culturais no mundo inteiro. Nos Estados Unidos, Europa e com algumas ações no Brasil, inúmeras artistas plásticas engajaram-se para reforçar os questionamentos sobre as questões relativas às mulheres. Nos Estados Unidos o movimento feminista foi bastante forte e a sociedade instada deu respostas, participando ativamente. O movimento precisava ter visibilidade e não se tinha certeza de como fazê-lo. Por isso, nos primeiros tempos, houve um conjunto variado de ações, sem que houvesse uma organização lógica. Havia sim muita paixão, paixão que estava presente nas manifestações a favor das mulheres.

Nas artes plásticas é necessário destacar a participação da historiadora de arte norte-americana Linda Nochlin, professora da Universidade de Nova York. Ela foi responsável pela pergunta que se espalhou entre tantos intelectuais, divulgada num ensaio pioneiro, escrito em 1971: Por que não existiram grandes artistas mulheres?

Na fase que começou a ser conhecida como “A primeira onda de feminismo” (First Wave Feminism), mulheres artistas deleitaram-se em realizar performances, organizar instalações, penetrando num mundo até então proibido, valendo-se de imagens da vagina e de sangue menstrual, posando nuas e introduzindo a prática de formas ditas inferiores da arte, como

bordados e cerâmicas. Estas formas utilizadas provocaram reações de um grupo de artistas que ao absorverem as lições do pós-modernismo acusaram os procedimentos artísticos como essencialistas, por reforçar a busca da essência feminina. Consideravam ainda pior o fato de que, para alcançar esta essência, as mulheres valiam-se de designações utilizadas pelos homens: mulher como natureza, como corpo, como emoção, transformando assim as qualidades consideradas negativas, como positivas.

Com atuações artísticas relacionadas ao primeiro momento do movimento feminista, devem ser citadas as artistas norte-americanas: Carolee Schneemann, que se valeu provocativamente de seu próprio corpo para questionar a sujeição da mulher ao poder masculino. Seu trabalho representou uma definitiva contribuição a *Body art* norte-americana, que ela aliou com outros meios de representação para dar seus recados. Outra artista americana que deve ser destacada é Judy Chicago que em finais da década de 1960 começou a questionar a arte abstrata, a partir de conteúdos relacionados em diferentes medidas com sua experiência física e emocional como mulher.

Ao se passarem dez anos das primeiras ações do movimento feminista, a avaliação da prática política desses movimentos não conseguia esconder uma certa decepção com os resultados obtidos, que podia ser percebida em livros como “A Segunda Etapa”, escrito por Betty Friedan. Talvez, as razões do desencanto estivessem no encaminhamento que foi dado pelas feministas às discussões que fomentavam a discordia das relações entre homens e mulheres e a maneira como fora formulada a reivindicação de igualdade, que deveria seguir um modelo masculino,

construído sobre a negação de que qualquer atributo, justa ou injustamente, associados à mulher-como a ternura, a afetividade- fossem preteríveis ao primado da razão (GONÇALVES, 2006, p.67).

O que deve ser ressaltado é que a própria dinâmica do movimento feminista revelou suas diversidades e suas divisões. Era, segundo Gonçalves o movimento feminista se defrontando com o ‘dilema da diferença’ ”(2006, p.68).

O resultado desses conflitos foi o reforço da idéia de separação entre o movimento feminista e a produção de uma história das mulheres. O papel desempenhado por Joan Scott, historiadora norte-americana, foi de extrema importância para a criação de uma história de gênero, que considera que as diferenças entre homens e mulheres são decorrentes de construções sociais baseadas nas diferenças sexuais. Scott ofereceu um novo alento para que a história das mulheres fosse escrita, em oposição à história feminista, que “se definiria como um saber produzido com ênfase nas relações de dominação entre homens e mulheres, preocupação menos central na história das mulheres” (SCOTT, p.68, in: Gonçalves, 2006).

A História das Mulheres pregada por Scott opõe-se à idéia de uma condição feminina inalterável no decorrer da história, e luta contra a idéia de naturalização ou essencialismo das características sexuais dos homens e das mulheres, que foram, na verdade, sendo definidas historicamente e de forma relacional, na incessante construção interativa dos seus caracteres. Este tipo de história, ou história de gênero, foi consolidando seu lugar na academia, adotando padrões mais rigorosos de pesquisa e se consagrando como categoria de análise.

Em contraste com a posição das teóricas e artistas do *First Wave Feminism*, as feministas pós-modernas eram contra o uso da arte para tentar oferecer imagens positivas da experiência das mulheres, porque achavam que isso poderia ser usado por uma ideologia ou outra. Consideravam que a tarefa das artistas era revelar como as características femininas são construídas socialmente. Defendiam que não existe uma essência feminina e que “a mulher seria apenas um conjunto internalizado de representações”(HEARTNEY, 2002, p.53). Segundo esta autora,“perseguiam a idéia de feminilidade como uma máscara – um conjunto de poses adotadas por mulheres a fim de se conformarem às expectativas da sociedade sobre o ser mulher”(Ibid, p.53).

A teórica feminista Kate Linker afirmou que “na medida em que a realidade só pode ser conhecida através das formas que a articulam, não existe nenhuma realidade fora da representação” (Apud HEARTENEY, p.53).

Nos anos que foram transcorrendo, houve muitas artistas, que se valeram da arte para criticar o poder masculino sobre as formas de representação feminina, fosse nas artes visuais, fosse no cinema, fosse na moda, onde seus padrões eram impostos. Outras questionavam a forma de representação do corpo feminino, determinada pelo olhar masculino. Questionando o que estava consagrado, passaram então a representar mulheres que comumente não faziam parte dos padrões masculinos da história da arte: velhas, mulheres deformadas pela maternidade, mutiladas. Houve também artistas que optaram por não representar o corpo feminino baseando-se na teoria “de que qualquer forma de representação perpetua a objetificação da mulher”(Ibid, p54).

Entre as artistas norte- americanas, que optaram por esta linha, temos Barbara Kruger que em sua arte justapôs textos e criou ou descobriu imagens fotográficas de maneira a subverter as convenções da mídia. Estas imagens, fragmentadas, removidas de seu contexto original e reproduzidas em preto e branco, estavam abertas a novas interpretações. Sarah Charlesworth também trabalhou com a idéia destruir a linguagem visual das revistas femininas. Na sua obra ‘Figuras’ ela coloca um vestido de noite sem o corpo e uma figura deitada, atada e coberta por uma roupa que a escraviza. Com isso pretende mostrar o vazio essencial por trás dos objetos de fantasia do homem. Cindy Sherman, em sua obra, ‘ *Stills* de filme sem título de 1978’, composta por um conjunto de fotos em preto e branco em que ela usa roupas que sugerem tipos femininos

presentes nos filmes de Hollywood de sua infância, realiza uma exposição brilhante da idéia de feminilidade como um mascaramento, servindo como forma de avaliação do olhar masculino e da tendência da mídia de tornar as mulheres objetos.

Não parece restar nenhuma dúvida de que o a constituição da história das mulheres como campo de conhecimento na academia tem relação direta com os movimentos feministas das décadas de 1960 e 1970. A teórica e militante feminista norte-americana Joan Scott alerta que deve se dar atenção para a não linearidade desta relação, tendo em vista a diversidade, das marchas e contra-marchas que marcaram esse campo de conhecimento. Afirma esta autora:

A emergência da história das mulheres como um campo de estudo envolve, nesta interpretação, uma evolução do feminismo para as mulheres e daí para o gênero; ou seja, da política para a história especializada e daí para a análise" (SCOTT, In: BURCKE, Peter, , 1992, p.65).

No Brasil, ainda no ano de 1975 as mulheres começaram a se valer do campo cultural para discutir as questões de relacionamento entre homens e mulheres. Procuravam criar espaços para discutir a sexualidade feminina. Neste mesmo ano, Cidinha Campos, Rose Marie Muraro e Heloneida Studart montaram a peça "Homem não entra", que causou grande polêmica, nos seus inúmeros anos de representação pelo Brasil, tendo em vista que os homens realmente eram proibidos de entrar. Com a abordagem dos problemas da vida cotidiana das mulheres, propunha-se uma peça que interagia com a platéia que era instada a se manifestar sobre seus relacionamentos. A partir desse espetáculo tornou-se comum o uso de peças de teatro e filmes que abordassem causas feministas, estimulando-se discussões sobre seus conteúdos, após a exibição.

Conclusão

Neste trabalho foi realizada uma rápida abordagem sobre alguns movimentos feministas, organizados e divulgados por várias teóricas. Movimentos que se estruturaram a partir da década de 1960. O movimento *First Wave Feminism*, ligado a Betty Friedan, tinha propostas de ruptura com toda a condição anterior da mulher, considerada como imposição masculina. Artistas vinculadas a ela propunham, nas suas performances, no uso da *Body Art*, nas instalações, o uso do corpo como forma de questionamento. Esta forma de arte foi bastante combatida por teóricas feministas pós-modernas, pois elas consideravam que as mulheres estavam dando motivos aos homens para rotulá-las de essencialistas, isto é de perpetuar a busca da essência do feminismo através da arte. Nas décadas de oitenta e noventa, inúmeras teóricas defenderam posições diferenciadas para encaminhar o estudo das mulheres. Neste momento a voz da norte-americana Joana Scott espalhou-se por entre as (os) teóricas (os), propondo uma história de gênero. Esta

autora afirma, ao olhar para os movimentos feministas das três últimas décadas do século XX, que a emergência da história das mulheres como um campo de estudo, envolveu a passagem do feminismo e suas lutas políticas, para as mulheres e seu resgate histórico, e daí para a análise de gênero.

Os primeiros movimentos pró-feminismo, na cultura brasileira, caracterizaram-se como de pouco impacto e com poucas manifestações. Durante a década de sessenta e setenta, as lutas pelos direitos das mulheres tiveram pouca visibilidade, se comparado com o que acontecia principalmente nos Estados Unidos e isso pode ser constatado através da observação das primeiras manifestações do movimento no país. O feminismo brasileiro não chegou a ser radical, centrado na ruptura das relações das mulheres com os homens (ao exemplo de alguns grupos norte-americanos, como o *First Wave Feminism*). O período de maiores discussões foi o da década de 1980. Nesta ocasião o movimento aparece com mais nitidez e organização, com suas simpatizantes realizando congressos feministas pressionando o Congresso na elaboração e reformulação de leis, dedicando-se a questões de saúde e proteção ambiental. Nos anos seguintes, vários grupos, ligados a universidades, foram constituídos, desenvolvendo gênero como categoria de análise. A atuação destes grupos têm ajudado a propagar por meio de seminários, congressos, literatura, os avanços e os recuos dos movimentos feministas.

REFERÊNCIAS

- GONÇALVES, Andréa Lislly. **História & Gênero**. Belo Horizonte:Autêntica,2006.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós- Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify,2002.
- BECKER, Ilka et al. **Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI**.Colônia, Al.:Uta Grosenick, Taschen, 2001.
- SCOTT, Joana. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação e Realidade. PortoAlegre, 16 (2):5-22, jul/dez.1990.

Deusas imperfeitas ou apenas mulheres? A (im)permanência sedutora da condição feminina.

Ivana Maria Nicola Lopes¹

Resumo: O presente trabalho analisa algumas das questões pertinentes ao universo feminino relacionando-as com a contemporaneidade e, sua íntima relação com os estereótipos que povoam o universo imagético ao longo da história.

Este escrito é um recorte do projeto que abarca a imagem da mulher nas artes plásticas e literatura e, pretende mostrar a (im)permanência sedutora da figura feminina nestes dois campos citados aqui. Ainda constando do projeto se elenca alguns dos personagens da história e suas relações com o próprio imaginário feminino.

Comecemos por colocar como ponto de partida a seguinte pergunta: como a figura feminina se vê e, por sua vez, é vista dentro do espelho sócio-cultural que rege e norteia o nosso imaginário? Para tanto, é necessário (re)ver alguns modos como -através da história- o discurso imagético foi se construindo. Em realidade, este discurso do qual se fala, forma uma espécie de mosaico pois uma época pode muito bem destruir os ícones precedentes ou até mesmo, recriá-los de acordo com seu padrão de gosto para melhor espelhar o seu modus vivendi.

Em um primeiro momento, remoto para nós, mais precisamente no período denominado Neolítico a figura feminina legitima-se como um ser ligado, umbilicalmente, à natureza. No entanto, é preciso deixar claro que antes desta efetiva legitimação, ela já se apresenta sob a forma de desenhos e até mesmo na escolha de certos lugares para servir de moradia. E também será ela a responsável por ligar e unir o mundo visível e o invisível. A este respeito o livro de Pollack intitulado *O corpo da deusa no mito, na cultura e nas artes*, nos mostra de forma clara esta idéia. “Na Idade da Pedra, a Deusa era a doadora da vida mas também da morte; a Deusa da natureza mas também da arte; da plantação e do crescimento, mas também dos sonhos” (1998, p.45).

¹ Professora Associada do Curso de Graduação e Pós-Graduação em Artes Visuais, e do Programa de Pós-Graduação de Mestrado em História da Literatura do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande. Doutora em História da Arte pela Universidade de Barcelona, atua junto ao Grupo de Pesquisa em Artes Visuais do CNPQ, e é orientadora de iniciação científica do PIBIC .

Deusa que lida com os opositos, com as dicotomias existenciais. Ao mesmo tempo que cuida, por exemplo, da plantação, zela também pelos sonhos. Deste modo ela trabalha com o racional, o material (o sustento) e com o irracional, o mundo onírico: terreno dos mais diversos acontecimentos e lugar do impossível, do improvável.

Mas o que seria a deusa, como ela se constitui? Segundo a linha de pensamento de Pollack, deusa seria toda e qualquer divindade que faz sua aparição nas mais diferentes e distintas culturas. Por outro lado, segundo suas palavras, diz que ela também “significa o ser divino ou o poder espiritual, quando ele surge em nós mesmos e no universo que nos cerca”, (1998, p.44). Como podemos perceber, a presença da figura feminina vai tecer um imaginário social carregado de intencionalidade até que este se legitima.

Neste exato momento, ou seja, da legitimidade entre mulher e natureza, qual seria a visão que é apreendida, isto é, qual a visão que se tem deste processo simbiótico? Antes de tudo, misteriosa apesar do homem já não se sentir tão hostilizado por ela. Porém o mistério persiste, as sombras tanto do mundo real quanto aquelas dos momentos femininos, são consideradas inalcançáveis para o gênero masculino. Com esta fusão entre natureza e universo feminino, as mulheres são deusas sob a terra, estão ligadas a ela: fascinam mas também possuem, a partir daí, uma aura de mistério pela qual a tessitura do velo, por vezes diáfano, que as recobre é tecido por uma palavra: *sedução*. O corpo terrestre e o corpo feminino -todos dois mistérios- são sedutores, falam uma linguagem similar mas, nem sempre inteligível a todos.

Usando a tesoura que recorta o tempo passemos desta Vênus primeva para aquelas outras, da Antigüidade, mais precisamente, da civilização grega no período de transição do classicismo -ápice desta cultura- para o seu último período o helenístico, quando a imagem do nu feminino faz sua aparição. Não mais estilizadas, as Vênus continuam fascinando seja sob a veste tênue que as recobre, seja apresentando sua própria pele marmórea aos olhares dos demais. Podemos vê-las como deusas da guerra, deusas do amor, todas elas contendo em seu texto discursivo, via imagem, a fertilidade, o paroxismo da vida versus morte.

Tempos fascinantes porém amedrontadores estão por chegar. Tempos de uma espécie de *fascinio hostil* e desconfiança, quando mulheres consideradas *diferentes* são levadas à fogueira por culpa de um olhar mais próximo ligado a terra-mãe. Por culpa de infusões que mitigavam dores. Por culpa de serem letradas em um mundo iletrado. Por culpa de serem sozinhas, sem um varão que as defendesse. Por culpa, apenas.

Neste ponto de nossa trajetória cabe lembrar que a palavra *sedução* significa separar, dividir. Vênus sedutoras; mulheres divididas, separadas, que aprendemos a venerar ou desprezar, que temos em nosso imaginário e até mesmo dentro de nós. As aprisionamos ... Dormem qual cinderelas, à

espera de que algo ou alguém as desperte de seu sono profundo, de seu aparente letargo perante a vida. Somos, penso, mosaicadas por todas estas vênus. E os homens sabem disso. É justamente neste ponto que está o motivo deste real hostil fascínio. E aqui cabe a pergunta: e quanto a nós? Temos a capacidade de reconhecemo-nos? Nos sabemos assim?

Como já havia dito a imagem da mulher associada à natureza é quase que inseparável em nosso mundo. No período dos impérios agrários, ou seja, na revolução agrícola, as imagens das vênus ou deusas da fertilidade tanto da procriação feminina quanto da própria terra são pensadas, imaginadas e construídas com o propósito de fertilizar, aumentar a prole e aumentar, também, a riqueza do solo. São estas, portanto, as primeiras imagens da mulher que semeia. Que dá a luz, que traz a vida e, também, o seu revés, a morte. Por esta razão são veneradas. Para que tudo possa vingar, para que a semente da vida dê bons frutos. Estas imagens possuem, assim, conexão direta com a simbologia da qual elas se revestem. Deusas-mãe, deusas da terra. E como elas se apresentam imageticamente?

Materialmente são confeccionadas em terracota, marfim, osso, algumas em relevo na própria pedra. Suas faces estilizadas, geometrizadas, não interessam posto que simbolicamente nada dizem. É o seu corpo que nos fala. Fecundas, todas obedecem a mesma tipologia: arredondadas, seios generosos e fartos nos quais o alimento não faltará; seus quadris onde a vida se instala, são largos, exuberantes. Todas elas transpiram vida. Vida da terra da qual tudo proverá, desde que bem semeada. Vida que procria, aumentando a prole, fortalecendo o clã.

Estas representações são a projeção de um desejo, de um imaginário que está gestando-se, contruindo-se nas sociedades em formação. Os séculos passam, o mundo transforma-se mas a idéia/imagem primeira, atávica, persiste. No entanto, ainda que criada na maioria das vezes pelo imaginário masculino, as imagens femininas são -a um só tempo- misteriosas e sedutoras. Sua aura constitui-se totalmente costurada pelo mistério. O que se passa ali? O que ela guarda, ou ainda, o que ela contém? Sua imprevisibilidade, por vezes, chega a amedrontar. Mais ainda se ela for diferente: no olhar, na postura, na roupa, no corpo, na linguagem, enfim, em todo e qualquer discurso comunicacional. Quando não a traduzo conforme os padrões reinantes que regem uma época, desconcerto-me, sinto-me avesso diante deste ser.

Mulheres assim, mulheres extra-muros nunca foram convenientes para os parâmetros estabelecidos, ainda que necessárias para o seu tempo e fora dele pois através delas podemos sentir o hálito renovador que provém de seus discursos atemporais tão necessários para que, neste momento no qual vivemos, não nos sintamos tão diferentes e sós. Mas porque elas incomodam? Penso que por sua ousadia, por seu pensamento. Como bem disse Lya Luft *pensar é transgredir*. E quem tem o dever de ousar, de pensar e de agir é o homem, o varão. Aquele que desbrava, que sai em busca do

alimento seja ele no sentido literal ou metafórico. Cabe, ainda, ao homem *culturalizar e naturalizar*, a mulher de *embelezar*. Sacralizado este pensamento, a imagem feminina constrói-se: a mulher-natureza cuja finalidade é procriar, ser mãe e esposa, quase nunca verdadeiramente mulher posto que seus anseios não são atendidos. Perfil da abnegada e generosa, entrega seus filhos ao homem, à pátria. A ela cabe saber dar repouso àquele guerreiro que, depois de suas batalhas e guerras culturais, retorna aos seus braços. Não pode jamais lhe negar o alimento, o prazer, o carinho que ele merece. É ali, entre quatro paredes, que se abastece de sua mãe-natureza individual que reconfonta e lhe recompõe.

Dar, sempre dar. Seus anseios, se ela os têm, são guardados a sete chaves, por vezes sublimados. Não importam a ninguém. Mas onde está a chave? Como dar vazão às vontades tramadas pelo desejo de ser? Talvez a resposta seja mirar-se no espelho. (Ad)mirá-lo, sabendo que ao possuir duas faces ele *me representa* mas também, *me apresenta*. E assim se vão abrindo portas, vãos especulares, na tentativa de buscar as chaves para desvelar, tirar o véu que nos recobre historicamente, tal como aqueles chapéus que se usava nos anos quarenta de um século já passado.

Nas representações fictícias os tules se evaporam ... Nesta esfera mágica da representação me apresento, pois ao mundo. Infiltra-me, me imiscuo na pele de várias mulheres e, somos tantas! Somos divas, femme-fatales, meninas de olhos arregalados, melancólicas senhoras, adolescentes estabanadas ... Não importa o espelho: somos sempre misteriosas, mas aos olhos de quem? De nossos filhos, netos, sobrinhos, maridos, amantes, alunos, namorados. Demasiadas vezes, o adjetivo pode ser trocado para loucas, insanas, diferentes ...

Porém o espectro não é formado somente pelo masculino. Nós mesmas -ainda que muitas vezes cúmplices- nos tememos. Não provamos da mágica, daquela sensação de igualdade, de saborear, de partilhar momentos. De descobrir similaridades, particularidades bordadas com este conhecimento atávico de mundo e de estar-no-mundo sendo mulher, fazendo-se mulher. Parindo tantos nascimentos, vivendo tantas vidas ... Construindo-se. Refazendo-se. Lembro-me de Penélope. Somos Penélopes sem a espera de Ulisses. Ou melhor: Ulisses é, para nós, o tempo. Por isto avançamos, retrocedemos, desmochamos e voltamos a tecer. Somos quase por natureza ou melhor dizendo, *naturalizadas* a ser pacientes. Aos homens-meninos, nós mesmas, lhes ensinamos a competir, a ir a busca do que querem, até mesmo, de modo afoito. As meninas-mulheres cabe tecer, isto é, a esperar. A ter uma infinita paciência e, de preferência, a espera deve ser carregada de uma espécie de discrição sorridente. E esperamos muito: desde os rituais amorosos aos ritos de passagem que imaginamos, fantasiámos e queremos tanto. Os vemos como redentores... Aquelas transformações corporais que transformam e metamorfosiam o rosto e corpo infantil até o vir-a-ser mulher. Entretanto, o tempo -este Ulisses traído- nos mostra a sua face. É quando, de modo apressado e sem nenhuma espécie de aviso, nos percebemos envelhecendo, mesmo que estupefatas. Mesmo que a

menina de saia rodada teime em habitar em sua antiga morada. Não adianta. A partir deste momento ela coexistirá com outra imagem que o real teima em mostrar.

Entenda-se que o real, aqui, não são apenas as próteses especulares criadas pelo próprio homem mas o olhar do outro que me percebe. Muitas vezes os espelhos, nenhum deles, dimensiona este ser que possui muitas faces, diferentes corpos, de acordo com o passo do tempo. É preciso não esquecer que além da mutação física do mesmo modo nossos sentimentos/comportamentos modificam-se. Os mosaicos, algumas (para não dizer inúmeras) vezes se estilhaçam, rompem. E voltamos a agrupá-los, a juntar os cacos, talvez formando um novo desenho. Para poder sobreviver, recortamos, colamos, voltamos a refazer. Uma espécie de *collage*. É preciso reinventar-se e nos reconstruirmos. Neste processo de reconstrução não deixamos de ser Evas e Liliths, pese a dicotomia inicial entre ambas. Não importa, as mesclamos, justapomos. Mas quem são estas duas mulheres, qual o seu significado simbólico dentro dos diferentes imaginários históricos e, principalmente, do nosso imaginário ?

Supostamente conhecemos a primeira, Eva. Mulher do primeiro homem, Adão. Porém Eva, em realidade, foi a segunda mulher pois substituiu Lilith. Segundo o Talmude, livro hebraico, ela não saiu da costela de Adão mas sim, da própria terra, do mesmo barro. Lilith não foi construída à semelhança do homem e, por isso mesmo possuía vida própria e idéias próprias. Adão não a suportou pois Lilith, *pensava* por si e indagava sobre as coisas. Neste cenário, a troca acontece e segundo o desejo de Adão uma nova mulher surge tirada de suas costelas. Eva, mais recatada, aceita mais a voz masculina, por um bom tempo. Até que ela come a maçã ...

O que acontece depois todas nós sabemos pois herdamos de nossa civilização judaico-cristã, a culpa por Eva comer do fruto proibido e, ainda, por seduzir seu homem para que o provara. Podemos não conhecer muito bem a história de Lilith relegada a um segundo plano mas, a de Eva está no imaginário de todas nós.

Após esta breve incursão histórica proponho aqui, neste relato, que pensemos sobre quem somos, como somos constituídas, com a finalidade de um conhecimento maior sobre nós mesmas.

REFERÊNCIAS:

- ARENDT, Hanna. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. São Paulo: EDUSC, 2005.
- _____. **Mulheres Públcas**. São Paulo: UNESP, 1998.
- POLLACK, Rachel. **O Corpo da Deusa: no mito, na cultura e nas artes**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.
- SALLMANN, Jean-Michel. **As Bruxas: noivas de Satã**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

Estudos de Gênero em Música: Panorama e duas musicistas brasileiras.

Joana Cunha de Holanda

Sumário:

Estudos de gênero são uma contribuição recente e necessária para diversas áreas do conhecimento. A palestra apresentará o início deste movimento no campo da música, destacando importantes contribuições. Ressaltaremos a pesquisa realizada sobre as musicistas Eunice Katunda e Esther Scliar, personalidades atuantes no modernismo musical brasileiro.

Introdução

O século XX, no ocidente, é marcado por conquistas das mulheres: acesso à educação, direito a voto, possibilidade de contracepção, oportunidades profissionais, entre outras. É também o século em que surge o multifacetado movimento feminista, que contribui para essas conquistas e para uma nova percepção das relações entre os sexos.

Nos anos de 1970 a 1990, as mulheres perceberam a importância de uma mobilização que viabilizasse a socialização de suas realizações culturais:

Competências ainda ignoradas afirmaram-se por todo o lado, nomeadamente nessas profissões que asseguram a mediação entre os criadores-criadoras e os amadores-amadoras: edição, comércio de livros, produção teatral e filmica, organização de exposições, de festivais ou de concertos, revistas, crítica, formação e investigação, etc (MARINI, 1991, p.359).

Estas iniciativas movimentaram também o meio musical. Os esforços realizados, a partir da década de 80, para resgatar e valorizar especificamente a produção musical das mulheres em muito contribuíram para o fortalecimento daquelas que se dedicam à composição nos dias de hoje. A partir dos anos 80, começaram a surgir na Europa e nos Estados Unidos as primeiras antologias de partituras de mulheres compositoras, suas biografias e as gravações dedicadas às suas obras.

Neste contexto, temos livros que resgatam a história desta produção como *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150-1950* (editado por Judith Tick e Jane Bowers, University of Illinois Press, 1986) tratando de uma prática musical pouco conhecida porém rica e diversificada, e destacamos a importância da publicação do 'The New Grove Dictionary of Women

Composers'¹, editado por Rhian Samuel e Julie Sadie, e cujos verbetes serão incorporados à próxima edição do referencial 'The New Grove Dictionary of Music and Musicians'.

A partir da década de 90 estudos dedicam-se também a estudar o texto musical mostrando como convenções e construções retóricas de teoria e análise musical podem estar repletas de metáforas de gênero socialmente construídas (MCCLARY 1991, CITRON 1993).

No Brasil, esforço para dar visibilidade à produção de compositoras é empreendido por Eli Maria Rocha, que publica, em 1986, 'Nós, as Mulheres', e por Nilceia Baroncelli, que publica, em 1987, 'Mulheres Compositoras'. Ambos os livros são antologias das compositoras do Brasil, com dados biográficos e um apanhado geral de sua produção artística. O livro de Rocha é o resultado de uma pesquisa de cinco anos e em seu prefácio, assim como no de Baroncelli, fica evidente o projeto político de apoio. Estes estudos preenchem uma lacuna da bibliografia especializada e emprestam visibilidade ao trabalho destas compositoras.

Entre as biografias de musicistas lançadas em tempos recentes, destacamos "Ruth Crawford Seeger: A Composer's Search for American Music." De Judith Tick,² livro premiado nos Estados Unidos em 1998 em categoria de pesquisa acadêmica e premiado também pela Sociedade Americana de Música. A biografia de Ruth Crawford Seeger resgata a sua importância para o movimento modernista americano, além de desvelar as condições em que esta artista pode desenvolver seu ofício. Esta é a primeira biografia lançada nos Estados Unidos sobre uma musicista, em 1997.

Centros especializados em estudos de Gênero passaram a realizar contribuições importantes para a Musicologia nas últimas décadas. Entre eles, destacamos O *Women in Music Centre*, da City University, em Londres, e Departamentos de Estudos de Gênero vinculados a diversas Escolas de Música nos Estados Unidos e na Europa. Estes centros vêm desenvolvendo pesquisas que abrangem a questão de gênero em música sob diversos prismas. Há trabalhos nas áreas de Etnomusicologia, musicologia, musicologia histórica e práticas interpretativas, entre outros. Os trabalhos podem ser tão diversificados quanto um estudo da recepção crítica às pianistas que se apresentaram em Londres no pós-Guerra, anos 1950, ou um Estudo Sobre as práticas de socialização de composições da primeira Sociedade de Compositoras Inglesas, fundada no início do século XX.

No Brasil, observamos que o número de trabalhos refletindo sobre questões de gênero no campo da música vem aumentando significativamente nos últimos anos. Temos desde monografias

¹ SADIE, Julie; SAMUEL, Rhian, (ed). *The New Grove Dictionary of Women Composers*. London: Macmillan Publishers limited, 1994..

² TICK, Judie. *Ruth Crawford Seeger: A Composer's Search for American Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

de conclusão de curso como “Relações de Gênero e Rock in Roll: um estudo sobre as bandas femininas de Florianópolis”³ a pesquisas em programas de pós-graduação na área de Educação Musical (LOPES, 2000), musicologia (HOLANDA, 2006) e Etnomusicologia (MELO, 2005).

Vale ressaltar que muitos autores trazem contribuições importantes para as discussões de gênero com seus trabalhos ainda que este não seja o enfoque principal da pesquisa. É o caso do estudo sobre o Pianismo na Cidade de Pelotas, de 1918 a 1969, em que Isabel Nogueira observa como o Conservatório contribuiu para a transformação do papel social das atividades musicais na cidade, e salienta que esta transformação contribuiu para a profissionalização feminina, com uma predominância de mulheres como professoras da instituição.

Eunice Katunda e Esther Scliar

Em pleno século XXI, as mulheres que se dedicam à composição ainda constituem uma minoria. Não obstante, no Brasil a nova geração já é incentivada pela produção e pelo reconhecimento da obra de compositoras brasileiras da atualidade como Marisa Rezende (1944), Denise Garcia (1955), Vânia Dantas Leite (1945) e Vera Terra (1949), para citar apenas alguns nomes.

Embora seja minoria, muitas vezes o número de compositoras, cientistas e escritoras, ao longo da história remota e recente, é diminuído por essas identidades serem invisíveis. As múltiplas e complexas razões desta invisibilidade vem sendo discutidas nos campos da História, da Sociologia e da Musicologia. No espaço desta palestra, destacamos as atuações de Eunice Katunda e Esther Scliar no cenário musical brasileiro.

Em um passado recente, as musicistas Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978) dedicaram-se à composição no Brasil. Katunda e Scliar tiveram muito em comum, suas trajetórias encontram-se e as duas construíram uma relação de amizade e respeito mútuo. Em sua contemporaneidade, cada uma vivenciou à sua maneira as mudanças e os momentos de ruptura no cenário musical brasileiro. Foram artistas que atuaram em diversas frentes, e sua contribuição para a história da Música Brasileira é incontestável. As suas histórias de vida iluminam a própria História da Música no País.

Os documentos referentes à obra e aos escritos de Eunice Katunda e de Esther Scliar foram obtidos em pesquisa em seus acervos pessoais, no acervo de Carlos Kater e no da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro para pesquisa durante o doutorado em Música na UFRGS. Os acervos

³ Trabalho de Conclusão de Rodrigo Cantos Sovelli Gomes, da Universidade Estadual de Santa Catarina, 2007, um dos artigos vencedores do 3º Prêmio Construindo Igualdade de Gênero do Governo Federal.

pessoais de Eunice Katunda e de Esther Scliar pesquisados estão aos cuidados de seus familiares, Igor Catunda, filho de Eunice Katunda, residente na cidade de São Paulo, S.P. e Leonor Scliar-Cabral, irmã de Esther Scliar, residente em Florianópolis, S.C.

Katunda escrevia poesias e sua prática epistolar é também indicativa do gosto pela expressão através da palavra; a correspondência de Scliar é significativa. O trabalho utiliza correspondências pessoais inéditas em sua maioria, mas também referencia correspondências publicadas em outros trabalhos.

Eunice Katunda.

Eunice do Monte Lima nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 14 de março de 1915, filha de Rubens do Monte Lima e Maria Grauben Bomílcar. Iniciou suas atividades musicais aos 5 anos de idade, com Mima Oswald. Entre os seus professores de piano estão: Mima Oswald, Branca Bilhar⁴; Oscar Guanabarino⁵ e Marieta Lion (da escola de Chiafarelli⁶); Camargo Guarnieri.

Salientamos a presença de compositores (Bilhar, Guarnieri) na instrução de Catunda ao piano e o provável impacto desse treinamento em sua formação. A figura de uma mulher compositora esteve também presente desde o início de sua trajetória⁷. Eunice do Monte Lima tocou a obra ‘Bailado Indígena’ de Branca Bilhar em seu primeiro recital piano solo, a 22 de outubro de 1927, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro⁸. Então com 12 anos, ela já conhecia a identidade de compositora de sua professora Branca Bilhar.

A profissionalização da musicista ocorreu cedo. Sua mãe Grauben conta em ‘As Incríveis Esboço de Biografia’ como a menina empregou o dinheiro ganho em dois concertos “sete contos e tanto”, na compra de um Steinway “que já está hoje custando mais de cem mil cruzeiros” (BOMÍLCAR, [s.d.])⁹.

Eunice do Monte Lima casou-se com o matemático Omar Catunda, em 1934, aos 18 anos de idade e mudou-se, pouco depois, para São Paulo. Três anos após o casamento, em 1937, nasceu o primeiro filho, Igor. Em São Paulo, a musicista continuou procurando aperfeiçoar-se e teve aulas de teoria, análise, harmonia e contraponto com Fúrio Franceschini (1936-42) e de piano com Marietta Lion (1936-42) (KATER, 2001a, p.16).

⁴ Também é compositora “de grande talento e sensibilidade” (ROCHA, 1986, p.41).

⁵ Pianista e crítico musical. Katunda insistia em tocar obras de Villa Lobos, mesmo contra a vontade de seu professor, de postura mais conservadora (KATER, 2001a, p.15). Estes episódios são ilustrativos de sua personalidade forte.

⁶ Professor de Guiomar Novaes.

⁷ CITRON, 1993, p.61-7. sinaliza a importância de modelos femininos na formação da identidade de uma compositora.

⁸ Vide programa de concerto.

⁹ Texto de memórias familiares inédito. Grauben Bomílcar escreve essas memórias depois de sua aposentadoria.

Em 1941, no Teatro Municipal de São Paulo, ela foi a solista da primeira audição paulista do ‘Concerto nº 4’ de Beethoven, com regência de Camargo Guarnieri. No ano seguinte, iniciou estudos de composição com Guarnieri e, sob a sua orientação, escreveu sua primeira obra para piano: ‘Variações Sobre um Tema Popular’ (1943).

Com a identidade de concertista estabelecida, Eunice Catunda tocou uma série de concertos na Argentina, em 1944. Para essa turnê, ela recebeu carta de recomendação de Villa-Lobos. Ela permaneceu no país por aproximadamente três meses e tocou, em primeira audição argentina, obras de diversos compositores brasileiros: Villa-Lobos (1887-1959), Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), Camargo Guarnieri e dela própria. Catunda incluiu sua primeira composição para piano no programa e assim expôs esta outra face de sua identidade de musicista ao público argentino.

Estes concertos em início de carreira já expõem um perfil da intérprete Katunda. Ao longo de sua trajetória, a musicista atuará sempre a favor da divulgação da música brasileira, realizando a estréia de inúmeras composições e incluindo sempre obras de compositores brasileiros em seu repertório. Além disto, trabalhou incessantemente pela divulgação da música nova, da música de seu tempo.

Em 1947, Eunice Katundae Esther Scliar recebiam orientação do mestre Koellreuter e integravam o grupo ‘Música Viva’ (NEVES, 1981, p.104)¹⁰. O movimento manteve-se atuante por mais de uma década, entrando em declínio entre o final de 1950 e 1952. As diversas atividades desenvolvidas por este grupo foram responsáveis por um dos movimentos mais ricos de renovação musical no Brasil do séc. XX.

Eunice Katunda foi uma das intérpretes mais atuantes nos programas radiofônicos, tocando regularmente no programa ‘Música Viva’ da Rádio Ministério da Educação. De 1947 a 1950, ela foi a responsável pela primeira audição nacional de obras estrangeiras e estréias mundiais de diversas peças de compositores brasileiros. Em seu repertório figuravam obras de Paul Hindemith (1895-1963), Juan Carlos Paz (1899-1972), Cláudio Santoro (1919-1989), Guerra Peixe (1914-1993) e dela própria (KATER, 2000, P.19)¹¹.

Os anos de 1955 e 1956 foram especialmente profícuos para Eunice Katunda. Em 1955 ela organiza o Coral Piratininga e também cria e dirige um programa semanal na Rádio Nacional

¹⁰ Eunice Catunda é signatária do Manifesto 1946 do *Grupo Música Viva* (in KATER, 2001b, p. 66)

¹¹ A realização deste programa de rádio serviu de exemplo para muitas iniciativas posteriores, por parte de ex-participantes do grupo. Neste sentido, a própria Eunice Catunda criou e dirigiu, em 1955, um programa na Rádio Municipal de São Paulo: ‘Musical Lloyd Aéreo’, em que foi responsável pela programação musical, pelos arranjos e pela regência da orquestra da rádio. Também Guerra Peixe e Cláudio Santoro realizaram programas semelhantes, divulgando a música brasileira na Rádio Nacional, na Rádio Tupi e na Rádio Clube do Brasil, respectivamente.

de São Paulo: ‘Musical Lloyd’. Katunda era responsável pela programação musical, arranjos e regência da orquestra da rádio. Se hoje o número de mulheres frente a orquestras é irrisório no Brasil, na década de 50 era praticamente inexistente. Eunice Katunda ocupava então posição de liderança e acreditamos que esta oportunidade estimulou também sua identidade de compositora.

A possibilidade real de execução de obras e a responsabilidade pela programação estimularam a produção de Katunda, que entre 1955 e 1956, arranjou, orquestrou e/ou escreveu pelo menos 20 obras. Neste período, a sua pesquisa da cultura brasileira refletiu-se nos arranjos e nas orquestrações que fez deste material, entre eles ‘Benditos da Mariquinha’ (1955-56), ‘Reisado’ (1955-56) e ‘Aboio’ (1955-56), o que condiz com a postura do colega Guerra Peixe, que defendia “dar um sentido nacional à criação”.

O programa de rádio é um indicativo da preocupação de Katunda com a formação de um público ouvinte de música no Brasil. Seus cursos na década de sessenta na discoteca pública de São Paulo e no museu de Arte Moderna são também ilustrativos desta preocupação.

Esther Scliar

Esther Scliar nasceu em 28 de setembro de 1926, na cidade de Porto Alegre (R.S.), filha de Isaac Scliar e Rosa Scliar. Sua mãe era militante do Partido Comunista. Deportada por razões políticas, a família passou a viver em Rivera, no Uruguai. Em 1929, nasceu a segunda filha do casal, Leonor. Em 1931, já no Brasil, em Livramento (R.S.), Rosa Scliar abandonou a família. Esther Scliar estava com apenas cinco anos de idade. Apesar do pouco convívio com sua mãe, a atuação política de Scliar em idade adulta pode ser um índice de afinidades entre as duas mulheres¹².

Isaac Scliar mudou-se com suas filhas para Passo Fundo, em 1932, cidade em que residia sua irmã, Rosa Scliar Kruter e o marido, Jayme Kruter. As duas crianças foram entregues aos cuidados dos tios. Em 1934, incentivada pelo ambiente familiar, Esther Scliar começa a ter aulas de piano com uma prima, Eva Kruter, e depois com Judith Pacheco.

Sua primeira formação institucional em música ocorreu no Instituto Belas Artes de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, pelo qual, em 1945, ela diplomou-se em piano com láurea. No ano seguinte, ingressou no curso de Composição deste mesmo Instituto, no qual foi aluna de Paulo Guedes, Enio de Freitas e Castro e Demóstenes Xavier, entre outros.

¹² Esther Scliar também foi filiada ao Partido Comunista Brasileiro. O primeiro reencontro com a mãe aconteceu somente após a sua graduação no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, portanto quando Scliar já era adulta.

Em 1948, ela viajou ao Rio de Janeiro, para ter aulas de composição com Koellreuter, permanecendo nesta cidade até 1950. Estes foram anos de um aprendizado muito intenso, incluindo uma viagem à Europa para fazer curso de regência com um dos grandes nomes da música nova de sua época, Herman Scherchen ¹³.

Em 1950, Scliar participou, como aluna de composição e monitora de Kollreuter, do 1º Curso de Férias de Teresópolis ¹⁴. Embora o interesse de Scliar por composição viesse de bastante tempo (em 1946 ela ingressou no curso de composição do Instituto Belas Artes de Porto Alegre), conforme o catálogo elaborado por MACHADO, a sua primeira obra data deste período. Em 1950, Scliar compôs ‘Ao Sair da Lua’, para três vozes: soprano, *mezzo* e contralto.

Durante o ano de 1950, Scliar também teve aulas de piano, em São Paulo, com José Kliass e Eunice Catunda, que foi também sua companheira de estudos (SCLIAR, [1950]) Deceptionada por Kliass a ter dissuadido de ser concertista, e com um estado emocional fragilizado, Scliar cometeu, neste ano, a sua primeira tentativa de suicídio e regressou a Porto Alegre (SCLIAR-CABRAL, 1987).

Em 1952, Esther Scliar foi uma das fundadoras e primeira regente do Coro da Associação Juvenil Musical de Porto Alegre. A partir desta data, começou a compor com mais freqüência, a maior parte dessas obras é para coral. Colaborou como pianista com a soprano Vera Janocopoulos. Observa-se aqui a estreita relação entre o seu trabalho como regente e o estímulo para compor. Todas as dezesseis obras compostas em 1953 incluem vozes e oito delas são para coro à capela. A própria Esther Scliar regeu a estréia de obras suas como ‘Vira a Moenda’ (1953) (arranjo) e ‘Dorme-Dorme’ (1953) ¹⁵.

Em seu livro ‘Gender and The Musical Canon’, Citron mostra como a dicotomia público/privado é importante quando se observa a formação dos cânones da música ocidental. Analisando a produção do século XVIII, Citron chama a atenção para o fato de serem as reuniões privadas, na sua maior parte organizadas por mulheres, o maior veículo para apresentação de obras de compositoras, em oposição ao espaço público. Por uma série de motivos, incluindo possibilidades reais de apresentação, novamente observa-se aqui o uso privado (compõe para o seu próprio coro) no começo da trajetória de Scliar ¹⁶.

¹³ Eunice Katunda também faz esta viagem e em correspondência de Esther Scliar ela menciona seus estudos em conjunto.

¹⁴ Este foi o primeiro ano de uma colaboração que se estendeu por longo período. Scliar participou deste festival como professora nos anos de 1964, 1968, 1970 e 1971.

¹⁵ Estréia no 2º Festival da Juventude Farroupilha, no Teatro São Pedro, Porto Alegre, 11/06/1953. (MACHADO, 2002, p.27) e Programa no acervo particular.

¹⁶ Além disso, o gênero vocal está historicamente ligado à prática musical de mulheres. Na pesquisa que Laurie Seddon faz atualmente sobre a *Women's Composer's Society* fundada em Londres em 1911, uma

Embora o gênero vocal seja o predominante no catálogo de obras de Esther Scliar, a compositora escreveu para diversas formações e foi laureada em diversos concursos de composição. Destacam-se o primeiro prêmio no Concurso da Funarte por sua Sonata para piano em 1961 e o prêmio de Melhor Trilha Sonora para o filme “A Derrota” em 1966.

Esther Scliar também construiu uma sólida reputação como professora de música. Muito respeitada no Rio de Janeiro, a sua atividade como pedagoga teve também um alcance nacional, pois Esther Scliar viajou a diversas cidades brasileiras para ministrar cursos. Esteve em Brasília, (DF, 1967), Natal (RN, 1968), Ouro Preto (MG, 1969) - “Mais de cem alunos!” (SCLiar, 1969) - Fortaleza (CE), e Juiz de Fora (MG, 1978), para citar apenas alguns deles. Prova de sua reputação foi o convite que recebeu para lecionar na Universidade de Brasília em 1965: “Recebi convite para lecionar na Universidade de Brasília; o convite foi feito antes de estourar a crise. Beijos da Esther” (SCLiar, 1965).

Conclusões

As musicistas Eunice Katunda e Esther Scliar são presenças marcantes na História da Música Brasileira no século XX. Na trajetória de Eunice Katunda, sua carreira de pianista ganhou destaque. A musicista realizou recitais em diversos países da América do Sul, da América do Norte e da Europa, recebendo sempre críticas positivas por parte da imprensa. Em uma postura inovadora em seu tempo, o perfil da intérprete Katunda foi de vanguarda, pois ela dedicou-se principalmente a divulgar a obra de compositores brasileiros e de música contemporânea. Katunda foi uma das intérpretes mais atuantes do ‘Grupo Música Viva’ e fez a primeira audição, no Brasil e no exterior, de obras importantes da literatura do século XX.

O estudo da trajetória de Esther Scliar indicou o reconhecimento de sua atuação pedagógica por seus contemporâneos. Ela foi co-responsável pela formação do currículo de centros, como o Instituto Vila Lobos no Rio de Janeiro, e orientou a formação de muitos músicos tanto nas cidades em que residiu como naquelas em que foi convidada a ministrar cursos, como Rio de Janeiro (RJ), Brasília (DF), Natal (RN), Ouro Preto (MG), Fortaleza, (CE) e Juiz de Fora (MG.).

Não obstante, o exame das cartas e entrevistas revelou uma realidade subjetiva que não espelha a construção social de suas identidades. Embora a composição seja a face menos conhecida de sua atuação, ocupa posição de destaque quando as musicistas falam de si mesmas, de suas inquietações, planos e sonhos.

das mais antigas sociedades de compositoras, há uma predominância de obras vocais nos arquivos do grupo no Royal College of Music.

Os catálogos das obras destas duas musicistas já foram elaborados. O de Eunice Katunda por Kater (2002) e o de Esther Scliar por Machado (2000). Embora poucas obras tenham sido editadas, há manuscritos bem preservados em bibliotecas e com familiares das compositoras e edições em trabalhos acadêmicos como a que Daniel Rufino Afonso Junior fez de toda a obra vocal de Esther Scliar (2003). O trabalho destas musicistas faz parte da história da música brasileira e como tal deve ser conhecido, estudado e preservado.

Bibliografia

- AFONSO JUNIOR, Daniel Rufino. *The a Cappella Works for Mixed Chorus of Esther Scliar (1926-1978)*. Iowa: The University of Iowa, 2003. Thesis (Doctoral of Musical Arts), Music Department, The University of Iowa.
- BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres Compositoras*. São Paulo: Roswika Kempf, 1987.
- CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University Press, 1993.
- KATER, Carlos. *Eunice Katunda, Musicista Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001a.
- _____. *Música Viva e H.J. Koellreutter Movimentos em Direção à Modernidade*. São Paulo: Musa, 2001b
- MACHADO, Maria Aparecida Gomes. *Esther Scliar-Um Olhar Perceptivo*. São Paulo: USP, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes), Departamento de Música, Universidade de São Paulo.
- MARINI, Marcelle. O Lugar das Mulheres na Produção Cultural. In: THÉBAUD, Françoise (ed). Tradução: Alberto Couto e Maria Manuela Marques da Silva. *História das Mulheres- O Século XX*, São Paulo: Ebradil, 1991, p. 351-379.
- MCCLARY, Susan. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- NOGUEIRA, Isabel Porto. *El Pianismo en La Ciudad de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2003.
- SADIE, Julie; SAMUEL, Rhian, (ed). *The New Grove Dictionary of Women Composers*. London: Macmillan Publishers limited, 1994.
- SADIE, Stanley. (ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers limited, 2000.
- TICK, Judith. *Ruth Crawford Seeger: A Composer's Search for American Music*. New York; London: Oxford University Press, 1997.

MULHERES E ARTES VISUAIS NO BRASIL: veredas e memórias descontínuas¹

Luciana Gruppelli Loponte²

Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção.

(Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas)

Riobaldo, personagem do romance *Grande Sertão: Vereda* de autoria do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, narra durante todo o livro suas aventuras e desventuras no sertão a um ouvinte letrado, que aparentemente apenas escuta as histórias do protagonista. “Viver é perigoso”, repete Riobaldo, inúmeras vezes. E ainda mais no sertão, região seca do interior brasileiro: “o sertão está em toda parte”, “o sertão é do tamanho do mundo”, “o sertão é dentro da gente”. Estar em toda parte e ao mesmo tempo pertencer a mais íntima subjetividade humana – um dos paradoxos dessa obra magistral da literatura brasileira que a torna um relato universal, em meio a regionalismos quase intraduzíveis. Na narrativa descontínua do perigoso sertão há, no entanto, a existência das veredas (*essas poucas veredas, veredazinhas*). Se vereda pode ser entendida como um caminho estreito ou um atalho, pode também ser compreendida no contexto do “Grande Sertão”, como uma clareira, cheia de palmeiras de frutos amarelos (os buritis), abrigando pequenos cursos e nascentes de água. Um oásis no seco centro-oeste brasileiro. Uma metáfora, enfim, para a longa narrativa de Riobaldo, repleta de desdobramentos.

Trago aqui esta metáfora para falar das descontinuidades de uma narrativa possível sobre as mulheres e as artes visuais no Brasil. Não há uma “história da arte das mulheres”, há histórias, recortes, fragmentos descontínuos, silêncios, ausências, algumas veredas, “veredazinhas”. As mulheres artistas no Brasil habitam as margens e as notas de rodapé de uma história da arte oficial, herdeira de uma historiografia ocidental, carregada de cânones construídos a partir de um ponto de vista masculino. Que histórias são possíveis? Quem se interessa por uma história da arte das mulheres? Quem se importa? Quem escuta? E, mais ainda, quem quer narrar essa história? *Vou lhe falar. Do que não sei. Ninguém ainda não sabe.*

O silêncio é “ruidoso”, e também é uma forma de representação. Quando silenciamos, acabamos por deslegitimar, marginalizar as identidades negadas: “O silêncio e o segredo significam

¹ Este texto é uma versão da conferência apresentada no *Congreso Internacional de Mujeres en el Arte*, realizado em Madrid, Espanha, em novembro de 2007.

² Professora Adjunta da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em Educação, Mestre em Educação e Licenciada em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas.

uma tomada de posição ao lado de quem já detêm a autoridade e a legitimidade. Quando se está numa guerra, a omissão sempre favorece o dominante” (Louro, 1998, p.47).

Não cabe aqui desvendar as origens, e nem falar da mulher na arte brasileira “através dos tempos”, como se pudéssemos trazer para luz a origem, essência ou a própria verdade, e que esta atravessasse em uma coerência inabalável e unidade insuspeitada uma suposta evolução ou progresso³. Aprendendo um pouco com Foucault, no entanto, podemos falar de dissonâncias, de dispersões, da raridade dos acontecimentos singulares, das verdades plurais, dos “começos inumeráveis” (Foucault, 2001, p.20).

Este trabalho pretende apresentar uma pequena narrativa não-linear ou uma espécie de cronologia arbitrária sobre a presença, e também sobre as ausências das mulheres no campo das artes visuais no Brasil. Como professora de arte, preocupada principalmente com a formação docente em arte, tenho me intrigado com certo silêncio “ensurdecedor” sobre o papel das mulheres na arte brasileira, principalmente nas publicações de mais fácil acesso⁴, e aqui, pensando na mulher como criadora, produtora artística e não simplesmente como objeto de representação, desejo e contemplação. Embora seja difícil que alguém ouse falar sobre artes visuais no Brasil no século XX sem mencionar duas importantes artistas brasileiras (Anita Malfatti e Tarsila do Amaral), permanecem quase intocáveis questões mais específicas ligadas a constituição do campo e sua relação com questões de gênero. Tadeu Chiarelli (2002) argumenta que, apesar da corrente principal da arte brasileira ser herdeira da arte erudita ocidental, carregando também valores masculinos e brancos na sua constituição, a arte realizada no país teve algumas diferenciações que incluiriam uma produção que integrou elementos oriundos das camadas populares, de culturas não-dominantes e “igualmente um significativo contingente de produtores do sexo feminino” (Chiarelli, 2002, p. 13). O autor afirma ainda que: “(...) a produção realizada por mulheres, desde o início deste século, no Brasil, é fundamental para se pensar a própria arte brasileira tanto do ponto de vista de sua estruturação quanto circuito, quanto daquele referente a certas especificidades poéticas” (idem, p.20). No entanto, é preciso questionar: tais afirmações

³ No entanto, é preciso afirmar que há, com certeza, uma grande lacuna no Brasil em relação a um levantamento histórico mais organizado sobre a participação das mulheres como criadoras nas artes visuais. Nesse sentido, ressalto o trabalho de pesquisadoras como Simioni (2002, 2005).

⁴ Cito por exemplo coleções como “Os Grandes Artistas”, “Pinacoteca Caras”, ou “Grandes Mestres da Pintura”. Todas essas coleções estiveram disponíveis a preços acessíveis em bancas de revista nas principais cidades do Brasil. Esta última coleção é uma publicação da Folha de São Paulo, um dos principais e influentes jornais brasileiros, e foi lançada em abril de 2007. Os artistas apresentados nesta coleção não são diferentes das demais: Van Gogh, Cézanne, Leonardo da Vinci, Monet, Goya, Picasso, Velázquez, Matisse, Michelangelo, Gauguin, Miro, Caravaggio, Salvador Dali, Delacroix, Munch, Renoir, Rembrandt, Degas e Klimt. Todos artistas homens, brancos, ocidentais (e com exceção de Kandinsky, todos europeus). Nenhum brasileiro. Ver o site: <http://mestres.folha.com.br/pintores/>

justificariam a falta de interesse em discutir questões mais específicas sobre questões de gênero e artes visuais no Brasil? A presença de algumas mulheres na corrente principal das artes visuais no Brasil significa, por si só, que todos os debates feministas em torno da constituição das principais categorias que estruturam o campo da arte não fazem sentido no nosso país? Por que, apesar disso, a arte que continua sendo reforçada nas escolas, permanece sendo a arte masculina, branca e ocidental, como se não houvesse outras possibilidades?

Articular arte e gênero é, de alguma forma, trazer uma tensão a mais para um olhar acostumado a ver a arte através dos olhos de historiadores e críticos de arte que tratam como única verdade uma visão particular e arbitrária. A Arte, esta celebrada com inicial maiúscula e luminoso neon no mundo ocidental, tem outros adjetivos que mal vemos abaixo da palavra “Universal”. A Arte Universal ou a História da Arte, legitima e naturaliza em grande parte um olhar masculino, branco, europeu e heteronormativo.

Muitas destas questões que ligam arte a gênero originam-se de alguma maneira das provocações do artigo polêmico de Linda Nochlin (1989a), *Why have there been no great women artists?*, publicado originalmente em 1971. O artigo é considerado fundador por várias estudiosas⁵ que se dedicam ao tema e também é bastante citado em textos que articulam gênero e ensino de arte. O artigo faz mais do que simplesmente perguntar sobre as mulheres artistas esquecidas pelo discurso oficial da história da arte. Entre outras coisas, interroga sobre as condições desiguais de produção artística feminina e masculina e mesmo sobre o julgamento diferenciado de obras que pudessem supostamente apresentar alguns atributos “femininos”. Nochlin reivindica uma mudança de paradigma em uma disciplina já estabelecida como a história da arte, desafiando categorias como a da “grande arte” feita por gênios ou por *superstars*, por exemplo (Nochlin, 1989a, p. 153).

Indagações como estas fazem parte de uma temática ainda não suficientemente explorada nas pesquisas em educação brasileiras (e também nas pesquisas sobre artes visuais): a relação entre gênero e artes visuais. Embora o interesse pelo tema comece lentamente a aumentar, ainda continua a ser pouco explorado no Brasil, tanto no campo da arte como no campo da arte e educação, ainda que esse tema mereça mais atenção em outros países, como Estados Unidos, Inglaterra, Canadá e Espanha, por exemplo.

Talvez um dos maiores desafios em relação à discussão que alia gênero e arte no Brasil seja a desmistificação da palavra “feminismo”, ainda carregada pelo radicalismo do forte movimento político empreendido a partir dos anos 60, principalmente no mundo ocidental. Muitas vezes, podemos pensar que há no Brasil algo que poderíamos chamar de “mito da democracia de gênero”,

⁵ Ver Mayayo (2003), Porqueres (1994), Chadwick (1992), Pollock (1998).

como se esta discussão não fosse tão importante em um país onde as mulheres já obtiveram tantas conquistas e não são tão cerceadas tanto quanto em outros países. Mas o que significa afinal falar em mulheres e conquistas em um país tão imenso e diverso como o Brasil? A palavra feminismo (e o próprio movimento) ainda causa certo estranhamento e “desconfiança” quando ligada à arte e à educação (ou às artes visuais em geral), embora diversos autores reconheçam a importância do movimento feminista, com grande impacto na crítica e arte contemporânea e como um dos elementos fundamentais do descentramento do sujeito moderno cartesiano, implicando em uma “verdadeira reviravolta epistemológica” (Silva, 1999, Archer, 2001, Hall, 1999).

Em 2005, um livro organizado por Ana Mae Barbosa disponibiliza aos pesquisadores e docentes brasileiros vários textos que ainda tinham acesso restrito ou não tinham tradução em português, trazendo questões contemporâneas para a discussão da área como: interculturalidade, interdisciplinaridade, gênero e sexualidade entre outros. Sobre o tema gênero e sexualidade, destaco o artigo apresentado por Belidson Dias, que traz pela primeira vez no país, a discussão da teoria *queer*⁶ ligada a arte e educação (Dias, 2005). Nos últimos anos tenho realizado pesquisas e publicado textos que giram em torno do tema gênero e artes visuais, com um foco especial na formação docente (Loponte, 2005, 2005a, 2004, 2004a, 2002, 1998).

A emergência do tema da diferença em tempos pós-modernos traz a questão do “outro” (e a mulher como um “outro”) para o campo das artes visuais, embora no Brasil a produção teórica nesse sentido caminhe a passos lentos. As primeiras pesquisas feministas em torno da arte e seu ensino, principalmente nos Estados Unidos nos anos 70, se dedicaram a cumprir uma lacuna na história oficial, resgatando mulheres artistas esquecidas, passando pela busca de uma suposta “essência feminina” nas representações artísticas até ao questionamento e desconstrução das disciplinas acadêmicas tradicionais a partir da perspectiva de gênero, a partir dos anos 80. Na década de 90, começa a emergir o tema da representação do masculino e das diversas sexualidades na arte contemporânea, através da chamada teoria *queer* (Dias, 2005, p. 279). Nesse sentido, é preocupante perceber que estas discussões comecem a aparecer timidamente em publicações brasileiras somente nos anos 90. Com certeza, temos ainda um longo caminho a percorrer.

Destaco as seguintes publicações dos últimos anos: *As artistas: recortes do feminino no mundo das artes*, de Berenice Sica Lamas (1997); *A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira*, de Cristina

⁶ Segundo o autor: “(...) é importantíssimo ressaltar que *teoria queer* não é *uma* teoria, mas um complexo e distinto corpo teórico abstrato que se esforça em desafiar e em minar qualquer tentativa de conferir à identidade aspectos de normalidade, singularidade e estabilidade. De fato, a teoria *queer* representa o efeito do pensamento pós-estruturalista e das filosofias da diferença francês (...) na cultura anglo-americana, especificamente na política feminista e de sexualidade ao desmantelar todas as noções essencializadas de gênero e da identidade sexual e substituí-las com identidades que contingentes na negociação cultural e social” (Dias, 2005, p.279).

Costa (2002); *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*, organizado por Uta Grosenick (2003), *Mulheres pintoras: a casa e o mundo*, catálogo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (2004), e *Manobras Radicais* (2006). As publicações tratam da relação da mulher e a arte a partir de abordagens e enfoques completamente diferentes, mas podem ser um bom subsídio para iniciar a discussão. Há ainda alguns artigos isolados que tratam do tema em língua portuguesa, resultado de traduções como a excelente discussão trazida por Garb (1998) sobre gênero e representação na pintura francesa no século XIX e os artigos que trazem resultados das pesquisas de Simioni (2002, 2005) sobre mulheres artistas acadêmicas brasileiras. Sobre a produção de mulheres artistas no Brasil encontra-se ainda um material disperso em biografias, catálogos de exposições, apartes específicos e pontuais em alguns livros de história de arte ou que se dedicam a determinados períodos artísticos, principalmente após a Semana de Arte Moderna no Brasil, realizada em 1922, período em que se destacaram duas artistas brasileiras: Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

Sobre as publicações citadas é importante fazer algumas considerações. O livro de Lamas relata uma investigação e discussão sobre a trajetória de vida de mulheres que se profissionalizaram no mundo das artes, a partir de entrevistas com artistas da área de artes plásticas, música e literatura que vivem em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, sul do Brasil. O foco da autora foi o debate em torno da produção criativa feminina além do aspecto biológico⁷ (Lamas, 1997).

O livro de Costa aborda a imagem da mulher na produção artística brasileira, sem, no entanto, problematizar a sua ausência como criadora, principalmente no discurso oficial sobre artes visuais no Brasil. Os pressupostos da pesquisa apresentada basearam-se: “(...) na escolha da condição da mulher na sociedade brasileira como objeto de estudo e o uso das artes plásticas como fonte de informação a partir do desenvolvimento de uma metodologia de leitura da imagem que possibilitasse o desvendamento desse objeto” (Costa, 2002, p.24). Embora tenha o mérito de reunir e analisar a arte brasileira do ponto de vista da imagem de mulheres, a autora foca em uma análise que percorre linearmente a representação da figura feminina do período barroco ao modernismo brasileiro, afirmado, por exemplo, que esta tem um “espaço narrativo privilegiado” no universo simbólico da arte, aparentemente ignorando questões políticas ligadas a leitura de imagens de mulheres (tanto como objeto de representação como sujeitos da criação), já tão

⁷ Segundo Lamas (1997, p.15): “A criação feminina tende a permanecer na esfera biológica/doméstica e não se expressa na área cultural nem se transforma em profissão. O reconhecimento público do trabalho artístico da mulher costuma ser demorado. Meu trabalho busca um aprofundamento da compreensão desse fenômeno a partir da análise do papel histórico da mulher. Este é reposto continuamente pelos agentes socializadores - família e escola -, criada uma condição cultural adversa a qual a mulher tem que romper para tornar-se artista profissional”.

ressaltadas por estudiosas feministas como Nochlin (2006, 1989), Pollock (2003) e Garb (1998), por exemplo.

No campo da história da arte, aos poucos começam a chegar no Brasil informações mais organizadas sobre mulheres artistas, como é o caso da publicação de Uta Grosenick (2003), originalmente editada em alemão. Na compilação de 46 biografias e obras de artistas mulheres do século XX há, no entanto, a presença apenas de uma artista brasileira: Lygia Clark. Na versão mais completa de 2005, Adriana Varejão é a única artista brasileira citada. Uma fonte de informação importante tem sido sem dúvida, os catálogos de exposições como *Mulheres pintoras: a casa e mundo* e *Manobras radicais*. O primeiro catálogo refere-se à exposição realizada de agosto a outubro de 2004, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com o objetivo de “resgatar a importância que as mulheres artistas tiveram, ao participarem dos movimentos culturais brasileiros e de Salões de Belas Artes nas principais capitais do mundo” (Pinacoteca do Estado, 2004). O catálogo reúne trabalhos de mais de 50 artistas brasileiras, com muitas obras de acervos particulares, a grande maioria completamente desconhecidas do público brasileiro.

A exposição “Manobras radicais”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo de 8 de agosto a 15 de outubro de 2006, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Heloísa Buarque de Holanda, trouxe a público a obra de artistas brasileiras produzidas entre 1886 e 2005. A curadoria da exposição opta por uma apresentação não-linear do tema, o que se reflete também no instigante catálogo da mostra, com textos produzidos em forma de diálogos entre os curadores ou mesmo correspondências eletrônicas e pequenas anotações sobre o trabalho das artistas. O catálogo, mais do que falar sobre uma determinada exposição, torna-se, de alguma maneira, um excelente subsídio para a pesquisa em torno das mulheres e artes visuais no Brasil e, a meu ver, um marco no campo da crítica de arte brasileira, que em geral, silencia em relação às discussões feministas:

Esta é uma exposição que fala de mulheres brasileiras artistas. De suas linguagens, estratégias, manobras. Mas sempre manobras radicais. Os curadores desta exposição são dois feministas: um homem e uma mulher: Paulo Herkenhoff, crítico de arte, e Heloísa Buarque de Hollanda, crítica literária. Nem todas as grandes artistas estão representadas aqui. A seleção por mérito ou representatividade não foi o único critério da curadoria. Historicamente, o contexto cultural brasileiro é refratário à discussão sobre as diferenças no campo das artes, ou seja, trata-se de um contexto que indica um sistema não-democrático das artes. Cientes da especificidade desse sistema, optamos por abrir mão dos tradicionais paradigmas e modelos teóricos sugeridos pela crítica de arte vigente, de valores modelados pelos cânones da historiografia oficial da arte brasileira ou mesmo de filiações e estilos referidos à série artística. Investimos, ao contrário, nas lógicas sutis de uma microfísica do poder, em busca da presença e da radicalidade com que as mulheres enfrentaram situações de silêncio forçado, opressão e exclusão (Hollanda, 2006, p.10).

Como vemos, não há ainda um “corpus” teórico organizado sobre a produção de mulheres artistas brasileiras: há fragmentos, descontinuidades, vestígios dispersos, “veredas” geralmente a margem do discurso oficial da história da arte. Como ressalta Perrot, há um “oceano de silêncio”, ligado em grande parte a uma partilha desigual da História, “este relato que, por muito tempo, ‘esqueceu’ as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento” (Perrot, 2005, p.9). É o olhar que faz a história, avverte Perrot, e no coração de qualquer relato histórico, há a vontade de saber. E em relação às mulheres, esta vontade foi muito tempo inexistente (Perrot, 2005, p.14). Levar a sério uma possível narrativa sobre as trajetórias e produções de mulheres artistas brasileiras ainda é uma vontade a ser conquistada.

Manobras radicais ou discretas ousadias: deslocamentos do olhar e mulheres artistas brasileiras

Falar sobre a relação entre mulheres e artes visuais no Brasil, mais do que restaurar historicamente um lugar para as “mulheres artistas esquecidas”, é provocar deslocamentos a um olhar acostumado com um determinado modo de ver, configurado e convencionado culturalmente, a partir de um ponto de vista masculino tomado como universal que caracteriza a maioria das produções artísticas ocidentais e estrutura inclusive a crítica e história da arte. Estas questões, que envolvem uma trama de relações de poder, têm implicações importantes para uma educação do olhar, para a arte, para a vida, para nós mesmos, homens e mulheres:

Qual é a relação entre o poder e o ato de olhar ou ser objeto do olhar? Quem tem o direito de olhar e como esse olhar é culturalmente legitimado e codificado? E, o que é mais importante para nós, de que modo os processos de representação e o ato de olhar *para a arte* – ou as elaboradas convenções pelas quais o olhar é encenado *na arte* – se relacionam com as condições em que os homens e as mulheres olham, na vida? (Garb, 1998, p.222)

Pensando nos deslocamentos de olhar provocados por artistas brasileiras, podemos acompanhar as realizações da artista Georgina de Albuquerque, uma das poucas mulheres brasileiras a incursionar em um gênero artístico dominado pelos homens, a pintura histórica, conforme vemos no estudo de Simioni (2002). Em uma de suas obras, a tela *Sessão do Conselho de Estado* (1922), a artista apresenta uma abordagem completamente diferente em relação às representações sobre a Independência do Brasil, marcado, por exemplo, por imagens heróicas como “*Independência ou Morte*” (1888), de Pedro Américo de Figueiredo. A obra de Pedro Américo é considerada como a representação “oficial” do evento, imagem gravada no imaginário de todos

nós que algum dia estudamos história do Brasil e aprendemos em livros didáticos no ensino fundamental. A pintura de Georgina de Albuquerque sobre o tema desloca o foco da figura heróica masculina e das cenas clássica de batalha:

Em vez de abordar um evento histórico triunfal, como uma cena de batalha, tal como o repertório acerca da pintura histórica nacional poderia lhe sugerir, apresentou um episódio diplomático dentro de um gabinete oficial. Ainda mais destoante é a figura heróica aí representada: uma mulher! Após uma leitura breve da legenda explicativa sabe-se, afinal, quem é a personagem central representada, a Princesa Leopoldina, em meio a reunião de Conselho de Estado presidida por José Bonifácio, na qual se discutiu a necessidade de o Brasil tornar-se independente de Portugal, momento esse que teria antecedido o brado do Ipiranga (Simioni, 2002, p.143)⁸.

É importante lembrar que a obra de Georgina de Albuquerque surge em um contexto no qual as mulheres que ambicionavam serem artistas no Brasil enfrentavam dificuldades impostas por um sistema acadêmico excludente que, por exemplo, as impediam de freqüentar aulas de desenho e estudo do nu artístico, etapa primordial exigida para a formação de artistas e com um significado simbólico na carreira daqueles que pretendiam seguir os ditames neoclássicos da época. Simioni situa a obra de Georgina de Albuquerque⁹ entre um determinado tipo de convenções artísticas que, em geral, exclui a mulher da atividade criadora, e sua iniciativa ousada, porém discreta de deslocar a figura do herói masculino do centro da representação histórica: “Se a iniciativa é ousada, a fatura indica um viés de conservadorismo ou de compromisso com linguagens que poderiam ser tomadas, se referendadas por parâmetros rígidos, como excludentes” (Simioni, 2002, p.151). Podemos fazer uma relação, por exemplo, com as análises realizadas por Garb (1998) sobre a obra de Eva Gonzáles, aluna de Manet. Algumas obras da artista como *Um camarote no Théâtre dês Italiens*, de 1874, reproduzem as mesmas convenções pictóricas da representação passiva e exibição do corpo feminino: “a artista sanciona a linguagem que tem à sua disposição, e ela produz a partir dessa linguagem” (Garb, 1998, p.262).

O ano de 1922, ano da ousada obra de Georgina de Albuquerque (ainda dentro dos cânones acadêmicos), é um ano especial para a história da arte brasileira. Neste ano acontece a

⁸Segundo nota explicativa da autora: “Percebe-se que a pintora escolhe como marco para a Independência o momento de seu engendramento, no qual a princesa toma papel ativo, e não o de sua realização simbólica levada a cabo pelo governante [Dom Pedro I]. Ao que parece, o regente foi um mero executor das decisões tomadas em sua ausência, pelos ‘intelectuais’ de Estado, dentro os quais a sua própria consorte” (Simioni, 2002, nota 3, p.154).

⁹ É importante levar em conta outras informações sobre a autora e o contexto de surgimento da obra em questão. Segundo nos informa Simioni, Georgina de Albuquerque recebeu a medalha de ouro na Exposição geral de Belas-Artes de 1919, e graças a esse fato, foi a primeira artista mulher a participar de um júri de pintura no ano seguinte, o que de alguma maneira, consolidava sua sólida base institucional, sua posição na academia, a carreira bem-sucedida, o matrimônio com um também condecorado pintor, Lucílio de Albuquerque (cf, Simioni, 2002, p.153).

polêmica Semana de Arte Moderna em São Paulo, que buscava a reafirmação de uma “verdadeira” arte brasileira, menos submetida a modelos importados, marcando a emergência de um modernismo brasileiro¹⁰. Como um dos principais antecedentes da eclosão deste movimento artístico brasileiro, está a exposição de Anita Malfatti, em 1917. Depois de uma experiência na Europa e nos Estados Unidos, a artista retorna a São Paulo onde expõe 53 dos seus mais arrojados trabalhos como “A boba”, “A estudante”, “Homem amarelo”. Suas obras chocaram um público acostumado com representações clássicas e acadêmicas, gerando um belicoso e cruel artigo de Monteiro Lobato, que se intitulava “Paranóia ou mistificação?”. Lobato critica aquela “espécie” de artistas que, como Anita Malfatti, “é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva”. Estes artistas, para Lobato “são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro”. Compara ainda as obras modernas com “os desenhos que ornam as paredes internas dos manicômios”¹¹. O ataque furioso à exposição de Anita não era apenas uma questão de não entendimento da arte moderna ou do próprio movimento que se iniciava, mas uma crítica explícita a uma mulher que ousava (mais uma discreta ousadia de mulheres?) ser moderna:

Ele [Monteiro Lobato] escolhe dois termos que tem absoluta relação com a mulher no contexto jurídico da época. Nessa época, o reconhecimento dos direitos civis da mulher era limitado pelo Código Civil, e Lobato usa os termos paranóia ou mistificação. O que é paranóia? Loucura. O louco é incapaz. Já mistificação ele relaciona com crianças, que também são incapazes. Então, uma mulher moderna só podia ser louca, situada entre loucos, crianças, ou seja, no plano dos juridicamente incapazes, para não dizermos racionalmente incapazes (Herkenhoff, Hollanda, 2006, p.41).

Apesar de participar anos mais tarde da Semana de Arte Moderna de 1922, Anita Malfatti (1889-1964) perde seu impulso expressivo e o uso de cores fortes em suas obras, deixando de lado os ensinamentos modernos obtidos na Alemanha e em Nova York e preferindo uma pintura mais simples e comportada no final de sua carreira (Tarasantchi, 2004, p.22).

Outra artista que desponta após a eclosão do modernismo no país, é Tarsila do Amaral, aluna de mestres como Lhote e Léger em Paris, e que lançou, com outros artistas o movimento Antropofágico. Tarsila do Amaral (1886-1973) é atualmente uma das artistas mais conhecidas no Brasil com sua obra amplamente divulgada inclusive em produtos comerciais¹². No âmbito da arte

¹⁰ Ver <http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/semana/index.htm>

¹¹ Ver texto integral em http://www.artelivre.net/html/literatura/al_literatura_paranoia_ou_mistificacao.htm

¹² Para Herkenhoff e Hollanda (2006), a obra de Tarsila é a expressão de um estamento tradicional, não sendo incluída no que os curadores entendem por “manobras radicais” das mulheres artistas brasileiras. Para saber mais sobre essa artista, ver o site oficial: http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm

feminina, Herkenhoff e Hollanda (2006, p.54) a situam como um “ícone emblemático da mulher tradicional”, como também representação da mulher oriunda da oligarquia.

Após esse período, duas artistas merecem destaque do ponto de vista de inovação e de “manobras radicais”, segundo os curadores da mostra realizada em São Paulo no ano de 2006: Lygia Clark (1920-1988) e Maria Martins (1900-1973).

A primeira artista, com bastante influência da psicanálise, toca através de suas obras em questões subjetivas, do universo privado, sobretudo na relação entre o eu e o outro, como na sua série *Bichos* - questões que não eram tão bem vistas nos anos 60. Para os curadores Herkenhoff e Hollanda, Lygia Clark foi a primeira artista mulher radical da arte brasileira.

Maria Martins, artista ainda não suficientemente conhecida do grande público brasileiro, faz esculturas eróticas já em 1945, como a obra *O impossível*. Os curadores lembram que, na época da realização dessa escultura, o desejo era questão de higiene pública ou assunto normatizado pela religião. Não havia arte que entrasse tanto na subjetividade, como na obra de Maria Martins. Há que se destacar também sua relação privilegiada com Marcel Duchamp, que a dedicou duas de suas obras.

A intenção deste texto não é, obviamente, esgotar a questão sobre o trabalho das mulheres artistas brasileiras, e nem traçar uma linha de tempo rígida sobre o tema, mas lançar um olhar sobre algumas de suas realizações ou sobre o deslocamento de olhar provocado por algumas de suas obras. Nesse sentido, algumas artistas contemporâneas também fazem deslocamentos nas expectativas mais comuns sobre o próprio feminino. Algumas imagens criadas por mulheres artistas rompem com os lugares estereotipados destinadas a elas pela cultura, e com nossas idéias mais antigas sobre o que é (ou pode ser) o feminino¹³. Algumas artistas contemporâneas, principalmente a partir dos anos 90, surpreendem cada vez mais ao romperem com padrões chamados “femininos”, reciclando e reinventando acervos materiais e simbólicos constituintes do universo feminino há muito tempo. Que sentido há então, em falar de uma linguagem “feminina” ou de lugares essencialmente ocupados pelas mulheres?

Podemos falar assim da obra de Rosana Palayzan, que constrói narrativas visuais de estupros, assassinatos, violência em delicadíssimos bordados. Seus suportes privilegiados podem ser santinhos de primeira comunhão, roupas de bebê, fronhas, fitas, meias de seda, e seu tema, a

¹³ As mesmas indagações poderiam ser remetidas para a busca por uma essencialidade feminina no campo da literatura. Ao pensarmos em uma suposta “escrita feminina” talvez possamos ouvir os sopros da voz de Clarice Lispector, as pequenezas domésticas da intimidade de Adélia Prado e de Cora Coralina, as vozes complexas e dispersas de Marguerite Duras e Virginia Woolf. Mas, e o que, por exemplo, explicaria a autoria feminina de Mary Shelley do primeiro romance de horror que se tem notícia, o famoso *Frankenstein*, de 1817? O que há de “feminino” em um romance como esse? A própria autora na introdução do livro tenta responder a pergunta de espanto que a faziam freqüentemente: como ela, então uma jovem pode pensar e discorrer sobre um assunto tão horrível? (Shelley, 1985).

releitura de histórias infantis como *João e Maria*, *Cinderela* e *Chapeuzinho Vermelho*, histórias pessoais ou histórias relatadas por adolescentes infratores. Na obra *Irmão-irmã*, de 1997, vemos em um tule leve e branco dois bordados, um acima do outro. No primeiro, o desenho da própria artista logo após seu nascimento no berço, recebendo a visita de seu irmão mais velho. A data bordada é 1963, ano em que ela nasceu. No desenho abaixo, a imagem da artista reconhecendo o corpo do irmão após ser atingido por uma bala perdida e a data de 1992.

Adriana Varejão reinventa, transforma, desterritorializa o barroco europeu tão presente no período colonial brasileiro a partir de intervenções pictóricas bastante originais, recriando azulejos, pele, carne, vísceras. A artista distorce nossos modelos herdados pela história da pintura e da cultura brasileira, “carnavalizando” períodos e figuras normalmente utilizados para definir a transmissão da cultura (Neri, 2001).

Continuando o percurso pelas “manobras radicais” realizadas por mulheres artistas contemporâneas podemos nos comover com a obra “Inda”, de Elida Tessler. Em uma parede, penduradas lado a lado, meias de nylon de tonalidades diversas. É um tipo de pintura reencarnada, sem tinta ou papel, apenas com a graduação cromática desta peça tão presente no vestuário feminino. Além da análise formal da obra, é preciso penetrar no universo simbólico e poético da artista: “*Inda* é advérbio de uma ação que persiste no tempo, que ainda é. A obra remete a uma ausência quase tática. As meias pendem, vazias e inertes, mas estranhamente alegres e belas. As meias pertenceram à mãe, já falecida, da artista. Ela chamava-se Ida. Ou Inda, no dialeto ídiche” (Moraes, 2003). Como contraponto a esta homenagem delicada e materna, que sentimentos nos trazem a artista Lise Lobato e as 106 facas de seu pai¹⁴?

Muito além das imagens de corpos femininos que acostumamos a ver na mídia e nas representações passivas mais comuns da história da arte ocidental, a artista brasileira Nailana Thielly expõe o corpo feminino de uma forma surpreendente, questionando os parâmetros mais comuns de representação de mulheres. Na imagem fotográfica criada pela artista, vemos o corpo dela própria grávida e de sua mãe, nua, deixando ver os resultados de uma mastectomia. Os corpos dessas mulheres perturbam, surpreendem, justamente por serem extremamente comuns e

¹⁴ “Falar sobre as facas de meu pai é falar de parte da minha vida. Meu pai, fazendeiro em Marajó, passou parte de sua vida confeccionando essas facas e suas bainhas. Fazia da sala um ateliê. Mamãe achava um absurdo a bagunça que ele fazia. Tinha facas para todas as suas utilidades: cortar carne, coco, couro, frutos, plantas, enfim, todas eram bem cuidadas e ele não as emprestava a ninguém. Penso que minha relação com meus trabalhos de linha e agulha vem de suas bainhas costuradas. (...) A utilidade de uma faca para um marajoara é incrível, todos os vaqueiros têm facas. Hoje, não consigo me ver sem uma faca de meu pai na minha vida, uso, mas todas as vezes que uso, penso no meu pai e quanto tenho dele” (Depoimento de Lise Lobato a Paulo Herkenhoff, Herkenhoff, Hollanda, 2006, p.124). As obras “Inda” de Elida Tessler e “As facas do meu pai” de Lise Lobato estavam em paredes opostas na exposição “Manobras Radicais” (ver nota anterior).

tão distantes dos padrões de beleza corporal feminina que aprendemos através da cultura visual da época em que vivemos.

Paula Trope apresenta a si mesma através da ampliação de um negativo, na série “Vulvas”. Como define o curador da exposição, Paulo Herkenhoff, é uma imagem quase abstrata, a “carne de uma paisagem”. Seria um auto-retrato ou o um auto-retrato de todas as artistas mulheres? – indaga o curador. Se percorrermos com cuidado os arquivos de imagens da história da arte ocidental, encontraremos outras representações da vagina, por vezes agressivas ou invasivas, em obras como “A origem do mundo”, de Gustave Courbet ou “Íris, a mensageira dos deuses”, de Auguste Rodin. Paulo Herkenhoff complementa: “As mulheres se expõem, raros são os homens que fazem o mesmo. O homem não se expõe – o homem expõe o outro gênero” (Herkenhoff, Hollanda, 2006, p. 154).

Ainda podemos falar de Beatriz Milhazes e sua obra imersa em cores, com crochê, chita, embalagens, música popular, Mondrian, ou de Rosana Paulino, artista que faz auto-retratos com a boca ou olhos costurados em bastidores levantando a discussão sobre a condição da mulher negra, ou esculpe mulheres tecelãs de si mesmas em plena metamorfose. Os nomes são muitos, e aqui podemos citar mais alguns: Beth Moisés, Djanira, Edith Derdyk, Lucia Koch, Maria Leontina, Maria Tomaselli, Zoravia Bettoli, Anna Maria Maiolino, Carmela Gross, Fayga Ostrower, Iole de Freitas, Jac Leirner, Leda Catunda, Lygia Pape, Mira Schendel, Nair de Teffé, Regina Silveira, Rosângela Rennó, Lia Menna Barreto, Tomie Ohtake... A lista é grande, e continua aumentando. Novas artistas surgindo, novas questões e provocações, novas “veredas” se abrindo. Nossa olhar pode continuar o mesmo?

Referências:

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.
- _____. *Arte-educação: leitura no subsolo*. 2. ed. revista. São Paulo: Cortez, 1999.
- _____. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- CHIARELLI, Tadeu. Arte brasileira ou arte no Brasil? In: _____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.
- COLLINS, Georgia, SANDELL, Renee. *Gender issues in art education: Content, Contexts, and Strategies*. Virginia: NAEA, 1996.
- COLLINS, Georgia. Explanations owed my sister: a reconsideration of feminism in art education. *Studies in Art Education*, Virginia, USA, v.36, n.2, p. 69-83, winter 1995.
- CONGDON, Kristin, ZIMMERMAN, Enid. *Women art educators III*. Indiana: NAEA, 1993.
- COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.
- CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992.
- DIAS, Belíson. Entre Arte/Educação multicultural, cultura visual e teoria Queer. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005. p.277-291.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. 16 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001. p. 15-37.
- GARB, Tamar. Gênero e representação. In: FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.
- GROSENICK, Uta (ed.). *Mulheres artistas*. Köln: Taschen, 2005.
- _____. *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Köln: Taschen, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Manobras radicais: artistas brasileiras (1886-2005). In: HERKENHOFF, Paulo, HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006. p. 9-11.
- HERKENHOFF, Paulo, HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006.
- LAMAS, Berenice Sica. *As artistas: recortes do feminino no mundo das artes*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 207 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- _____. Gênero, educação e docência nas artes visuais. *Educação e Realidade*, UFRGS, Porto Alegre, v. 30, p. 243-259, 2005a.
- _____. Gênero, artes visuais e educação: outros modos de ver. *ENSINARTE - revista das artes em contexto educativo*, Univ. do Minho - Portugal, n. 4 & 5, p. 7-21, 2004.
- _____. As vidas dos "artistas famosos" educam? *Produção de discursos sobre arte, artista e gênero*. In: Ayrton Dutra Corrêa. (Org.). Ensino de artes: múltiplos olhares. Ijuí - RS, 2004a, p. 337-356.
- _____. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.10, n. 2, p. 283-301, 2002.
- _____. *Imagens do espaço da arte na escola: um olhar feminino*. Campinas, SP: UNICAMP, 1998. 176 p. Dissertação (Mestrado em Educação).
- LOURO, Guacira Lopes. Segredos e mentiras do currículo. Sexualidade e gênero nas práticas escolares. In: SILVA, Luiz Heron. (org.). *A escola cidadã no contexto da globalização*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. p. 33-47.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- MORAES, Angélica de. Tempo de viver, tempo de lembrar. In: *Elida Tessler: vasos comunicantes*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2003.
- NERI, Louise. Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão. In: NERI, Louise, HERKENHOFF, Paulo (org.). *Adriana Varejão*. São Paulo: O Autor, 2001.
- NOCHLIN, Linda. *Bathers, bodies, beauty: the visceral eye*. Harvard: Cambridge, 2006.
- _____. *The politics of vision: essays on nineteen-century art and society*. Colorado, USA: Westview, 1989.
- _____. Why have there been no great women artists? In: _____. *Women, art, and power and other essays*. Colorado: Westview, 1989a.
- _____. Women, art and power. In: _____. *Women, art, and power and other essays*. Colorado: Westview, 1989b.
- PERRON, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- _____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- PINACOTECA DO ESTADO. *Mulheres Pintoras: a casa e o mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. New York: Routledge, 2003.
- _____. Modernity and the spaces of femininity. In: Mirzoeff, Nicholas (ed.). *Visual culture reader*. London, New York: Routledge, 1998. p.74-84.
- PORQUERES, Bea. Reconstruir uma tradição: las artistas em el mundo occidental. *Cuadernos Inacabados*, n.13, Horas y Horas, Madrid, 1994.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- RICHTER, Ivone Mendes. *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.
- SACCÁ, Elizabeth J., ZIMMERMAN, Enid. *Women art educators IV: herstories, ourstories, future stories*. Quebec: CSEA, 1998.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v.17, n.1, p.343-366, jun. 2005.
- _____. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n.50, p.143-159, out. 2002.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- TARASANTSCHI, Ruth Spring. Mulheres pintoras no Brasil. In: PINACOTECA DO ESTADO. *Mulheres Pintoras: a casa e o mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. p. 9 -33.

DONAS DA BELEZA: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX

Nádia da Cruz Senna, Departamento de Artes Visuais, IAD, UFPel.

Resumo

A pesquisa Donas da Beleza discute a representação do feminino na cultura ocidental, presente na produção das artistas plásticas do século XX. O estudo foi desenvolvido para examinar, a partir de uma perspectiva estética e sócio-cultural, os diferentes modelos de Beleza, como são propostos, como coexistem, e ainda, como se remetem mutuamente através de diferentes períodos, sem perder o foco estabelecido – o olhar feminino. Este artigo apresenta a pesquisa e a metodologia desenvolvida.

Palavras-chaves: Imagem Feminina, Mulher Artista, História da Arte.

Abstract

The research Owners of the Beauty aims at discussing the representation of feminine in the occidental culture in the production of the plastic female artists of 20th century. The study was developed to examine, from an aesthetic and socio-cultural perspective, the different models of Beauty, as they are considered, as they coexist, and still, as they relate through different periods, without losing the established focus - the feminine look. This paper display the research and the methodology used.

Keywords: Feminine Image, Woman Artist, History of Art.

Donas da Beleza: a pesquisa

A pesquisa foi conduzida apenas sobre uma, dentre as muitas concepções de Beleza: a que está historicamente associada ao universo feminino na cultura ocidental, tal como percebida e reproduzida pelo olhar de artistas plásticas.

Interessa examinar os diferentes cânones da beleza feminina, o contexto de sua produção e inserção, e ainda, a forma como coexistem e se remetem mutuamente através da história da arte e da cultura. Em função do parâmetro estabelecido – o olhar feminino – o estudo adotou um modelo de análise comparativa, procurando identificar semelhanças e diferenças no modo de representação de arquétipos dominantes no imaginário de homens e mulheres.

Percorrer esta trilha, contudo não significou tomar uma direção única e centrada na estética. Fez-se necessária uma abordagem transdisciplinar que incluiu contribuições de diferentes perspectivas: história, comunicação, psicologia, tecnologia, sociologia, que iluminam a compreensão do feminino e das relações de gênero.

Na primeira parte desenvolvem-se os conceitos e o estudo dos autores que ofereceram a base teórica que permitiu a estruturação da pesquisa; também comporta a revisão histórica da relação mulher/arte, situando a colaboração das pesquisadoras feministas. Apresenta ainda, o desenho metodológico configurado ao longo das diferentes etapas do trabalho, desde a constituição do universo até a análise propriamente dita.

Na segunda parte comparecem as Configurações da Beleza Feminina compreendendo as categorias: Divindade, Maternidade, Inocência, Maturidade, Sensualidade e Ideal. Trata-se de um quadro visual de referência em que artistas e obras estão alinhados a partir da diversidade quanto ao

tratamento dos temas, técnicas e contextos de produção; forjando, numa linha de tempo que compreende o século XX e suas fases de transição, outras leituras, permitindo investigar o discurso em torno do feminino que essas imagens colocam em circulação.

Donas da Beleza ilumina as belas que posaram para os artistas homens e mulheres, destaca as belas que desafiaram convenções e se apropriaram profissionalmente do fazer artístico, e segue as belas idéias daqueles que pensaram sobre a arte, a imagem da mulher, a mulher artista.

A mulher e a arte

O campo das artes, principalmente plásticas, sempre pareceu mais permeável à expressão feminina, muito embora as produções se ativessem quase que estritamente ao ambiente doméstico. Desde as mais antigas civilizações documentos e imagens atestam a existência de pintoras, desenhistas, escultoras, escritoras, bailarinas e também musicistas, principalmente entre as mulheres de famílias nobres e abastadas, e entre aquelas que gravitavam em torno de pais, irmãos e maridos artistas. Às mulheres mais pobres, a expressão artística comparece inicialmente na cerâmica, tapeçaria, costura, bordado e acessórios.

Por que então se sabe tão pouco a esse respeito, e é tão difícil identificar as artistas no imenso acervo da arte? Sobre esta questão levantam-se diferentes hipóteses. Uma seria a forma como a mulher tem sido vista e valorizada ao longo da sociedade ocidental. Outra se refere especificamente à catalogação do material artístico: uma grande quantidade de obras, principalmente dos períodos que compreendem a Antigüidade, o Medievo e o Renascimento, têm autor desconhecido e, em muitos casos a teoria reconhece o artista como “anônimo, provavelmente do sexo feminino”. Uma outra razão é o fato de que a História é geralmente contada por homens.

Segundo Susan Fisher Sterling (1995), organizadora do catálogo do Museu Nacional das Mulheres na Arte, sediado em Washington, só em 1986 as mulheres artistas foram incluídas pela primeira vez na clássica “História da Arte” de H. W. Janson – na edição que compreende a arte da pré-história até a modernidade. No entanto, nota-se que entre 230 artistas listados na supracitada edição, apenas 11 eram do sexo feminino.

As mulheres pesquisadoras estão entre os principais responsáveis pela inclusão da mulher na história; ao abordar a mulher e seu universo vai-se reconfigurando esse panorama, fruto do desenvolvimento da antropologia cultural, centrada na família, no cotidiano, no individual, no privado, e também, na atualidade, no próprio movimento feminista. Esse conjunto de fatores tem impulsionado a inserção da mulher em todos os aspectos da cultura e da sociedade.

Donas da Beleza: a metodologia

Considerar a produção feminina implica uma desconstrução radical do discurso vigente na história da arte. Significa produzir um novo discurso que supere o distanciamento existente entre homens e mulheres, fruto de um rígido sistema de divisões fabricado pela ideologia e reiteradamente mantido. Para demonstrar como a estrutura dominante opera e impõe Griselda Pollock, historiadora de artes britânica, cita a obra de Clara Clement Waters, *Women in the Fine arts from the Seventh Century to the Twentieth*. O livro apresenta um levantamento que reúne mais de mil artistas atuantes e foi publicado em 1904. Um século se passou e elas ainda não integram a história das artes. Ou seja, não basta arrolar os nomes, expor as obras, categorizar a produção, é preciso uma nova metodologia.

Donas da Beleza optou por uma abordagem qualitativa, pois tal modelo pressupõe uma relação dinâmica e interdependente entre o mundo real, o objeto da pesquisa e a subjetividade do sujeito. Os elementos são tomados como partes integrantes e significativas no processo de conhecimento. Embora de natureza aberta, esse recurso segue os mesmos protocolos que regem as demais pesquisas científicas: delimitação do problema, inserção em um quadro teórico de referências, coleta rigorosa de dados, observação, elaboração de dados, construção de um modelo de análise, teste da aplicabilidade desse modelo, verificação de hipóteses, generalização das conclusões.

O desenho metodológico vai se configurando na medida em que o próprio objeto é construído. Cada etapa do trabalho determina o próximo passo, desde a constituição do universo até a análise propriamente dita, implicando opções metodológicas que melhor atendam aos propósitos da pesquisa, que se detém especialmente sobre elementos bibliográficos: estudo e análise de material coletado em livros, catálogos, jornais, revistas, sites, etc.

Universo da Pesquisa

A construção do inventário das imagens partiu da análise do catálogo *Women Artists*, do *The National Museum of Women in the Arts*, de Washington, D.C. De posse dos nomes das artistas, algumas imagens de seus trabalhos e o período histórico em que se inseriram, procedeu-se a uma investigação mais detalhada, na internet.

Nesta etapa, a busca concentrou-se na exploração criteriosa do site: www.artcyclopedia.com/artists/women.html que possui uma base de dados de mais de 850 artistas mulheres catalogadas e que redireciona a pesquisa para os sites dos principais museus de arte do mundo. As artistas estão classificadas segundo a ordem cronológica (séc. XVII, séc. XVIII,

séc. XIX, 1^a. Metade do séc. XX e Contemporâneas), o local de nascimento e o fazer artístico. A seleção contemplou as artistas centradas no tema da figura da mulher.

Montou-se um quadro visual aproveitando a estrutura do site, foram privilegiadas aquelas cujo conjunto disponível de imagens de sua obra permitia uma segunda classificação, conforme o conteúdo dos temas.

Em uma primeira análise, verificou-se a preponderância das artistas americanas e européias, sobre as demais nacionalidades. Como em arte é muito difícil fazer estratificações, procedeu-se a uma nova busca entre artistas latino-americanas, incluindo as brasileiras, usando o mesmo critério e fontes semelhantes: catálogos de exposições e livros de história da arte e, complementarmente, o site www.google.com. O projeto também considerou importante a inclusão de artistas dos períodos anteriores, com vistas ao contexto histórico da pesquisa e às tendências que influenciaram tanto os artistas homens quanto as artistas mulheres.

A partir desse acervo obtido, as imagens foram classificadas em termos de categorias segundo os arquétipos recorrentes no imaginário de homens e mulheres, sob o título Configurações da Beleza Feminina: Divindade, Maternidade, Inocência, Maturidade, Sensualidade e Ideal. Tais categorias não são mutuamente excludentes, apenas aparecem com maior ou menor preponderância na figuração do feminino.

Neste ponto a construção do objeto de pesquisa e da metodologia de análise ganha novos elementos e procedimentos: somente um exame inicial do conteúdo das imagens selecionadas poderia facultar a detecção de características especialmente femininas na representação da mulher, mas, essas somente podem ser detectadas se houver um parâmetro que possibilite a percepção de contrastes. O enfoque comparativo se impôs naturalmente.

O contraponto entre as obras visuais elaboradas por artistas homens e mulheres, permite investigar o discurso – em torno do feminino – que essas imagens colocam em circulação. Identificar arquétipos dominantes no imaginário de uns e de outros, com suas diferenças e similitudes no modo de representação, sublinhar condições diferenciadas do fazer artístico e aferir o contexto do surgimento destas imagens. Enfim, desvendar nexos e tensões. Partiu-se então, para a elaboração de um quadro visual com as obras dos artistas homens que trataram do feminino, segundo as categorias já elencadas, contemporâneos das artistas mulheres selecionadas (do universo da pesquisa) e com temas semelhantes aos tratados por elas. As fontes exploradas foram as mesmas já mencionadas.

Amostragem

Proporção: A investigação ocorre em uma amostra estratificada, do universo, onde a seleção inicial dos quadros teve como princípio abranger múltiplas facetas do fenômeno da representação do feminino.

Para a construção da amostra buscou-se estabelecer uma proporção entre as temáticas abordadas pelas artistas, sua distribuição geográfica e temporal. De posse dos quadros elaborados para cada categoria, foram procuradas aquelas representações mais identificadas com o tema, que, em alguns casos, foram tomadas pelo contraste que estabelecem entre si. Por exemplo: sob a categoria Maternidade reúnem-se as subcategorias Mãe Amorosa, Mãe Dolorosa e Mãe Gloriosa; nesse caso, fez-se necessário selecionar ao menos uma visão feminina e uma visão masculina para cada uma das subcategorias.

Linha de tempo: A amostra privilegiou a representação da “visão feminina” sobre a mulher ao longo do século XX. A visão masculina foi construída em função das propostas temáticas das artistas mulheres constantes da amostra; os artistas homens selecionados distribuem-se de forma diferenciada, cobrindo uma linha de tempo que vai desde o período Aurignacence até o final do século XX. Tal configuração justifica-se pela necessidade de localizar os traços ou influências detectáveis nas obras ou produção das artistas mulheres, com referência às obras histórica e artisticamente reconhecidas dos seus colegas do sexo masculino.

Alinhamento de obras e Artistas: Quadros Comparativos

Divindade

First Human Ana Mendieta , Cova de Aguila Cuba. 1981	Pachamama Maria La Paca Col. Particular 2002	Madona e o menino Caterina dei Vigri Bolonha. s.d.	Little Pig Lilly Spencer New Britain Connecticut 1857	Sra. Sant'Ana de pé Djanira MAM Vaticano. 1971	Retrato como Virgem de Guadalupe Yolanda Lopes Col. Artista. 1978
Vênus de Willendorf Museu de História Natural, Viena. 20000 a.C.	Fiesta de la Pachamama Salta, Argentina. 2007	Madona e o menino Giotto , Galeria Nacional, Washington c.1320	Madona do Cravo Rafael , Galeria Nacional, Washington c.1320	Virgem de Guadalupe Salvador Dali Col. Particular. 1959	Virgem de Guadalupe Juan de Villegas Museu da América, Madri. c.1550

Maternidade

Vigée-Lebrun e sua filha. E. Vigée-Lebrun , Museu do Louvre, Paris. 1786.	Emmie e seu bebê. Mary Cassatt Wichita Art Museum, EUA. 1889.	Sobreviventes Kathe Kollwitz Museu Kollwitz, Berlim. 1923.	Mãe Imigrante Dorothea Lange , Museu Nelson-Atkins, EUA. 1936	Auto-retrato Paula Modersohn-Becker , Museu M-Becker, Bremen. 1906	Yo Mama Renee Cox , Christine Rose Gallery, NY. 1993.
O menino mimado Greuze , Museu do Hermitage, Rússia. 1765	Maternité Renoir Museum of Fine Arts, Flórida. 1886	Guernica Picasso CN Rainha Sofia, Madri. 1937	Fome na Índia Werner Bischof Biblioteca Nacional, Paris. 1951	Esperança I Klimt National Gallery of Canadá 1903	East 100th Street Bruce Davidson , Edelman Gallery Chicago, 1970

Inocência

Retrato de Tognina Lavínia Fontana, Chateau Blois, França, c.1594	Margo Brekendrige Laura Lyall Muntz . Col. Particular 1911	Boneca Abandonada Suzanne Valadon , NMWA Washington DC 1921	Jovem Nua Gwen John Tate Gallery. Londres. 1910	Jessie aos 12 anos Sally Mann Koch Gallery, NY 1989	Meninas do Brasil Mari Stockler , 1994/2001
As Meninas Velázquez , Museu do Prado, Madri. 1656	Jovem com aro Renoir National Gallery, Washington DC 1885	Manau Tupapau Paul Gauguin Albright-Knox Gallery, Buffalo. 1892	Nu com cabelos negros Egon Schiele Grafische Albertina, Viena. 1910	Megan Jock Sturges, 2002 Art PhotoNY 2002	Inaia David Laudien 2004/2005.

Maturidade

Auto-retrato Rosalba Carriera Gemaldegalerie, Dresden. 1731	Clotho Calva Camille Claudel Museu D'Orsay, Paris. 1888	Auto-retrato Kathe Kollwitz 1924	Lady on a bus Diane Arbus Metropolitan, NY. 1956	Dama de Verde Eva Lefever 1993	Auto-retrato Alice Neel National Portrait Gallery Washington DC. 1980
Caricatura di Rosalba Zanetti, Fund. Cini, Veneza. s.d.	Heaulmière Rodin Museu Rodin, Paris. 1887	Frau Reuther Kokoschka Museu Norton Simon, Califórnia 1921	East 100th Street B. Davidson , Edelman Gallery Chicago, 1966/1968	O tempo e as velhas Goya Palácio de Belas Artes Lille, 1810/1812	Miss March Terry Logan , 2000

Sensualidade

Susana e os velhos Artemísia Gentileshi , Col. Graf von Schönborn, Pommersfelden. 1610	Raio de Sol Georgina de Albuquerque MNBA, RJ c.1920	Andrômeda Tamara de Lempicka Col. Particular, 1927	Nude by stream Isabel Bishop Joan Whalen Fine Art, NY c.1938	Ação, Sinais Corporais Valie Export 1970	EU Panties Tanja Ostojic 2004
O banho de Susana Tintoretto , Kunst Museum, Viena. 1555/1556	Mulher ao sol Renoir Museu d'Orsay, Paris. 1875/1876	Angélica Ingres Museu do Louvre, Paris. 1819	Mulher secando-se Degas c. 1898	Nu Pudico III Bernardo Torrens 1997	A origem do mundo Courbet Museu d'Orsay Paris. 1866

Ideal

Marie-Antoinette E. Vigée-Lebrun Castelo de Versalhes. 1783	Scherzo di Folia Castiglione/Pierson Gilaman Collection, NY. 1863/1866	Auto-retrato Tarsila do Amaral Acervo Estado de São Paulo. 1924	Auto-retrato com colar Frida Kahlo Col. Particular 1933	Sem Título Cindy Sherman MOMA, NY. 1982	Angelina Jolie como Lara Croft. Paramount Pictures. 2001
Marie-Antoinette François Drouais Chantilly, França. 1773	Condessa de Castiglione Georg F. Watts 1837	Retrato de Tarsila em passaporte de 1925	Balada da Revolução Rivera . Mural México. 1923/ 1928	Marilyn Monroe Andy Warhol Col. Particular 1962	Lara Croft by Crystal Dynamics. EIDOS Interactive 2006

De posse dos quadros comparativos procedeu-se a análise das obras e as considerações a respeito das diferenças nos modos de ver. O estudo destaca as contribuições das artistas mulheres para a reformulação e recuperação dos arquétipos e as novas visibilidades que vão sendo dadas a conhecer.

Referências Bibliográficas

- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CHADWICK, Whitney. **Mujer, Arte y Sociedad**. 2. ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.
- CHICAGO, Judy. LUCIE-SMITH, Edward. **Women and art**. Vancouver: Raincoast Books, 1999.
- COSTA, Cristina. **A imagem da mulher**: um estudo de arte brasileira. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.
- ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte; Ed. UFMG, 2004.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 7. ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2004.
- LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins fontes, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: Uma história de amor e ódio. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- MAYAYO, Patrícia. **Historias de mujeres, historias del arte**. Madrid: Cátedra, 2003.
- NEAD, Lynda. **El desnudo femenino**: Arte, obscenidade y sexualidad. Madrid: Editorial Tecnos, 1998.
- NOCHLIN, Linda. **Women, Art, and Power** and Other Essays. New York: Harper & Row, Publishers, 1988.
- PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de belo**. São Paulo, Martins Fontes: 2000.
- _____. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference**: feminism, femininity and the histories of art. London: Routledge Classics, 2003.
- PORQUERES, Bea. **Reconstruir una tradición**: Las artistas en el mundo occidental. Colección Cuadernos Inacabados, nº. 13. Madrid: Horas y Horas, 1994.
- SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e Pesquisa**. São Paulo: Hacker, 2001.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- VIGARELLO, Georges. **História da beleza**: o corpo e a arte de se embelezar do Renascimento aos dias de hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

Currículo Resumido

Professora adjunta da Universidade Federal de Pelotas, atuando junto às disciplinas de: Desenho, Multimeios e Histórias em Quadrinhos. Pesquisas com foco dirigido ao universo feminino, imagem feminina, artistas plásticas e personagens femininas. Mestre em Multimeios, UNICAMP/1999 e doutora em Ciências da Comunicação, USP/2008.

A CAIXA DE PANDORA – ARTE E PENSAMENTO FEMININO NO SÉCULO XX

Dra. Ursula Rosa da Silva (UFPEL)

Início esta comunicação com uma frase de Aristóteles para destacar e contrapor duas idéias. Diz ele, na *Política*: “uma cidade é construída por diferentes tipos de homens; pessoas iguais não podem fazê-la existir”. Nesta afirmação, a primeira idéia que quero sublinhar é a de que, para Aristóteles, são realmente os homens que articulam, definem e efetivam as práticas políticas e sociais da polis. Esta postura além de derivar da concepção grega das diferenças de origem social e de nascimento, está baseada no princípio de diferenciação entre os sexos. E esta diferença estava fundamentada em uma teoria científica a respeito do calor do corpo humano. A teoria fisiológica grega fundamentava a diferença de direitos e utilização de espaços distintos na polis para corpos que contivessem graus de calor diferentes, o que se agravava entre os sexos, pois as mulheres eram consideradas como versões mais frias dos homens.

Diógenes de Apolônia foi o primeiro grego a pesquisar essas diferenciações de calor, tema aprofundado por Aristóteles em *Das Partes dos Animais* (...). Hipócrates, estudioso da física na antiguidade, chegou à mesma conclusão. (...) Tais idéias seriam aceitas como verdade científica por cerca de dois mil anos, passando da antiguidade ocidental, por meio dos doutores árabes, à medicina cristã da Idade Média, sobrevivendo à Renascença, até ser superada, apenas, no século XVII.¹

Em consequência desta teoria havia a diferença de comportamentos na polis, com funções específicas para homens e mulheres, hierarquicamente definidas, mas também a relação com a nudez e a vestimenta do corpo será resultante desta concepção.

Entre os antigos gregos o corpo desnudado mostrava quem era civilizado, permitindo também que se distinguissem os fortes dos vulneráveis. (...) O valor que os gregos atribuíam à nudez decorria, em parte, de como eles imaginavam o interior do corpo humano. Na época de Péricles, o calor do corpo era a chave da fisiologia humana. Os seres capazes de absorver o calor e manter o seu próprio equilíbrio térmico não precisavam de roupas. (...)²

¹ SENNETT, Richard. **Carne e Pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio Janeiro: Record, 1997, p.38-39.

² Idem, p.30-31.

Contribuindo para acentuar ou confirmar a inferioridade da mulher em relação ao homem, o mito grego da criação da primeira mulher, Pandora, a relaciona a todas as desgraças atribuídas ao homem como castigo de Zeus. Hesíodo (século VIII a.C), poeta épico grego, na obra *Os Trabalhos e os Dias*³, nos versos 42 a 105, nos conta como a mulher foi criada e quais as qualidades e artimanhas dadas a ela para envolver e enganar.

Conta o mito que Prometeu havia roubado o fogo do céu para dar aos homens. Zeus furioso por ter sido roubado resolve castigar Prometeu pelo roubo e os homens por terem aceitado o fogo. Prometeu foi preso a um penhasco, onde as aves diariamente lhe comeriam as vísceras, como ele era imortal, à noite, estas seriam reconstituídas para no outro dia, novamente, recomeçar o mesmo sofrimento. Antes de ser pego, ele disse ao seu irmão Epimeteu para nunca aceitar presentes dos deuses. Mas eis que Zeus criou Pandora (que significa “rica em presentes”) com atributos atraentes, beleza dada por Afrodite, conhecimento das artes da tecelagem ensinada por Atenas, enfim foi lindamente adornada e de todos os deuses recebeu atributos, dentre estes a astúcia, a persuasão e a fala.

Quando Zeus terminou sua armadilha, chamou seu mensageiro para levar o presente. Além de Pandora, uma caixa deveria ser entregue a Epimeteu. Zeus recomendou a Pandora de não abri-la jamais. Pandora foi enviada como presente para Epimeteu, que esqueceu do conselho de seu irmão. Há um trecho dos versos de Hesíodo que diz: “e Epimeteu não pensou no que Prometeu havia dito, de nunca levar um presente de Zeus olímpico, mas mandá-lo de volta, pois isto poderia ser algo prejudicial aos homens. Mas ele levou o presente, e depois, quando a coisa má já era dele, ele entendeu”⁴. Depois de seduzir Epimeteu, enquanto este dormia e movida por um sentimento de grande curiosidade, Pandora abre a caixa e deixa escapar todos os males que lá estavam. Assustada ela fecha a caixa, restando lá dentro apenas o que poderia destruir a esperança.

Assim, a mulher tornou-se uma grande vilã, sendo responsabilizada pelas tragédias da humanidade. Este mito da criação da mulher se aproxima muito da estória bíblica, da criação do homem e da mulher (Adão e Eva), onde a mulher é a causa da desgraça humana, dentre as quais o destino do homem em ter que trabalhar.

Explica-se, de certa forma, pelo mito, pela ciência e pela Bíblia a causa da inferioridade feminina.

³ Consultar in: LAFER, M.C.N. *Hesíodo. Os Trabalhos e os Dias*. São Paulo: Iluminuras, p. 45, 1990. RIBEIRO JR., W.A. *Hesíodo: Trabalhos e dias 109-19*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em <http://greciantiga.org/his/pt/t-his03-3c.asp>. Data da consulta: 05.09.2008.

⁴ Vide Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, versos 83 a 89.

E agora passo para a segunda parte da frase de Aristóteles que gostaria de enfatizar, a saber, a consideração de que pessoas iguais não podem fazer a cidade existir. Tomando o enfoque da necessidade de valorizarmos e considerarmos o outro, como diferente, como alteridade, parece ser este sentido que a Nova História e os estudos culturais vêm trazendo à tona, ou seja, olhar o outro – o índio, o negro, a mulher, a criança – e respeitá-lo em suas diferenças, mas percebê-los nas necessidades iguais. É nesse sentido que gostaria de situar e apresentar o nosso grupo de pesquisa e este evento como consequência desta concepção.

O projeto de pesquisa *A Caixa de Pandora: mulheres artistas e mulheres pensadoras no século XX*, volta-se para estudar e valorizar o pensamento e percepção femininos, não no sentido de uma luta feminista por um espaço igual ao do homem, mas por destacar o espaço digno de cada ser, como pessoa, como diferente, como o outro que demorou para ser olhado, ser respeitado, ser percebido. Principalmente para ser percebido como ser pensante.

Não apenas a teoria da circulação do sangue chegou tarde, no século XVII, mas parece que somente ela não foi suficiente para mostrar o quanto as mulheres, ao se assemelharem aos homens fisicamente, poderiam também assemelhar-se na condição de ser pensante, e teriam valor justamente por pensar diferente em vários aspectos da vida social, cultural, política.

Importa rever esta Caixa de Pandora e mostrar as grandes contribuições da mulher para a humanidade, e o quanto ela mesma foi responsável por minimizar estas tragédias do cotidiano com sua atuação firme e determinada. Algumas das mulheres a que nos dedicamos a estudar, sua vida e sua produção, teórica e artística, são, por exemplo, Frida Kahlo; Simone de Beauvoir; Hannah Arendt; Camille Claudel; Maria Martins; Josefina Robledo; Nazareth Pacheco, Adriana Melo; Leda Catunda, Sally Mann.

Mas hoje gostaria de destacar especialmente a pensadora Edith Stein, justamente por sua aproximação do sentido que damos ao olhar o outro como diferente, por meio do conceito de empatia, desenvolvido em sua tese de doutorado⁵, de 1916. Edith Theresa Hedwig Stein (1891-1942) foi professora de Filosofia, discípula de Edmund Husserl e sua assistente até 1919, período que tentou substituir o mestre em sua cátedra na Universidade, mas sua tentativa fracassou, sendo esta vaga preenchida por Heidegger. Edith⁶ era filha de família judia, mas se tornou uma religiosa da Ordem Carmelita Descalça, onde recebeu o nome de Teresa Benedita da Cruz, dedicou-se a este trabalho religioso de 1933 a agosto de 1942, quando foi asfixiada, numa câmara de gás, no campo de concentração de Auschwitz (Polônia)⁷. Em suas aulas e palestras dava destaque ao papel da mulher na

⁵ STEIN, Edith. **IL Problema Dell'Empatia**, Halle: Stamperia dell'Orfanotrofio, 1917.

⁶ GARDIULO, Armando. **Edith Stein: Hebraicidade e santidade cristã**, IN: http://www.gesuiti.it/moscati/Brazil/Pr_Stein_Gar3.html, Data da consulta: 05/09/2008.

⁷ Pelo seu heroísmo cristão, foi canonizada por João Paulo II, a 11 de Outubro de 1998, sob o nome de **Santa Teresa Benedita da Cruz**. Foi proclamada co-padrroeira da Europa por seu contributo cristão que outorgou

sociedade e na Igreja. Seus textos refletem sobre a educação, a intersubjetividade, a função do Estado para com o povo.

Edith Stein, “considera o homem como uma unidade de corpo, alma e espírito e demonstra que o homem tem um interior inviolável que é o fundamento de sua dignidade, o espaço sagrado de encontro com Deus e, inseparavelmente, o lugar da consciência de que podem elevar-se decisões livres e um verdadeiro diálogo com o mundo”⁸.

Uma de suas obras principais é *Ser finito e Ser eterno*, uma espécie de ontologia, síntese de filosofia e mística, que relaciona a fenomenologia de Husserl e a tradição medieval, manifesta na filosofia de Tomás de Aquino⁹.

Em sua tese, denominada *O Problema da Empatia* (1916), Edith desenvolve o conceito de *Einfühlung* (intuição empática, empatia) ligado a uma concepção de modo de estar no mundo do sujeito (Eu próprio) em relação ao Outro (Eu estranho). Porém, para chegar à definição de empatia, ela trata, no primeiro capítulo sobre a Essência do Ato de Empatia, de explicitar o sujeito como um indivíduo psicofísico diverso de um objeto físico, ao qual é preciso atribuir um corpo, não tanto como corpo físico, mas como fenômeno denominado corpo-próprio (*Leib* = corpo vivente, corpo animado). Segundo Edith, esse corpo próprio é:

(...) dotado de sensibilidade, como corpo que pertence a um Eu capaz de ter sensações, de pensar, de sentir e querer, enfim, como corpo que não faz parte somente do meu mundo fenomênico, mas é o centro de orientação de um similar mundo fenomênico, de frente ao qual se encontra, e com o qual eu estou em troca recíproca.¹⁰

Pode ter sido coincidência, mas fui tomada de surpresa ao ler um texto de 1916, de uma discípula direta de Husserl, sendo impossível não lembrar e não relacionar com os textos de Merleau-Ponty, dos anos 1940, que aborda a temática do corpo-próprio como caminho para superar a antinomia sujeito-objeto, característica da tradição filosófica. Tendo estudado os textos de Merleau-Ponty, não encontrei nenhuma referência a Edith Stein em relação a este conceito, embora ele tenha referido um outro texto de Edith em bibliografia na obra *Fenomenologia da Percepção*, bem como referências a Husserl e Scheler, autores também utilizados por Edith Stein em sua tese.

9 não só à Igreja Católica, mas também por seu pensamento filosófico. A sua celebração litúrgica, na forma de festa, na Igreja Católica, é no dia 9 de Agosto de cada ano.

⁸ RUS, Eric de. **Arte da Educação segundo Edith Stein** (Entrevista com o autor de um livro sobre o tema, por Anita S. Bourdin), IN: Permalink: <http://www.zenit.org/article-19327?l=portuguese>. Data da consulta: 05/09/2008.

⁹ GARDIULO, Armando. Op. Cit.

¹⁰ STEIN, Edith. **IL Problema Dell'Empatia**, Halle: Stamperia dell'Orfanotrofio, 1917, p.70 (Tradução da Autora).

Dando ênfase então, na tese de Edith, a esta configuração da relação do Eu e o Outro, a experiência de empatia ou de intersubjetividade, ela traz a concepção de Scheler para explicar que o Eu próprio e o Outro (Eu estranho) são percebidos de uma mesma maneira em sua experiência, é um “fluxo indiferenciado de experiência vivida”¹¹, diz ela. Edith contesta a inclusão que Scheler faz da empatia na percepção interna, e diferencia esta percepção da reflexão, afirmando que a reflexão é sempre uma conversão atual em direção de uma experiência vivida atual, enquanto que a percepção interna pode ocorrer de maneira inatual.

Aprofundando a concepção de experiência do Outro, do ‘sujeito estranho’, ela afirma que nossa experiência deste Outro Eu (Eu estranho) deve consistir em captar o ato de vontade deste outro, caracterizando, assim, um ato de compreensão, um ato empático, mediante o qual entendo o querer do outro como sendo “meu querer”. Para isto, no entanto, é necessário que eu tenha consciência de meu corpo-próprio:

A possibilidade da empatia sensorial (...) é garantida pela apreensão do meu corpo próprio como corpo e do meu corpo como corpo próprio, graças à fusão da percepção externa com a percepção do corpo próprio; é garantida ainda pela possibilidade que este corpo tem de assumir diversas posições no espaço; e por último é garantida pela possibilidade de mudar na fantasia a real característica do corpo (...).¹²

A empatia torna-se, enfim, condição de possibilidade da constituição do indivíduo próprio e de sua relação com o Outro. O fio condutor da atuação de Edith Stein, em todos os âmbitos, seja com o pensamento seja com a ação, parece ter sido a intersubjetividade, *Einfühlung*, a empatia, a comunhão com o outro, com o estranho, com o diferente. Esta é a mensagem que fica de Edith e que espero permeie nossas discussões neste evento.

¹¹ STEIN, Edith, *op. Cit.*, p.104 (T.A).

¹² Idem, p.150 (T.A)



**Editora e Gráfica Universitária
PREC - UFPel**